

T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

72862

TÜRK SİNEMASINDA AZİZ NESİN
UYARLAMALARI ARACILIĞIYLA; TARİHSEL,
TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL YAPILANMALARIN
ARAŞTIRILMASI

72862

Dilek TUNALI

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Oğuz ADANIR

İZMİR
1998

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum *Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliografya'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..23 / ..6.... / 1998

Dilek Tunah



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün / / 1997 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sinema Tv. Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Dilek Tunalı'nın *Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması* konulu tezi incelenmiş ve aday 16.10.1997 tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

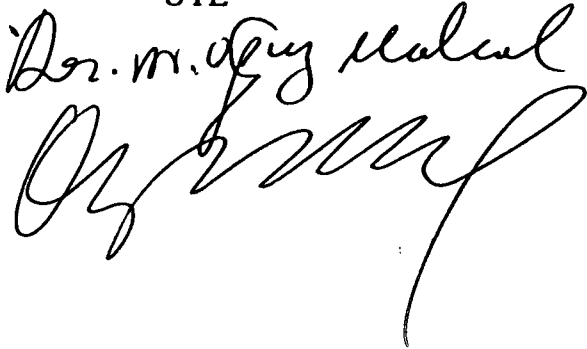
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin kaynağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı..... olduğuna oy *çokluk* ile karar verildi.



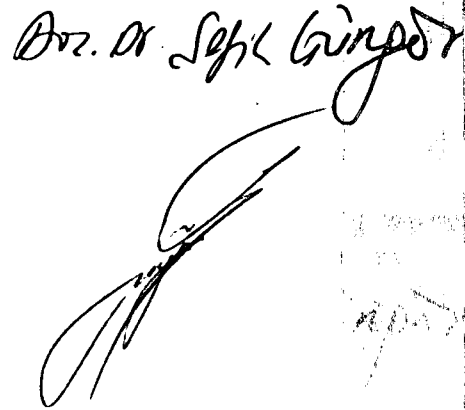
BAŞKAN

Prof. Dr. Güy Adanır

ÜYE

Doz. m. Güy Halil


ÜYE

Doz. Dr. Şehit Güngör


TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün / / 1997 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sinema Tv. Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Dilek Tunalı'nın ***Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması*** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin kaynağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

* Not: Bu bölüm merkezlerimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin Yazarının

Soyadı: TUNALI

Adı: Dilek

Tezin Türkçe Adı: Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Searching Historical, Social and Cultural Base Upon Adaptation of Aziz Nesin in Turkish Cinema

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Sosyal Bilimler Enstitüsü **Yıl:** 1998

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

1- Yüksek Lisans

☒

Dili : Türkçe

2- Doktora

☐

Sayfa Sayısı : 145

3- Tıpta Uzmanlık

☐

Referans Sayısı : 55

4- Sanatta Yeterlilik

☐

Tez Danışmanlarının

Ünvanı

Adı

Soyadı

Prof. Dr. Oğuz ADANIR

Ünvanı

Adı

Soyadı

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Kuttören

2- oluntu

3- dolantı

4- trajikomik

5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- potlatch

2- gag

3- absurde

4-

5-

Tarih: 29/6/1998

İmza:

ÖZET

Türklerin tarih sahnesine çıktıkları ilk günden bu yana, Anadolu'ya yerleşmelerini de içine alan süreç, farklı bir tarihsel, kültürel, zihinsel ve toplumsal yapının da belirlenmesini sağlamıştır. Bu farklılık genel olarak, Batı'nın rasyonel tarzına göre değerlendirilmiştir. Türk toplumunu belirleyen bu yapı, tarihsel kalıtımı günümüze de taşıması nedeniyle, genelde irrasyonel olarak nitelendirilmiştir. Oysa tüm insanlığın başlangıçtaki varolma ve hayatta kalabilme nedenlerinin dayanağı olan doğa, bugün farklı olarak algılanabilecek bir kültürel ve zihinsel yapılanmanın nedeni olmuştur.

Günümüzde Türk toplumunun karşıt uçlarda süregelen yaşantısının nedenini ilk biçimlerde aramak gerekir. Bu ilk biçimler ise, Şamanist anlayışın da içinde olduğu 'verme-alma-fazlasıyla iade etme' olarak tanımlayabileceğimiz potlatch yaşam tarzından kaynaklanmaktadır. Bu yaşama ve düşünme tarzının İslamiyet etkilenmeleriyle birlikte dönüşmüş biçimi de; rüşvet, haraç, çifte-standart türünden ilişkileri ortaya çıkarmıştır.

Türk toplum yapısı, iki kültür arasında kalan bireylerin güncel yaşama biçimindeki karşıtlıklarını sunar. Bu karşıtlıklar çoğu kez trajikomik durumların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Türkiye'nin en çok eser veren gülmece yazarı Aziz Nesin, içinde bulunduğu toplumun yansısını tüm çelişkileri kullanarak ortaya koyabilmiştir. Nesin'in edebi dayanağı; geleneksel Türk halk gülmeccesinin zenginliğini dönüştürerek eserlerinin yapısını oluşturmak yönünde önem taşır. İçerik bazında bu yapı, toplumsal çelişkilerin gerçekliğiyle tamamlandığı zaman, ortaya okunma düzeyi yüksek olan eserleri çıkarmıştır.

Türk sineması, ilk filmlerini edebiyat uyarlamalarına dayandırmış ve süreç içinde sinema-edebiyat ilişkisi devam etmiştir.

Aziz Nesin'in biçim ve içerik olarak, kültürel ve zihinsel verilere dayandığı eserlerinden, Türk Sinemasına uyarlanan filmler arasındaki karşılaştırmadan olumlu sonuçlar elde edilememiştir.

Türk Sinemasında senaryo anlamında duyulan sıkıntı ve filmlerin gerçeklerle yeterince örtüşmemesi, bugüne dek vasat yapımları ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle okunma oranı yüksek olan bir yazarın eserlerinden, sinemaya yapılan uyarlamalar konusunda eserin başarısı filmde yakalanamamıştır.

Türk Sinemasını içerik bazında ilgilendiren bu sorun ise, uyarlama yöntemlerindeki eksikliğin yanı sıra, Türk toplumsal yaşamına ait yeterli birikimin olmamasıyla da yakından ilgilidir. Uyarlanan filmlerin genelindeki ticari kaygı, hem yazarın dünyası hem de Türk toplum yapısının yeterince araştırılmamasının sonuçlarını sunmaktadır.

ABSTRACT

From the beginning of the Turkish history till today, the process, which also includes the settlement in Anatolia, provided the determination of a different historical, cultural, mental and social form.

This differentiation is generally evaluated according to the rational style of the West. This form, determining the Turkish society, is generally described as irrational, because it carries the historical heritage to the present as well. Whereas nature, the basis of humanity's reasons for existence and staying alive, has become the reason of a cultural and mental formation that can be perceived differently today.

The Turkish society's life, which has been going on at opposite extremities today, must be sought in its first forms. These forms originate from the Potlatch life-style, which also contains the Shamanist understanding and which can be defined as 'give-take-return much more'. This form of life and thought style, which has transformed through the Islamic impact, has created concepts like bribery, protection money and double-standard.

The Turkish society's structure offers the contradictions have mostly been the reasons for tragicomic circumstances.

Turkey's most productive humor writer Aziz Nesin, has brought the society's reflection into the light in his works, using all its contradictions. Nesin's literary basis has an importance in the way that it forms his works' structure, transforming the richness of the traditional Turkish folk comedies. On the base of content, this structure, when it is completed with the realities of the social contraries, has created works with a high reading level.

The Turkish cinema has based its first movies on literature adaptations and within the process, the cinema-literature relation has continued. No positive results have been drawn from the comparison between the works of Aziz Nesin, which he based on cultural and mental data in terms of form and content and the adapted films of the Turkish cinema.

Average products have been brought forth till today, because of the distress about scenarios in the Turkish cinema and through the fact that the movies are too far away from the realities. As a consequence, the adaptations of this well-read writer's works have not reached the same success of the works themselves.

This problem of the Turkish cinema, concerning the content, is closely related to both the deficiency in the adaptation methods and the lack of accumulation of the social life. The general commercial worries of the adapted films result from the fact that neither the author's world, nor the Turkish social structure are studied sufficiently.

Önsöz

"*Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla Toplumsal Yapılanmaların Araştırılması*" başlıklı tez konusunu seçmemin nedeni, ilk etapta birbirinden bağımsız gibi duran unsurların, aslında ne denli sıkı bir ilişki içinde olduklarını ortaya çıkarmaya yönelikti.

Tarihsel sürece baktığımızda, Türk Sinemasına ait kuramsal eksikliği gidermeye yönelik bir arayış olarak kabul edebileceğim bu çalışmayı, içinde yaşadığımız toplumsal, tarihsel ve kültürel gerçeklerden yola çıkarak ele almayı uygun buldum. Tarih, zihniyet, kültür, toplumsal yaşam, geleneksel gülmece, Aziz Nesin, toplum eleştirisi, uyarlamalar ve Türk Sineması bağlamında zincirleme gelişen bu konu; kültürel ve tarihsel yönden zengin bir altyapıyı dönüştürerek kullanan ve Türkiye'nin en çok okunan yazarı ünvanını hala koruyan Aziz Nesin'in eserlerinden, Türk Sinemasına yapılan uyarlamaların benzeri bir altyapının, içerik ve biçim anlamında ne denli görselleştirildiğiyle ilgiliydi. Sonuç olarak ticari sinema anlayışının filmlere yeterince yansımadığını vurgulamış oldum. Uzun ve yorucu bir çalışmayı gerektiren böylesi bir araştırma; konunun tarih, edebiyat ve sinema biçiminde aşamalı bir çalışma olmasından da kaynaklanıyordu.

Araştırma süresince yaşadığım en önemli sorun; kimi bürokratik engeller, sorumsuzluklar ve duyarsızlıklar nedeniyle filmlere ulaşma ve kopyalarını alabilme konusunda oldu. Türk Sineması ile ilgili bir tez hazırlamış olmam, Türk Sinemasına ulaşabilmek adına önüme anlamsız engelleri çıkardı.

Uzun bir dönem gündelik hayattan beni uzaklaştıracak ölçüde meşgul eden bu çalışmanın, araştırma ve yazım aşamasında beni daima *birey olabilme ve bir adım daha ileriye gidebilme* adına destekleyen çok sevgili eşim *Necdet Tunalı*'ya, neredeyse iki yıl uğraştığım konuyla özdeşleşen biricik kızım *Ceren*'e sonsuz teşekkürler.

Gecikmiş bir zaman sorunuyla başladığım akademik serüvende *hiçbir şey için zamanın geçmediğini*, vurgulamaları, dersleri, hayata bakışı ve ortaya koymuş olduğu çalışmalarıyla *ironik* bir tarzda hatırlatan ve çalışmalarımnda beni daima destekleyen, yönlendirdiğini çok fazla sezdirme de bunu başarabilen değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. *Oğuz Adanır*'a teşekkür ederim.

Sinemayla kuramsal anlamda ilgilenmeye başladığım günden bu yana; hoşgörü, yardım, destek ve içtenlikleri nedeniyle Prof. Dr. *Faruk Kalkan*, Doç. Dr. *Şefik Güngör*, Doç. Dr. *Rana Simber Atay*, Doç. Dr. *Mutlu Parkan*, Doç. Dr. *Oğuz Makal* ve Öğretim Görevlisi Sayın *Oktay Kutluğ*'a teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca beni yakından destekleyen ve yardımcı olan değerli dostum *Dilek Taşkın* ve tez yazım aşamasında yardımını esirgemeyen sevgili *Yörükhan Ünal*'a; filmlere ulaşmam konusunda yardımcı olan *Özcan* ve *Tuğba Karaçam*'a; yazılı kaynaklar konusunda yardımlarını esirgemeyen *Deniz Dalkılıç*, *Türkan Gökteş*, *Esra Işık Ezber*, *Asiye Salbaş*'a; teknik konularda karşılaştığım problemleri çözen *Kutsal Lenger*, *Bahadır Çelikkayalı* ve her zaman varlığıyla beni destekleyen kardeşim *İpek Metinoğlu*'na sonsuz teşekkürler.

Nesin Vakfı'ndan *Güliz* ve Sayın *Ali Nesin*'e, sinema tarihi araştırmalarıyla ilk aşamada beni yönlendiren Sayın *Agah Özgüç*, *Kartal Tibet*, TRT Ankara Arşiv Sorumlusu Sayın *Medet Acar*'a ve İzmir Devlet Tiyatrosu'ndan *Şule*'ye teşekkürler.

Dilek TUNALI
Haziran 1998

İçindekiler

ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VII
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

I. TÜRK İNSANININ TARİHSEL, KÜLTÜREL VE ZİHİNSEL YAPILANMA SÜRECİ

6

a. Türklerde Kandaşlık ve Topluluk Bilinci	8
b. Topluluk Bilinci, Zihinsel Yapılanma ve Din Kavramı	12
c. Kültürel Yapılanma	24

II. TÜRK KÜLTÜR VE SANATINDA GÜLMECE UNSURU

31

a. Masallar	36
b. Bektaşî ve Nasreddin Hoca Fıkraları	41
c. Gölge Oyunu	46
d. Meddah	52
e. Orta Oyunu	54
f. Köy Seyirlik Oyunları	56
g. Batı Etkisiyle Oluşan Gülmece Anlayışı	58
h. Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Gülmece	63

II. BÖLÜM

I. AZİZ NESİN VE GÜLMECE

68

a. Aziz Nesin'in Gülmece Anlayışını Belirleyen Etmenler	72
b. Aziz Nesin'in Sinemaya Uyarlanan Yapıtlarına Gülmece Açısından Yaklaşım	80

II. TÜRK SİNEMASINDA AZİZ NESİN UYARLAMALARI
VE UYARLAMA SORUNLARI 103

UYARLANAN FİMLER

a. <i>Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz</i>	107
b. <i>Zübük</i>	111
c. <i>Gol Kralı</i>	118
d. <i>Tatlı Betüş</i>	121

III. UYARLAMALARIN TOPLUMSAL VE
ESTETİK DEĞERLENDİRMESİ 129

SONUÇ 133

KAYNAKÇA 142



Giriş

Yeryüzündeki ilk toplumlarda egemen olan davranış biçimi, ilk Türkler açısından da geçerlidir. Şamanist inanç biçimiyle de örtüşen bu durum, genel olarak potlaç yaşama ve düşünme biçimi şeklinde tanımlayabileceğimiz *verme-alma-fazlasıyla iade etme* kuralına dayalıdır. İlkel toplumların işleyişinde, hayatın sürmesini sağlayan bu önemli mekanizma; dinden, gündelik yaşamdan, yönetim biçimlerinden ve geleneklerden soyutlanamaz. Buradaki iç içelik kültürel oluşumları belirlerken, Türk insanının ilkel düzeydeki zihinsel altyapısının da ilk oluşumunu sağlar.

Şamanist inanışta, her şeyin bir ruha sahip olmasına karşılık gelen bu durumu Marcel Mauss, potlaç anlayışı çerçevesinde şu şekilde açıklar, "...*Bana bir tanesini veriyorsunuz. Omu üçüncü şahsa veriyorum. O da bana bir hediye veriyor. Çünkü verdiğim hediyenin Hau'su onu teşvik etmiştir. Ben size o aldığım şeyi vermeye mecburum çünkü sizin toanga'nızın hau'su size tealluk eder.*"¹

Türklerin buna benzer bir zihinsel ve kültürel yapılanma ile hayata geçirdikleri mübadele ilişkisi, sonraki yaşantılarında tarih boyunca geçerliliğini koruyacak çeşitli etkilenmelerle, dönüşmüş biçimler aracılığıyla varlığını sürdürecektir. Bu tür bir mübadele tarzı, ilk topluluklarda görülen kolektif yapıyı Türkler açısından da geçerli kılan ve ilk oluşumunu kandaş kabile yaşam tarzından alan bir topluluk anlayışını da belirlemektedir. Bu topluluk içgüdüsüne dayalı biçimden hareketle, kavmiyet duygusu olarak da tanımlayabileceğimiz boy anlayışında *Birey Yok Boy Vardır* tanımlaması, hayatın her alanında geçerli olan kolektif davranma ruhunu yaratır. Bu durumun Osmanlı'ya ve dönüşmüş biçimiyle bugüne dek uzanan kökenini *asabiyyet* kavramında aramak gerekir. İbn-i Haldun devletlerin kurulmasını kabile asabiyyetine, devletlerin yıkılmasını da kentlerde ve yerleşik yaşamda kabile asabiyyetinin zayıflamasına bağlamaktadır. Asabiyyet; fetih, yağma, paylaşma, yardımlaşma ve kolektif davranma biçimlerinin bileşkesidir. Genel kural ise şudur: "*Asaba, baba yönünden bütün akrabaları ve genellikle kabileyi kapsar. Asaba, haklı ya da haksız olduğuna bakılmaksızın herhangi bir kabile üyesini korumak için, bir söz üzerine derhal birleşir. Kanunun davasını güder, yağmaya ve savaşa koşar. Asabiyyet, 'kardeşine ister zalim, ister mazlum ol yardım et' sözleriyle açıklanır.*"²

¹ Marcel Mauss, *Hibe -Arkaik Cemiyetlerde Mübadelenin Şekilleri ve Sebepleri*, çev. Sadri Ertem, Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi, Sayı: 18, 1934, İstanbul, s. 30.

² Doğan Avcıoğlu, *Türklerin Tarihi -I*, Tekin Yayınevi, 1995, İstanbul, s. 244.

Benzeri bir durumdan söz eden Marx; bireyin, boyun dışında kalamamasını ilkel topluluğa göbek bağıyla bağlanmak biçiminde tanımlar. Günümüzde modern bir yapıya sahip olan Türkiye'de de, metaforik düzeyde de olsa bu bağlılıktan, genelden özele giden tüm ilişki biçimleri anlamında söz edilebilir. Engels ise, daha da geriye giderek, "*ecdadımızın insanlaşmasındaki yağma ekonomisinin kaçınılmaz olmasından*" söz eder. Bu davranış biçiminin Osmanlı'da aldığı durumu *daire-i adalet* sistemiyle açıklayabiliriz; "*Hükümdarın otoritesini kurması için askere gerek var; asker beslemek için gelir olması lazım; geliri sağlayan ise üretici reaya, yani halk; hükümdar adaleti ile halkının refahını sağlıyor; adalet ahenkli bir düzenle oluşuyor; devlet toplumun koruyucusu; devletin direği kamu; kamunun üstünlüğü ise hükümdarın gücü ile sağlanıyor. Sonunda tekrar daire-i adalet sıralamasının başına, hükümdarın gücünü sağlaması için askere gerek olduğu noktasına dönmüyoruz.*"³ Bu adalet anlayışının getirdiği kapılanma zihniyeti de, dönüşerek etkisini sürdüren bir toplumsal anlayış, bürokrasi biçimini günümüz Türkiye'sine kadar taşımıştır. Potlaç, asabiyyet ve kapılanma, yaşamın farklı alanlarında farklı biçimlerle ortaya çıkarak, daima kendini dayatan bir unsur olmuştur. İslamiyet ve Platon felsefesinin etkileriyle ortaya çıkan Tasavvuf düşüncesi de, dinsel bir unsur olmasının yanı sıra, lonca ahlakını dolayısıyla usta-çırak ilişkisini belirleyen bir biçim olmuş, durumun olumlu ve olumsuz sonuçları zaman dilimi içinde ortaya çıkmıştır. Osmanlının ekonomik anlamdaki kritik dönemlerinde, ritüelistik döngülerini bozmadan bir kurtarıcı olarak kalmaları bu olumlu sonuçlardan biri iken, diğer yandan bilgilerin ustadan çırağa öğretildiği biçimiyle kalması da olumsuz yönlerden birini oluşturmaktadır. Kolektif davranma ruhu, zihniyet düzeyinde de belirgin bir durum olarak; yeniliğe, öğrenmeye ve düşünce üretmeye engel olan bir durum yaratmıştır. Hayatın her alanında yaygınlaşan bu zihniyet biçimi, hayatı oyunlaştıran bir toplumun kültürel dışavurumları açısından da son derece geçerlidir. Oyun içinde oyun olarak da tanımlayabileceğimiz geleneksel halk edebiyatı ve seyirlikleri, hem varolan zihniyet doğrultusunda bir gelişme göstererek, hem de gösteri niteliğini koruyarak varlığını sürdürebilmiştir.

Oyun kelimesinden türeyen Şamanizm ile yakın bağlantıları olan geleneksel kültür ögesi, benzeri bir dolayım ile nedenselliği mübadele biçimine dayanan dışavurumları da beraberinde getirir. Eğlenmek, hoşça vakit geçirmek, gösteri ve seyir bağlamındaki alışverişi pekiştirmek, geleneksel gösterilerin varlığını sürdüren önemli nedenlerdi. Çoğunluğu gülmeceye dayanan bu dışavurumlar, eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek durumu ile karşılıklı bir etkileşim içindedir. Çünkü geleneksel halk edebiyatı ve seyirliklerine ait türlerden; Gölge Oyunu, Orta Oyunu, masal ve köy seyirlik oyunlarında gülmece unsurunun baskın olduğu görülür. Bu çerçevede, özellikle Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkraları ise, rasyonel-

³ Metin Kunt, *Türkiye Tarihi -II (Osmanlı Devleti 1300-1600)*, Cem Yayınevi, 5. Basım, 1997, s. 132.

irrasyonel çatışmasını ortaya koyan, gülmeceyi evrensel boyutlara taşıyan türler olarak anılmaya değer. Seyirliklerde ise, gülmece unsuru genelde söze ve aksiyona dayalı olarak gelişme göstermekle birlikte, kişiler, hiciv, yergi, taşlama biçimleri aracılığıyla günlük gelişmeleri ele almalarına rağmen, parodi düzeyinde kalıp, dönüştürücü bir işleve sahip olamamışlardır. Bu durumu grotesk unsurlarla bezenmiş absürde dolantılar olarak açıklayabiliriz. Dolayısıyla dış yüzeyde kalan eleştiri, derinlik sağlayamamış ve sadece güldürme amacını taşımıştır. Konu ve içerik bağlamındaki sığlık, kişi ve tiplerde de ortaya çıkar. Çünkü bunlar derinliksiz, geçmişi ve geleceği olmayan, gelişen durumlar karşısında değişim ve dönüşüm göstermeyen özellikleriyle karakter düzeyine erişememişlerdir. Bu durumun, dönemin geleneksel zihniyeti ve toplumsal yaşamıyla yakın bir ilgisi vardır. Kısaca *kader içinde hoşça vakit geçirmek* düşüncesi, hem durumlar, hem de tipler bağlamında geçerlilik taşır. Ancak biçim itibarıyla, zengin ve Batılı sanat anlayışına göre farklı bir yapı gösterirler.

Genelde epizodik bir anlatım, yabancılaştırma, içerikle bağlantısı olmayan dolantılar, tekerlemeler, ezgiler ve cümbüşe kadar gidebilen gösteriler, Batı'nın klasik anlatım yapısıyla, derinlemesine ele alınan karakterleriyle ve dramatik eğrisiyle bağdaşmamaktadır. Dolayısıyla farklı bir zihniyetin farklı kültürel sonuçlarını ortaya çıkarırlar. Anlatı düzeyindeki sözlü gelenek ise hem zengin bir kültürün birikimini, hem de gündelik hayatın düşgücü ile zenginleştirilerek yeni kurmacalarla ortaya çıkmasını sağlamıştır. Meddah hikayeleri ve masallar bu biçimin en belirgin örnekleridir. Ancak anlatı düzeyinde de farklı bir yapı yine farklı bir dünya görüşünün sonucuyla ortaya çıkar. Ahmet Hamdi Tanpınar, "*Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklılıklar*" başlıklı makalesinde, konuyu zihniyet, toplumsal yaşam ve kültürel dışavurumlar bağlamında analiz ederken, ilginç sonuçlara varmıştır. Zihniyet açısından son derece geçerli olan dış dünyayı algılama biçimi, Tanpınar tarafından *eşyaya bakış* olarak değerlendirilmiştir: "*Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekle bu mükemmellik durur, kalıplaşır.*"⁴ Bu anlamda dış dünyayı algılama, mükemmelliğin donup kalması ve kendi etrafında yinelenmesi, geleneksel biçimlerin tümü için geçerlidir. Masallardaki konformist yapı bu tür bir zihniyetin sonucudur. Dolayısıyla derinlik ile sığlık, ilk etapta, Doğu ile Batı arasındaki farkı açıklamak için geçerlidir. Tanpınar bunu şu şekilde ortaya koyar: "*Şark eşyayı ancak umumi şekilde tasarruf eder. Hatta bazen onu tabiattan sanki ödünç alır, Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkanlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser.*"⁵ Dış

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, 2. Baskı, 1977, İstanbul, s. 128.

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.y., s. 128.

dünyayı algılama konusundaki bu yaklaşım, geleneksel seyirliklerin değişmez yapılarını ortaya çıkarırken, Türk kültür ve sanat yaşamı adına, 21. yüzyıla kadar dayanacak olan bir serüveni de beraberinde getirir.

Geleneksel kültürel yapının gülmeceye dayanan temeli, Türk toplum yapısındaki önemli değişmelerin yaşandığı bir zaman diliminde, yazılarıyla dikkati çeken bir yazarı, Aziz Nesin'i ortaya çıkarmıştır. Gülmeceyi, toplumsal çarpıklıkların giderilmesinde en önemli silah olarak gören yazar, akla dayanan önermelerini geleneksel unsurlarla bezemiştir. Biçim olarak zengin bir kültürel altyapıya sahip olan geleneksel seyirlik ve anlatıları benimseyen Aziz Nesin, toplumsal ve güncel gerçeklerin bağlamını, gülmece düzeyindeki toplumcu gerçekçi bakış açısıyla sunmuştur. Mizahın yıkararak yeniden onarmak olduğunu belirten, gerektiğinde bu silahı sonuna kadar kullanan Nesin, hem eserleri hem de toplumsal duruşuyla çok okunmasına rağmen, yoğun eleştirilerin de hedefi olmuştur. Değişimler yaşayan Türk toplumunu, mikroskop altına yatırarak, görünmeyen ayrıntıları görülebilecek düzeyde işlemiş ve defalarca eleştirdiği toplum için bir ayna görevi üstlenmiştir.

Okunma düzeyi yüksek olan ve birçok baskı yapan eserlerinden; *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Gol Kralı*, *Zübük ve Tatlı Betüş*, farklı zamanlarda sinema ve televizyon filmi olarak uyarlanmıştır. Zengin bir anlatı yapısına, geleneksel biçimin modernize edilerek kullanılmasına ve eski bir zihniyetin çağdaş denilen Türkiye açısından, bireyler ve durumlar nezdinde aldığı son biçimlere dayandırılan bu eserler, bir araya geldiğinde, günümüz için bile Türkiye'nin genel panoraması açısından geçerlilik taşır. Derin bir öngörüyle ortaya çıkarılmış olan bu eserler, Türk sinemasının derin öngörüsüzlüğü ile güncel, ticari ve içeriksiz yapımlar olarak kötü uyarlamaların örneğini oluşturmuşlardır.

Türk Sinema Tarihine bakıldığında, neredeyse edebiyat ve tiyatronun türevlerine dayalı olan uyarlamalarla eş zamanlı bir ilerleyişi görebilmek mümkündür. Türk Sinema Tarihine ilişkin ilk örneklerin neredeyse tümü bu tür uyarlamalar üzerine kuruludur. Dünya sinema tarihindeki ilk örneklerin de yoğunluklu olarak uyarlamalara dayandığı düşünülecek olduğunda, kaçınılmaz bir durum olarak algılanabilecek olan bu konu, aslında yine Batılı sinema anlayışıyla farklı nedenlere dayanmaktadır. Türk toplumunun genelde seyirliğe ve gülmeceye olan yoğun ilgisi ve Türk Sinema Tarihine ilişkin ilk örneklerin verildiği zaman dilimi, çoğunlukla hem geleneksel, hem de Batı etkisiyle süregelen gösteri sanatları alanının gündelik hayatı önemli ölçüde etkilemesiyle orantılıdır. Operet, vodvil, tuluat tiyatrosu türündeki seyirliklerin yoğun olarak izlendiği bir dönemde, bu kez sinema denilen yeni bir oluşum, genelin beğenisine göre düzenlenerek gelişmeye başlamış ve insanları cezbetme yoluna gitmiştir. Dolayısıyla ilk örneklerin de, gösteri sanatlarına yönelik uyarlamalar olması,

doğal bir sonuçtur. Ancak bir eserin sinemaya olan uyarlaması konusunda yaşanan eksiklik, yazarın dünyasını, eserin özünü, iletmek istediği mesaj ve biçim-içerik ilişkisinin özümsemesi konusunda ilk eserlerden, günümüze kadar süregelen önemli bir sorunu yaratmıştır. İki ayrı dilin (yazı ve görüntünün) uzlaştırılması, genele bakıldığında yeterli ve doyurucu bir sonuca ulaşmamıştır. Bu durum doğal olarak Aziz Nesin'in eserlerinden Türk Sinemasına uyarlanmış olan filmler konusunda da geçerlilik taşır. Bu nedenle zengin bir kültürel kaynağın alıntılarıyla modernize edilerek, derin öngörüler ve sağlam biçim-içerik ilişkisini dile getiren eserlerin, sinemaya uyarlanmış tarzı, Türk Sineması ile birlikte ele alınacak olan birçok yanlış ve sorunu, görsel anlatım aracılığıyla yeniden ortaya çıkarmıştır. Bu sorun genel olarak eserlerin tümünde ortaya çıkan görsel eksiklikler, biçim ve içerik konusundaki bağlantısızlık ve en önemlisi yönetmenin, yazarın vermek istediği konuya yüzeysel yaklaşımlarla yanıt vermesi biçimindedir. Doğal olarak ortaya, ticari sinema anlayışının starlarla desteklenen güncel seyirlikleri çıkmış, kalıcı ve dönüştürücü anlamda, zengin bir kaynağa sahip olan eserlerden, popüler anlayış doğrultusunda, geçici ve uçucu yapımlar elde edilerek, sinemanın kitleleri etkileyebilme gücü, içerik ve biçim bağlamında son derece yetersiz kalmıştır. Eser ile film arasındaki en önemli ayrım, eserin geleneksel gülmece yapısını ve Türk toplumunun bugünlere kadar getirdiği zihniyetin izlerini dönüştürerek ve yeniden yapılandırarak sunmasının karşılığında, filmlerdeki bariz durum, teknoloji aracılığıyla hem tipler, hem de konu bakımından yüz yıl öncesine giden bir anlayışın hakim olmasıdır. Yüz yıl öncesinde kalan bir seyirlik tarzı, zihniyet bağlamında ele alındığında, değişmeyen, dönüşmeyen ve kendini sürekli tekrar eden bir gösteri gibidir.

Doğu ve Batı arasındaki köprü olma durumunu, coğrafi belirleyicilikten, kültürel ve toplumsal bireşime kadar götürebilen bu toplum; geleneksel, zihinsel, ekonomik ve tarihsel yapılanmalarıyla, rasyonel durumlara, irrasyonel yanıtlar veren, kendine özgü, hem güncel tarih hem de yüzyıllara dağılmış olan birikimiyle açığa çıkarılmayı beklemektedir. Trajedinin yanında komiği, komiğin yanında trajediyi koşullandıran bu yapılanma, içerik ve biçim düzeyinde sonsuz açılımlar sunarken, Türk Sinemasının genel sorunu olan senaryo ve öykü bağlamında uzlaşmamaktadır. Varolan gerçeği, donmuş ve kendini tekrar eden kalıpları kullanmak yerine, ülke sinemalarının tarihsel gerçeklerinden yola çıkarak oluşturdukları sinema kuramları ve akımlarını göz önünde bulundurarak yeni biçimlere ulaşmak, böylesi bir kültürel zenginliğe yeniden bakılmasını ve analitik bir değerlendirmeye ele alınmasını gerektirmektedir.

I.BÖLÜM

I. TÜRK İNSANININ TOPLUMSAL VE ZİHİNSEL YAPILANMA SÜRECİ

İnsanbilimiyle ilgili araştırmaların ışığında, bugüne kadar elimize ulaşan veriler, insanlığın varolma, yaşama ve yaşamını sürdürme edimini; sürü, boy, klan, kandaşlık ya da kısaca topluluk bilincinden yola çıkarak devam ettiren bir süreç olarak kabul ediyor.

Elin gelişmesiyle iş, anlaşılma ve iletişim kurma gereksinimi sonucunda gelişen dil, birbirine benzeyen varlıklar olarak insan denilen türün tarihteki ilk adımlarıydı. Bu ilerlemenin doğal sonucu olarak diğer organların da devreye girmesiyle, anlama ve kavrama türünden yeni soyutlamalar, zihinsel gelişimin ilk evreleri olarak düşünülebilir. Toplumu en genel haliyle, *“Ortak yasalara uyarak bir arada yaşayan insanlar topluluğu olarak”* tanımlarsak, ilk ortaya çıkan toplulukları göreceli olarak bu tanımın içine yerleştirebiliriz. Çünkü geniş anlamıyla *toplum* kavramı ele alındığında; hiyerarşik, bürokratik, sosyolojik ve kültürel anlamda farklı yapılanmaların bir konsensus içindeki *“toplum bilinci”*nden ya da *“toplumsal olma durumu”*ndan da söz etmek gerekecektir. Ancak *“ilkel”* diye adlandırabileceğimiz ilk insan topluluklarında yine benzeri bir konsensustan söz ederken bunun soy, cet, ata ve kan bağıyla gelişen biyolojik bir yapılanma olduğunu belirtmek gerekir. Bu tür bir gelişim biyolojik olduğu kadar doğaya yaslanan, nüvesini doğadan alan çevresel bir etkilenme olup *“sürü”*den *“insan topluluğu”*na geçiş biçiminde ifade edebileceğimiz bir gelişim evresidir.

Anadolu’da da doğal olarak *“kabile”* anlayışına dayalı bir yaşam biçimi söz konusuydu. *“Aynı bölgede ortak bir toplumsal düzen içinde yaşayan ve aynı soydan gelen aileler bütünü”* olarak tanımlayabileceğimiz kabile anlayışında *“inanç birliği”*nden ve *“inanç tarihi”*nden yola çıkmak gerekecektir. Çünkü bugün bile Türk toplumunda görebileceğimiz *“kolektif davranma ruhu”*, temelini çok uzun yıllar gerçek anlamıyla koruyan kabile ve kandaş olma duygusundan almaktadır. Türklerin kandaş olarak anılmasının temel nedeni ise anaerkil, yani ana kadın soyuna, ana soyun akrabası biçimindeki soy birliğine dayalı olarak; yaşamsal, zihinsel ve toplumsal varlıklarını bu doğrultuda sürdüren bir toplum olmalarıdır.

“Anaerkil aile tipine daha çok, totem denen kutsal bir hayvan veya bitkiden geldiklerine inanan ve bu nedenle kendilerini akraba sayan ilkel toplumlarda (klanlarda) rastlanmaktadır. Klanlarda akrabalık çoğunlukla kadın tarafından gelmektedir. Yapılan araştırmalar insanlığın ilkel aşamalarında grup halinde evlenme durumunda olduklarını ve doğan çocukların yalnız annelerinin kesinlikle bilinebildiğini göstermiştir. Bu da klanın

atasının kadın olduğunu kanıtlamaktadır.”⁶ Kandaşlık ilkesine dayalı anaerkil aile tipinin genel olarak sosyolojik tanımlamasını bu şekilde yaparken, Malinowski; Trobriand Adaları’nda anaya dayalı toplum düzeni anlayışının hukuk ilkelerini şöyle sıralıyor: “...soy oluş, akrabalık ve bütün toplumsal ilişkiler hukuksal olarak yalnızca anaya göre belirleniyor; kadınların kabilenin yaşamında önemli bir payları var, bu o dereceye varıyor ki ekonomik, törensel ve büyüsel etkinliklerde bile yönetici bir rol oynayabiliyorlar: Böylece aşk, örf ve adetleri, gerekse evlilik biçimi köklü bir biçimde etkileniyor.”⁷

Ana soyuna dayanan ve birlik-beraberlik ruhu içinde hareket etme özelliği Türklerin ataerkil topluma geçişlerinde de etken olmuştur. Bu etki, günlük yaşamı belirleyen sıradan ritüellerden, yönetim ilişkilerine ve dinsel inanışlara kadar dönüşmüş biçimleriyle varlığını sürdürmüştür.

Türklerin ilk dini olan Şamanlık, heteredoks bir anlayış olup, kandaş toplumlara özgü bir inanç biçimi olarak da algılanır. Sadece bir inanç biçimi değil, günlük yaşamdan yönetsel ilişkilere kadar geniş etki alanına sahip olan bir anlayıştır. Bu yaşam biçimi de doğal olarak Türklerin kültürel gelişiminde etkileri bugün bile yadsınamayacak bir unsurdur. Tektanrılı dinlere geçiş sürecinde - örneğin İslamiyet’in Türkler tarafından kabulünde - Şamanist altyapıyı, İslami unsurlarla biçimsel düzeyde bezeyen karma bir inanç sisteminden söz edilebilir.

Şaman kelimesinin etimolojisinde, oyun ya da oyuncu kavramlarına tekabül eden karşılıklar, Türklerin yaşama, inanma, yönetme ve varolma nedenlerini, ritüellere yani oyuna dayandıran farklı bir zihin yapısını da beraberinde getirir.

Şamanlık konusunda yaptığı araştırmalarla bilinen Niodze, bu kelimenin bir coşkunluk halini, hareketli, heyecanlı bir durumu anlattığını belirtir. Ona göre Şaman “*coşmuş, durmadan oynayan, bir oraya bir buraya sıçrayan kişi*”⁸ anlamındadır. Şaman ya da diğer adıyla “*Kam*”ın, birbirine yakın kültürlerin dillerinde büyücü, kahin, filozof, alim, sihirbaz, rahip, doktor gibi karşılıkları da bulunmaktadır.

Animist bir anlayışı soyut ve somut olarak inançsal ve yaşamsal düzlemde pratiğe geçiren Türklerin yaşam birliğinin nedenini yaşama sevincinde aramak gerekir. “*Bozkar insanı, evrende algılanabilen her şeyi kendine benzer sayar. Nesnel-tinsel, canlı-cansız arasında*

⁶ İbrahim - Sibel Armağan, *Toplumbilim*, Barış Yayınları, 1. Baskı, 1988, s.139.

⁷ B. Malinowski, *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*, Kabaalcı Yayınları, 1. Baskı, 1992, s.20.

⁸ Cemal Şener, *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini Şamanizm*, AD Yayıncılık, 1.Baskı. 1997, s.16.

*hiçbir ayırım yapmaz. Ona göre, aynı can, her şeyde, her yerde bulur ve her yerde aynı biçimde davranır. İnsan, tek canlı değildir.”⁹ İşte bu nedenle “Kut” onların, tüm yaşamsal süreçlerini belirleyen bir tanım olarak varlığını her alanda sürdürür. Bu tip bir yaşam biçimi “yaşamın oyunlaştırılması” değil, “yaşamı kendiliğinden bir oyun alanı gibi görmek”tir. Yani oyun, yaşam biçiminin ta kendisidir. Bu kendiliğindenlik, bugün bizim *oyun* diye bir tanımlama getirdiğimiz o günün toplumsal yaşamında son derece doğal bir şekilde işleyen ve gelişen bir süreçti. Tabii ki bu *oyun*, belirli kuralları kapsamaktadır, belirli kurallar dahilinde geçerli bir anlaşma o topluluğa ait tüm bireyler için de geçerlidir. Kolektif davranmanın kaynağını önce bu ritüelistik tavırda aramak gerekiyor. Bunun nedeni de doğaya öykünmeyle başlayan sürecin ta kendisidir. Büyü ise, bu oyunun tüm oluşumlarını etkileyerek o bütünün içinde yer alan önemli bir bölümdür. “Bir kara büyümin kurbanı olduğumu anlayan kişi, içinde yaşadığı topluluğun en görkemli geleneklerinin etkisiyle, durumunun umutsuzluğuna içtenlikle inanır. Akraba ve dostları da bu kesin kanıtı paylaşırlar. Toplunun dışına itilir; herkes ondan uzaklaşmaya, şimdiden ölmüş gibi davranmakla yetinmeyip, onu bütün çevresi için bir tehlike kaynağı olarak da görmeye başlar.”¹⁰*

“Toplu hareket etme” üzerine kurulu bir toplulukta, kurala uymayanın oyun dışında kalması, henüz bireyleşmenin olmadığı bir kolektif yapı içinde, kişiyi topluluktan soyutlayan durum görünmez güçlerle ilgili olup, ortaklaşa alınan bir kararın sonucudur.

Tıpkı bir çocuk gibi doğayı içgüdülerle ve duyarak, işiterek, dokunarak, koklayarak anlamaya çalışan insanın sonuçta doğa ile kendisi arasındaki iletişimi oyunlaştırması da kaçınılmazdır.

a. Türklerde Kandaşlık ve Topluluk Bilinci

"Türk'lerde Kandaşlık ve Topluluk Bilinci" alt başlığıyla ele alacağımız konu da, yukarıdaki açıklamanın örneğinde; tarihsel, kültürel ve zihinsel bir düzlemde gelişip durumun pozitif ve negatif taraflarını ortaya koymaya çalışan bir düzeyde olacaktır.

İnsan ve Kültür başlıklı çalışmasında Malinowski şöyle der: *"Yaşayıp gördüğümüz, bilimsel olarak gözlemleyebildiğimiz kültürün temel gerçeği, insanların sürekli gruplar halinde örgütlenmesidir."*¹¹ *Örgütlü Davranış Kuramı* başlığı altında açıldığı bu düşünceyle Malinowski, grup ilişkilerinin "toplum sözleşmesi"ne benzeyen bir anlaşmayla yasa

⁹ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 344-345.

¹⁰ Claude Levi-Strauss, *Din ve Büyü*, Yol Yayınları, 2. Baskı, 1993, s. 37.

¹¹ B. Malinowski, *İnsan ve Kültür*, V Yayınları, 1. Baskı, 1990, s. 45.

ya da töre çerçevesinde düzenlendiğini açıklar. Malinowski kuramı bu şekliyle açıklarken "doğruluğuna inandığı" Batı normlarından hareketle çağdaş dünya düzleminde, toplumun işlevsel mekanizmalarına yönelik "toplu sözleşmelerin" olumlu göstergelerinden, yine toplu sözleşmelerin Klu Klux Klan ya da Hitler 'in tek beyin olmuş faşist uygulamalarından da aynı anda söz edebilmektedir.

Türklerin ilk toplumsal yapısını belirleyen anaerkil oluşum, dönüşüp değişerek ve ilk özelliklerin izlerini kısmen de olsa koruyarak günümüze dek uzanmıştır.

Kadına ait erk, toplumsal dinsel, yönetsel anlamda gelişip, hayatın sürmesini sağlayan bir özellik halini almıştır. Kadın ve erkek arasındaki cinsel ilişkilerin giderek sınırlanması, aile içinde legalize olan bir cinsel birlikteliği ayırmaya başlamıştır. Ancak grup evlilikleri sürmüştür.

Kandaşlık ve akrabalık bağıyla oluşan topluluk bilincinde kadının rolü her alanda ağırlığını korur. Malinowski, *kandaş* diye anılan bu topluluk bilincindeki Ana Hukuku İlkesini ise, şöyle açıklar: "*Yeni varlığa her şeyini omu doğuran anne verir. Bu, yerlilerin sarsılmaz inancıdır ve bunu önemle dile getirirler: Anne çocuğu karında besler. Daha sonra çocuk dışarı çıktığında da sütüyle besler. "Anne çocuğu kendi kanından yapar." Erkek ve kız kardeşler aynı ettendirler, çünkü aynı anneden gelirler.*"¹²

Ana tarafıyla ilerleyen soy olma durumunda, toplumsal konum daima ana tarafından erkekten kız kardeşinin çocuklarına geçer ve saf bir ana soyu akrabalık zinciri biçiminde devam eder. Babanın konumu ise anneye evli olan, onunla aynı evi paylaşan kişi düzeyindedir ve bu soy zincirinin tamamen dışındadır.

İlkel topluluklarda büyü olgusunu da toplumsal yaşamdan ayıramadığımıza göre, büyü hakkı da kandaş toplumda kadına miras yoluyla geçen bir haktır. Genelde şans, şanssızlık, kıtlık, bolluk, sağlık ve hastalık durumlarında başvuru büyü, tılsımlı formüllerle yapılan ayinlerden oluşur.

Türklerin Tarihi başlıklı çalışmasında Doğan Avcıoğlu, ilk ilkel toplumların anaerkil özellikler taşıdığını ancak Türk kaynaklarında bununla ilgili çok az bilgi olduğunu söylerken, Türklerin ortaya çıkmasıyla ilgili "Yaratılış" efsanesinde Türklerin dişi kurttan türediğini, anaerkilliğin ise sadece bir aşama olarak yer aldığını belirtir. "*Ana kurttan gelen Apangu, on*

¹² B. Malinowski , a.g.y., s. 21.

kadınla evlenir. Doğan çocuklar babanın değil, ananın soyadını alırlar...Türk boyları ile ilgili bazı bilgiler, ana-erkil kalıntı izleri taşımaktadır. ..Siyasal işlerde kadınlar öğüt verir."¹³

Bu düzende anaerkil kalıntılar, ana soyuna tanınan özel haklar çerçevesinde ele alınabilir. Bu izlere, Türklerin tanrılarında ve Şamanlığın gelişim evrelerinde de rastlanır. Aynı zamanda anaerkil topluluğun kadına yüklediği misyon, hem zihinsel hem de biçimsel düzeyde, tarihsel bir gelişim evresinde sürüp gidecektir. Türklerin ilk din biçimi olan Şamanlık anaerkil toplum düzeninin egemen olduğu bir dönemin ürünüdür. İşte bu noktada daha sonraki tarihlerde görülebilen kadınsı özellikler, şamanın giyim tarzı ve Şaman törenlerinde kadın kılığına bürünüp ayin yapan şamanlar bu eski kalıntıları biçimsel düzeyde sürdürebilmişlerdir: *"İslamiyet'i kabul ettikten sonra Orta Asya İslamlarında saç tıraş etmek, Müslüman geleneklerinde olduğu halde bazı Şamanların bir tutam olsun saç bırakmaları Şamanlığın anaerkil özelliğinden kalmadır. Bu durum hanlarda ve hakanlarda ise, tam saç uzatma olmasa da bir tutam saç uzatarak veya kadına değişik şekillerde benzeyerek geçmişle bağlantı kurup otorite sahibi olmaya çalışmalarının ifadesi sayılmaktadır."*¹⁴

Doğan Avcıoğlu, kandaş aileyi tanımlarken yeni bir boyut daha yakalamıştır: *"Bir küme erkekle bir küme kadının tam cinsel özgürlüğüyle belirlenen grup evliliği giderek evrime uğrar. İlk karı-koca grupları kuşaklara göre sınırlanır ve kuşaklar arasındaki cinsel ilişki yasaklanır. Ancak aynı kuşaktaki erkekler birbirlerinin karı ve kocalarıdır. Hem kardeş hem de karı koca durumundadırlar. Buna 'kandaş aile' denebilir."*¹⁵

Kardeşler arasındaki ilişkinin yasaklanması sonucunda ortaklaşa aile doğar. Burada karı ve kocalar ortak olmakla birlikte artık kardeş değildir. Birbirine yakın kültürlerle sahip olan Türklerde görülen bu tip evliliklerde baba sadece döl sağlamakla yükümlüdür. Doğan Avcıoğlu, döl alma adetinin Anadolu'da görülebilen bir özellik olduğunu belirtir. Avcıoğlu'na göre *"bu döl alma, komuklara aile içinden kadın sunma biçiminde görülür."*¹⁶ Tarihte, bu durumun efsanelerden, hikayelere kadar gerçeklik düzeyinde ele alındığı görülür.

Böylece *kandaşlık* tanımı çerçevesinde dinsel, ekonomik, kültürel, zihinsel ve örgütsel yapılanmanın iç içe geçtiğini ve kültürel evrilme ile günümüze kadar gelebildiğini görüyoruz. Birini diğerinden çok kolay ayıramadığımız bütünsel oluşumda bugün Batının rasyonel olarak

¹³ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 218-219.

¹⁴ Abdülkadir İnan, *Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, Ankara, s. 89.

¹⁵ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 227.

¹⁶ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 228.

tanımlanan yaşam ve düşünme biçiminin tamamıyla farklı bir şekilde işleyen ve bu önemli özelliğini "ortak yaşama" ritüelinden alan bir durum vardır. Ancak bu iki ayrı dünyanın da etkileşim içinde olduğunu, yeni sentezlere ulaştığını ve ortaya daha ilginç versiyonlarının çıktığını günlük yaşamımızda da gözleyebiliriz.

Ortak yaşamının ve topluluk bilincinin temeli olan kolektif davranma eğilimi; birlikte üretip, birlikte eşit şekilde tüketmeye, birlikte savaşmaya, tören yapmaya kısaca düşünsel ve kamusal alanda topluca hareket etme eylemine dayanır. Ziya Gökalp bu durumu şöyle açıklar: *"Eski Türklerde kutsal olmayan hiçbir şey bulunmadığı içindir ki, kamusal düşünce kutsallıkla örtüşür, hatta çoğu görünümüyle aynılaşır."*¹⁷ Bu yaşam tarzı biçim ve içerik düzeyinde birbirini tamamlar, zihinsel boyutta gelişen biçimsel düzeyde de gelişir. Çağımızda psikolojik açıdan sapkın olarak nitelendirebileceğimiz, homoseksüel eğilim, kadın sunma ya da uç bir varsayımla aile içi ensest ilişkilerin kökenini dönüşmüş biçimleriyle ilk nüvelerinde aramak gerekecektir. Böylece Türk toplumunun tarihsel geçmişinde dinsel ve cinselliğin birbirinden çok ayrı uçlar olmadığı bir kez daha ortaya çıkan bir paradoks oluşturur.

Niyazi Berkes'in deyiimiyle *"değişmeyen toplum yoktur, ama bu tür değişim ağır ağır oluştuğundan fark edilmez. Hatta büyük değişimler zamanla geleneğin parçası haline gelirler."*¹⁸

Kandaşlık, topluluk bilinci, anaerkil toplum anlayışı, akrabalık, oyun, ritüel, töre birbirinden ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Geleneğin, törenin baskın olduğu böylesi bir zihniyet düzeyinde ortaya çıkan irrasyonel durum, Batının rasyonel anlayışıyla çelişir. Baudrillard'a göre tören düzeni bir öğreti düzenidir ve tamamıyla göstergelere dayanır. Her şeyin, her davranışın sonucu önceden belirlenmiştir: *"Tören de oyun gibi kendinden geçmiş bir bağıntıdır: anlamsız bir şeydir, tek kuralı vardır dışa kapalı olmak. Törenin sonsuza dek sürüp gitmesini sağlayan şey bir öğreti olmasıdır."*¹⁹

Burada, kandaş topluluklara paylaştan, üreten, kolektif üretip tüketen vb. naif yaklaşımların yerine bu anlayışın evrilerek günümüz Türkiye'sindeki sonuçlarına bakmak yerinde olur. Bir yanıla olumlu ve insani davranış biçimlerini getirirken, diğer yandan "bireysiz boy" anlayışının hüküm sürmesi, günümüzde hala belli bir toplumsal yaşama düzeyinin yakalanamamasıyla yakından ilişkilidir. Bu tür bir önermenin en doğru biçimi varlık

¹⁷ Aktaran Ümit Hassan , *Türkiye Tarihi I*, Cem Yayınevi, 4. Baskı, 1994, İstanbul, s. 286.

¹⁸ Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, 1. Baskı, 1978, İstanbul, s. 27.

¹⁹ Jean Baudrillard, *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, GSF, 1992, İzmir, s. 118.

nedenini birey olma duygusuyla pekiştirerek yıkıcı değil yapıcı eylemler doğrultusunda, bireyliğini koruyarak kolektif davranabilme eğiliminin içinde aramak gerekecektir.

b. Topluluk Bilinci , Zihinsel Yapılanma ve Din Kavramı

İnsan denilen türün ortaya çıkışında doğayı taklide dayalı mimetik davranış biçimi evrensel bir kalıptır. Bugün rasyonel ve irrasyonel olarak yani akla ve bireyin varlığına, akıl dışı ve kolektif benin varlığına dayalı olarak süregelen iki ayrı görüş, toplumlar arasındaki kültürel farkları da beraberinde getirmiştir. Batı ve Doğu zihniyeti olarak kesin bir ayırmaya getirip bu ayırmaya göre de hareket edebiliriz. Çünkü günümüze kadar yapılan araştırmalar, Batının Doğuya bakışında, Doğunun Batıya göre hareket etme konusunda sanki çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Oysa dünyanın tarihsel gelişim sürecinde evrensel bir yaşam biçiminden çıkıp uzun yüzyıllar benzer özellikleri gösteren Doğu ve Batı toplumlarının ayrıştığı önemli nokta, Batıda bilimin ve aklın zaferi diye tanımlayabileceğimiz rasyonel süreçte başlayan zihinsel ayrım, aslında o tarihe kadar sürekli etkileşimlerle gelişen bir özelliğe sahiptir. Bugün ise globalleşme adı altında sunulan durum ise, tıpkı tarihin ilk aşamasında olduğu gibi ortak çıkarlara dayalı bir evrensellik anlayışını ifade etmektedir.

Bu bölümde, ilkel kabilelerde bir alışveriş biçimi olan potlaçın getirdiği yükümlülükler doğrultusunda, bu yaşam biçiminin dönüşmesiyle Osmanlı ve Türk toplumunda yarattığı zihinsel durumu açıklamaya çalışacağız. Bu durum yalnızca zihin düzeyinde değil, ekonomi ve toplumsal yaşam düzeyinde de eşzamanlı ilerleyen bir kültürel konjonktürdür.

Kısaca anlayış ve kavrayış olarak tanımlayabileceğimiz zihin; bilincin irade ve heyecan karışmadan algılayan ve düşünen bölümüdür. Zihniyet ise, görüş ve inanç etmenlerinin etkisi altında beliren düşünme yoludur ki bu zaman ve mekanın da algılanmasına bağlıdır.

Bouthoul, zihniyeti sosyolojik açıdan şöyle tanımlar: *"Aynı bir birey tarafından özümsemiş ve kendi aralarında mantık ve inanç ilişkilerinin bulunduğu entelektüel yargı ve düşünce bütünü...Zihniyet, bireyi gruba bağlayan en dirençli bağıdır."*²⁰

Buradan da anlaşılacağı gibi toplu yaşam tarzının getirdiği inanç ve davranış modelini zihniyet olgusuyla birlikte ele almamız gerekecektir.

²⁰ Aktaran Oğuz Adamr, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayıncılık, 1. Baskı, 1987, İzmir, s. 20-21.

Bouthoul'a göre zihniyeti oluşturan dört evrensel veri; Kozmoloji, Ahlak, Teknik ve Toplumsal yaşamın kategorileridir. Bu kategoriler kutsal ve kutsal olmayan, değerler, hiyerarşi, dost ve düşman kategorisi biçiminde ayrılır.

Akl ve zihin ayrımında ise; akli bireysel ve rasyonel düşünüş biçimi; zihniyeti 'kolektif ben'den oluşan tekil bir düşünüş biçimi olarak tanımlamak gerekiyor. Hegel'e göre; "*Akl, gerçeklik kendi içinde rasyonel oluncaya kadar gerçekliğe hakim olamaz. Bu gerçeklik öznenin, tabiat ve tarihin içeriğine girmesiyle mümkün kılınır. Nesnel gerçeklik böylece, öznenin gerçekleşmesidir.*"²¹ Akli rasyonel oluncaya kadar irrasyonel bir oluşum şeklinde belirtmek yerinde olur. "*Akl, özgürlük içinde tamamlanır ve özgürlük öznenin varlığıdır. Öte yandan, aklın kendisi sadece onun gerçekleşmesiyle vardır. Akl nesnel bir güçtür, nesnel bir gerçektir. Çünkü bütün varlık biçimleri az çok öznellik biçimidir.*"²² Bu açıklamaya göre özne ve nesnenin yani insan ve doğanın ilk etkileşimi, nesnenin kavranması, algılanması konusunda nesnenin de bir özne olduğu varsayımından hareket etme biçimini beraberinde getirir. İlkel topluluklarda her şeyin bir ruha sahip olması gibi. Yani nesne özneleşmiş, özne de nesneleşmiştir. "*Tarih olarak akli gösteren terim zihindir (Geist). Geist insanlığın rasyonel gelişimiyle ilgili olarak tarihsel dünyayı temsil eder. Bu aktılar ve olaylar zinciri olarak olan tarihsel bir dünyayı değil, dünyayı insanlığın büyüyen yeteneklerine uydurmaya çalışan kesintisiz bir savaşı dile getirir.*"²³ Böylelikle tarihsel gelişimin de zihniyete dayalı bir evrim olduğunu göz ardı etmemek gerekecektir. Tarihin ince ayrıntılarına girdiğimizde, zihniyeti belirleyen gündelik yaşam ve gündelik yaşamı belirleyen ekonomi, inanç ve değerler bütünü bizi yeniden zihniyetin oluşturduğu tarihsel biçime götürecektir.

Kant, düşünceyi doğrudan ve dolaysız olarak sezgilere bağlar. Çünkü nesne başka şekilde algılanamaz. Ona göre bu sezgi biçimlerinde uzay-zaman ve kategoriler, zihnin çok katlı duyumu deneylerden gelen ve duyumları düzenleyen tümelldir: "*Deney, insan zihninin 'a priori' faaliyeti dolayısıyla zorunlu ve tümel bir düzen sağlar. Zihin her şeyi ve olayları birlik, gerçeklik, özlük ve nedensellik kategorileriyle kavrar. Bu biçim ve kategoriler deneylerden türememiştir. Teşkilatlı bir süreklilik olan deney onların içinde doğar.*"²⁴

İnsan akli sadece biyolojik etkenlerle değil, toplumsal karakteriyle de beraber kavranmalıdır. Bu toplumsal karakter, kültürel etmenleri oluşturan din, gelenek ve ekonomik yapıyla birlikte kavranabilir.

²¹ Aktaran Herbert Marcuse, *Mantık ve İhtilal*, Kıtay Yayıncılık, 1. Baskı, 1974, İstanbul, s. 36.

²² Aktaran Herbert Marcuse, a.g.y., s. 37.

²³ Aktaran Herbert Marcuse, a.g.y., s. 38.

²⁴ Aktaran Herbert Marcuse, a.g.y., s. 50-51.

Bu bakış açısıyla, Türklerin tarih sahnesinde ilk kez ortaya çıkışlarından bu yana gösterdikleri zihniyet yapısı da, yaşam biçimlerinden bağımsız olarak düşünülemez. Böylece inancı belirleyen şey tüketmek, tüketmeyi belirleyen şey toplumsal yaşam, toplumsal yaşamı belirleyen ise, ekonomidir. Bunlar birbirinden bağımsız biçimler değildir ve ilk toplumların ortak özellikleridir. Bu bütünü tamamen kuşatan ise toplu hareket etme özelliğidir ki bu bütünün kendisinden ortaya çıkan ise, zihniyettir.

Kandaş kabilelerin yani soy bağıyla birbirine bağlı olan toplulukların temel özelliği olan potlaç, yalnızca bir mübadele yöntemi değil aynı zamanda bir prestij, itibar, iktidar ve otorite anlayışının da simgesidir. Potlaç yaşam biçiminde, en fazla hediye veren itibarı ve prestiji en fazla olandır. Bu da doğal olarak kabile şefinin zenginliği ve iktidarıyla ilgili bir servet sorunudur. Servetin tükendiği anda itibar, iktidar ve prestij de sona ermiştir. Bu durum yalnızca bir nesnel alış-verişin değil, manevi bir durumun da simgesel biçimidir. Çünkü her şeyin ruhunun olduğu varsayımı, hediye ile birlikte ona ait ruhun da birlikte karşıdaki kişiye verilmesidir. Fakat o eşyanın ruhu orada kalmak istemez, kutsal sayılan kendi doğasına (ormanına, ırmağına) dönmek ister. İlkel toplumlarda şölenler aracılığıyla verilen şeyin ruhu (örneğin bu bir yiyecek cinsinden ise) tüketilmediği takdirde rüzgara bırakılır ya da denize dökülür. Çünkü doğadan gelmiştir ve doğaya dönmek zorundadır. Dirilme mevsiminde yeniden geleceği inancı ilk bakışta *israf* gibi algılanabilir. Fakat kendi mantığı içinde tutarlı bir durum sergiler ve bu inanç tanrı olarak kabul edilen doğaya verilen kurban, adak biçiminde de algılanabilir.

İskandinav Edda'sının en eski şiirlerinden olan *Havamal*'da potlaç'a dair değinmeler, bu yaşam tarzının ne denli eski ve yaygın olduğunu göstergesidir: "*41-Dostlar elbise ve silah vererek birbirini hoşlandırmalıdır. Bunu herkes kenedi tecrübesiyle bilir. Karşılıklı hediye alıp verenler en uzun zaman dost kalırlar... 42-İnsan dostu için dost olmalı. Hediyeye karşı hediye vermeli gülmeyi gülmekle, yalanı hile ile karşılamalı... Verilen hediyeler alınanlara benzemeli. 48-Cömert ve kıymetli kimseler iyi günler yaşarlar. Bir şeyden korkmazlar. Korkak her şeyden çekinir, hasis hediyelerden korkar.*"²⁵

Buradan da anlaşılacağı üzere, bu ilk biçim mimesise dayalı bir biçim olup karşılıklılık ilkesi içerir. Bu karşılıklılık; eşitliği, paylaşımı ve dolayısıyla kendi mantığı içinde barışı getirirken; ilk biçimiyle çıkarıcı ve çifte standarda sahip olduğu söylenemez. Burada ahlaki olanın siyasi ve toplumsal bir yönü de vardır. Bu alış-veriş biçimi belirli ritüellere bağlıdır ve doğum, ölüm, şölen, evlenme gibi sosyal durumlar bağlamında gündeme gelir. Zengin

²⁵ Aktaran Marcel Mauss, a.g.y., s. 17-18.

adalardeki kabileler arasında ziyafetler, panayırılar kurulur, kabile toplanır. Bazen bu şöenlerde kabileler arası bir rekabet ve çatışma ortaya çıkar. Mauss, araştırmalarında şöyle bir açıklamaya yer verir: "*Mesela verdiğimiz hediyelerde, ziyafetlerimizde, düğünlerimizde, adı davetlerimizde birbirimize rekabet ederiz. Ve intikam almağa lüzum görürüz...*"²⁶

Burada ekonomi ve hukuk belirli kurallar ve inançlar çerçevesinde birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturur. En önemlisi de, alınan hediyein karşılık olarak iade edilmesidir. Marcel Mauss bunu şöyle açıklar: "*Toanga veya Hau'yu kullananlara musallat olur, ta ki bunlar kendi mevcutlarında, toangalarından, mülklerinden, işlerinin veya ticaretle fazlasından ziyafetlerle ve hediyelerle karşılığını veya fazlasını iade etsinler. Bu suretle onlarda fazlalıkları miktarında son hibeyi alan vaziyetine giren ilk hibeyi verene karşı diğerlerinin hak kazanmasına mucib olurlar.*"²⁷

Burada eşya ile ruh bağlantısı bir hukuk ilişkisini de beraberinde getirir, çünkü her şeyin bir ruhu vardır. Birisine hediye edilen bir şey kendinden bir şey vermek (ruh) gibidir. Dolayısıyla birinden bir şey kabul etmek de o kişinin ruhundan, özünden bir şey kabul etmek anlamındadır. Bu kutsal ve tılsımlı bir etkidir. Bu bir mecburiyettir. "*Klan, bir ev halkı, bir kabile, bir misafir edilmemelerini istememek, hediye kabul etmemek, ticaret etmemek, kadınlar ve kan vasıtası ile münasebet vücuda getirmemekte serbest değildirler.*"²⁸ Bir yemeğe katılmak görev icabıdır. Almak mecburiyeti olduğu gibi vermek mecburiyeti de aynı kurallara tabidir: "*Vermekten çekinmek, davet etmemek, almaktan istinkaf gibi harp ilanına delalet eder...Mecburi bir daveti red etmemelidir. Fakat ayrıca talip de olmamalıdır...Misafir eden ona bir yemek hazırlar ve yemek yerken karşısında el pençe divan durur. Yabancıya giderken diş kirası olarak bir hediye verilir.*"²⁹

Bu tür bir yaşam biçiminin getirdiği zihniyet ve toplumsal durum, ilk Türklerde, Selçuklularda ve Osmanlılarda çeşitli kültürel faktörlerle değişip dönüşerek yeni biçimler almıştır. Potlaçtaki armağan yükümlülüğü, insanlara ve tanrılara verilen hediyeler biçiminde ikiye ayrılır. Bu bir anlamda verimliliğin artmasına da işaretir. Tanrılara verilen hediyelerin en karakteristik biçimini gördüğümüz Şamanlık inancında hediye, kurban biçiminde ortaya çıkar. Kurban zorunlu olarak imha edilerek verilen bir hediye biçimidir. İmha yalnızca canlı bir varlığın öldürülmesi biçiminde değil, esirlerin öldürülmesi, yağların yakılması, denize maden atılması ve zengin evlerinin yakılması türünden çeşitlilik gösterir. Daha çok Şamanizm'de

²⁶ Marcel Mauss, a.g.y. s. 25.

²⁷ Marcel Mauss, a.g.y., s. 31.

²⁸ Marcel Mauss, a.g.y., s. 33 .

²⁹ Marcel Mauss, a.g.y., s. 34.

görülen bir biçim olan doğaya kurban verme anlamında potlaç ortaya çıkar. Bir ağaç kesmeden, ev yapmadan, toprağı kazmadan önce onların izinlerini almak ve onlara hediyeler vermek zorunludur. Benzeri özellikler günümüz Türkiye'sinde de hala görülebilen özelliklerdir. Bir evin inşaatına başlanmadan önce, yeni bir eşya alındığında ve özellikle politikacıların bir prestij gösterisi haline getirdikleri açılış törenlerinde kesilen kurbanlar, bu ilk biçimin, zihinsel deformasyonunun bir sonucudur.

Bu mübadele biçimi, Türklerin sosyal yaşantısını ortaya çıkaran en özgün biçimdir. Çinliler Türkleri tatlı söz ve yumuşak ipekle kandırırken, Türkler de Çinlilere kız verip (sunma ve armağan etme biçiminde) en kritik dönüm noktalarında bile armağan aracılığıyla barış sağlamışlardır. Takas usulü ile boyun eğme ve eğdirtme ilk Türklerin yöntemi olmuş, devralınarak Selçuklu ve Osmanlı yaşam biçimi, zihinsel yapısında da etkili olmuştur.

Doğan Avcıoğlu yağmanın geçim darlığı nedeniyle ortaya çıktığını belirtiyor. Bu düşünce belli oranda doğruluk payı taşısa da, temeldeki neden servetin yağmalanmasının kutsal olmasında aranabilir. Çünkü, yağmalamak davranışı Engels'in ifadesiyle insanın evrimleşmesinde önemli bir yere sahip olup hayvani bir biçim taşır. Dolayısıyla yağma göçebe ekonomik sistemin vazgeçilmez bir ögesi durumunda kalmıştır.

Karşılıklı çatışmalar hem Türkler hem de diğer topluluklar için tarih boyunca geçerli olmuştur. Ortada tarihi belirleyen bir ekonomik neden, bir mübadele oyunu vardır. Oyunu kuralına göre oynayan kazananların safında yer alır. Ya da Baudrillard'ın belirttiği gibi *"Kazanan ya da kaybeden yoktur"*. Yerleşik imparatorluklar, hizmetinde kullanmayı başaramadığı topluluklara karşı yağmalardan kaçınmaları için haraç öderler. Bu bir anlamda sus payıdır. Haraç böylece rüşvete dönüşür. Burada yine bir karşılıklılık ilkesi mevcuttur. *"Osmanlılar dahil, II. Murat zamanında, yağma yapmasınlar diye Akkoyunlular'a haraç ya da rüşvet vermekteydi."*³⁰

Hatta zamanla yağma sadece malların yağmalanması, yani şehirdeki insanların can kaybına neden olmayacak bir şekilde anlaşmalı bir akte dönüşür.

Osmanlı'nın henüz uç beyliği durumundayken bile güttüğü politika, oyunu kuralına göre oynamak biçiminde gelişme göstermiştir. Bizans sınırındaki Osmanlı uç beyliği, İlhanlılarla iyi geçinip vergilerini düzenli öderler ve yayılmaya başlarlar. Topluluk içinde servet konusunda henüz maddi uçurumlar söz konusu değildir. *"Osman Bey sofrasını devamlı*

³⁰ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 120 .

herkese açık tutar. Öldüğü zaman Osman'ın terekesi birkaç at ve bir iki yüz koyundan ibarettir. Altın ve gümüş değerli eşyası ve parası çıkmaz."³¹ Fakat Osmanlı'nın genişleme ve yayılma biçimi haraç almak ve yağmalamak yoluyla zenginleşmek biçiminde olmuştur. Zamanla devlet hazinesinin kurulması ve padişahın bir servete sahip olması gereği üzerine bu durum dönemin vakanüvisleri tarafından eleştirilir: "Ol zamanda padişahlar, tamakar (aç gözlü, pinti) değillerdi. Ellerine geçeni virirler, gira hazineye virmezlerdi. Heman kim Hayrettin Paşa kapıya (hükümet başına) geldi, padişahlar, tamakar oldu. Padişah olana hazine gerekdür, dediler."³²

Böylece eski gelenekten kopma, fakat eski alışkanlıkların bir şekilde sürmesi Osmanlı'daki ilk eşitlik ve düzen anlayışına farklılıklar getirir. Sabri Ülgener bunu, iktisat ahlaki ve iktisat zihniyeti olarak dile getirir. Zihniyet çözülmesi olarak ifade ettiği bu durum, resmi tarihçilere göre Osmanlı'nın yükselme dönemi diye tabir edilen dönemde başlar. "Osmanlı Devleti'nin parlak yükseliş devri bütün bir bölgenin azar azar, fakat kararlı çözülme dönemi ile bir zamana rastlıyordu."³³

Sabri Ülgener bu çözülme dönemini Ortaçağ Zihniyet Ahlakı olarak tanımlamaktadır. Feodal bir biçimin işlerlik kazandığı bu dönemde, büyük bir toprak mülkiyeti ve toprağa bağlı hakimiyet biçimi, toprakla sınırlanan bir iktidar (yani merkezi olmayan bir durum) toprağa bağlı rütbe ve kademeler söz konusudur. Osmanlı'da Avrupa feodalizminden ayrı ve kendine özgü bir feodal yapı olmakla birlikte, biçim itibarıyla benzerlikler taşır. Servet, toprağa dayalı kaldığı sürece paranın ve menkul değerlerin ikinci planda kaldığı görülür. Şehir dışında veya çevresinde irili ufaklı işletmeler ile şehir içinde çarşı esnafı ve loncalardan oluşmuş bir görünüm sunar. Toprağa dayalı ağalık, ve oldukça ağır ilerleyen servet ve kıymet anlayışının sarındığı güç, din ve geleneklerle çevrelenmiş bir bütün sunar. Bu feodal yapının sınıflaması ise, şöyledir: Siyasi iktidar sahipleri (merkezi otoriteyi ya da mahalli idareyi temsil eden beyler eşraf ve ayan, kaplıcanlar, yandaşlar); ordu ve idare erkânı; has sahipleri ve bu rütbe altında görev yapanlar. Siyasi iktidar sahiplerinden asla ayrı düşünilemeyecek bir ruhani sınıfın yanı sıra kayınlmış sınıflar (toprak ve sermaye sahibi tüccarlar). Orta ve aşağı tabaka diye tanımlayabileceğimiz kategoride ise, küçük memur, hizmetli; tekke ve zaviyelerin geniş mürit halkası ve esnaf-zenaatkarlar yer alır. Sonuncuları, yerleşik veya gezgin ticaret erbabı, şehir dışındaki toprak işçileri biçiminde de tanımlayabiliriz.

³¹ Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s. 163.

³² Doğan Avcıoğlu, a.g.y., s.164.

³³ Sabri Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, Der Yayınları, 1981, İstanbul, s.22.

Bunların içinde Osmanlı Devleti'ni karşılaştığı zor durumlarda her zaman gelenek ve törelerine bağlı kalarak sürdürdükleri ritüelistik sistemle ekonomik anlamda kurtaran lonca teşkilatlanması önemli bir yere sahiptir. Zamana ve dönemine göre Fütûvvet, Ahilik ve Lonca teşkilatları, çözülme devrinde de kendi içine kapanarak ve asli görevlerini din, gelenek, töre çerçevesinde yerine getirerek uzun yıllar varlığını sürdürebilmiştir. "... *güdülen gaye, kaba ve umumi çizgileriyle hepsinde birdir; sanat erbabını müşterek bir iş ahlakı ve disiplini altında topluca muhafaza etmek; göreneğe (olagelmışe) hakkını tanımak; zaruret olmadıkça iş, güç ve sanat değiştirmemek, düşkünü gözetip kollamak; dışarıya doğru kapanıp beraberce savunmak...*"³⁴ Görüldüğü gibi, kolektif davranma ruhu ve potlaçın dönüşmüş biçimiyle olumlu yanını koruyan esnaf loncaları varlığını kurtarıcı sıfatıyla sürdürmüştür.

Feodal yaşam tarzı toplumsal yapılanmanın üst ve alt tabakalarını benzer bir duruma getirmiş, kaygısızlık, görünüşe ve gösterişe düşkünlük orta ve alt tabakalara da işleyen zihinsel değişimlerdir. "...*müşterek hayat şartlarının perçinleyici tesiri altında esnaf, diğer zümreler ve bilhassa tarikatlarla bidayetden beri öylesine iç içe girmiş o kadar karmaşık bir bütün manzarası göstermişlerdir ki, aralarından herhangi birini diğerlerinden ayırt ederek tek başına tanımaya bile imkan yoktur.*"³⁵

Bu kayıtsızlık biçiminin dönemde moda haline gelen tasavvuf düşüncesi ve sayısız tarikatın Allah'a giden yol konusundaki uzlaşmazlıklarından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

İslam düşüncesi ve disiplini içinde gelişmiş olan tasavvuf anlayışı, varlık birliği ve dinin görünen yüzüyle değil, derindeki anlamıyla ilgilenen *Vahdet-i Vücud* tanımıyla açıklanabilir. İlk başlarda batı felsefesi ve özellikle Platonist görüşten etkilenmeler sonucunda mistik bir anlayış biçiminde ortaya çıkan tasavvuf düşüncesine Vahdet-i Vücud inancı sonradan katılmış ve içselleşmiştir.

Mistisizmin kökeni ise, eski Doğu ve Batının dinsel toplumları tarafından yönetilen gizli ayinlere dayanır. İnsan ile tanrı arasında bağlantı kurmak üzerine şekillenen bu inanç biçiminin vecd ya da vahiy yoluyla gerçekleştiğine inanılıyordu. Buna kısaca varlığın, tanrı tarafından dolaysız bir biçimde algılanması da diyebiliriz.

Gerçekle görünüş arasındaki ayrıma dayanan Platon Felsefesi, öncüllerinin öte dünya anlayışıyla birleşerek, mantık ve dinsel heyecanları da içine alıp doyuran bir kurama yol açmıştır.

³⁴ Sabri Ülgener, a.g.y., s. 35.

³⁵ Sabri Ülgener, a.g.y., s. 36-37.

Platon'a göre şeyler tekil durumda gerçek değildir ve bütün şeyler çelişmeli bir yapı taşır. Bu bir anlamda "varız ve yokuz"un karşılığıdır.

Yunan dünyası ile bilgi ve ticaret alış-verişi içinde olan Arap dünyasında ortaya çıkan sentez bir düşünüşün sonucu, tasavvuf düşüncesine varır. Bu katışma sonunda tasavvufun ulaştığı boyut şudur, *"İlmelyakin aşamasında dini olduğu gibi, eşdeyişle herkes gibi görür, uygular. Aynelyakin aşamasında görünenden görünmeyene, dinin derinliklerin inmeye çalışır. Hakkalyakin aşamasında dinin gerçek amacına varır ve tam bir inan içinde ölüp tanrıda ölümsüzleşir."*³⁶

Ölümü sevinçle karşılamak, ideanın zaman dışı olması, görünenin gerçek olarak algılanmaması, çilecilik, bedenın kötülüğü, ruhun ölümsüzlüğü, ruhun ölümden sonra yaşaması gibi düşüncelerin ortaya çıkması tek tanrılı dinlerin temelini oluşturur.

Batınlık ile tasavvuf birbirini besleyen iki zihinsel unsur olmakla birlikte, bazı yönlerden biçim itibarıyla ayrılırlar. Batınlıkta, Kuran'ın iç anlamına erenler için dış (görünürdeki) anlamı gereksizdir. Namaz kılmanın amacı tanrıya yaklaşmak olduğuna göre tanrıya yaklaşmış olanlar için namaz gereksizdir.

Dine akılcı bir yaklaşım getiren Batıniler bunların yerine yeni inanç biçimlerini yerleştirmişlerdir, bu durumda da dayanaksız batıl ya da boş inanç türünden yeni düşünceler türemiştir. Mezhep olarak Aleviliği benimseyen Batınilerin Acem dünyası ile de etkilenmeleri sonucunda da ortaya çıkan düşünsellik uzun yıllar Anadolu'da hüküm süren yaygın bir inanma biçimi olmuştur.

Tasavvuf da ilk biçimiyle Şii-Batını bir karakteristiğe sahip olup "Vahdet-i Vücut" ilkesinde birleşir. Vahdet-i Vücut; *"İslam gizemciliğinde Vahdet-i Şühud ve Vahdet-i Küsur'dan sonra erişilen üçüncü ve son aşamadır."*³⁷ Buna göre, önce bütün varlıklar ayrı ayrıdır, sonra kendi iradesini tanrı iradesiyle, son olarak da kendi varlığını Tanrı varlığıyla birleştirir. Bir tür Panteist inanış biçimi olan tasavvuf anlayışında, Platonist kuramda olduğu gibi ayrılıklar görünüştedir, öz ise birdir. Bu öz de; Vahdet-i Vücut ile tanrıya bağlanır. *"İslamsal varsayımda olduğu gibi bu bir yaratma değil, bir belirme (Tezahür etme, zahir olma, görünme)dir. Tanrı ot olarak, böcek olarak görünür. Her şey tanrıdır."*³⁸

³⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 6. Baskı, 1995, s. 169.

³⁷ Orhan Hançerlioğlu, a.g.y., s. 176.

³⁸ Orhan Hançerlioğlu, a.g.y., s. 176.

Buradan da anlaşılacağı üzere, tasavvufun vahdet-i vücud anlayışında Şamanist din anlayışının izlerini görebilmek mümkün. Şamanizmde her şeyin ruhu vardır. Tanrılar ve tapınma biçimleri doğal objelerdir. Tasavvufta değişen anlayış Tanrının tek olup, her şeyde tezahür etmesidir. Bu da İslamiyet'in Arap dünyasının birebir kültürel ve inançsal biçimini değil, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan biçimiyle, deformasyona uğrayarak benimsenmesinin göstergesidir. Tarikatlarda kademeler, çırak, kalfa, ustalıkla belirleniyor, sır azar azar veriliyordu. Bu öykü giderek yeniden benliğe ulaşip "*Tanrıyı arayan sonunda kendini bulur*" düşüncesinde odaklanıyordu.

Tarikatlardaki kademe kademe Tanrı birliğine ulaşma düşüncesi, esnaf loncalarındaki etik konusunda da benzer yapıyı gösterir. Aza kanaat, sabır ve tevekkül ilk biçimiyle lonca esnafının genel karakteristiği idi. Sanat erbabının da bir yönüyle soya dayalı (babadan veya ustadan geçen zenaat anlayışını sürdürmek gibi) bir anlayış hüküm sürmekteydi. Bir meslek grubundan diğerine geçiş yok denebilecek kadar azdı. Amaç; uygun bir meslek seçildikten sonra, sabır ve gayretle tam anlamıyla bir olgunluğa erişmek ve sanatın hakikatine varmaktır. Burada rekabet söz konusu değildir, kolektif bir meslek bilinci vardır. "*Sanatkar, maddi ve manevi varlığı ile katıldığı, adeta ferdîyetini içinde erittiği sanatın şerefini her şeyin üstünde tutmakla mükelleftir.*"³⁹

Her meslek dalının kendine özgü gelenekleri, törenleri ve ortak yaşama biçimine dair kuralları vardır. Mesleğe ilk defa giren birisi için, üst basamaklara yükselmek ve kuralları tamamen yerine getirmek bir zorunluluktur. "*Esnaf ahlakı, geniş tasavvuf edebiyatı ile el birliği ederek, bu basit, ampirik tekniği olduğu gibi muhafaza etmek yolunda hiçbir gayreti esirgememiştir. Hatta...tasavvuf ahlakınca 'insan-ı kâmil'in bile ideal ölçülerinden bir kısmı bu noktada, yani geriye ve göreneğe bağlılıkta aranmalıdır*"⁴⁰

Altan üstü bağlılık ve teslimiyet, öğrenilen bir şeyi öğretildiği şekliyle benimseyip kabul etmek ve o şekilde aktarmak, hürmet ve itaatkarlık, bir yanı sıra lonca ahlakının sürmesi ve ekonomik darboğazlarda bir can simidi olması gibi pozitif işlevleri barındırırken, diğer yandan toplumun da benimsediği kaderci ve tevekküle dayalı bir zihniyetin günümüz koşullarında bile, soru sormayan, bireyleşemeyen, dünyayı olduğu gibi kabul edip yaşadığı her türlü olumsuz koşulu tanrıya ve ahirete ulaşma adına bir deney sayan günümüz Türk insanının da büyük çoğunlukla kabullenmiş olduğu bir düşünme biçimidir.

³⁹ Sabri Ülgener, a.g.y., s. 85.

⁴⁰ Sabri Ülgener, a.g.y., s. 88.

Bu anlayışta, bir mesleği öğrenmek ya da onu geliştirmek için rasyonel yöntemler gereksizdir. Ustanın öğrettiği her şey doğrudur. Önemli olan ona sonuna dek bağlı kalmaktır. Gelecek günlerin kazancı için kaygılanmak bu ahlakın içinde yer almaz, "her gün kendi kısmetini getirir" türünden yazgısal bir anlayış hakimdir. Geleneksel yapıya sıkı sıkıya bağlı olan loncalar, tarikatlarla aynı amacı gütmüştür. Loncaların ahlaki normları bir ölçüde topluluğun, birliğin korunması adına doğru ancak, bireyin varolabilmesi, yeni yöntemler geliştirilmesi adına yanlış bir uygulamadır.

Osmanlı'nın gerileme dönemlerinde ise, lükse, itibara, rüşvete, iltimasa ve prestije yönelik eğilim toplumun her iki ucunda da baş gösteren özelliklerdir. Bunda büyük oranda kaderciliğin, tevekkülcü yaklaşımın da payı vardır. Bu yaklaşım yalnızca bir inanç biçimi olarak gelişmemiş, saray ile halkın arasındaki dil ve kültür farklılıkları kısaca bir kaos döneminde oldukça belirginleşmiştir. Batıda gelişen kapitalizmin artık ekonomik bir model olarak Batıdan oldukça uzaklaşan Osmanlı düzenine yabancı gelmesi, dış ilişkilerde aydınlanmayla başlayan kapitalist anlayışa uyumsuzluk da önemli etkenlerden biri olmuştur. Kısaca "önceki bir çalışmanın sonucu" yani "birikmiş iş" ya da "sermaye" anlamına gelen kapital düşüncesi Marx'a göre 16. yy.da başlar. Ancak Batıdaki biçimiyle de üretim ilişkileri başlangıçta loncalara ve ortak üretime dayandığı için, Fernand Braudel ön endüstrinin fakirliğin sonucu olduğunu belirtir. Mübadele ve ekonomi anlayışı konusunda ilk üretim biçimlerinde Doğu ve Batı arasında görülmeyen bariz farklar bizi yine ilk alışveriş yöntemlerine; verme, alma, iade etme zorunluluğu ve ilk toplulukların ortak üretip ortak tüketme anlayışına götürecektir. Batıda gelişen ilk kapitalizm pratiğini Braudel şu şekilde ifade eder: *"Kapitalizm her şeyden önce kentsel tüccarın kapitalizmidir. Ama bu tüccarlar, toptancı veya girişimci olarak, işin başında, kentlerin, kendi evlerindeki zanaat hayatını örgütlemek için yarattıkları, lonca düzeninin içine dahil olmuşlardır."*⁴¹

Braudel, burjuva sınıfı ile ilgili olarak, bir sermayeyi değil, varolan mirası tüketerek, aşırı harcama, lüks ve ihtişam içinde bulunan Batı insanından söz eder. İhtişam, prestij ve tüketim duygusu sadece maddi yönüyle değil, göze girme isteği türünden bir etik anlayışı da beraberinde getirir.: *"...rollerini oynamakta; herkesin onlardan beklediklerini, halkın önce hayran olmaya ve haset etmeye, sonra da nefret etmeye hazır olduklarını yapmaktadırlar...sumulan gösteri bir hakimiyet aracıdır. Bir zorunluluktur. Bu Napoli soylularının İspanyol kral naibinin sarayına devam etmeleri, iflas etmelerine ve topraklarına parasız dönmelerine mal olsa bile, onun gözüne girmeleri gerekmektedir."*⁴²

⁴¹ Fernand Braudel, *Maddi Uygarlık II*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, 1. Basım, 1993, Ankara, s. 273-274.

⁴² Fernand Braudel, a.g.y., s. 438.

Braudel 16. yy.dan itibaren Avrupa'da yaşanan bu lüks tüketim çılgınlığına yönelik iki tür yaşama biçiminden söz ederken bunun ya gösterişe ya da gizliliğe yönelik olduğunu belirtir. Debdebenin her yere sızmış olduğundan, her yerde gösterişin mevcut olduğundan söz eder: "*Lükse karşı yasalar çoğalmakta, ama bunlar her zaman olduğu gibi, aşırı harcamaları da durduramadan yalnızca işaret etmektedirler: Muhteşem düğünler ve vaftiz törenleri, kadınların taktıkları sözüm ona sahte inciler, kadınlar bu incileri elbiselerinin üzerine de koyma adetini edinmişlerdir.*"⁴³

Benzer bir durumdan Sabri Ülgener Osmanlı'da gelişen altın ve gümüş tutkusundan söz ederken "*ister paye ve ünvan hevesi, ister kazanma ve zenginleşme arzusu (bilhassa yüksek tabakada) dikkate alınsın, hepsi kendilerini üstü örtülü ve kapalı halden çıkararak gerçekleştirme ve göze görünme imkanlarına (ki en fazla aranan budur!) kavuşturacak olan bir çift maden etrafına sıralanmışlardır: altın ve gümüş*"⁴⁴ Fernand Braudel'in söz ettiği, Fransa'da "*çingtrak soyluları*" olarak adlandırılabilen kesim ise, büyük olasılıkla Osmanlı'da, kapılananlar konusunda karşılığını bulacaktır. Nabi ise, bunu şu dizelerle dile getirir:

"*Gâh oldu atıyye gâh kaymet
Gâh oldu hedıyye, gâh rişvet*"⁴⁵

Sözü yine potlaça getirdiğimizde, potlaçtaki karşılılık ilkesinin tarihsel süreç içinde aldığı durumu bir Arap şairin sözlerinden aktarmak yerinde olur: "*uzat bana o eli ki üstü öpülmeye, içi ihsan atıyye dağıtmaya alıştıdır.*"⁴⁶

Geleneksel yapının, lüks ve ihtişam duygusuyla pekiştiği gerileme dönemi toplumsal hayatında; yaşamı, geleceği çok fazla düşünmeden hoşça geçirmek, aynı tevekkül zihniyetiyle an'ı yaşamak (ekonomik anlamda) olarak özetlenebilir. Törenlerle (sünnet, düğün, doğum, nişan, evlenme v.b.) süren bir toplum hayatında gösteriş, prestij ve tüketim, toplumun varlık nedeni gibiydi. Bir evlilik töreni öncesi bile başlı başına serveti, merasimi ve ihtişamı gerektiren ritüellerdi: "*..Nikah akdi için çağrılan efendi ile o mahallenin imam ve muhtarlarına güveyi avaidi adı altında atıyyeler dağıtılır...*"⁴⁷ Gelinin evine giden cihâz (çeyiz) konusunda, gün, kişi sayısı ve birtakım kesinleşmiş kurallar geçerliydi. Osmanlı toplum hayatındaki bu gösteriş tutkusunu Abdülaziz Bey şöyle aktarıyor: "*Eskiden kübera ve ricâ, göstermek istedikleri servet ve kudretlerinin en iyi şekilde kerimelerinin cihâzından anlaşılacağını bildiklerinden*

⁴³ Fernand Braudel, a.g.y., s. 438-439.

⁴⁴ Sabri Ülgener, a.g.y., s. 119.

⁴⁵ Aktaran Sabri Ülgener, a.g.y., s. 124.

⁴⁶ Aktaran Sabri Ülgener, a.g.y., s. 125.

⁴⁷ Abdülaziz Bey, *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1. Baskı, 1995, İstanbul, s. 112.

*cihâza birinci derecede önem verir, büyük külfetlere, aşırı masraflara girişerek lüzumundan fazla cihâz tertip eder, akrânları arasında 'filan zat kerimesine şöyle bir cihâz vermiş' dedirterek bunu bir iftihar vesilesi yaparlardı."*⁴⁸ Burada çeyiz konusunda yine aynı esere dayanarak vereceğimiz birkaç örnek herhalde tüketim konusunda fazlasıyla bilgi verecektir: *"15 adet yün döşek...; 30 adet pamuklu şilte..., 30 adet kışlık pamuklu yorgan...; 30 adet yazlık pamuk yorgan...; 20 adet yazlık ince yorgan...; 12 adet küçük boy diz yorgan...; 90 yatak çarşafı; 20'si düz ve yollu ipek bürümcek."*⁴⁹

Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkıp hemen her biçimini potlaçla ve onun dönüşmüş biçimiyle karşılaştırabileceğimiz bu zihniyet yapısı, günümüzde hala Batı'nın rasyonel biçimini kabul edip, eski inanç ve alışkanlıkların içselleştiği daha farklı bir görünüme bürünmüştür. Eski düzende, belki kendi içinde daha tutarlı olduğunu düşündüğümüz böylesi bir yapı, günümüzde büyük oranda karmaşık ve çifte standarda son derece uyan bir biçim almıştır. Bu yapı alma-verme ve çoğuyla iade etme mecburiyetini, her alanda yaygınlaşmış normal bir davranış biçimi haline getiren rüşveti, adam kayırmayı, otorite duygusunu pekiştirmiş; karşılıklılık ilkesi bağımlılığa, teslimiyete dolayısıyla bu teslimiyet karşısında büyük oranda maddi ve benzeri bağılıklar nedeniyle *"bireyleşmenin"* önüne set çeken soru sormama ve nedenini araştırmama gibi çağdaş kapıkullarını üretmiştir. Bu sadece görünüm itibarıyla yaşanan bir çağdaşlıktır. Böylece özgür düşüncenin gelişmemesi, toplumun çok ağır hareket etmesi, yakın tarihsel sürecin güncel ayrıntılarında çok daha net bir şekilde gözlenebilmektedir.

Çağdaşlaşma eğilimlerinin biçimsel anlamda en fazla yer aldığı Tanzimat, 1. ve 2. Meşrutiyet dönemlerinde bile, dinin de içinde harmanlandığı zihniyet, ileriye atılan birçok adımı geri çekerek, özerk bir yapı dönemin aydınlarınca bile oldukça zor kabullenilmiştir. Batılılaşmak, çağdaşlaşmak, hayatın her alanında biçim itibarıyla ele alınarak ortaya çok garip ve trajikomik denilebilecek sentezleri çıkarmıştır. Niyazi Berkes'in deyiimiyle: *"Değer ölçüleri olmayan bir toplum yoktur. Ancak bazı değerler zamanın gereklerine göre değişeceğine, zamanla katılaşma, kireçleşme eğilimi gösteririler...toplumun insanları arasında birbirine çok yapışık birlik vardır; kişiler değişmez kurallara uyarak yaşamayı çok rahat ve kolay bulurlar."*⁵⁰

Değişmeyi önleyen önemli bir unsur olan din, her dönemde bir engel oluşturur. Fakat bu din duygusunun da ne denli içi boşaltılmış ve Anadolu'da yaşayan Türk'lere özgü bir din

⁴⁸ Abdülaziz Bey, a.g.y., s. 114-115.

⁴⁹ Abdülaziz Bey, a.g.y., s. 115.

⁵⁰ Niyazi Berkes, a.g.y., s. 17-18.

anlayışı olduğunu biliyoruz. Dinsel yapının nasıl geliştiği ve ne tür eklemeleri içinde barındırdığı konusunda aslında zihniyet yapısından bağımsız düşünülmesi de, tarihsel süreç itibariyle geliştiği çizgi üzerindeki tarihsel ayrıntılar yeniden gözden geçirilmeğe değer bir konu oluşturuyor.

Günümüzde de, Müslümanlığın ilk yayılış biçimine benzer bir misyon, politika anlamında taraftar toplamaya yönelik bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Son genel seçimlerde Türkiye'de büyük çoğunluğun oyuyla Türkiye'nin yerel yönetimlerinde idari haklar kazanan partinin yöntemi de, muhtaç kesime maddi destekler sağlayarak oy toplama biçiminde gerçekleşmiştir. Bu kez eski bir yöntem teknolojiyle pekiştirilmiş, maddi yardım yapılan haneler, bilgisayar kayıtlarına geçmiştir. Sonuç itibariyle değişen önemli bir şey olmadığı gibi potlaç kuralları, teknoloji aracılığıyla, din kisvesi altında da varlığını hala sürdürmektedir.

c. Kültürel Yapılanma

Tarihsel süreç içinde toplum tarafından yaratılan maddi ve manevi değerlerin, ortaya çıkarılmasına, kullanılmasına ve aktarılmasına yarayan kültürü; ekonomik değerler, bilim, sanat, edebiyat, felsefe, ahlak ve eğitim belirler. Bireyin bir toplum üyesi olarak edindiği bilgi, inanma biçimi, sanat, ahlak, hukuk, töre ve deneyimleri bütünüyle içeren kültür konusunu ele alırken buraya kadar açıkladığımız toplumsal, dinsel ve zihniyet yapılanmasıyla ilgili bölümlerden çok da bağımsız davranamayacağımız gibi, daha çok yaşamı belirleyen somut öğeleri ortaya koymaya çalışacağız.

Kültür konusunda Anglo-Amerikan toplumbilimcilerden Kroeber ve Kluckhohn, kültür konusunun ayırıcı özelliklerini altı kategoride inceler. Bunlar, şu şekildedir:

Sayıcı-Tanıtlayıcı

Düzyüsel (Normatif)

Sayısal (Genetik)

Tarihsel

Toplumsal - Psikolojik

Yapısal

Tanıtlayıcı tanımlama, kültür kavramının içeriğini saymış ve bununla yetinmiştir. Bu bakış açısından esinlenen F. Boas kültürü şöyle tanımlar: "*Bir topluluğun, toplumsal alışkanlıklarının tüm görünüşlerini kapsayan kültür, bu alışkanlıkların etkilediği bireysel*

davranışlar ve yine onların belirlediği insan eylemlerinin ürünleridir."⁵¹ Bu tanımda özelden genele yayılan ve insanlık tarihine ilişkin toplam bir kültür tanımı söz konusudur.

Tarihsel yaklaşım ise, kültürü toplumsal bir kalıt olarak ele alır. Düzgüsel (Normatif) yaklaşımda, kültür bir yaşam biçimi ve zorlayıcı düzgüler sistemidir. Buna göre, toplumsal çevrenin belirlediği tüm yaşam biçimi ve bir topluluğun tüm yaşam tasarımıdır.

Toplumsal-psikoloji bağlamında kültür; uyum, öğrenme ve alışkanlık gibi edimlerle tanımlanabilir. Çıkış noktası dış çevreye uyma konusuyla bağlantılıdır. C.S. Ford'a göre; *"Kültür, geleneksel sorun çözme yolları, başarılı sonuçlarından ötürü benimsenmiş davranış biçimleri, kısaca öğrenilmiş sorun çözümlerinden oluşur."*⁵² Genetik tanımlamada kültür, toplumdaki geçmiş davranışların biriktirilerek aktarılan sonuçlarıdır. Yapısal tanımlama ise, *"Kültürlerin sistem niteliğini ve kültür öğelerinin örgütlü bütünlüğünü vurgulamaya çalışmıştır. Kültür bir davranışta yansımaları bulan ve soyut bir davranışı yorumlayan soyut ve kavramsal bir modeldir."*⁵³

Kültürü, toplumsal yapı ve yapılanmadan ayrı tutamayacağımız gibi, konunun bu nedenle antropolojik ilişkisini de kurmak gerekecektir. Bu nedenle kültürü tanımlarken temel iletişim aracı olan dilin, dil bağlamındaki davranış biçiminin ve sonuç olarak ortaya çıkan sözlü ya da yazılı simgeler doğrultusunda bir yaşam pratiğinin dışavurduğu sonuçlarla ilgilenmek yerinde olacaktır.

Bu bağlamda dilin kullanılması, iletişim, zamanı algılama mefhumu, insanın nesneler karşısındaki davranış biçimi, kendi deneyimlerini aktarma ve farklı birikimleri algılama biçimi Türklerin kültürel yapılanmasını açıklarken başvuracağımız yöntemlerdir. Bu arada kültürün tarihsel, devingen ve işlevsel bir yapıya da sahip olması, ele aldığımız toplumsal yapının başat özellikleri olması nedeniyle ortaya çok farklı ve çok renkli sonuçları çıkaracaktır.

Eski Türklerin kandaş topluluk anlayışı ve anaerkil özellikler göstermeleri, yönetsel ve kamusal alanda da ayrılmaz bir bütün oluşturmuyordu. Toplu eyleme dayanan bu kandaşlık bilincinde; birlikte üretmek, savaşmak, tüketmek ve şölen yapmak bir örgütlü davranış biçimini somutlaştırmaktaydı. Bu tarz bir yaşam biçimi, yakın uygarlıklarla ilgili etkileme ve

⁵¹ Aktaran Muzaffer Sencer, *Kültüre İlişkin Temel Kavramlar*, Ulusal Kültür Dergisi, Temmuz 1979, Yıl: 2, Sayı: 5, s. 4.

⁵² Aktaran Muzaffer Sencer, a.g.y., s. 5.

⁵³ Muzaffer Sencer, a.g.y., s. 5.

etkilenmeler sonucunda (Çin,Hint,İran gibi) kültürel yapılanma adına ortaya yeni ve özgün sonuçları çıkarıyordu.

Zaman ve mekan anlayışı içinde ele alınabilecek olan bu yapılanma biçiminde Eski Türklerde süregelen bir anlayış anıt-yazı geleneğiydi. Türklerin adının ilk kez geçtiği, ilk Türk yerleşiminden söz eden bu yazıtlar edebi bir anlatıma sahipken, devletin hukuk, töre ve adetlerine ilişkin bilgileri de veriyordu. Sözlü aktarıma dayalı olan bu anlatım biçimi, devletin ileri gelen liderlerinin ağzından yazılmış olup şan, şeref ve zaferlerle dolu bir geçmişle dile getirir, vakanüvislik anlamında da pek çok bilgiyi içerir. Yazının sistemli bir şekilde kullanılması ekonominin toplumsal yaşam içinde yer almasıyla ilgili bir süreçti. Bu ekonomi, kültürler arası ilişkileri de doğal olarak beraberinde getiriyordu. Orhun Yazıtları'nın gerçekleştirilmesinde Türk ve Çinli yazı ustalarının birlikte çalışması kültürel etkileşim açısından somut bir örnektir.

Muzaffer Sencer, ilkel kültür kalıbı olarak adlandırdığı Dionissoscu kültürün özelliklerini şöyle sıralıyor:

- "-Geniş bir duyarlılık(heyecan) alanı, aşırılığın hoş görülmesi,*
- Törensel sarhoşluk,*
- Duyumsal yaşantıyı arttırmak üzere işkenceye başvurma,*
- Uyutucu ve uyuşturucu kullanma,*
- Dinsel pratik olan oruç,*
- Törensel potlaç (şölen),*
- Törensel ve bireysel intihar"⁵⁴*

Bu maddelerin tümü olmasa da birçoğu Eski Türklerin kültürel özellikleriyle paralel bir yapı gösterir. Diğerleri ise, tarihsel süreç içinde (göç olgusu, İslamiyet, Anadolu'ya yerleşim) gözlenebilmektedir.

İlk maddeyi ele aldığımızda, en eski belgelerde bile bozkır insanının zevk ve eğlenceye, içkiye ve aşka düşkünlüğü belirtilir. Sarhoşluğun birçok olaya yol açması nedeniyle Cengiz Han, Büyük Yasa'yla, içkiyi tamamiyle yasaklayamamış fakat sınırlar getirmiştir. *"İçkiyi bırakamayan ayda üç kez sarhoş olabilir. Bunu aşarsa suçludur."*⁵⁵

⁵⁴ Muzaffer Sencer, a.g.y., s. 25-26.

⁵⁵ Aktaran Muzaffer Sencer, a.g.y., s. 343.

Şamani törenler, dinsel inancın gösteriye dönüşmüş biçimiyken, içki, Eski Türklerin asla vazgeçemediği bir şeydi. Bu yalnızca sarhoş olmak anlamında değil, tanrılara da içki sunma biçiminde gerçekleşiyordu.

"Törensiz Sarhoşluk" maddesinde ise, doğrudan Şamanist ritüelleri örnek olarak gösterebiliriz. "Duyumsal yaşantıyı arttırmak üzere işkenceye başvurma" konusunda ise, coşkun topluluklar olarak tanımlanana Eski Türklerden başlayarak, günümüze kadar gelen değişime uğramış biçimleri sunabiliriz. Duyumların güçlü olması Eski Türklerde kendilerine hayvanları ata olarak seçmeleri ve kendilerini hayvanlarla özdeş kılmaları gibi animist bir yaklaşım biçimi vardır. Bu nedenle duygular da tıpkı hayvanların tepkisel davranışları gibi uç boyuttadır. Duyguları aşırı şekilde dışavurmayı sağlayan durumlar yine törensiz esimeyle koşuttur. Daha ileri bir boyut olan duyumu arttırmaya yönelik olarak işkenceye başvurma yöntemi, Eski Türklerde (özellikle ölüm törenlerinde) kendilerine işkence etme biçimiyle açıklanabilir. Bu biçim, ölen kişiye duyulan üzüntünün en yoğun biçimidir. Sadece üzüntü ve acı değil, prestij ve itibar görmenin de simgesidir. Göktürk cenaze törenlerinde eğer cenaze bir yöneticiye ait ise katılan elçiler bile bu töreye uymak zorundadır. Yani ölüye saygı için ağlarlar, yüzlerini, saçlarını keserler, gözyaşlarını kanlarına karıştırırlar. Attila'nın cenaze töreninde Hunlar, kılıçlarıyla yüzlerini kana bulamışlar, saçlarını kesmişler, cenaze, keder ve neşenin bir arada bulunduğu vahşi bir törene dönüşmüştür. Cenazelere ayrıca özel yas tutucular, ağlayıcılar gelir.

Günümüzde hala izlerini görebildiğimiz "zikir" törenleri ve çile çekmeyi dışa vurmada kullanılan, kişinin kendi bedenini incitmeye yönelik davranış biçimi, bir anlamda trajik bir görüntü sunarken, diğer yandan ölenin arkasından ağlanması, dövünülmesi gibi durumlar biraz da gösteriye yöneliktir. Bu tavır bir topluluk bilincinin sonucu olarak karşımıza çıkar, oysa bireyleşmiş Batı toplumlarında bu tür bir davranış biçimi gözlenmez.

Bir yanıyla oyun, bir yanıyla tören olan Taziyelerde, muhabbet demleri, aşure pişirilmesi ve kurban kesimi gibi töreler vardı. "Taziye oyununa başlamadan önce bir molla (oyun başı) ortaya çıkar ve etkili sesiyle seyredenlere Fatma'yı hatırlamalarını ve saçlarını yolup dövünmelerini söylerdi...sakalını çekiştirir ve kendini kaybetmiş durumda bağrını tırmıklardı. Bazen coşan cemaat ona küçük taşlar atardı."⁵⁶ Seyircilerin de aynı karşılık içinde oyunu sürdürmeleri göğüslerini döverek ağtlar yakmaları, çıplak gövdelerine diken ve iğne batırmaları, bıçakla gövdelerinden kan akıtmaları biçiminde sürüyordu.

⁵⁶ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1985, İstanbul, s.102.

"*Uyutucu ve Uyuşturucu Kullanma*" ise, yine Şamanizm ve ekstaz durumuyla ortaya çıkan ve Osmanlı Dönemi'nde de süregelen bir biçimdi. Bu maddelerin ilk ortaya çıkış nedenleri kendi mantığı içinde daha tutarlı ve kolektif bir yapı sergilerken, sonraki dönemlerde ahlaki çözülmenin sonucu olarak varlığını sürdürüyordu. Şamanın görevi öte dünyayla buluşmak, hastaları tedavi etmek ve birtakım felaketleri önlemek için topluluğun isteklerini tanrılara iletme biçimindeydi. Bu nedenle transa geçmesi gerekiyordu. Büyü yapmak ile kendinden geçmek çeşitli araçlarla sağlanabiliyordu. Araştırmacı Ohlmarks, Şamanın hastasını iyileştirme sürecini şöyle aktarıyor: "*Şaman saçlarını çözüp dağıtır ve hıçkırmaya başlar, giysilerini giyip süslerini takar...Çubuğunu doldurduğu tütünden çekmeye başlar. Giderek sararır; titremesi ve hıçkırığı giderek artar.*"⁵⁷

Şaman, narkotik yerine geçen dumanı hastasına üfler. Yalnızca tütün (ya da benzeri uyuşturucu maddeler) değil, içki de bu uyuşmada etkindir. Konuya günümüzdeki Şamanlık anlayışıyla yaklaşan Nevil Drury ise, Şamanın vazgeçemeyeceği kutsal bitkilerin görü ve sanrılara neden olduklarını ileri sürüyor. Şaman, gerçek ile gerçeklik arasında kaybolan kişidir. Yapay uyuşturucuların da benzer etkileri vardır. Halkın kafasında Şamanizm'deki özelliğiyle kutsal ya da uyarıcı ilaçlar da çağdaş şehir yaşamının bir parçası durumundaki haz verici ilaçlar (alışkanlık yaratan ya da ağrı kesiciler) arasında pek az fark vardır. Eski gelenekleri sürdüren ve daha önce Yesevilik, Kalenderilik, Batınlık ve Babailik tanımlarıyla açıkladığımız topluluklar, gündelik yaşamda da farklı bir kültürel mozaigi yaygınlaştırmada etkindiler. Yüzyılımızın Batı dünyası tarafından devrim olarak nitelendirilen "hippi yaşam biçimi ve dünya görüşünün" yüzyıllar önceki örneği, dervişlerin yaşam tarzıyla aslında ilk örneğini vermiş oluyordu. Dolayısıyla çalışmadan, üretmeden gezen ve düşüncelerini yaymaya çalışan bu dervişler için içki ve uyuşturucu vazgeçemedikleri bağımlılıklardı. Eski Türklerin, Şamanlarında olduğu gibi, dervişler de benzeri bir misyonu sürdürüyorlardı. Dervişlerin, tarikatların ve benzeri kişi ve toplulukların özelindeki bu yaşam ve düşünüş tarzı aslında topluma yayılıyor, sözlü ve yazılı anlatımlarda da gerçekliğin izlerini taşıyordu.

Marcel Mauss ve Malinowski gibi araştırmacıların tanımlarında da büyük bir oranda *şölen* ifadesi olarak ortaya çıkan potlaç, yukarıda açıkladığımız gibi hayatın geneline yayılan kültürel bir biçimdi. Potlaçın toplumsal yaşam üzerindeki etkisi; savaşlar, barış, ganimetin paylaşılması, yağmalama hakkı, asabiyyet düşüncesi olarak yayılma göstermiştir. Osmanlı'nın çözülme döneminde ise bu biçim, topluluğun yararına olmaktan çıkıp, kişisel çıkarlara ve zaafılara yönelik bir biçim alıyor ve kendini itibar, otorite, prestij, ihtişam, rüşvet, dalkavukluk biçimleriyle dışavuruyordu. *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış* adlı çalışmasında Prof.

⁵⁷ Aktaran Cemal Şener, a.g.y., s. 31.

Dr. Oğuz Adanır, potlaçın Osmanlı yaşamındaki belirleyici kültür olgusunu şöyle açıklar: *"Osmanlılar, yabancıların kendisine saldırmasını beklemeden ona barış ve dostluk yoluyla yaklaştılar... Osmanlı kendini yoksul sanırken kendisinden daha kötü bir durumda olanları görünce 'veren el' olma fırsatını kaçıramazdı. Verecek hiçbir şeyi olmayan hizmetkar olmayı kabul etmek durumundaydı."*⁵⁸

Potlaç evrensel bir model olmakla birlikte, kandaş kabilelere özgü, topluluğa yönelik bir anlayıştır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerindeki direnişçi tavır, en sonunda bu yeni dinin özelliklerini daha vurgulayıcı bir biçimde kabul ederek sonuçlanır. Fitre, zekat, sadaka, Tanrı'ya ulaşınca ödüllendirilmek, öte dünya için vaadedilenler, cezbedici noktalar. Tanrı ile yapılan bu mübadelede, öte dünya beklentisiyle değil, sadece dünyevi amaçlar her zaman geçerliliğini korumuştur. Bunun karşılığı maddi anlamda; mal, servet ve para iken, manevi anlamda da kulluk, prestij, otorite ve ihtişam duyguları olmuştur. Bu tür bir alışkanlık, yaşamın her noktasında etkili olup, kültürün önemli bir parçası olan yazılı eserlerde ve sözlü gösterilerde de hakim bir kalıptır.

İran'da nakkal denilen hikaye anlatıcıları bir tür derviş özelliğine sahip olup gittikleri her yerde hikaye ve fıkra anlatıyorlardı: *"...sevdikleri masal kahramanının ölmesini istemeyen dinleyicilerin, nakkala para, inek, koyun armağan ettikleri çok görülmüştür."*⁵⁹

Buraya kadar yaptığımız; kandaşlık, zihniyet, din ve kültürel yapılanma (-sonuncusu bir dışavurum olarak tümünü içeriyor) doğrultusunda ortaya konulan eserlerin de yapılan gösterilerin de bu olgulardan asla bağımsız bir şekilde gelişmediğini görüyoruz. Türkler'in de ortaya çıkışı kadar eski bir oyun olan gölge oyunu ve kukla gösterileri, temelini zihniyet olarak Şamanist düşünce biçiminden ve putfetişlik ilkelerinden alırken, kolektife yönelik ve paylaşımcı özellikleriyle de potlaç kültür biçiminden pek de bağımsız kalamıyor. Seyirci temsili etkileyip yönünü değiştirebiliyor, kurgulanmış bir durum hiçbir zaman söz konusu değildi. Bunu da karşılıklı alışverişte aramak gerekiyor. Çünkü sonuçta gösterici seyirciye bağımlı bir durumda kalıyor: *"Seyirciler arasında önemli biri varsa soytarı onunla ilgili sözler söyler. Tiyatro seyircinin ayağına, onun köyüne, tapınağına, evine giderek komuk olur. Ev sahipleri, tiyatro oyuncularını komukları gibi ağırlarlar, onlara yemek, armağan verirler."*⁶⁰

⁵⁸ Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Eylül Yayınları, 1. Baskı, 1997, İzmir, s. 32.

⁵⁹ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu; Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkilap Kitabevi, 2. Baskı, 1995, İstanbul, s. 223.

⁶⁰ Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 26, 1. Baskı, 1977, Ankara, s. 43.

Yapılanmanın bu şekilde bir toplumsal aşamada kültür ve kültürel ürünleri de bu yapılanmadan bağımsız olamayacaktır. Burada rasyonel temele dayalı verileri bulabilmek oldukça güç, özellikle Aristocu eğilimli dramatik yapılar neredeyse yok gibidir. Trajedi ise, incelediğimiz kaynaklar doğrultusunda Sadece taziyelere özgü bir biçim taşır. Kukla, gölge oyunu, masallar, ortaoyunu, tuluat tiyatrosu büyük bir çoğunlukla gündelik yaşama, gündelik yaşamın hicvedilmesine kısaca güldürmeye yöneliktir.

Komedyaya hem ritüelistik hem de eleştirel bir tavidir. Türk kültürü en başından beri oyuna ve ritüellere dayalı bir topluluk olduğuna göre, bu anlamda komedyanın da oluşması kaçınılmazdır. Beklenmeyen ve umulmayan ortaya konulduğu gülünç ya da komik olma durumu, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç süreçlerinde (ve göçebe topluluk olmaları nedeniyle) yerleşik bir kültürü değil, değişken, sık sık yeni durumlarla karşılaşan ve her karşılaşmayı sözlü ve yazılı eserleriyle dışa vuran bir topluluk olmasını gerektirmiştir.

Çoğunluğu gülmeceye dayalı olan bu biçimleri *sanat* olarak kabul etmek güç, çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi bu topluluklar bireyin, kolektifin içinde eridiği tiplerle esnaf örgütlenmelerine olan bağımlılıklarıyla ve lonca ahlakıyla varlıklarını sürdürebiliyorlar. Dolayısıyla "*bireysel ve dönüştürücü bir söylem*" bu tür eserlerde asla yerini bulamıyor. Zaten bu tür bir kaygı da beslenmiyor. Her şey geçicilik üzerine kurulu, tasavvufi bir bakış açısına yönelik olarak gelişiyor. İşte bu nedenle 19. yy.da Batıyla kültürel anlamda iletişime geçen Osmanlı yazarı, aydını; rasyonel bir biçim üzerine temellenmiş edebiyat ile karşılaşınca, yüzyılların getirdiği geleneklerden bir anda sıyrılmak istiyor. Ancak böylesi bir derinlik, bu tür bir bakış açısı kolay elde edilemiyor. Sonuç olarak böylesi bir kültürün, değişkenliğine rağmen aynılığın sonuçlarını vermesi, ortaya konulan eserlerde de yerini buluyor; biçim, yapı ve içerik anlamında kendine özgü bu kültürün birbirinden çok da bağımsız olmayan olay, tip ve anlatımlarını sunuyordu.

Gülmecenin ağırlıklı olarak yer aldığı bu tarihsel süreçte hiciv, güncel eleştiri, alay, taklit, doğaçlama ile zengin bir edebiyat görüntüsü sunarken, sanatın asıl işlevi olan sorunu ortaya koyma ve çözümleme yeteneğinden, söylev çekebilme ve ütöpik bir sonuca varma biçiminden oldukça uzaktı.

Tarihsel gelişme içinde ciddi bir yere sahip olan Türk toplumu ve kültürünün, sanatsal anlamda nasıl da bu denli "*gayri ciddi*" yapılanmalarla ortaya çıkabildiğini, bu irrasyonel durumun nedenlerini araştırırken bulgulamaya çalışacağız. "*Gayri ciddi*" de "*ciddi*"ye almak türünden bir yaklaşım, sanırım Aziz Nesin'in, Türk toplumunun mizaha karşı olan düşkünlüğü konusundaki yanıtıyla yerini bulacaktır. Aziz Nesin'in yorumu şudur: "*Türk halkının bu kadar çok gülmece karakteri çıkarmasının nedeni, Türk halkının kızgınlığıdır.*"

II. TÜRK KÜLTÜR VE SANATINDA GÜLMECE UNSURU

Hayatın içinden çıkıp oyunlaştırılan, belki de hayatın kendisinin bir oyun düzeni içinde yaşamasından dolayı oyunun içinde oyun diye tanımlayabileceğimiz gösteriler, tüm insanlık tarihinin ortak geçmişine yönelik bir paydadan, doğayı taklit olgusundan ortaya çıkıyordu. Av oyunlarındaki düzenin, bugünün gösteri sanatlarına değişmeden yansıyan üç ana bölümü ise, taklit, eylem ve topluca katılmaydı.

Tüm sanat biçimlerini iki farklı dünya görüşü çerçevesinde değerlendiren komedyalar ve tragedyanın özünün, tıpkı canlıların ve ruhların düşünüldüğü düzen içinde düşünülmesi; doğum, üreme, ölüm ve yeniden dirilme düzleminde ele alınmasıydı. Doğadaki bu gelişimin, ilkel insanın törenlerine yansması ise, kaçınılmazdı. İlkel insana göre her son bir başlangıç, her ölüm bir doğuma işaretli. Ölüm ve yeniden dirilme törenleri, kenosis (boşalma) ve plerosis (doldurma) temeline dayanıyordu.

Antik Yunan'da en belirgin biçimini görebildiğimiz ve Türkler'in tarih sahnesindeki ilk ritüellerine ve yaşam biçimlerine de uyarlayabileceğimiz Dionissos Şenlikleri'nde, tanrıların yeraltına girişleri yas tutularak, yeryüzüne çıkışları da törenlerle kutlanıyordu. Dionissos, şarap ve coşkunluğun simgesiydi. Bu törenlerde dans, coşkun müzik, aşırı sarhoşlukla kendinden geçme durumları yer alabiliyordu. Şenliklerin önemli bir bölümü de bereketi simgeleyen Phallus'un geçit törenlerinde yer alması fallik ezgilerin okunmasıydı. *"Dionissos acı çekme ve ölümün, sevinç ve yaşam ikileminin tanrısıydı; onun için de tragedyalar ve komedyanın yaratıcısıydı."*⁶¹

Dionissos adına düzenlenen yarışmalarda tragedyalar, satir oyunları ve komedya yarıştı. Satir oyunları tragedyaya yakın olmakla birlikte şen, komik ve müstehcendi. Bu oyunların konuları tragedyalar geleneğinden oluşmakla birlikte konular mizahi bir açıdan ele alınırdı.

Komedyanın temeli böylece tragedyadan çok daha öncesine, tören ve şenliklere dayanmaktadır. Yeniden doğuşun ve yenilenmenin tören ve şölenlerle kutlanmasına "komos" denilmektedir. Komos'un eski Yunanca'daki karşılığı ise, curcuna ve cümbüşdür. Tıpkı doğanın taklidine ya da Engels Yasası'yla daha önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığımız gibi, insanın evrimleşmesinde doğa, hem içgüdüsel bir davranış biçimi daha sonraki aşamalarda ise,

⁶¹ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 30.

taklit edilen nesnedir. Bu taklit anlayışı *öteki* kavramını beraberinde getirmekte, günümüz düşüncesine göre bir "yabancılaşma" tavrı içinde değil, "her şeyin bir ruhu olduğu" inancı çerçevesinde, bir alış-veriş ritüeli çerçevesinde düşünülmelidir. Böylece komoslardan gelen doğal güdüler içinde fars, alay ve taşlamaya dayalı biçimler genel anlamda komedyaya olgusunu ortaya çıkanyordu. "*Gizemsel ve ritüel bir kaynaktan doğarak kişisel alay ile birleşen komedyaya bu yoldan dünyasal ve toplumsal bir görünüm kazanıyor.*"⁶² Bu anlamda belli bir etik çerçevesinde çekilen tragedyanın da, komedyanın içinden çıktığını söyleyebiliriz.

Komedyaya ile ilgili ilk yorumlardan birisini yapan Aristoteles şu tanımlı getirir: "*Komedyaya ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir... Her kötü şeyi taklit etmez, tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusursuza dayanır. Ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.*"⁶³

Ancak Antik Yunan düşüncesinde ilk kez bu biçimiyle ele alınan komedyaya kavramı, tarihsel süreç içinde; toplumsal, ekonomik ve kültürel yaşam dizgesinde dönüşmüş biçimleriyle her dönem farklı bir görünümle karşımıza çıkacaktır.

Komedyaya Antik Yunan'da özgür bir alandı. Her türlü alaya açıktı. Aristofanes, Atina'nın en güçlü kişilerini adlarını da vererek alaya alabiliyordu.

16. yy'da komedyaya olduğu ölçüde hayata ve değişimlere de analitik bir gözle yaklaşan, eleştirel bakabilen araştırmacılar daha farklı yorumlara gideceklerdi. "*1550'de ... Madius, Aristoteles'e dayanmakla birlikte gülücün temelindeki çirkinlik ögesine yeni bir öge daha katar. "Admiratio" bu kelimeyi yenilikle (Novitas) ve beklenmedik, umulmadık (Nova) kavramlarıyla eş anlamda kullanır.*"⁶⁴

Farklı bir yaklaşım ise, komedyanın nedenselliği ile ilgilidir: "*Niçin güleriz veya neye güleriz?*" türündeki sorular komedyanın yapısını daha eleştirel ve felsefi bir boyuta taşımaya başlamıştır.

⁶² Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 3. Baskı, 1997, Ankara, s. 6.

⁶³ Aristoteles, *Poetica*, çev. İsmail Tunalı, Yükseliş Matbaası, 1963, İstanbul.

⁶⁴ Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 11.

Neye güleriz sorusundan yola çıkan Sir Philip Sidney *"Gülmenin hemen her zaman kendimizle ve genellikle doğayla uyum içinde olmayan şeylerden doğduğunu ileri sürer."*⁶⁵

Bu arada gülünç olan yerine, gülen insanın psikolojik durumu üzerine de araştırmalar söz konusu olmuştur. Kant, gülme eylemini hiçlikle özdeşleştirirken şöyle der: *"Gülme, zorlanmış bir ümidin ani bir değişim ile boşa çıkmasından doğan bir eğilim, bir dispositiondur. Değişim ümidin olumlu karşıtına değil, hiçe götürmelidir."*⁶⁶

Bu düşünce komedyanın alt türleri olarak ele alındığında, kara mizah tanımına daha çok uymaktadır. Çünkü kara mizahta nihilist bir yaklaşım, acımasızlık, umutsuzluk ve tüm toplumsal düzeni hiçbir açık kapı bırakmamacasına yerden yere vurulması vardır. Aziz Nesin bu yaklaşımı acı biber yiyen bir insanın aldığı hazza benzetir.

Eleştirel bakış açısıyla birlikte gülme eyleminin, karşıtlıklardan meydana gelen bir dışavurum tarzı olduğu konusunda birleşime gidilir. *"Gülünç uyusmaz olanın özüdür"* teziyle ortaya çıkan William Hazlitt bu uyusmazlığı şöyle açıklar: *"Nesne ile ümit etme arasındaki çelişkinin artması 'ludicrous' diye ayırdığı gülüncü doğurur. Bu gülünçlük alışkanlıklara ve töreye olduğu kadar akla ve duyumlara da aykırı ise ridiculous dediği gülüncü oluşturur."*⁶⁷ Gülünç olandan alınan haz, onun verdiği özgürlük duygusuyla yakından ilintilidir. Çünkü gülünç olan bir anlamda aklın sınırlarının aşılması ve onu bağlı olduğu rasyonel bağlardan koparmaktır. Öyleyse gülünç olan irrasyonel olandır.

Kierkegaard ise, bu tür uyusmazlıkların toplumun her aşamasında var olduğunu, yaşamın olduğu yerde çelişkinin de kaçınılmaz bir durum olduğunu belirtir. Yaşamak bir çaba gerektirdiğine göre her deney acıyı ve komiği içinde barındırır.

Freud gülme ve gülünç olan konusundaki açıklamalarını "bastırılmış infantilizm" tanımı ile çerçeveler. *"Çocukluğa değgin bir istidat olan düşmanlık duygusu ergenleştikçe toplumsal yasaklardan dolayı bastırılır. Fakat toplumsal yaşamın dolaysız açıklamasını bağışlamadığı bu düşmanca duygular alay, mükte ve şakaların içinde gizlenmiş olarak kendini açığa vurur. Bu bakımdan kılık değiştirmenin, taklidin her çeşidi, karikatür, parodi ve bu cinsten komikleştirme teknikleri saldırgan eğilimleri içerirler."*⁶⁸

⁶⁵ Aktaran Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 12.

⁶⁶ Aktaran Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 13.

⁶⁷ Aktaran Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 13-14.

⁶⁸ Aktaran Sevinç Sokullu, a.g.y., s.16.

Biraz daha ilerlediğimizde göreceğimiz üzere komedi ve alt türlerinin içinde gizli bir *kötülük* nüvesini, olumluya kötüyle ulaşma tarzında diyalektik bir yapıyı barındırdığını göreceğiz. 19. yy'da "Gülme" başlıklı yapıtıyla Henry Bergson da benzer bir durumu açıklarken *kahkahanın insanın bir anlık duygusuzluğunu getirdiğini* belirtiyor. Bergson bunu gizli bir anlaşma, bir suç ortaklığı ile toplumun toplum dışı olandan aldığı intikam biçiminde açıklıyor. Zaten komedi yazarının da çıkış noktası bu değil midir? Yıkıcılıkla onarmak ve yeniden inşa etmek ki bu anlayış kara mizah için geçerli değildir, orada sonuna kadar yıkmak yönünde bir eğilim vardır. Fakat "komedi"nin içinde aranması gereken şey büyük olasılıkla kötülük ilkesidir. Bu kötülük toplumsal kuralların çarpık işleyişine, insanın doğa karşısında ne denli yabancılaşmış olup bu yabancılaşmayı kendi türüne de uygulamasına, erdeme, konulmuş yasalara ve normlara bir karşı çıkıştır. M.Ö. 544'de Yunan filozoflarınca benimsenip, zevke, toplum törelerine, aile bağlarına karşı ilgisiz kalmak esasına dayalı olan kinizm ekolü topluluk hayatının sınırlarını göz önünde tutmaksızın kendini içgüdülere ve isteklere bırakma eğilimi şeklinde açıklanabilir. Bu görüş bir yandan Hristiyanlığın tutucu öğelerine dayandırılsa da diğer yandan komedinin ortaya çıkış nedeni olan doğal içgüdülerle ve seyircide aklın bağlarının bir anda kaybolması fikrine de ulaşır. "Cynical- ya da cynically kelimesinin bugünkü karşılığında ise alaycılık, müstehzilik, ahlak ve toplum kurallarını hiçe sayma" türünden bir ifadeye rastlanmaktadır.

Toplumsal çarpıklıklarını yani kötülüğünü kötülükle anlatma tarzı komedi olgusunun açıklanmasında genel bir ifade biçimidir. Dolayısıyla buradaki komedi anlayışı salt yüzeysel güldürüye dayalı bir biçim değil, eleştirel bir tarz olarak dışa vurulduğu zaman belirginleşecektir.

Bu düşüncenin evrilmesiyle 1665'de La Rochefoucauld'a göre "*kötülüğüne rastladığımızda şaşmamız gereken bir insan yoktur.*" Bu kötülüğe tutunamayışımızın nedeni ise, birçok kötülüğümüz olduğu içindir. Bu nedenle güldürünün didaktik değil de yerici özelliği, çarpıcı algılamaya daha açık ve olumsuzlukları daha bir vurgulayıcı olmasında aranmalıdır. La Rochefoucauld'a göre "*Dürüst insanlar, kötülüklerini hem başkalarından hem kendilerinden gizleyebilenlerdir. İkiyüzlülük kötülüğün erdeme saygısıdır...Cömertlik daha büyüklerine ulaşmak için küçük çıkarlardan vazgeçebilmektir...*"⁶⁹ İşte bu noktada kötülüğü komedyayla bağdaştırdığımızda karşımıza çıkan ilginç sonuç "potlatch" yaşam biçiminin dönüşümüyle günümüze kadar gelen (Batrya göre) irrasyonel tablodur. Bu durum zaten kendiliğinden, müdahale edilme gereksinimi bile duyulmadan komedi unsurunu

⁶⁹ Aktaran Orhan Hançerlioğlu, a.g.y., s. 246.

beraberinde getirir. Bu anlamda Türk kültür ve sanatında toplumsal değişmelerin, gelişmelerin, zor koşulların karşısında daima gülmeceye yönelik bir tarz yakalanmıştır.

Jean Baudrillard'a göre ise, Cynic olmak ahlaksızlık değildir, cynique'liğin kökenindeki gizli düzen önemlidir. "*Tüm düzenlerin yalnızca karşı gelinmek, saldırılmak, aşıp geçilmek ve yakılmak için varolması gerektiğini söyleyen kötülük ilkesine, iyilik ilkesiyle karşı çıkmanın bir anlamı yoktur.*"⁷⁰

Türkiye'nin en önde gelen gülmece yazarı Aziz Nesin de benzeri bir konuyu dile getirirken mizahın bir yıkıcılık olduğunu vurgular: "*Mizahçı, kızgınlıklarını, nefretini, kinini, öfkesini, hıncını, bilinçli bir biçimde gerçekten yıkılması gereken hedefe yöneltebilir ve mizah silahını halk yararına kullanabilirse, bir olumlu yıkıcı olur.*"⁷¹ Mizah anlamında yergi ve taşlama unsurunu güncel yaşamındaki politik söylemlerinden, öykü ve romanlarına taşıyan Aziz Nesin, bu iki türü birbirinden ayırsa da, mizah eserini güçlendiren etkisinden de sık sık söz etmektedir. Ona göre "*Taşlama duygudan ve duygusallıktan uzaktır. Kıyıcılığı, acımasızlığı da buradan gelir. Taşlama bir aklama değildir, bir karalamadır.*"⁷²

Genel anlamda Antik Yunan'ın düşünsel anlamda biçimlendirdiği ve tarihsel süreçte estetik boyutuyla birlikte alınan "komedyâ" kavramını; Batılı gelişim içinde; eski komedyâ, romantik komedyâ, burlesk, vodvil, fars, satir, ironi, grotesk olarak ayırmalayabiliriz. Doğu düşüncesinde ise komedyâ, Batı ile zaman zaman farklı isimlerde benzer içeriklere tekabül eden türleri barındırsa da gündelik yaşamın zorunluluklarından ortaya çıkan değişik başlıklara da rastlanmaktadır.

Sözlü mizah döneminin geçerli alanları olan ve mizahın ancak öngörülen kalıplar içinde gerçekleşeceğine inanan Osmanlı Dönemi'nde şu biçimler karşımıza çıkar: "*Hezliâyât, Zevkiâyât, Mûtayebât, Şathiyât*"⁷³

⁷⁰ Jean Baudrillard, a.g.y., s. 53.

⁷¹ Aktaran Alpay Kabacalı, *Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin*, Çağdaş Yayınları, 1.Baskı, 1995, İstanbul, s. 43.

⁷² Feridun Andaç, *Aziz Nesin'in Taşlamaları ve Şiirleri*, Aziz Nesin Günleri, 29-30 Haziran 1996, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1.Basım, 1996, s. 20.

⁷³ Ferit Öngören, *50 yılın Türk Mizahı*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, 1973, İstanbul, s. 31. Hezliâyât > Hezel > Ciddi olmayan söz, latifinin açık ve kaba şekli. Hiç kimseyi incitmeden sadece neşelendirmek ereği ile yazılan veya söylenen nazım türü > Hezliâyât: Hezel türünde yazılmış manzumeler >

(İng. Satires)

Zevkiâyât: Zevke, eğlenceye ait hususlar

Mûtayebât: Hoş, eğlenceli hikayeler, fıkralar

Mûtayebe: Karşılıklı şaka yapma, şakalaşma (İng. Jestng, Joking)

Şathiyât: Edebiyatta ciddi bir fikri şaka alay perdesi altında anlatmak maksadıyla yazılmış şeyler.

Genellikle *hiciv* etrafında gelişen bu türlerde, hoşgörü bakımından en alt kategoriden en yoğununa doğru bir sıralama vardır. Buna göre:

<i>LATİFE</i>	<i>NÜKTE</i>
<i>ŞAKA</i>	<i>İĞNE ve TAŞ</i>
<i>HİCİV</i>	<i>ALAY</i>
<i>HALT</i>	

Türk kültür ve sanatı gülmece konusunda, gerek seyirlik, gerek yazılı ve anlatıma dayalı biçimleriyle, trajedik ve dramatik biçimlerden daha fazla ürün vermiştir. Yukarıda saydığımız geleneksel gülmece kalıplarına dayalı unsurların tümünü; kukla, gölge oyunu, orta oyunu, meddah, tuluat tiyatrosu, masal ve fıkra biçimleriyle ortaya konan eserlerde görebilmek mümkündür. Genellikle bu oluşumların yapısında; tipler, olaylar, diyaloglar doğaçlamaya dayalı olup, halkın bildiği ve tekrar tekrar izleyip, dinlediği biçimlerdir.

Özellikle Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkralarında görebildiğimiz incelmış bir zeka, taşlama ve yerginin doğru kullanımı anonim bir anlatımın ifadesi olarak günümüzde de gülmece anlayışı çerçevesinde evrenselliğini koruyabilmektedir.

Masallar, gülmece tanımını tam olarak karşılayamasa da tipler, olaylar ve gelişmeler itibarıyla zihniyet anlamındaki irrasyonel bir durumu sergilediği için önemli olup, çağdaş Türk yazınına dönüştürülerek de olsa yapı ve biçim anlamında geleneksel ve kültürel katkılar sağlamıştır.

a. Masallar

İnsanın tarihi kadar eski bir olguyu yani anlatımı bulabileceğimiz tür masallardır. Bu nedenle masalı yalnızca çocuklara yönelik bir evren olması özelliğinin dışına taşırarak içinde tarihsel, kültürel ve toplumsal ilişki biçimlerini de görebileceğimiz ciddi yapılar olarak betimlemek yerinde olur.

"Nesnelere ve masal kişilerine hem yeryüzünde, hem de fantazyâ ülkesinde tanınan hareket alanı, çocukların hatta yetişkinlerin, gerçeklikle, eğlenceli, uçuk, düşsel bir ilişki

(İng. Satirical and flippant writing) Şâthiye > İslam gizemciliğinde bir kendinden geçiş sonucunda söylenen abuk sabuk sözler.

Bilgiler: *Okyanus Türkçe Sözlük II-III*, Pars Tuğlacı (haz.), Pars Yayınevi, 1974, İstanbul.

*kurmasına yol açar; aktarıla gelen sözün, geçmişin bütün yükünü mişli geçmiş zaman tüneline taşırken, getirip yığdıkları küçük hoşluklar yaratır. Masal aracılığıyla gerçeklikten gerçeküstüye doğru yapılan kaçamaklar, olağanla olağan olmayanın bu denli iç içe geçmiş olmasına karşın sahicilik duygusunu bozmaz. Çünkü masalın kendine özgü dünyasında her şeyin yaşamsal bir değeri, bir kişiliği vardır, orada "gibi"olan hiçbir şey yoktur."*⁷⁴

Gerçeğin içinden çekip aldığı yaşamsal bir nüveyi, zaman diliminden geçirerek zamansız bir gerçekdışı olana ulaşan masal tanımı için gerçekdışı olandan gerçeğe ulaşmak türünden bir yol da izlenebilir. Masalın olay örgüsü, sıradan ilişkileri olsa da yapısındaki fantazyayı onu olağandışı kılacaktır. *"Mitologyadaki ve masallardaki insanın hayvana, çirkin bir kurbaga'nın bir öpücükle yakışıklı bir prens, balkabağının atlı bir arabaya dönüştüğü fantazyayı, insanlığın totem çağının kalıntılarıdır."*⁷⁵ Bu nedenle en eski masal örneklerinden Sanskrit dilinde yazılmış olan Pañcatantra, daha sonra Arapça çevirisi olan Kelile ve Dimne ve Aisopos masalları, hayvanları konu alan ve kişileştiren masallardır. Bunun temel kaynağı ise, animist biçimlerdir. La Fontaine'in dünyaca tanınan fabllarından önce belki doğu dünyasındaki Şeyhinin hâr-name ve Feriüddin Attâr'ın bütün kahramanları hayvanlardan oluşan Mantıkût Tâyr adlı mesnevesini anmak gerekir.

Masalın ilk oluşumundaki taklit ögesi giderek büyü ve tılsımı da beraberinde getirip fantastik yapının kurulmasında etken rol oynar. Tarihsel katmanlardan geçerek kolektif bir anlatıma dayalı olan masal, toplumların değişim dönemlerini yapısına yerleştirebilmiştir. *"İnsanın doğa özelinde büyü vasıtasıyla kurmaya çalıştığı egemenlik tek tanrılı dinlere geçildiğinde artık lanetlenecek, büyü yapanlar şiddetle cezalandırılacaktır. Çünkü artık, tanrının doğanın tek hakimi olduğu ilan edilmiştir...Masaldaki büyü motifi, yine de insanlığın bilinç altında doğanın büyü ile nesneleştirilebileceğine dair o eski kolektif inancın silinmeden kaldığının işaretidir... Tektanrılı din her şeye karşın büyüyle birlikte yan yana anılır."*⁷⁶

Halk masallarını biçimbilim yöntemiyle inceleyen Vladimir Propp, kişilerin eylemleri konusunda otuz bir işlev saptamıştır. Buna göre; *"Masallardaki kişilerin birbirlerinden farklı olmalarına karşın, yaptıkları eylemler birbirine benzer... Herşey bir kötülükle başlar; kötülük belli bir ailede belli bir çevrede bir eksiklik yaratır (sözelimi bir kişinin kaçırılması); bir kahraman bu eksikliği gidermekle görevlendirilir, ona eyleminde birileri*

⁷⁴ Nuray Sencer, *Masal, Fantazyayı ve İdeoloji*, Evrensel Kültür Dergisi, Ekim 1994, s. 6.

⁷⁵ Nuray Sencer, a.g.y., s. 7.

⁷⁶ Nuray Sencer, a.g.y., s.7-8.

*yardım ederken, birileri de karşı çıkar. Kahraman birçok deneyden, sınamadan geçerek eksikliği gidermeye çalışır ve sonunda görevini başarırsa ödüllendirilir."*⁷⁷

Türk masallarında ise, özellikle Selçuklu Dönemi masalları sayılan "Keloğlan Masalları"nı Batılı örneklerinden ayıran önemli bir özellik de bu yapıyla çok fazla bağdaşmayan tekerleme ve benzeri doğaçlama anlatımlarının bulunmasıdır.

Arap, Hint, İran kökenli masallara ilgi gösteren Türkler, hem tarihsel hem de kültürel anlamda zaten bu kültürlerle yakın iletişimde bulunmuş ve dışavurumlarında bu karma yapıyı ortaya koymuştur.

Masalın başında, sonunda ve ortalarında yer alan tekerleme bölümü kalıplaşmış sözlerden oluşur. Bu bir ön hazırlık, dinleyiciye ilgi çekmeye yönelik bir tavidir ki bu tür girizgahlar diğer geleneksel sanatlarda da mevcuttur. Masalın ortasında yer alan tekerleme, geçişleri sağlamaya yönelik, sonundaki tekerleme ise, olayın mutlulukla bittiğini duyurup dinleyen herkese iyi dileklerin sunulması biçimindedir.

Masal kadar masal anlatıcıları da önemlidir. Boratav anlatıcıların sade ve duru bir dilleri olduğundan söz eder. Dolaysız bir anlatım hakimdir. Ciddilik beklenen yerlerde mizah dolu bir anlatıma yönelirler. "*Türk masallarında iyi ile kötü, zenginle fakir, güçlü ile zayıf arasındaki çatışma ve kavgalar daha belirli bir şekilde sezilir. Bazı hallerde aklı, iyiliği, sabrı sayesinde üstün gelir. Bazı hallerde ise talih her müşkülü halleder.*"⁷⁸ Boratav'a göre, Türk masallarında olağanüstü varlıklar az olmakla birlikte, inanılmayacak olaylarla dolu masal köylerde neredeyse "realist" denilebilen bir düzeydedir. Harikalar ise dev, peri, ejder gibi eski mitolojinin izleri olarak varlığını sürdürür.

Türk masallarının iki ana karakteristiği olan "Dede Korkut Masalları" ve "Keloğlan" masalları bu bölümde ele alacağımız konulardır. Çünkü bunlardan Dede Korkut Masalları, Türklerin kültürel özelliklerini, gündelik yaşamlarını fantazyaya düzeyinde vermeye çalışırken, Keloğlan Masalları'nda daha realist bir tavrın şehirleşme olgusunun, tarihsel değişimin masal biçimi içinde yansımalarını net bir şekilde sunabilmektedir. Ayrıca bu masal türlerinin Selçuklu dönemindeki tarikatlardan bağımsız bir yapı taşıması onu özgür kılmış ve mizahi yönünü güçlendirmiştir. Dede Korkut masallarında beliren mizah "*Kırdan-Kıra*" olgusunun belgelerini sunarken, Keloğlan masallarında "*Kırdan-Kente*" değişiminin ilk örnekleri verilir.

⁷⁷ Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Sema-Mehmet Rıfat, BFS Yayınları, 1.Baskı, 1985, İstanbul, s.7.

⁷⁸ Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yayınları, 1. Baskı, 1983, İstanbul, s. 320.

Dede Korkut Masalları, Selçukluların diğer beyliklerle savaş durumunda olup, aşiret çatışmalarının ortasında doğup gelişmiş ve hem eski Türk geleneklerinin hem de yeni kabullenilmiş tek tanrılı bir dinin İslamiyet'in sentezindeki anlatımlarını sunmuştur. Bu masallardaki baskın öge, hala terkedilemeyen Şamanist unsurlar ve anaerkil toplum özellikleridir. Özellikle Deli Dumrul'da iki kültürün çatışması çok belirgin bir şekilde ortaya çıkar. *"Deli Dumrul hikayesi bir anıt niteliğindedir. Şölenler, içkiler, yağmalar, kalelere saldırılar, lekesiz bir açıklık, topluluk dayanışması, masalımsı bir hava ve şaşırtıcı gerçeklikle, aşiret kültürü sergilenmektedir. Şölenlerdeki sınırsız eğlence, içki ve hoşgörü ayrıca ilgi çeker."*⁷⁹

Henüz tam anlamıyla Şamanlıktan ve eski törelerin alışkanlığından sıyrılamamış Türklerin, İslamiyet karşısındaki tavırlarını *"Deli Dumrul"*un özelinde bulabileceğimiz Dede Korkut Masalları'nı, konu ve biçim itibarıyla incelediğimizde karşımıza şöyle bir sonuç çıkıyor: Masalın giriş bölümünde anlatıcının dikkati toplama cümlesi, diğer Dede Korkut Masalları'nda da aynı yapıyı gösteriyor.

Dede Korkut Masalları, Oğuz-Türkmen töreleri içinde yaşayan yarı tarihi yarı menkıbevi hikayelerden oluşmaktadır. Bu hikayelerin konuları basit durumlardan oluşur, çok fazla bir olağanüstülük yoktur. Gündelik yaşama dair temler, çok da fazla yan öykülere ve girift bir yapıya bürünmeden ilerleyip sonlanır. Kahramanların düşündükleri, hissettikleri uzun ve dolaylı yollardan değil; kısa, açık ve net bir şekilde aktarılır, derin tahliller yoktur.

Dede Korkut Masallarındaki biçim, anonim söylenceler olması nedeniyle öznel ve bireysel anlatıcının yaratıcı yaklaşımı değil, anonim ve geleneksel kalıplarda sürdürülmüş bir anlatım biçimidir. *"...tıpka müşterek masal motifleri gibi, istifade etmek hakkını kullanmışlardır. Sanatkarın mahareti bu çerçeveleri yerine göre ufak tefek değişiklikler yaparak, asıl kendi üslubunu uydurması, orijinal ifadesini taşıyan diğer parçalara, hiçbir sunilik izi bırakmadan bağlayabilmesidir."*⁸⁰

Dede Korkut Masalları'nın genel olarak toplumsal hayata dair bıraktığı duygu ve düşünceleri ise, şöyle sıralayabiliriz: *"Siyasi kavgaları anlatan öyküler"*; bunlar uygar Türkmenlerle komşuları arasında geçen savaşları anlatırken, ilk Müslümanlık etkileri ve "kafirlerle" yapılan çatışmaları anlatır. İki Oğuz Boyu arasındaki mücadele iç savaşın anlatımı niteliğindedir. Aşk hikayelerinde ise, kahramanların serüveni, elde etmeye çalıştıkları kızın etrafında gelişir. *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* masalında, kabileler arasındaki mücadele insani

⁷⁹ Ferit Öngören, a.g.y., s.44.

⁸⁰ Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat II*, Adam Yayınları, 1. Baskı, 1983, İstanbul, s. 98.

ve kişisel bir öykü olup Türk destanlarında yer alan baba-oğul mücadelesini duygusal bir açıdan vermiştir.

Tepegöz ve Deli Dumrul masalları mitolojik karakterler taşıyıp daha önce de belirttiğimiz gibi İslamlaşma yolundaki Türklerin iki din arasındaki çelişik durumunu anlatıyor. Burada Tanrı soyut ve görünmez olsa da, İslami bir dille değil, Oğuz'ların günlük diliyle konuşuyor.

Dede Korkut hikayeleri anaerkil toplumun izlerini çok belirgin bir şekilde verirken, kadınlar ezilmiş ve pasif değil aksine erkek kadar ata binen, kılıç kuşanan, ok atan özelliklere sahiptirler. Kadın evin direğidir. İlişkiler tamamen bir göçebe toplumunun gereklerini yerine getirir biçimde işlenmiştir. Kahramanlık vasıflarında bile bir sadakat mevcuttur. Fakirler "doyurulacak açlar, donatılacak çıplaklar" olarak ele alınır. Ancak henüz büyük 'servet farklılıklarının' olmadığı bir dönemde bu farklar büyük tezatlar oluşturmaz. Yağma, yağmalama ve paylaşırma konusu sıkça işlenir.

Keloğlan Masalları'nda da Dede Korkut' ta olduğu gibi benzer motifler vardır ancak, zaman, yer, olay ve kişi gerçekliği Keloğlan Masalları'nda aynı değildir. Keloğlan Masallarının simgesel bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Keloğlan bağlı bulunduğu toplumun ve masal dinleyicilerinin ideallerine hitabeden bir kişi olmasının yanı sıra genelin idealini pratiğe geçiren bir masal kahramanıdır. "*Keloğlan masallarında kahraman...ideal-moral ölçüleriyle iyi bile değildir. Hatta ona kötü-ahlaksız da denebilir.*"⁸¹ Bu durumda dönemin toplumsal yaşayış koşulları ve halka yakın olan, halktan birini temsil eden Keloğlan'ın özelinde, halkın normatif değerleri sunulabilmektedir.

Toplumların evrimi kadar masalların da bir evrimi olduğu düşüncesi Keloğlan Masalları'nda açığa çıkar. Önceki dönemlerde rastlanan epik kahramanlar, mitler Keloğlan Masalları'nda rastladığımız unsurlar değildir. "*Öteki masalların kahramanları, amaçlarına erişebilmek için, büyüye, büyüdü araçlara doğüstü güçlere başvurmak zorunda kaldıkları halde, Keloğlan masallarında kurnazlık, hilekarlık, ataklık, beceriklilik iş görür araçlar durumuna gelmiş, toplumun her katında kötüler, köse değirmenciler kadar, padişahlar hatta devler bile onun karşısında yenik düşmeye başlamışlardır.*"⁸² Bu masallarda gerçeğe yakın bir tiplendirme ve bugünün hikaye anlayışına yakın özellikler vardır. Keloğlan'ın karşısına çıkanlar yine diğer masallarda olduğu gibi vezirler, padişahlar, paşalardır ancak o her türlü zorluğun üstesinden tek başına gelmeye çalışır. Buradaki mizah zalimlikle eşdeğer bir yapıya sahiptir.

⁸¹ Tahir Alangu, a.g.y., s. 332.

⁸² Tahir Alangu, a.g.y., s. 334.

Keloğlan Masalları Tahir Alangu'ya göre grotesk bir yapı taşır. Zamanla bu ifade incelse bile kaba güldürü tanımına yakın bir anlam taşır-ki bu tarz bundan sonraki Osmanlı mizahı açısından değerlendirildiğinde, seyirliklerde genel olarak benimsenen bir tarzdır.

Bu bölümde incelediğimiz Dede Korkut ve Keloğlan Masalları yapı ve konu bakımından ayrıntılar gösterse de, sonuçta Keloğlan'a kahramanlık anlamında fazla özellikler yüklememek de yerinde olur. Çünkü görünüşte her şeyi tek başına çözmeye çalışan Keloğlan, yine masalın sayesinde mucizevi bir sonla kendini sevdirecek, kurtulacak ya da yakışıklı bir delikanlı haline gelecektir.

Türk masallarından, eserlerinde geniş ölçüde günün koşullarına uyarlamalar yaparak ve bu biçimi yalnızca çocuklara değil büyüklere de seslenebilecek anlatımlara dönüştürerek yararlanan Aziz Nesin, masal ve masal dinleyicisi konusunda ilginç bir bakış açısını ortaya koyar. Nesin'e göre masal; simgeleri, yeni durumları ve alegorileri ile zihni çalıştırmaya yönelik bir işlemdir : *"Masalda bir soyutlama hali var, anlam derinleşiyor. Ama bu soyutlamada büyük bir gerçekçilik var. O zaman, birçok şeyleri, halkı etkileyerek anlatma gücümü buluyoruz...halk soyutlamayı ve 'absurde'ü bir fantezi olarak değil, gerçeklerin ve kendi direnmesinin etkili bir ifade aracı olarak kullanıyor.....ya baskıdan kurtulmak, ya da genellemeye yönelmek için yapıyor."*⁸³

b. Bektaşî ve Nasreddin Hoca Fıkraları

Bu bölümde yine hem Türk kültürüne mal olmuş hem de yakın kültürlerde farklı adlarla ortaya çıkıp tek kişide bütünleşmiş, kolektif olanı kendi özelinde tarihe taşımış bir kişilik olan Nasreddin Hoca ve yine dinsel ayrımların, çatışmaların, kanlı din savaşlarının tam ortasında varolmuş Bektaşî'den söz edeceğiz.

Nasreddin Hoca bir kuruluş döneminden çok, Anadolu'nun yıkım ve kaos içindeki ortamının simgesidir. İsyanlar, saldırılar, ayaklanmalar, açlık ve kıtlık Nasreddin Hoca'yı ortaya çıkarmıştır. Kimilerine göre Hoca, Selçuklu Dönemi'ne aittir fakat, bazı veriler onun Osmanlı Dönemi'ne de tanıklık ettiğini belgeler. Bu araştırmaların ışığında Nasreddin Hoca'nın 200-300 yıl kadar yaşaması gerekir ki bu mümkün değildir. Varılacak tek sonuç, Nasreddin Hoca'nın karakteristik ve sembolik bir şekilde yüzyıllara yayıldığıdır. Belki bunu yüzyıllardan çıkarıp günümüze kadar da getirebiliriz. Çünkü Hoca kolektifin ruhunu temsil ederken, kurnaz, köylü, akıllı, saf, aptal, zeki olabilmektedir. Yani kolektifte bulunan tüm özellikleri

⁸³ Tahir Alangu, a.g.y., s. 310.

bünyesinde barındıran bir kişilik olarak hala varlığını sürdürmektedir. Öyleyse hem tarihe hem de bugüne baktığımızda Nasreddin Hoca yok Nasreddin Hoca'lar vardır. Ve her türlü irrasyonel durumun karşısında hazırcevap kişiliği, mantığı ve sağduyusu ile bir Nasreddin Hoca dikilmektedir. Çelişkiler, çatışmalar ve özellikle 21. yy.'ın eşiğindeki bir Türkiye için rasyonel olan karşısında yaşanan bir irrasyonel icazeti varsa Nasreddin Hoca da orada hazır bulunacaktır.

Hoca ile ilgili anlatımlar, genelde fıkra ve hikaye olarak ikiye ayrılrsa da, hikayelerde de fıkra tadı bulabilmek mümkündür. Fıkraların ya da hikayelerin kuruluşu; birisinin kendisine bir soru sorması ya da Hoca'nın aykırı bir şey yapması ve genelde kendisinden beklenen açıklama ile sabit bir yapı gösterir. Hoca bir yol göstericidir daima, fakat gösterdiği yol genelde fıkralara konu olabilecek ölçüde irrasyonel ya da irrasyonelin karşıtı bir biçim taşıdığı ve önemli çelişkileri ortaya koyduğu için düşündürücü olduğu oranda komiktir.

Hoca'yı hiçbir tarikat benimsememiş, varlığını halkın arasında sürdürebilmiştir. Herkesin kendi düşüncesini benimsetmeye çalıştığı bir ortamda Nasreddin Hoca bildiğini okumuş ve herkese haklı olduğunu söyleyerek zor durumlardan kurtulabilmiştir.

Nasreddin Hoca fıkralarına ait yazmalar 15.yy.'a kadar gidebiliyor. Avrupa ve Balkanlarda bulunan yazmaların yanı sıra, 15.yy.da yazıldığı tahmin edilen Dede Korkut kitabında ve Oğuz Destanı'nda, Nasreddin Hoca hikayelerini andıran bölümlere rastlanabiliyor.

Hoca; espritüel, hazırcevap ve zekidir, zaman zaman kendini saf göstermeyi bilir. Karşısındaki halk birçok kez ondan daha zeki ve hazırcevaptır. Hoca Anadolu'nun en sefil dönemlerinde yaşamış sıradan bir kişiliğin sembolüdür. Her insan gibi sorunları olmuş, ağlamış, umut etmiş, istemiş ve inanmıştır. İnancıyla hem kendisi hem de halk dalga geçmiştir. Abdülbaki Gölpınarlı'ya göre; "*O, halkın muhayyilesinde; halk icab edince öz nefesine bile onun nüktesiyle çatıyor, onun diliyle sözler ediyor.*"⁸⁴ Nasreddin Hoca ile ilgili araştırmalarıyla bilinen Edmond Saussey ise onun, karşısındakini çileden çıkaracak bir hile ile safdilliliği birleştiren bir halk adamı olduğunu betimler.

Hoca ve eşiği birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Eşek daima Hoca'nın yanında, sızlanmayan, Hoca'nın aklına esen her duruma uyan, eziyetlerine katlanan, yakın ve tahammüllü bir arkadaştır. Hoca'nın başına eşiği yüzünden birçok aksilik gelmiştir. Bunlar da

⁸⁴ Abdülbaki Gölpınarlı (haz.), *Nasreddin Hoca*, Remzi Kitabevi, 1961, İstanbul, s. 13.

birçok hikayenin ve fikranın konusunu oluşturur. Konuyla ilgili araştırmalarında İsmail Hami Danişmend, Nasreddin Hoca'nın eşekli kişiliğinden tedirgindir; "*Nasreddin Hoca, hicvettiği insanları birçok hikayesinde eşek olarak temsil etmektedir. Türkçemizde eşek kelimesi bilindiği gibi, aptal ve ahmak kelimeleriyle eş anlamlı kullanılmaktadır. Bu hikayelerde temsil edilen eşekler Hoca'yı hep eşekli ve eşeklerle birlikte göstermişlerdir. Eşeklerin sevgili Hoca'mıza bu azizliği hoşgörülmalıdır.*"⁸⁵

Cumhuriyet Dönemi'nden sonra Nasreddin Hoca, eski anlatı ve yazılı gelenek doğrultusunda en fazla yaşayan, sevilen ve günümüze kadar gelebilen bir tiptir. Ancak ilkökul kitaplarına kadar giren Nasreddin Hoca fıkraları, yaşadığı dönemden, söylediği birtakım sözlerden, dönemin ve toplumun getirdiği ahlaksızlık biçiminden soyutlanarak naif, sevimli, bilge ve ahlaklı bir kişilik olarak ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Konuyla ilgili bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalarıyla Pertev Naili Boratav, dünyanın birçok yerinde bulunan arşivlerden bulup gün ışığına çıkardığı eski elyazmaları doğrultusunda konunun hiç de bu merkezde olmadığını kanıtlarıyla ortaya koyar. Boratav'a göre Hoca'nın fıkralarının içeriklerinde-nüktelerin düğüm noktalarında bile- din, ahlak, töre kurallarına bağlı bir toplumun önyargılarından dolayı birtakım tepkiler sonucunda oynamalar yapılmıştır. İdealleştirilmiş bir Nasreddin Hoca yaratma düşüncesiyle, ona yakıştırılmayan tutum ve davranışlar, yakışık alı bir biçim ile çözümlenmeye çalışılmış, anlatıdaki bazı pürüzler yok edilerek ana düşünceyi etkili ve yaygın kılma biçimine gidilmiştir.

Nasreddin Hoca fıkralarında müstehcenlik söz ve biçim düzeyinde karşılaştığımız temel olgulardan birisidir. Bu fıkralarda; erkek ve kadın cinsel organları açık seçik bir şekilde söylenir, günlük dile yerleşen ve son derece doğal bir şekilde, normal bir durumda ya da bir kızgınlık anında sarf edilen sözler bugün 'küfür' mahiyetinde algılayabileceğimiz ancak dönemin doğal konuşma kalıplarından oluşmaktadır. Dinsellik ve cinsellikle ilgili temalar çoğu fıkroda hep yan yanadır: "*Nasreddin Hoca gene birgün va'z ederken ayıtmış: Müslümanlar! Varun Tanrı'ya şükr edünüz ki götünüzü almınızda yaratmamış. Eğer götünüz almanızda olaydı her gün yüzünüze sıçaydınız.*"⁸⁶ Şunu da belirtmek gerekir ki, verdiğimiz bu örnek en edepli olanlarından bir tanesidir.

Fıkralarda kimi olağanüstü, akıldışı olguların akla yatkın olan duruma getirilmesi ile ilgili konular vardır. İrrasyonel olan, Hoca'nın mantığı ve sağduyusu ile derhal rasyonel bir biçime kavuşur. Nasreddin Hoca fıkraları genel olarak; budala Nasreddin, budala rolü oynayan

⁸⁵ Pertev Naili Boratav, *Nasreddin Hoca*, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 2. Baskı, 1996, Ankara, s. 23.

⁸⁶ Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 94.

Nasreddin, güldürme amacını taşıyan açık saçık fıkralar, edep dışı görünmekle birlikte ince bir alay taşıyan fıkralar, metafizik düşüncelere karşı çıkan, sağduyunun savunucusu fıkralar, hoşgörü yanlısı, zorbalığa, istibdada, şiddete karşı çıkan ve toplumsal eleştiri niteliğindeki fıkralar, kurnazlıklar, aldatmacaların yanı sıra Nasreddin'i; efsane kişisi, ermiş olarak ele alan fıkralardır.

Türk mizah geleneği içinde Nasreddin Hoca nispetinde tarihselleşmiş ve çağımıza kadar gelebilen diğer bir fikra türü de Bektaşî fıkralarıdır. İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu'da çeşitli düşünce akımlarının etkisiyle ortaya çıkan ve kuralcı İslamiyet'e genelde akılcı yaklaşımlarla yanıt veren bir tarikat olan Bektaşîlik Selçuklu Dönemi'nde ortaya çıkıp etkilerini Osmanlı Dönemi'nde de sürdüren bir düşünce ve yaşama yoludur.

Selçuklu mizahının genel yapısı olan "olmaz denilen bir durumun olurluğunu gösterme" eğilimi Bektaşî fıkralarında da mevcut bir yapı gösterir. Bu mizahın toplumsal ilişkisi; kandırma, kandırılma, saflık, şaşırma, bilmeme motifleriyle kuşanmıştır. Hoşgörü boyutunun da en fazla olduğu mizah yine Selçuklu Dönemi'ne aittir. Osmanlı mizahının lonca örgütlenmeleri içinde gelişmesi, yayılması itibarıyla Bektaşî fıkralarını da dönem olarak kapsarken, bu fıkralarda da eski yapı sürdürülmüştür. Bu anlamda Osmanlı edebiyatının gülmece anlayışından çok daha zengin ve yeni tarzlara sahiptirler. Çünkü sistem içinde sisteme karşıt bir durumun sonucunda ortaya çıktıklarından dolayı, Sünni inanç çerçevesinde kısırdöngüleşen bir mantığın esaretini yapı olarak reddeder. Bektaşî fıkraları sosyal-dini bir örgütlenmenin en bilinen örneklerini verirken, onlarda görülen hiciv ve taşlama unsuruna dönemin diğer eserlerinde rastlanmaz.

Türk gülmece geleneği içinde yaşanan toplumsal koşulların, zorlukların üstesinden gülmeye dayanarak ya da güldürerek gelen kahramanlardan Bektaşî de din işlerinde sözcülük yapmıştır. Çünkü yeni kabullenilen bir dinin temelde çok kesin ayrımları ve katı kuralları vardır. Dünyada iyilik yapan, öbür dünyada ödüllendirilecek, kötülük yapan ise cezalandırılacaktır. Bunlar da dünyadaki benzeri ödül ve cezalar olacaktır. Herkesin bir yazgısı vardır ve bu değişmez.

Bektaşî aslında Tanrıya inanan birisidir. Fakat eleştirdiği konular, mantık çerçevesi içinde asla bir yere oturtamadığı, konumlandıramadığı düşüncelerdir. "*Şeriat ehlinin, Tanrı buyruğunu ya da geçmiş çağların din ulularının sözlerini, görünüştaki anlamlarıyla anlamalarına karşılık, Bektaşî bunları, özlerindeki gerçeği kavranmasını kolaylaştırmak için*

başvurulan birer imge (symbole) gibi görür."⁸⁷ Buradan da anlaşılacağı gibi dönemin hakim olan düşünme biçimi tasavvuf-ki Bektaşiliğin oluşumunda etken rol oynar- nedeniyle görünen değil, ardındaki gerçeğin çözümlemesine yönelik eğilim, fıkralar konusunda da hakim bir yapı gösterir.

İslamiyet Anadolu'da ilk ortaya çıktığı biçimiyle kalmamış sürekli yeni yasalar onu ilk şeklinden ayırmıştır. Bektaşî'nin en çok eleştirdiği nokta da budur. Tanrı ile senli benli konuşur. Teklifsiz ve pervasızdır. Karşılaştığı haksızlıkların nedenini sorar, kısaca bir ahabap çavuş ilişkisi söz konusudur. Bu durum da heterodoks din anlayışının bir uzantısı gibi görünmektedir. Karşılaştığı en büyük sorun ve tehlike, bağınaz ve gözü dönmüş kişilerdir. Fakat Nasreddin Hoca metinlerinde olduğu gibi Bektaşî de hazırcevaplılığı ile bu tür sorunların üstesinden gelmesini bilirken yine de "kafirlik"le suçlanır.

Katılmadığı en önemli şey din konusundaki biçimciliktir. Akıl ve sağduyu (Anadolu insanının temel iki özelliği) vazgeçemediği kaynaklardır. "*Müslüman Ortaçağın devrimci düşün akımları çokluk, mistik bir tanrı ve evren görüşüyle kaynaşmış bir haldedir. Müslüman mistikleri ise 'panteist'tirler: Onlara göre Tanrı ile evren bir bütündür; insan da tanrının bir parçası; 'Okyanustan ayrılmış, ona tekrar ulaşmanın hasretini duyan bir damla suya benzetilir.*"⁸⁸ Bektaşî'nin bu durum karşısında takındığı tavır Tanrıyı yakın bir dostuymuşçasına kabul etmesidir. Bu yakınlığın boyutları şaka, alay, hiciv, yergi ve taşlamayla belirlenmiştir. Tanrıyla yakın olma motifi Oğuz geleneğiyle ilintili olarak Dede Korkut masallarında, daha önce örneğini verdiğimiz Deli Dumrul motiflerinde de belirgin bir unsur durumundadır. Benzeri durumlar Yunus Emre'nin şiirleri Mevlana Celaleddin'in yaklaşımlarında da gözlenebilir.

Bektaşî fıkraları tanrıyla ilgili sorunlarda karmaşık bir mistisizm eğiliminde değil, yalın, gerçek ve direkt bir düşünce ve duygulanım çerçevesindedir. "*Bektaşî iğnesini karşısındakinin canını yakacak, onu çileden çıkaracak bir insafsızlıkla değil, sadece onu uyuracak ölçüde batırmaya dikkat eder.*"⁸⁹ Fıkralarda çektiği insanlar, sonunda onunla yargı birliğine varırlar. Devlet erkanının kuralcı, sert, acımasız görünüşü bile Bektaşî'nin yorumuyla tatlı gülümsemeye çevrilmiştir. Bektaşî fıkralarının asıl konusunu oluşturan din, çoğu kez bir "araç" olma durumundan öteye gitmez. Amaç doğruyu, gerçeği, mantıklı olanı bulmaya yönelik insani ve yaşamsal bir sonuca ulaşma kaygısıdır. İslamiyet'in biçim yönü diyebileceğimiz, namaz, oruç türünden ibadetler, Bektaşî'nin hem mezhep ayrılığı nedeniyle

⁸⁷ Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat II*, s. 319.

⁸⁸ Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 319.

⁸⁹ Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 321.

hem de sağduyuyla en fazla eleştirdiği noktalar. *"Bektaşî'nin kanına dokunan kulların bu çeşitten hizmetlerin, insanı yüceltici, ruhunu aratıcı birer araç değil; arkasında kimi kabahatlerin gizlendiği göstermelik bir davranış, en azından da mutlu kişiler için bu dünyadaki rahat ömürlerinin bir benzeri olan bir 'ahiret'i peşin para ile sağlamak gibi çıkarıcı bir hesap sezinlemesidir."*⁹⁰ Bu düşünüş tarzı da eski Türklerin, Şamanlıktan gelen doğa tanrı anlayışına yaslanır.

Tüm bunların yanı sıra Müslümanlığın içkiyi, sarhoşluğu da hoş görmemesi, Bektaşî'nin reddiyeci tutumunda etkindir. Yine daha önceki bölümde belirttiğimiz Dionissoscü kültür özelliklerinin ekseninde kendinden geçme ve esrıklilik üzerine kurulmuş bir yapı gösterir. Din, toplumsal yaşam, ritüel bağlamında, kesinlikle birbirlerinden ayrılamayacak yapıdaki bu kültürel gelişimde içki ve uyuşma asla göz ardı edilemeyen bir tutumdur.

Bu dönem, bu insani ve yaşamsal gereksinimlerin asla refah düzeyine ulaşmadığı tarihsel evrim içindeki çağdaş Türk toplumsal yaşamı için hala geçerliyse demek ki Nasreddin Hoca ve Bektaşî günümüz koşullarında da geçerliliğini koruyabilecek niteliktedir. Belki de insani anlamda dünya görüşüne evrensel temalar doğrultusunda bu denli kabul görmüş ve yaygınlaşmış gülmece karakterleri olarak hala karşımıza çıkabilmektedirler.

c. Gölge Oyunu

Gölge oyununun ilk ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, ilk kez Çin ve Endonezya'da geliştiği üzerine bilgiler vardır. Avrupa da Doğulu gezginler aracılığıyla tanınan gölge oyununun Türkiye'ye gelişi konusunda çok kesin veriler olmamakla birlikte Mısır kaynaklı olduğu konusunda bazı varsayımlar geçerlidir. Önceleri Mısır-Memluk Gölge oyununu teknik olarak benimseyen Türkler, 17.yy.dan başlayarak kesinleşmiş iki tip olan Hacivat ve Karagöz merkezli bir gösteriye dönüşmüştür. Başlangıçta tiplerin kesinleşmesine rağmen *"zıll ü hayal"* adıyla anılan gölge oyunu, daha sonra Karagöz tiplmesiyle anılmaya başlanmıştır. Karagöz ve Hacivat tiplerinin ortaya çıkması konusundaki rivayet ile geleneksel bir sanat olan Türk gölge oyunu göstericilerinin Şeyh Küşteri'yi bir pir olarak tanımaları arasında sıkı bir bağ vardır. Orhan Gazi döneminde Bursa'da bir cami yapımında çalışan Karagöz ve Hacivat adlı iki kişi kendi aralarında sürekli atışıp komiklikler yaparak diğer çalışanları da işlerinden alıkoydukları gerekçesiyle padişah tarafından öldürülürler. Bunun ardından Şeyh Küşteri adlı biri de Hacivat ve Karagöz'ün deriden tasvirlerini yaparak, zaten o dönemde bilinen gölge oyununa iki tane yeni ve kalıcı tip kazandırır.

⁹⁰ Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 322.

Doğu kültürüne ait bir gösteri olup, kökenini yine doğuya özgü yaşam biçimi ve kültüründen alan gölge oyununun Türk kültüründeki son biçimi Karagöz ve Hacivat olarak belirleniyorsa da, bunun ilk izlerini Şamanizm, heterodoks din anlayışı ve şeylerin ruhuna dair inanç biçiminde aramak gerekecektir. Çünkü dinsel önemi ağır basan kuklaların ortaya ilk çıkışı Şamanist inanç doğrultusunda nesnel olduğu oranda tinsel bir bütünlüğe de işaret ediyordu. Ölen kişilerin, cinlerin, tanrıların tasviri olan kuklalar gündelik hayatın vazgeçilmez öğeleridir.

Konuyla ilgili araştırmaları olan Prof. Ritter, Feriüddin Attar'ın *Üştürname* adlı mesnevisinde yer alan gölge oyunu ve kukla hakkındaki çok da net olmayan sözlerini gölge oyununun kukladan ortaya çıktığı görüşüne dayandırır. Burada oynatıcı yani usta tanrısal bir niteliğe sahiptir. Gösterisini tamamladıktan sonra kuklaları parçalar, perdeyi yırtar. Yeni bir gösteri için yeni kuklalar ve yeni bir perde imal eder. Sırrının ortaya çıkmaması için de bu işlem sırasında yardımcılarının, yanında olmasını istemez. Ustanın tanrısal niteliği burada daha belirgindir, çünkü o tıpkı bir tanrı gibi yarattıklarının hayatına son vererek yeni hayatlar başlatır.

Bu anlayış lonca zihniyetiyle birlikte tasavvufi bir yaklaşımı da beraberinde getirir. Gölge oyunu ve kuklanın özellikle İran Tasavvuf şiirinden oldukça etkilendiğine dair veriler bulunur. Metin And'ın araştırmalarına göre "*İran şairi Asadi'nin oğlu Asadi 1066'da tamamladığı Gerşasbnâme adlı destanında Eflatun gibi kukla ile evren arasında bir köşutluk kurmaktadır.*"⁹¹ Bu bir anlamda insanoğlunu da tıpkı bu kuklalar gibi bir üst evrenden yönetildiğine dair bir açıklamayı da beraberinde getirir. "*Kuklalar hareketlerimizin tıpkısıdır. Bu tevhidin birinci aşamasıdır ki buna hareketlerin görünmesi, belirmesi derler. Dervişe bir gerçek belli olur ki Tanrının izni olmadan hiçbir hareket taklit edilemez. Hareketlerin bir anlamı vardır. Dış evren bir oyuncağa benzer, bu oyuncağın hareketi büyük bir ustanın elindedir.*"⁹²

Karagöz yalnızca köken itibarıyla değil izlenme konusunda da Asya Tiyatrosuyla benzer özellikler taşır. Bu sadece Karagöz' e özgü değil; meddah, ortaoyunu ve köy seyirlik oyunlarının da oyuncu ve izleyici arasındaki farklı iletişimi konusunda da geçerlidir. Bunlar sırasıyla; seyircinin oyuna katılması, tiyatronun tümelliği ve stilize oluşudur. Metin And'a göre Doğu Tiyatrosu'nda seyirci tiyatroyu günlük yaşamdan ayrı düşünemez. Oyun izlerken pasif değil, aktiftir. Yer, içer, uyur veya çıkıp gider. Yoğunlaşmasına gerek yoktur ve oyunu da kavraması gerekmez. Konuları fazlasıyla bildiği için, olay dizisi ve nasıl sonuçlanacağı

⁹¹ Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, s. 26.

⁹² Metin And, a.g.y., s. 28.

türünden bir merak göstermez. Tiyatro yaşanan bir yerdir. Akla değil duygulara yöneliktir ve seyirci temsili doğrudan doğruya etkiler. Doğu tiyatrosunun tümel oluşunun nedeni de her kesimden insana seslenebilme özelliğidir. Göstermecî ve doğaçlamaya yönelik bu eğilim Karagöz için de geçerlidir. Bu anlamda oyunların kuruluşunda dramatik bir eğri değil, birbirinden bağımsız oluntular yer alır.

Türk gölge oyunu olan Karagöz, çeşitli kültürel etkilenmelerin sonucunda ortaya çıkıp, hem Türk kültürüne ait önceki geleneksel edebiyat türlerinden hem de yakın kültürlerden taşıdığı etkilenmelerle sentez bir yapı gösterir. Bu durum sadece Karagöz için değil; Ortaoyunu, Meddah ve köy seyirlik oyunları için de geçerlidir. Metin And'a göre Yunan mimuslarından başlayıp Bizans ve Ortaçağ mimuslarından da etkilenerek biçimlenen gelenek Karagöz'e kadar uzanır. Çünkü iki bin yıllık mimus oyunları Anadolu kültürü açısından da etken olup Karagöz konusunda da bu etkiyi göstermiştir. Bunun yanı sıra Türk masalları, halk efsaneleri, mizah ve folklor de Karagöz'ü biçim ve içerik anlamında etkileyen kültürel faktörler olmuştur. Batılı "commedia dell'arte" anlayışının da bu anlamda etkisi yadsınamaz. Daha önceki bölümlerde işaret ettiğimiz gibi komik olanın ilk ortaya çıkışı ve komik olana dair ilk felsefi ve etik tanımlamalar genelde alt kültürün zevklerine hitap eden, kaba ve edepsizlikle sınırlıydı. Commedia dell'arte da yaklaşık olarak, tanımı bu tartışmalardan uzun bir süre sonra konmuş olsa da, genelde kukla, dans, curcuna, soytarlık ve hokkabazlık türündeki güldürü tarzına yönelik bir tanımdır. Karagöz 'de bu unsurların tümünü bulabilmek mümkündür.

Karagöz'ün bir gölge oyunu olarak büyük oranda İslam etkilenmeleri taşıması, geleneksel Türk edebiyatı anlayışında İslami dünya görüşünün etkilerini ve zihinsel yapısını da bulabilmek kolaylaşır. Karagöz'de olduğu gibi diğer geleneksel türlerde de karaktere değil tiplere rastlanır, bu nedenle çatışmalar siyah ve beyaz kadar birbirine zıt ve uç noktalardan oluşur. Tiplerlerdeki bireysel derinlik, tek kişi üzerine toplanmış çeşitli duygusal çatışkılar ve bu çatışmaların dışavurumu türünden bir gelişme asla söz konusu değildir. Bu nedenle de Türk geleneksel seyirliklerinde ve edebiyatında dramatik yapıdan, dram unsurundan pek söz edilemez.

Karagöz'ün de içinde bulunduğu geleneksel tiyatro konusunda buraya kadar yaptığımız açıklamalardan ortaya çıkan sonucu; günlük eleştirilere dayalı, geçici, anlık, evrensel değil sözel düzeyde bir mizah anlayışına sahip olan, tiplerden oluşan ve dönüştürücü değil eğlendirici gösteriler biçiminde ifade edebiliriz. Osmanlı mizahı diyebileceğimiz anlayış durgun

ve değişmez yapısıyla özetlenebilir. "*Karagöz perdesi dokuz yüz yıllık Osmanlı yaşantısında, bazı ayrıntılar dışında hemen hemen hiç değişmeden sürüp gelmiştir.*"⁹³

Bu durumda doğal olarak lonca ahlakının etkisi yadsınamaz. Örneğin bir çırak yıllarca alet çantası taşıyıp ancak binlerce oyun izledikten sonra kalfa olabilmıştır. "*Karagöz perdesinin ana mizah gerilimini sağlayan bu zıtlık ve sürekli eğitimi, loncalardaki çırak kalfa ilişkilerini yansıtmaktadır. Lonca sürekli çırak yetiştirdiği için Karagöz'ün cehaleti bitmeyecektir. Aslında eğitim görmüş ve öğrenmiş Karagöz, Hacivat olacaktır. Karagöz ve Hacivat gerçekte bir tek kişidir.*"⁹⁴

Karagöz'ün üç temel özelliği Metin And tarafından şöyle belirleniyor:

- *Güldürücülüğü*
- *Toplumsal ve siyasal taşlamacılığı* (-ki bu günlük, geçici ve sözel düzeydedir)
- *Açıksaçıklığı*

Güldürücülük ögesi, ayrıntıların gülünçlüğü biçiminde dışa vurulurken, sözel düzeyde, kelime oyunları ile yapılan bir ifade biçimi olup dramatik yapı içinde olay örgüsü, çatışma ve gerilim doğrultusunda oluşan bir eğri oluşturmaz. Alay, aşağılama ve taşlamaya dayalı bir güldürü unsurudur. Bir diğer unsur da karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla oluşan, şaşırtıcı durumlardır. Mantık dışı dizgede büyü unsuru da önemli olup izleyicideki şaşırtma durumunu doğaçlamalar kanalıyla sağlayıp etkili olur. Mantık dışı olaylar gibi yinelemeler de Karagöz'de oldukça sık rastlanan bir durumdur.

Daha önce söz ettiğimiz mimus oyunları Karagöz için vazgeçilmez bir biçimdir. Taklit ve kişileştirme konusunda insanların, hayvanların, nesnelerin taklitleri şaşırtıcı ve beklenmedik etkiler yapar. Commedia dell'arte etkisi olan pataklama, soytarlık ve abartılı güldürüye yönelik biçimsel aksiyonların kapsamına müstehcen ve kaba espriler de girer. Bedenin çıkardığı kokular, dışkılar, cinsel ilişkiler, cinsel sapıklık eğilimleri bu tür espriler arasında yer alır.

Karagöz'deki kişilerin değişmez özellikleri, durağanlıkları; tip olmalarıyla ve yine kolektif olanın bir kişide toplanmış özellikleri biçiminde ifade edilebilir. Kendi başlarına hareket edemezler, iradeleri yoktur ve sürekli bir yineleme içindedirler. Belli durumlar karşısında daima beklenen ve belirlenmiş davranış kalıpları sergilerler. Kişiliklerindeki

⁹³ Ferit Öngören, a.g.y., s. 50.

⁹⁴ Ferit Öngören, a.g.y., s. 51.

durağanlık, ilişkileri için de söz konusudur. Belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Gelişen olaylar onları geliştirmez, bir iz bırakmaz. Bu anlamda davranışları da kalıpsaldır. Bu durumda zihniyet anlamındaki kalıtsallık bu kalıbı oluşturuyor diyebiliriz. Önemli olan biçim yani dış görünüştür. Bu kusurlarıyla, fiziksel özürleriyle onları belirginleştiren ve diğerlerinden ayıran en önemli unsurdur. Canlı gibi değildirler. Metin And'a göre Karagöz'de kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelenmelerle ortaya çıkar. Diğer geleneksel türlerde olduğu gibi Karagöz 'de de kişinin tanımlanması ve belirtilmesi dört yoldan olur, bunlar :

"1) Görünüşü, dış özellikleri

2) Konuşması, sesi, söyleyişi

3) Davranışları, hareketleri, tavırları

4) Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşündükleri."⁹⁵

Asal kişilerden olan Karagöz dışa dönük, tepkilerini anında dışa vuran, olduğu gibi görünen halktan bir insan görünümündedir. Doğru sözlülüğünden dolayı olumsuz durumlarla karşılaşır. Geçim derdinde ve parasızdır. "*Parasızlıktan istemediği işleri yapmak zorunda kalır. Can korkusundan eşkıyaya yardımlık eder, ama sonunda vicdanı tedirgin olduğu için eşkıyayı ele verir. Bir insanın kendi kendini övmeyeceği düşüncesiyle kendi kendini kötülediği bile olur.*"⁹⁶ Hatalarına ya da karşısındaki insanların kendisi gibi olmamaları nedeniyle birçok kez itilip dışlansa da sonunda dürüstlüğüden dolayı ödüllendirilir.

Hacivat; ölçülü, ağırbaşlı ancak nabza göre şerbet veren bir İstanbulludur. Her kalıba girer, hoşgörülüdür. Öğüt veren, yol gösteren tavrını daima korur. Düzgün konuşur, dili doğru kullanır. Görgüsü, bilgisi birçok kez cahil ve sağduyuyla hareket eden Karagöz'le çatışmalarını getirir. Ancak bu bilgi son derece yüzeyseldir. Bir işadama görünümü taşısa da belli bir konuda uzmanlaşmış değil, her işle azar azar ilgilenmenin yüzeysel bilgisini taşır. Karagöz'le çatıştığı oranda ondan ayrı da yaşayamaz., aslında daha önce de belirttiğimiz gibi lonca ahlakı içinde biri çırak diğeri usta durumundadır ve tek kişiyi simgelerler.

Karagöz'de kadınlar, zenne ya da gaco diye anılan, güldürüden ziyade dolantı ve gönül ilişkileriyle bilinen kişilerdir. Bunlar olumlu roller değildir. Ahlak kurallarını çiğneyen, eşlerini aldatan, birçok erkekle ilişki kuran tiplerdir. Karagöz'ün karısı, Hacivat'ın kızı da bu tiplere dahildir. Buradaki kadın tiplerini; şirret, yosma, fahişe, yalancı ve cinsel simgeler olmaktan öte bir anlam taşımazlar. Sapkın ilişkiler onlar için de söz konusudur: "*Karagöz cinsel sapık olduğunu 'illet-i müzmine-i zenine' olduğunu söylemesine karşın, zenneler 'Buna kibar illeti*

⁹⁵ Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, s. 291.

⁹⁶ Metin And, a.g.y., s. 298.

*derler' diye cevap verirler. Karagöz'ün oğlanlara düşkün 'mahbub-dost' olduğunu söyleyince de zenneler de kendilerinin sevici 'zen-dost' olduklarını açıklarlar."*⁹⁷

Daha önce Nasreddin Hoca fıkralarında gördüğümüz gibi, evlendiği gün doğum yapanları bile vardır. Her şeyin hayal olduğunun anlatıldığı bir ışıık ve gölge oyunu bile hayalin, gerçeğin içinden çıktığı ve sonuçta bizi dönemin toplumsal yaşayışındaki ahlaki davranış biçimine götürdüğü de yadsınamaz.

Çelebi, Beberuhi ve Tiryaki tiplerleri, İstanbul ağzı ile konuşan sınıfın kapsamındadır. Kibar ve aile çocuğı olan Çelebi; ince, efemine, mirasyedir ya da kadınların gönlünü alarak onların parasıyla geçinen bir züğürttür. Edebiyata düşkün, romantik, güzel konuşan, gezmeyi ve eğlenmeyi seven bir tiplerdir. Gönül işlerinde usta, kadınlar arasında paylaşamayan birisidir. Kadınlarla genelde para için birlikte olur. Tiryaki ise afyona düşkünlüğüyle tanınır. Keyif verici maddeler onun için vazgeçilmezidir. Dalgın, kendi dünyasında dolaşan, keyfinin bozulmasından hoşlanmayan, duygusuz ve tembeldir. Sürekli bir yanılsama içinde olduğundan birçok şeyi ters anlar ve genelde uyuyup kalır. Beberuhi, fiziksel özellikleriyle yani cüceliğıyle tanınır. Çabuk ve aralıksız konuşur, yaygaracıdır ve sürekli küfür eder. Dengesizdir. Ezizyet etmekten, alay etmekten hoşlanır. Bu alaylar bir ölçüde tepkiseldir çünkü onun fiziksel özellikleriyle de alay edilmektedir. Bu tiplerlerin yanı sıra Anadolu dışından gelenler, Müslüman olamayanlar, sakat ve sarhoşlar, kabadayılar, soytarılar, gerçekdışı kişiler, çocuklar da oyunların birçoğunda yer alan ikinci dereceden tiplerleri oluşturur.

Oyunlar biçim itibarıyla kısa sahneler ve bölümlerden oluşur. Her durumda, her an değişmeye hazır bir yapıdadır. Seyirci bu anlamda oyunun yönünü değiştirmede etkindir ve müdahalelerle oyunun seyri değişebilir. Karagöz'de oynatıcı oyuncular kadar etkilidir. Oynatıcı için izleyicinin kim olduğu, hangi kesimden geldiğı, oyunun günlük ve anlık tanımına uygun olarak değişim gösterebilir. Eğer oyun keyifle izlenmişse, oynatıcı da buna eşlik edip oyunu uzatabilir ve sonunda sürpriz mahiyetinde izleyici için bir cümbüş hazırlar. Çok kesin olmamakla birlikte Prof. Jacob'a göre Karagöz oyunlarındaki genel izlek şudur:

"A-)Karagöz'ün bir iş tutması

B-) Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burununu sokması

*C-)Söylencelerden, halk öykülerinden ödünç alınan komulardan yararlanarak yapılan uyarlamalar."*⁹⁸

⁹⁷ Metin And, a.g.y., s.303.

⁹⁸ Metin And, a.g.y., s.319.

Oyunları genel olarak *gerçek* ve *yapımtı* biçiminde ikiye ayıran Metin And, gerçek oyunlarda dönemin olayları, görenek, gelenek ve töreleri günlük yaşamları yansıtır. İmparatorluk içinde yaşayan çeşitli kişilerin gündelik yaşamları ele alınırken eğlencelerine ve toplumsal kurallarına, dış görünümüne ait durumlar oyunların konusunu oluşturur. Bu anlamda mahalle yaşantısı, sünnet düğünü, evlilik, çeyiz alayı, aile düzeni, meyhane, mahallenin düzenini kaçıran kadınlar, zorbalı gibi günlük yaşama sinmiş her durum ve kişi oyunlarda ele alınır. Bunun yanı sıra, toplumsal sınıf ayrımı ve batıl inançlar da yergi için önemli malzemelerdir.

Birçok araştırma ve kaynakta Karagöz oyununun toplumsal eleştiri düzeyinde olduğu vurgulanır. Ancak bu mekanik işleyiş toplumsal eleştiriye değil, günlük ve geçici gösterilerin seyirliğidir. Seyirlik olması da zaten barındırdığı tipler gibi yüzeysel, geçici ve anlık durumların göstergesidir. Çünkü tüm eleştirilere rağmen tasavvufi düşünüş biçimi etken olup Tanrının birliğinden öteye geçemez, kuralın dışına çıkamaz ve sonsuz yinleme doğaçlamalar olmasına rağmen kendini yenileyemez. Olacaklar bellidir ve değişmez. Daha önceki bölümlerde Sabri Ülgener'in *Çözülme Devri Zihniyeti*'nde de belirttiği gibi "*kader içinde hoşça vakit geçirme durumu*" söz konusudur.

Müstehcenlik konusundaki hoşgörü ise toplumun dönemsel normlarıyla ilgilidir. "*Karagöz perdesinde görülen açıklasıcılık bugün mutlaka sinemada sansür, basında savcılık tarafından yasak edilebilecek ölçülerdedir. ..Bu açıklasıcılık konusunda , en önemli olan yan, halkın bu gibi görüntüleri, Osmanlı döneminde hiç de müstehcen saymayışları, olağan saymalarındır. Yani Karagöz perdesi hiçbir zaman müstehcen olanı kullanmak istememiş, olağan sayılır görüntüleri sergilemiştir.*"⁹⁹

d. Meddah

Türklerde, Orta Asya'dan beri varolan öykü anlatma geleneğinin çeşitli kültürel ve dinsel etkilenmelerle Anadolu'da sürdürülen biçimi olan Meddahlıkta, dramatik bir öykü yapısındaki metin, araya tekerlemeler, taklitler ve kişileştirmeli bölümler katılarak tek kişi tarafından seyirci karşısında yapılan anlatıma dayalı bir türdür. Burada yine gördüğümüz gibi her ne kadar dramatik bir metinden söz ediliyorsa da, yine geleneksel anlatı türlerinde karşılaştığımız konudan bağımsız efektler bu bütün içine dahil edilerek, bütün parçalanmaktadır.

⁹⁹ Ferit Öngören, a.g.y., s. 54.

Günümüzde hala Doğu Anadolu'da ve Azerbaycan'da saz eşliğinde sürdürülen bu gelenek, Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra dinsel öğelerle farklı bir biçime bürünmüştür. Hitabet ve anlatı geleneğinin güçlü olduğu eski İslam topluluklarında, özellikle İran'da "meddahan" olarak anılan anlatıcılar aynı zamanda birer gezgin kimliğiyle ortaya çıkıp, konakladıkları yerlerde hikayelerini anlatırlardı. İzleyicinin merakını arttırıcı yöntemleri kullanmak sıklıkla başvurulmuş bir yoldu ve izleyiciler, hikaye içinde sevdikleri kahramanın ölmemesi için anlatıcıya para, inek ve koyun gibi armağanlar verirlerdi. Buradaki anlatıcı yine Gölge Oyunu ya da Kukla gösterilerinde ipleri elinde bulunduran ve usta ile bir üst evren tarafından yönetildiğine inanılan bir zihniyet yapısıyla belirginleşiyordu. Hem Şamanlığın hem de İslamiyet'in vazgeçilmez ögesi, yaşamın sürdürülmesi için Tanrıyla alışveriş örneğinde olduğu gibi, bu kez aynı alışveriş anlatıcı ve izleyici arasında gerçekleşiyordu.

Meddah yöntemleri açısından Karagöz ve Ortaoyununa çok yakın dursa da sadece güldürü amaçlı olmayıp zengin halk kaynaklarına, öykü dağarcığına sahiptir. Karagöz ile Ortaoyunu, seyirci için sadece birer oyunken, Meddahın izleyiciyle kurduğu bağ diğer türlerden daha farklıdır. *"Meddah seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir."*¹⁰⁰

Yakın kültürlerle göre meddahlık hem isim hem de anlatı düzeyinde farklılıklar gösterse de genele bakıldığında, yakın kültürlerin benzer geleneklerine dayalı anlatı yapısı, içeriği ve biçimi ortaya çıkacaktır. Meddahlarda hitabetin güçlü olması önemlidir ve gözden düşmemek için bazı kurallar çerçevesinde hareket ederler. Uyumlu ve etkili olmak, açıklamalar yapmak, abartıya kaçmamak, eserin yazarı için anlatının ya başında ya da sonunda fatiha okumak ve yalan söylememek gibi.

Meddah oyunu tek kişiliktir. Meddahın oyun boyunca kullandığı aletler mendil ve sopadır. Şive taklitleri, hayvan ve kişi taklitleri ile meddah, birçok kişiyi tek bir kişide birleştiren, gerek güldürü gerekse ciddi hikayelerle kişiden kişiye geçerek anlatısını sürdürüp ilgi toplar. Osmanlı Sarayı da meddahlığa oldukça ilgi gösterip onları destekleme yönünde etkili olmuşlardır. *"II. Murat, sanatçılara düşkün bir padişahtı. sarayındaki sanatçıların sayısı her gün biraz daha artardı. Bunların arasında meddahlar, kıssahanlar ve mukallitler başta gelirdi."*¹⁰¹

¹⁰⁰ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu; Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkilap Kitabevi, 2. Baskı, 1985, İstanbul, s. 219.

¹⁰¹ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 198.

18.Yüzyılda özellikle imparatorluk çevresinde oldukça yaygınlaşan meddahlıkla ilgili yabancı kaynaklardan alınan bilgiler doğrultusunda, meddahların kahvelerde hikaye anlatırken hükümet tarafından görevlendirilip siyaset yaptıklarını da öğreniyoruz: "*Meddahlar sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlatan resmi gazetesinin görevlerini üzerlerine almışlardı.*"¹⁰² Meddahlık sadece İstanbul'da değil Anadolu'nun çeşitli yörelerinde de yaygın bir durumdaydı. Pertev Naili Boratav'ın konuyla ilgili araştırması doğrultusunda Meddahın sadece bir hikaye anlatıcısı olmayıp, sosyal işlevleri de yerine getirdiğini anlıyoruz. Boratav bu tanımlamaya göre Meddahın sadece hikaye anlatıcısı anlamında kullanıldığını ancak bundan daha öte bir anlam taşıdığını da belirtiyor: "*'Halka bir biri vasıtasıyla islah' etmek sözlerinden birçok halk tiplerini teşhir eden hikayelerin onun mevzuları arasına girdiği, binaenaleyh taklit ve temsil unsurunun o devirde meddah hikayelerine girmiş olduğu manasını çıkarmak akla gelir; fakat bu bir tahminden ibarettir.*"¹⁰³

Meddahın ortaya çıkışı; mudhik, mukallit aracılığıyla gerçekleşmiş ve taklit ile hikaye anlatıcılığını birleştirerek son şeklini Meddahlık ve Meddah hikayeleri olarak almıştır. Tek aktörlü bir temsil olan meddahlıkta, temsilin tarzı hikayeye bağlıdır. Bütün temsili unsurlar hikayenin çerçevesi içindedir. Meddah edebi bir geleneğe uyar, birçok kez bulgulanmış, varolan hikayeleri anlatır. Ancak burada harmanlanmış hikayelerin yanı sıra, kendisi tarafından katılan motiflerle zenginleştirilen bir yapı gözlenir. Bu da sadece hikayeleri için değil diğer geleneksel türler açısından da geçerli bir durumdur.

e. Orta Oyunu

Gölge oyunu olan Karagöz'le büyük benzerlikler gösteren Ortaoyunu, izleyicilerle çevrelenmiş bir alanda, belirli bir ana konuyu izleyerek ancak metne bağlı kalmadan oynanan bir oyundur. Ortaoyunu için 17. yy.'da *meydan oyunu* 18.yy.da *kol oyunu*, 19.yy.da da *zuhuri* gibi adlar kullanılmıştır. Zuhuri'den amaç "*sonradan zuhur eden*" anlamına gelmekle birlikte, 19. yy.da kesin biçimini alan ortaoyunu için "*commedia dell'arte*" etkisiyle "*arte oyunu*" tanımından değişikliğe uğradığı konusunda da birtakım varsayımlar öne sürülmektedir.

Yine bir teze göre Ortaoyununun ortaya çıkış biçimi, 16. yy.da bir akıl hastanesinde hastaları tedavi etmek üzere oynanan oyunlar olduğu konusunun yanı sıra, Karagöz'den ve yeniçeri "orta"larındaki eğlencelerden ve son olarak *commedia dell'arte*'den kaynaklandığı konusunda birtakım görüşler ileri sürülmektedir.

¹⁰² Özdemir Nutku, a.g.y., s. 199.

¹⁰³ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 498-499.

Ortaoyunu daha çok şenlik, bayram ve düğünlerde oynanır, tamamen doğaçlamaya yönelik bir şekilde sahnelenirdi. Ortaoyunu da Karagöz gibi hoşgörüyü karşılanmış; yergi, taşlama, alay, hiciv aracılığıyla çoğu kez oklarını devletin ileri gelenlerine yöneltmiştir. Metin And'ın araştırmaları doğrultusunda Ortaoyunu içinde yer alan Araplar, şairane söyleyişleriyle etkili olur, yoldan geçenleri durdurup yeteneklerini sergileyerek bahşiş koparırlardı. *"Onların yergileri, eleştirileri, taşlamaları, alayları büyük bir hoşgörüyü karşılıyor, dinlenmeye katlanılıyor. Öyle ki bunun olumlu sonuçları da görülüyordu. Nitekim halkın gözünde adaletsizliği ile ün yapmış bir devlet büyüğünü bu sokak oyuncularını öylesine alaya almışlardır ki, bu oyuncular kendilerine yeterli bahşiş verilmediğinden alaylarıyla saldırıya geçmektedirler."*¹⁰⁴ Bu alaylardan, İstanbul efendisi, Yeniçeri ağası gibi devlet örgütünün ileri gelen yetkilileri de paylarını alıyorlardı.

Ortaoyunu; Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğan bir tür olup, yine geleneksel gösteri türlerinin genel kalıbı çerçevesinde bir yapı oluşturur. Ortaoyunundaki bölümler; öndeyiş, söyleşme (Arzbar, tekerleme), fasıl (oyun) ve bitiriş biçimindedir. Ortaoyunu da diğer seyirlik türler gibi, eylemin akışının sık sık kesintiye uğradığı, kısa sahneler ve bölümlerden oluşarak, parçalanmış bir yapı gösterir. Bölümler kendi içlerinde duruma, ortaya konulan öyküye göre esneklik taşır. Evliya Çelebi'nin tanıklığı kendi dönemindeki bir oyunun on beş saat uzatıldığına işaret eder.

Karagöz'de olduğu gibi Ortaoyunu'nda da seyircinin katkısı, oyunun yönünü değiştirmesi ve katılımcılığı söz konusuysa, bunun yanı sıra Ortaoyuncu için seyirci kitlesi de önemlidir. Oyunun kuruluşu genelde seyirci topluluğunun genel beğenisine ve zevkine yönelik olarak kurgulanmaya çalışılır. Günlük konular oyunun tamamını etkileyebilir. Oyunun sonunda çengi, cambaz, ve zennelerle izleyiciye cümbüş sunulur. Ortaoyunun kaynağını da diğer türler gibi, halk masalları, efsaneler, romanlar ve tiyatrolar oluşturur. Konu bakımından yine Karagöz'le oldukça benzerlik gösteren Ortaoyunu'nda, dönemin olayları, gelenek ve görenekler, töreler, günlük yaşama biçimi ele alınır. Oyunların çoğunun konusu İstanbul'da geçer. Toplumsal sınıf ayrımı, batıl inançlar ve yönetim konusundaki toplumsal yergiler işlenir. Ancak sonuç olarak konular günlük yaşam gerçeğinin işlenmesine dayalı biçimler olarak sunulur. Günlük yaşam gerçeğinin yanı sıra masal, efsane ve fıkra karakterlerine ve fıkralara dayalı oyunlarda halk adamı kimliğiyle adaletsizliğe, üst sınıfa, yalancılığa, bağnazlığa ve ikiyüzlülüğe karşı tavır alınır. Çoğu kez sonu kötüye giden hikaye mutlu sona kavuşturulur.

¹⁰⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 343.

Fasıllardaki oluntular, yineleme, sıralanma, kişilerin değişimi, soruşturma, ortaklık, yarışma, işaretlerle konuşma, benzek, işten alıkoyma, yangın, arama, gözetleme, evlenme, ölüp-dirilme, sevgilileri birbirine kavuşturma, oyun içinde oyun, delirme, büyücülük ve bakıcılık olarak sıralanır. Ortaoyunu kişileri de Karagöz'de olduğu gibi karakter değil tiptir. Sürekli olarak kendilerini yinelerler. Geleneksel türlerin tümünde olduğu gibi, bu bölümde ele aldığımız Ortaoyunu için de araştırmalar ve kaynaklar doğrultusunda varılan genel yargı, bu oyunların günlük eleştiri ve yergiye yönelik olduğu, seyirciyle kolektif bir yapı gösterdiği için yaratıcı sayıldığı-bunda doğaçlama gelişmenin payı da olsa gerek- üzerine birtakım açıklamalarla karşılaşırız. Oysa aynı düzende, aynı zihniyet yapısını gösteren bir oyuncu ve seyirci topluluğu açısından, oyuna katılımcılık, oyunun yönünü değiştirmek, gösteriye hangi ölçüde bir dönüştürücülük kazandırır? Oyunların genel yapısı katılımcılık biçiminde gelişmekte, ancak bu katılımcılık da bir yineleme bir tekrar ve kısır döngüden başka bir anlam taşımamaktadır.

f. Köy Seyirlik Oyunları

Günümüzde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde hala oynanan köy seyirliklerini incelediğimizde en büyük dayanağın Şamanlık ve etkileri olduğunu görüyoruz. Burada da özellikle Orta Asya'da yaşayan Türkler açısından çok önemli bir yere sahip olan "*Baht, devlet, kısmet, şans ve Tanrı*" anlamlarına gelen "*Kut*" kavramının önemi büyüktür. Kuttörenselle kaynaklı olan Köy Seyirlik Oyunlarında, Emile Durkheim'in kuttören konusunda saptadığı bazı toplumsal işlevlere değinmek gerekir. Bu dört asal işlev şu şekilde sıralanabilir:

“1-) *Kuttören; bireyi, toplumda yaşamak için, toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.*

2-) *Kuttören, bireyleri biraraya getirir, bireyler arasında toplumsal bağı güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.*

3-) *Kuttörenin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardırır; geleneklerin sürmesine, inançların tazelenmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.*

4-) *Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın mutluluk duygusunu verir...bozulan dengeyi düzeltir.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Aktaran Metin And, a.g.y., s. 51-52.

Buna göre tüm işlevler, gereksinimleri karşılar. Bunlar toplu gösteriler, törenler ve canlandırmalar biçiminde gerçekleştirilir. Kuttörenin temel özelliği; bir arada gerçekleştirilmesi, canlandırma, kışkırtma, koruma ve yeniden yaratma üzerine yapılır.

Mythos sözel bir yöntem iken, kuttören nesnel eyleme dayalı simgelerin yöntemidir. Köy Seyirlik Oyunlarında gözlenen iki ögeyi Metin And; Ak-Kara Ögesi ve Erotik Öge olarak ayırır. İki öge de, hem şamanlığa hem de eski Yunan'a ait mitolojik unsurları barındırır. Ak-Kara Ögesi, Şamanlıkta iyilik ve kötülüğün karşılığıdır ve Ak Şaman iyilerin, Kara Şaman kötünün, yeraltının simgesidir. Ancak yakın kültürlerde Ak ve Kara ögeleri değişimler göstererek, zaman zaman Kara Ögesi de bereketin ya da felaketlerin önlenmesinde kurbanlar sunulan bir simge biçimindedir ki bu durumda kötülüğün önlenmesine yönelik bir amacı ve işlevi de barındırır.

Bazı Anadolu seyirlik oyunlarında ak-kara ögesi, ak koyun ve kara koyun postlarının giyilmesiyle sağlanır. Bu mimus da, anima'ya uyan eski Türklerdeki inanç ve yaşama biçiminin uzantısıdır. Erotik öge de ise, doğanın canlanmasına yardımcı olmak için başvuru olan yöntem cinsel birleşmedir. Oyunların önemli simgesi phallustur. Bu simgenin Dionissos şenliklerinde bereket simgesi olarak kullanıldığını biliyoruz. Phallus, bereketin yanı sıra, büyü ve kötülüğün uzaklaştırılması yönünde de etkilidir. Karagöz'de de görebildiğimiz phallus simgesi Anadolu Seyirlik Oyunlarında tokmak, sopa gibi nesnelerle simgeleştirilmiştir.

Erotik bir oyunun izleği; oyun, tartışma, sevişme, izleyenlerin sevişenleri ayırması, tekrar, dans ve oyun sonunda topluca yenilip içilme biçimindedir. Dramatik Köylü Oyunlarının kümelenmesi ise; Ölüp Dirilme, Kız Kaçırma, Ölüp Dirilme -kız kaçırma, Günlük Yaşamdan Sahneler, Esnaflık Benzekleri, Tarımsal Oyunlar, Çoban oyunları, Efsane ve Masallardan oyunlar, Şakalar ve Dilsiz oyunları ile Kukladan oluşur. Simgesel bir konu olan Kız Kaçırma, aynı zamanda toplumsaldır. Başlık parası, anlaşma, anlaşamama ve sonunda kızın kaçırılması ile ilgilidir.

Anadolu insanının günlük yaşamını oyunlaştırması en sık rastlanan konulardan biridir. Mimius geleneğinin yaygınlığı bu günlük hayatın oyunlaştırılmasında oldukça etkindir. Daha önce Karagöz ve Hacivat ile Ortaoyunundaki konu benzerliği günlük yaşamın ele alınması ile ilgili olarak köy seyirlik oyunları ile benzer özellikler gösterir. Bu oyunlarda; karı-koca kavgası, kaynana- gelin geçimsizliği, kuma anlaşmazlığı, evde kalmış kız, kente ya da hacca gitmek, işlenen başlıca konulardır. Esnaflarla ilgili konularda özellikle; köylü, doktor ve tüccarların grotesk güldürüye kaçan bir şekilde eleştirilmesi, suçlanması ve aşağılanması söz konusudur. Yine günlük yaşam içinde eğer esnafla ilgili bir sorun varsa bu olayın dozu daha

da arttırılır. Ölüp-Dirilme ve Kız Kaçırma motifinin birlikte işlendiği oyunlar kökenini hem Eski Türk geleneklerinde, hem de Yunan mitolojisinde bulur.

Yılbaşı ve yıl sonu oyunları da takvime bağlı olarak gelişir. Belirli astrolojik döngüler, kuttörenler aracılığıyla bir ritüele dönüştürülmüştür (bu da yine eski Türklerin gökyüzü ile ilgili meraklarına ve inançlarına bağlanabilir). Burada yılı ikiye bölen en önemli tarih de yılbaşı ve yıl sonu ayrımıdır. Bu ayrım; "*Kenosis (boşalma) ve Plerosis (doldurma) karşılıklarına uygundur.*"¹⁰⁶ Adonis-Temmuz törenleri ile, taziyeler ölüp-dirilmeye örneklik edecek oyunlar biçimindeyken, trajik bir tarz sergilemekle birlikte zaman zaman komedi unsurunu da barındırır.

Hayvan benzetmelerine dayalı oyunlarda, mitik ve kuttöresel bir yaklaşım bulabilmek mümkün. İlkel insanın tanımlayamadığı ve korktuğu nesneye, canlıya tapınması ve onu taklit etmesi düşüncesinden ortaya çıkan bu tür oyunlarda, korkulan canlıya yaklaşmak ve onun gücünü kendinde hissetmek için ona benzemesi gerekiyordu. Kukla ve şaka oyunları, belirli bir konuyu işlemek yerine seyircileri korkutup, şaka yaparak tedirgin etmeye yönelikti. Burada soytarlık güldürmek için sıklıkla başvurulanan yöntemlerden biriydi. Anadolu'da Samıt (ya da samut) veya Lal denilen suskunluk oyunları da mevcuttu. Orta Asya'nın kalıntısı olan kukla oyunları, bilindiği gibi Geleneksel gösterilere kaynaklık etmiş, bunun yanı sıra Köy Seyirlik Oyunlarının da vazgeçilmez gösterisi olmuştur. Anadolu'da hala yaygın olan bir inanış biçimi kuklalar aracılığıyla gerçekleştirilmekte, yağmur yağdırmak için bebek ya da çaput adamlar kullanılmaktadır.

Konu bakımından oldukça yalın bir yapı gösteren köy seyirlik oyunlarında dolantı yoktur. Oyun sözcüğünün Şamanlıkla olan sıkı ilişkisi belki de en doğal ve en gerçek biçimini Köy Seyirlik oyunlarında bulur.

g. Batı Etkisiyle Oluşan Gülmece Anlayışı

Bu bölüme kadar incelediğimiz gülmece unsuru taşıyan geleneksel sanatların, söylencelerin ortaya çıkışı kolektif bir yapı göstermekle birlikte farklı kültürlerden etkilenmeler de taşıyordu. Bu yapının içinde özellikle Şamanist ve İslam etkilenmelerinin yanı sıra Yunan ve Bizans mimusları da etken bir rol oynuyordu.

Karagöz , Ortaoyunu ve Meddahta ise, "Commedia dell'arte" etkilenmelerini de göz ardı etmemek gerekiyordu. Ancak bunların tümü metne dayanmadan, doğaçlamaya yönelik

¹⁰⁶ Metin And, a.g.y., s. 114.

bir curcuna ve cümbüş atmosferine uygun olduğu için, uzun bir dönem Avrupa Aydınlanması'na kapılarını kapatıp, özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte kültürel, ekonomik ve lojistik anlamda ilişkiler kuran Osmanlı İmparatorluğu açısından düşün hayatında da yeni bir evreye adım atılıyordu. İşte bu evrede, o döneme kadar Batı sanatıyla çok fazla ilişki sağlayamamış olan Osmanlı, bu sanatı tanımaya yönelik girişimlerine de doğal olarak taklit etme yoluyla bir ivme kazandıracaktı. Gerek tiyatro, gerek roman ve sonraki dönemlerde de sinema eserlerinin ortaya konulmasında Batılı anlayışın biçim olarak benimsenmesi; içerik konusunda çok da farklı bir gelişmeyi ortaya koyamayacaktı.

Tanzimat'la başlayan kültürel değişim, edebiyat ve sanat dünyasına yeni türler kazandırmıştı. Roman ve eleştirinin yanı sıra temaşa sanatına yönelik olarak da Batılı anlamda dram, komediya, tragedya gibi türler benimseniyordu. Bunlar mudhike, facia, haile adları altında, yazılı eserlerde kendini gösteriyordu.

Öncelikle saray ve çevresinde başlayan Batılı etkilenmelerle oluşan gösteriler yaygınlaşarak tanınmaya ve benimsenmeye başladı. Sarayın, gösteri sanatlarına ve edebiyata olan ilgisi Tanzimat öncesine dayanmakla birlikte zaman zaman Batılı gösterilere de yer veriliyordu. "1675'de Edirne'deki şenlik için Venedik'ten bir opera topluluğu bile getirilmek istenmişti."¹⁰⁷ Bunun yanı sıra 1839'da Beyoğlu'nda Avrupa Operaları ve Fransız oyunları için bir tiyatro kurma girişimi konusunda izinler alındı, gerekli paranın toplanmasında Müslümanlar da önemli oranda destek verdi.

Batı Tiyatrosunun tanınmasında elçilikler kadar azınlıklar da etkiliydi. Batı Tiyatrosu, metinlerin Türkçeleştirilmesiyle daha fazla tanınmış, yine ilk Türkçe oyun, sarayın isteği üzerine ısmarlama olarak gerçekleştirilen Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı oyunu olmuştur. Şair Evlenmesi, Türkçe oyunların yeni bir biçim çerçevesinde gündeme gelmesiyle birlikte yabancı oyunların çevirilerini de hızlandırmıştır. Yeni türlerle ve yeni bir oyun düzeniyle karşılaşan Türk seyircisi, Batılı anlamdaki gösteriler karşısında çoğu kez, geleneksel gösterilerdeki tutumunu sürdürerek yeni bir izleme düzenine geçmesi hayli zaman almıştır.

Tiyatro anlamında ilk oyun metinlerini yazarlar Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem, Ebuziyya Tevfik, Muallim Naci ve Abdülhak Hamit'dir. Dönemin en önemli kişisi Ahmet Vefik Paşa'nın yazdığı tiyatro eserlerinin tümü çeviri ve uyarlama olmakla birlikte Moliere uyarlamaları konusunda oldukça tanınmış bir isimdir.

¹⁰⁷ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 108, 1. Baskı, 1972, Ankara, s. 21.

Tanzimat Tiyatrosu Avrupa etkilenmeleriyle birlikte geleneksel tiyatronun da izlerini sürdürür. Süregelen tartışmalar eskiyi unutup, tamamen Batıya bakarak ve Batı modelini alarak eserler oluşturma yönünde gelişme göstermiştir. Bu tarz düşüncenin en ateşli savunucularından biri de Namık Kemal olmuştur. Ancak yazarların bu biçimsel fanatizmi eserlerine çok da fazla yansıtamamıştır. Biçimdeki Batılılık içerik konusunda yeterli bir düzeye ulaşamamıştır. Bu oyunlar psikolojik derinlik, zaman ve mekan kullanımı dolayısıyla yeni bir zihniyet yapısını karakterlere ve durumlara aktarabilmekten oldukça uzaktır. Çünkü zihniyet, kısa bir zaman dilimi içinde, biçimsel yenilenmelerle değişebilecek ve yeni bir yapıya bürünebilecek bir olgu değildir.

Yazarlar birçok kez eski alışkanlıklarından olsa gerek, geleneksel sanatlardan yararlanmışlar ve ulusal bir biçim sağlamaya çalışmışlardır. Oyunların çoğundaki birbirine benzer yapıyı şu şekilde açıklayabiliriz: Oyunların tümünde olağanüstü bir varlık sahneye çıkarak olayların akışını belirler. Burada yine her ne kadar Batılı anlayışa dayalı bir biçim benimsense de, geleneksel dizge ve oyunun bir üst evren tarafından belirlendiğine ilişkin yazgısal simge burada da mevcuttur.

Melodramlarda ve hafif güldürülerde Ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat Tiyatrosu tiplerine rastlanır. Baş kişiler İhtiyar veya Efendi ya da Uşak veya Aptal olarak görünür. Karşılıklı atışmaların başlaması, birbirlerine nükte yapmak için fırsat vermelerindeki kalıpsal dizge, geleneksel seyirliklerdekinin benzeri bir şekilde gelişir. En fazla tutulan bir tiplerine olan *Komik*, uşak rollerine çıkar, oyun göstermeliklerinde ise Durmuş, Fırıldak, Tombul, Kıvrak, Kışkış, Gaytan, Cümbüş gibi isimler alırdı. Jeune premier ya da aşığa *sırar*, kötü adama ise tuluat diliyle *tiran* denilirdi. Kadınlar yine geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi *gaco* olarak anılıyordu. Oyunların cümbüşü karşılayan bölümlerinde genelde kantolara yer veriliyordu.

Oyunlardaki Avrupa etkisi ise kendini romantizm ağırlıklı olarak hissettirmekle birlikte, duygusal, ahlaki ev ve aile yaşantısını konu alan melodramların benimsenmesine yol açıyordu. Genelde imparatorluk çevresinde geçen olaylarda dönemin baskıcı tutumu nedeniyle ahlaki birtakım kısıtlamalara gidiliyor, doğal olarak dar bir alan içinde gelişen öykülere başvuruluyordu. Bu alan İstanbul ve orta halli insanların çevresiydi. Toplumsal yaşamı, gerçekleri ve dönemi eleştiren öykülere rastlanmamakla birlikte, kadın-erkek ilişkileri ya da toplumsal çatışmaya yönelik durumların ortaya konulması gibi, gelişmeler için ya azınlıklar tiplerine seçiliyor ya da mekan olarak uzak ülkeler gösteriliyordu.

Tip olgusu bu yeni biçim için de hala geçerliliğini korumaktaydı çünkü bireysel bir yaklaşım, dönemin zihniyetiyle uyum sağlamadığı gibi, yazarlar da karakterleri oluşturacak bir yapıya

henüz sahip değillerdi. Dolayısıyla geleneksel tiyatro unsuru ancak biçim değiştirmiş gibi görünüyordu. Konular genellikle; kuşak çatışması, geleneğe tepki, nişan, nikah, evlilik düzeni, çok evlilikte kadın ve erkeğin durumu, boşanma ve nedenleri, sefahat, toplumsal sınıf ayrımı, esaret, eğitim, değer yargıları üzerinde dursa bile oyun ya da metin içinde bir çatışma, sanatsal ve estetik kaygı ve düşünsel bir boyut kazanamıyordu. Dolayısıyla olay örgüsü basit ya da çok zayıf, entrikasız ve dramatik çatışmanın gerçek anlamda yaratılamadığı eserler ortaya çıkıyordu.

Yazgı, kadere inanma ve mistik güçler, oyunların vazgeçilmez konularını oluştururken, Türk Sinema Tarihi ve büyük oranda edebiyatının uzun yıllar vazgeçemediği melodram anlayışı belki de en güçlü kaynağını bu dönemden almış oluyordu. Birçok eserde sevgililer öbür dünyada birleşeceklerine inanıyorlardı. Namus konusunun sıkça işlendiği eserlerde özellikle genç kızlarda bu nitelik aranır, evli kadınlar ise eşlerine daima sadık kalırlardı. Aşka geniş yer verilmesine karşın gençler genelde birbirlerini tanımadan görücü usulüyle evlenirlerdi. Birçok oyuncu topluluğu her iki kesime de hitap edebilmek için çoğu kez oyunlarını "dram-komedy" olarak duyuruyorlardı.

Yine de Tanzimat ve İstibdat döneminin en ilgi çeken gösterileri komedyalardı: "...uzun dramların yanı sıra Fransa'da 'lever de rideau', İngilizce'de 'cutain raiser' denilen kısa komedyalar oynanıyordu."¹⁰⁸ Bunlar kısa ve tek perdelik komedyalardı. Fransa'dan ithal edilen vodvillerin konusu ise; para, politika, aile, evlilik ve çağdaş töreleri simgeleyen türlerdi ve oldukça beğeni topluyordu. Yazılan Türkçe oyunlarda, vodvil etkilenmelerini bulabilmek mümkündür.

Komedyaların yanı sıra, Melodramlarda, Romantik Dramlarda, Duygusal ve Evcil Dramlar ile Müzikli Oyunlarda da güldürü ögesine zaman zaman yer veriliyordu. Tanzimat döneminde Batı etkisiyle verilen ilk eser, Şair Evlenmesi olurken, Meşrutiyet döneminde Edebiyat-ı Cedide, Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Milli Edebiyat toplulukları benzeri tarzda eserler verdiler. Bu dönemde komedy kültürden etkilenen toplumun tepkilerini ve ideallerini dile getirmeye başladı. Özellikle tiyatro bu dönemde eğitici bir rol üstlenirken, komedyalar geleneksel alışkanlıklarını sürdürdüklerinden dolayı pek etkili olamıyorlardı: "Sorunların ciddiyeti maskaralık ve şaklabanlıkla sulandırılmış olduğundan seyirci gülebiliyor, sanatçı nesnelliğini titizlikle koruduğu ve eleştirisini somutlamadığı için sarsıcı ve yıkıcı olmuyordu."¹⁰⁹

¹⁰⁸ Metin And, a.g.y., s. 321.

¹⁰⁹ Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 225.

2. Meşrutiyet döneminde ise komedyalar büyük kent aristokrasisi ve batlaşmanın yarattığı sorunlar çevresinde döneniyordu. Bu oyunlar, yeni değerler karşısında eskiyi sorgulayan ya da tam tersine yeni gelişmelerden duyulan rahatsızlığın eleştirilmesi yönündeydi. Ancak güldürü boyutu giderek düşüyordu. Sonuçta kişisel zaafılar, kusurlar, alaylar abartılı bir şekilde ele alınıyor, durum yinelemelerle pekiştiriliyordu. Burada yine söz oyunları, dolantılar ve farsa yakın bir güldürü anlayışı hakimdi. Bazı durumlarda yapılan bir espri açıklanarak anlaşılır kılınmaya çalışılıyordu. Güldürü unsurunu azaltan etkenin oyunlarda didaktik öğenin ön plana çıkartılmasında aramak gerekiyor. *"Yazar tam komedyaya kavramını bulmuşken, eğitici, uyarıcı yanı ağır basar ve güldürüyü bozar. Komedyada bu ciddiliğe eğilim güldürüyü zayıflatmıştır."*¹¹⁰

Diğer önemli bir etken de bir anlamda epik yani birbirinden bağımsız, parçalı ve yabancılaştırıcı unsurların bulunduğu geleneksel seyirlik anlayışından, Aristocu dramatik biçimin kesintisiz gösterilerine geçiştir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi bu anlamda hem tarihsel hem de kültürel bir geçiş dönemi olduğu için geleneksel ile Avrupalı sanat anlayışı zaman zaman bağdaştırılmaya çalışılsa da ortaya çıkan sonuçlar eserin kendisinden bağımsız bir trajikomik durum yaratmıştır.

Tiyatrodan bağımsız olarak ilk mizah dergisinin de 1870 de çıkması kaçınılmazdır. *Diyojen* isimli bu dergi için tepkiler oluşmuş, yasaklanma girişiminde bulunulmuştur. Bunun ardından *"1871'de Hayal, 1872'de Çingiraklı Tatar, 1873'de Latife ve Kamer dergileri, 1874'de Şafak ve Kahkaha dergileri, 1875'de Geveze ve Meddah, 1876'da Çaylak dergisi"*¹¹¹ çıkmıştır. Dergilerin birçoğu Ermeniler tarafından yayın hayatına girmiş ve mizah konusundaki tarzları bugün bile sürdürülmektedir.

Abdülhamit'in 32 yıllık mutlak yönetiminden dergiler de payını alacak ve 1908 yılına kadar yayınlanmayacaklardır. Bu arada padişahların tarikatlarla olan yakın bağlantısı nedeniyle geleneksel sanatlara, özellikle Karagöz'ün yeniden canlandırılmasına ilişkin adımlar atılmıştır. Meşrutiyetin ilanı ile mizah dergilerinde yeniden bir canlanma olmuş ve otuz beşi aşkın dergi yayın hayatına geçmiştir. Bu anlamda 1908 tarihi, Türk Mizahı açısından önemli bir tarihtir. Bu tarihten itibaren mizahta parti etkileri, Batılı anlamda mizah dergileri ve mizah eserleri artarken yazılı mizah da bu bağlamda yaygınlık kazanmıştır. 1908 tarihi, mizahın gelişmesiyle birlikte farklı bir siyasal oluşumu, İttihat ve Terakki Partisi'nin çalışmalarını da gündeme getirir. Böylece adım adım toplumsal etkilenmelerin mizahı oluşturulur, mizahın toplumu dönüştürmeye başladığı bir döneme geçilir. 1908'den sonra çıkan mizah dergileri

¹¹⁰ Sevinç Sokullu, a.g.y., s.245.

¹¹¹ Ferit Öngören, a.g.y., s. 57.

arasında loncası kapanan Karagöz'e dolaylı olarak çok şey söylenir. Karagöz konusunda üslup arayışlarına gidilir. Bir karikatürden dolayı ilk hapis cezası yine bu döneme rastlar. Teodor Kasap, çıkarttığı Hayal dergisindeki bir karikatüründe: "*Basın, kamu dairesinde serbesttir.*"¹¹² sözünden dolayı hapis cezası alır.

Bu bölüme kadar söylediğimiz gibi güldürü, hayatın tüm alanına yayılmış ve bölümde ele aldığımız toplumsal anlamda en karmaşık, zorlu ve kaotik bir döneme yanıt veren unsur mizah olmuştur. Her ne kadar zaman zaman durağan, bilinçsiz, yolunu şaşırان bir mizah anlayışı olsa da, yıkarak yeniden yapmak ya da tamamen yıkmak anlamında mizahın gerçek işlevine bir ölçüde hizmet edebilmiştir.

h. Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Gülmece

29 Ekim 1923 tarihi gibi önemli bir günü hazırlayan siyasal altyapı, bundan böyle Türkiye Cumhuriyeti adı altında özerk ve demokratik bir anlayışın simgesi olurken, kültürel değişim, biçim yönüyle de olsa uzun bir süredir bu yeni yapıyı, toplum hayatında yaşanan değişimlerle benimsemeye başlamıştı. Ancak bu değişim, belirli merkezlerde yenileşmeye hazır bir biçim sunarken, Anadolu açısından aynı durum (bugün olduğu gibi) pek de geçerli sayılmazdı.

Tarih resmi anlamda bize her ne kadar günleri, ayları ve yılları dayatsa da; bu takvimden bağımsız olarak düşünülmesi gereken gayri resmi tarihin zamansız zaman dilimlerine sıkışmış olan ayrıntıları; olayları, durumları, kişileri ve toplumları aslında tarihsel olarak belirlenen ve adına 'gelişme' denilen periyodun ya çok gerisine ya da oldukça ilerisine götürebilme durumunu da yaşatır. Bu nedenle tarih sadece takvim yönünde önem kazanıp, belirli dönüm noktalarının adını koyarken; zihinsel, toplumsal ve kültürel evrim tarihin hızına yetişememektedir.

1923 ve sonrası Türkiye için önemli değişimlerin, dünya üzerinde çağdaş denilebilecek toplumların seviyesine erişme anlamında bir değişimin başlangıcıydı. Toplumsal yaşam, hukuk, eğitim, dil, kültür bağlamında yeni bir Cumhuriyet Devleti, devrimlerle pekiştiriliyordu. Yeni Türk Devleti'nin baş mimarı olan M. Kemal Atatürk, bu yeni değişimde sadece belli merkezlerin değil, tüm yurdun bu ilerlemede söz alabileceği yönünde hareket ediyordu. Yeni harflerin kabulü, konumuz bağlamında bu toplumun kültür ve düşün hayatına dair önemli bir boşluğu tamamlayacak, uzun süredir sıkıntısı yaşanan dil kaosu süreci içinde bir biçim

¹¹² Ferit Öngören, a.g.y., s. 61.

vermeye çalışacaktı. Tanzimat'la birlikte mizah denilen olgunun, toplumun sıkıştığı her zaman diliminde yine toplumun karşısına bir tepki, bir eleştiri unsuru olarak çıktığını görmüştür. İşte bu yeni dönemle birlikte, belli bir biçim kazanan mizah anlayışı yine devreye giriyordu.

1930 Serbest Fırka'nın kuruluşuyla, mizahın yeniden canlanması paralellik taşır. Durum, toplumsal eleştiri bağlamında yazılı mizah eserlerinde, mizah dergilerinde yansımaları bulurken, gösteri sanatlarında, güldürü anlamında Tanzimat alışkanlığı hala sürdürülüyordu. Bu teatral biçimin ilk dönem Türk Sinemasına ait filmlerinde de görebilmek mümkündür. Sinemadaki güldürü, bir anlamda hem temaşa sanatının, hem de Amerikan sessiz sinemasının aksiyon komedilerinin sentezi gibidir. Bu komedi anlayışında Charlie Chaplin ve 'gag' etkisi yadsınmaz.

Cumhuriyet Dönemi komedyasında; Reşat Nuri Güntekin, Osman Kaygısız, Cemal Nadir Güler'in eski töre ve alışkanlıkları eleştiren oyunları konu olarak ele alınır. Töre komedyası anlamında ise Meşrutiyet'in son yıllarında eser vermeye başlayan Musahipzade Celal, önemini Cumhuriyet Dönemi'nde de sürdürür: "*Musahipzade, Osmanlı İmparatorluğu döneminde yönetici sınıfın yetersizliğini ve güçsüzlüğünü, bütün eserlerinde ana tema olarak almış, bu şema içinde egemen güçlerin halkı sömürmesini, kurumların yozlaşmasını ve giderek bu yozlaşmanın bireylere kadar yaygınlaştığını göstermek istemiştir.*"¹¹³

Musahipzade'nin diğer oyunları da, benzeri bir toplumsal eleştiri sunarken, haksızlığın yaygınlaştığını ve toplum yaşamını tehdit ettiğini; haraç, yağma ve rüşvetin geçerli olduğu bir düzende, sosyal kurumların işlemediğini ortaya çıkarır. *Pazartesi-Perşembe, Bir Kavuk Devrildi, Balaban Ağa, Aynaroz Kadısı* gibi eserleri bu toplumsal çelişkiler üzerine kurulu olan komedyalardır. Musahipzade Celal; döneminin komedyacılarına oranla daha nesnel bir duruş sergilediği için, 1960 sonrası toplumsal-siyasal eleştirilere yönelen yazarların da öncüsü olmuştur. Bu dönemde yazarların, gelenekleri fars ve komedyacı biçiminde gösterme eğilimi; H. Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde de ortaya çıkar. Refik Erduran ve Cevat Fehmi Başkut da eserlerinde bu geleneksel alışkanlıkları eleştirme eğiliminde olmuşlardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Toplumun dönüm noktalarında, kritik evrelerinde gücünü gösteren mizah, 2. Dünya Savaşı ve çok partili döneme geçiş aşamasında da bu etkisini sürdürmüştür ve canlılığını korumuştur.

1945-1950 arası, mizah açısından canlı bir dönemi yansıtır. Genç kadroların yetişmesi de bu döneme rastlar. Cumhuriyetin ilk evrelerinde ortaya çıkan; "*Neyzen Tevfik, Halil Nihat*

¹¹³ Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 254.

Boztepe, Sermet Muhtar Alus, Ercüment Ekrem Talu, Osman Cemal Kaygılı, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç...Faruk Nafiz Çamlıbel...Togo ve Aydede kadrosundan kalmış diğer çizerler...Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi ustalar göze çarpar."¹¹⁴ Bu arada Y. Ziya Ortaç ile Orhan Seyfi Orhon'un birlikte çıkardıkları *Akbaba* dergisi 1930 yılına kadar yayını sürdürür. Cumhuriyetle başlayan dönemde, geleneksel güldürü kahramanları mizah dergileriyle birlikte yeniden canlanmaya başlar. Bu kahramanlar çoğu kez bir dergi adı olarak ortaya çıkarken, birçok araştırmanın da konusunu oluşturur. Bunların içinde Nasreddin Hoca ve Karagöz üzerine yapılan araştırmalar ilk sırayı alır. Ayrıca birçok karikatür albümü ve mizah ansiklopedisi de bu dönemde yayınlanır.

İlk dönemlerde mizah yazarları, küçük mizahi yazılar ve öykülerle yetinmişlerdir. Sürekli kitap yayımı 1960 tarihinden sonra işlerlik kazanır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1960 Devrimi'nin düşünsel özgürlüğü içinde yazarlar yeni bir bilinçlenmeyi pratiğe geçirirken, bu dönem Türk toplumsal hayatının edebiyat, tiyatro, sinema ve eleştiri anlamındaki en verimli dönemini oluşturur. Mizah bağlamında da durum, toplumcu-gerçekçilik önünde ele alınırken, yazarlar artık sadece bazı gerçekleri taklit yoluyla ortaya çıkarmaya yönelik değil, okuyucunun ve toplumun uyarılmasına yönelik eserler vermeye başlayacaklardır. Bu anlamda değişken ve hareket halindeki bir toplum çok partili hayat ile birlikte yaşanan iç göç olgusu, yazarlara oldukça renkli ve bol bir malzeme sağlayacaktır.

1925 tarihinden sonra, bir dönem Batılı etkilenmelerle ve Serbest Fırka'nın baskılarıyla, mizah eleştirel durumundan sıyrılmıştır. "*Mizah; bütünüyle ülke sorunlarından politikadan uzaklaşmış, plaj eğlenceleri, alaturka, alafranga, kadın-erkek ilişkisi gibi konuların çevresine kapanmıştır.*"¹¹⁵ 2.Dünya Savaşı'nın ertesinde, tüm dünyada tepkiyle karşılanan Faşizm, savaş ve savaşın yıkıntıları mizahı yeniden canlandırmıştır. Fıkra ve karikatür biçiminde ortaya çıkan savaş mizahında hiciv ağırlık taşır. Savaş yıllarında ve savaşın bitiminin ardından fıkra kitaplarında bir yaygınlaşma gözlenir. "*38 fıkra kitabının 16 tanesi hemen savaş sonrası yayınlanmıştır. Geriye kalan 22 tanesi ise savaş içinde basılmıştır.*"¹¹⁶ Bunların içinde Hitler ve Stalin için anlatılan fıkralar ilk sırayı alır.

Karikatürün de yaygınlık kazanıp, genç karikatürcülerin yetiştiği savaş sonrasında; Cemal Nadir Güler ve Ramiz isimleri dikkati çeker. Bu anlamda; Amcabey, Tombul Teyze, Akla-Kara, Dalkavuk, Harp Zenginleri Karikatür Albümü yurdun her yerinde ilgiyle karşılanan albümler olmuştur. D.P Dönemi'nde ise mizah birtakım radikal değişimler

¹¹⁴ Ferit Öngören, a.g.y., s. 71-72.

¹¹⁵ Ferit Öngören, a.g.y., s. 77.

¹¹⁶ Ferit Öngören, a.g.y., s. 79.

yaşayacaktır. Buna bir anlamda muhalefet mizahı da denilebilir. Mizahta 1945-50 döneminin 'Markopaşa' hareketi önemlidir. Markopaşa; Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Mim Uykusuz tarafından çıkarılan, sol bakış açısı ile tanınan bir dergi olmuştur. "*Markopaşa, çok partili hayata geçişin, demokratik düzenin mücadelesini yapmıştır. D.P.'nin iktidara gelmesinde büyük bir pay da Markopaşa'nın sayılır...Bu kimliği ile Markopaşa klasik bir demokrasi mücadelesi vermiştir. Ancak, Osmanlı ve Meşrutiyet günleri dahil, hiç bir zaman iktidara böylesine açık hiciv okları yöneltilmediği için Markopaşa hareketi çok çarpıcı bulunmuştur.*"¹¹⁷

Markopaşa kadrosu içinde yer alan yazarlar birçok kez yazılarından dolayı hapis cezası almışlardır. Ancak her şeye rağmen Markopaşa uzun bir dönem değişik adlarla da olsa çıkmış, önemli bir mizah hareketi yaratmıştır. Bu dönem; Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'ın mizah öyküleri yazma anlamında en verimli dönemi olmuştur. 1950-60 arası da, mizah açısından canlı ve verimli bir dönemi işaret eder. Bu dönemde *Karakedi* ve *Akbaba*, *Markopaşa'nın* altyapısıyla iki ayrı görüşün dergileri olarak ortaya çıkarlar. Yazılan mizah öyküleri yine savaşın izleri ve değişen bir toplumun çelişkileri üzerine yoğunlaşır. Öyküden bağımsız olarak yazılan fıkra, makale ve düzyazılarda yergisel tavır kendini en fazla mizahi şiir, taşlama ve hiciv olarak ortaya koyar. Şiirde Garip akımının bu dönemde ortaya çıkması da Avrupa etkisiyle birlikte, yayınlanan birçok mizah eserinin toplum tarafından benimsenmesi ve tüketilmesi de bu akımın ortaya çıkmasında etkindir.

27 Mayıs'la birlikte açılan yeni bir dönem birtakım sosyal hakları, yeni bir anayasayı getirirken, kitap basımındaki artış da önem taşır. Bu kez D.P.'ye karşı bir saldırı başlar. *Zübük* ve *Akbaba* dergileri bu saldırıda öncü olmuşlardır. 1960-1970 döneminde kitaplarda toplanmış mizah öyküleri olağan üstü satış rakamlarına erişir. Aziz Nesin'in on beş civarındaki kitabı sürekli baskı yapar duruma gelmiştir. Aynı durum Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* adlı eseri için de geçerlidir. Durum tiyatro alanında da benzer yönler taşırken, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Haldun Taner gibi yazarların oyunları ilgi toplar. Ulusal bir söylem kazandırma adına eski geleneksel edebiyat türlerinden yararlanılır. Yeni bir tarz oluşturma konusundaki arayışa; vodvil, geleneksel türler, epik arayışlar da dahil edilirken, artık toplumu uyaran, sarsan, güldüren ve düşündüren diyalektik bir üretim tarzı da etkili olmaya başlamıştır.

Yazılı ve gösteriye yönelik sanatsal üretimlerin yanı sıra Cumhuriyetten sonra sinema da toplum üzerinde etkili olmuş, sinemaya olan ilgi Cumhuriyet öncesinde başlamıştır. İlk başlarda gösteri sanatlarıyla eşzamanlı olarak uyarılama eserleri beyazperdeye aktaran Türk

¹¹⁷ Ferit Öngören, a.g.y., s. 82.

Sineması, bu teatral uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul isminin sinemayla koşturulan tarihini de oluşturmuştur. *Bican Efendi* serisi, geleneksel temaşa unsurlarının yanı sıra Şarlo biçiminin de etken olduğu filmlerden oluşur. Muhsin Ertuğrul'un gülmece ağırlıklı uyarlamalarından *Leblebici Horhor*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Nasreddin Hoca Düğünde*, *Karım Beni Aldatırsa* türünden filmlerini güldürü kapsamına alabiliriz. Muhsin Ertuğrul böylece Türk Sinemasına operet tarzındaki müzikli güldürü türünü getirirken, sahne geleneğinden de asla ayrılmamıştır.

Türk Sineması güldürü anlamında, günümüze gelinceye kadar eleştirel mizahı geç yakalayabilmiş, bunu daha çok yine roman uyarlamaları aracılığıyla gerçekleştirebilmiştir. Güldürü konuları çoğu kez sağlam metinlere dayansa da, sinema anlamında estetik değerini bulamamıştır. Muhsin Ertuğrul'dan sonra neredeyse 1979'lu yıllara kadar, Türk Sinemasında güldürü olarak karşımıza çıkan *Turist Ömer* ve *Cıralı İbo* serileri, artık beyazperdede temaşa ve geleneksel halk komiklerinin tiplene ve söz alışkanlıklarının bir uzantısını oluştururken yine Chaplinvari dış aksiyonların bir bileşkesini sunarlar. Buradaki tavır geleneksel gösterilerin kelime oyunlarından ve grotesk gülünçlemeden öteye geçmez. 1970'li yıllarda komedi anlamında patlayan bir diğer bomba ise neredeyse günümüze kadar sürmüş olan 'Şaban' serisidir.

Aziz Nesin ve Rifat Ilgaz uyarlamalarına benzeyen sayısız Şaban filminde, rastladığımız en önemli unsur (genele bakıldığında) kaba güldürü anlayışıdır. Aziz Nesin, hem düzyazı hem de öykü ve roman anlamında mizah adına Türkiye'de önemli bir imzanın sahibi olup sayısız eser yazarken, bu eserlerin ancak dört tanesi sinemaya uyarlanmıştır. Ancak çok ayrı bir araştırmanın konusunu oluşturacak bir durum da, Türk Sinemasında güldürü üzerine yapılmış olan sayısız filmde Aziz Nesin tarzını yakalayabilmiş olmamızdır.

II. BÖLÜM

I. AZİZ NESİN VE GÜLMECE

Asıl adı Nusret olan ve takma ad olarak babasının ismini kullanan Aziz Nesin, 1915 yılında Heybeliada'da doğdu. Yoksul bir ailenin çocuğuydu. İstanbul Kanuni Sultan Süleyman İptidâî Mektebi'nde üçüncü sınıfa kadar okuyup, Çağaloğlu Vefa Ortaokulu'na geçince, devamsızlık nedeniyle kaldı. Çengelköy Askeri Ortaokulu ve Kuleli Askeri Lisesi'ni bitirip Harp Okulu'na geçen Aziz Nesin, orduya katılma düşüncesinin maddi imkansızlıklar nedeniyle ortaya çıktığını belirtir. Maçka Askeri Fen Tatbikat Okulu'nda okurken bir yandan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Doğu Süslemeciliği bölümünde öğrenci olan Aziz Nesin, Fen Okulu'nu teğmen rütbesiyle bitirir. 1940 yılında ilk evliliğini gerçekleştirir, bu evlilikten Oya ve Ateş isimli iki çocuğu olur.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında iki yıl Trakya'da, Çadırli Ordugâh'ta görev yapan Aziz Nesin, 1944'de görevini kötüye kullanmaktan dolayı önce hapse mahkum edilip, sonra ordudan çıkarılır. Bu dönemde ailesine bakmak yükümlülüğü üzerinde olduğu için bakkallık, gazete dağıtıcılığı ve fotoğrafçılık gibi işlerle uğraşmasının yanı sıra, ordu döneminde takma isimlerle yayınlamaya başladığı yazılarına bir yandan devam eder. 1945'de Karagöz Gazetesi ve Yedigün Dergisi'nde redaktörlük ve yazarlık yaparak profesyonel anlamda da yazarlığa başlamış olur. Aynı yıl Tan Gazetesi'nde de köşe yazarlığı yapmaktayken, gazetenin politik nedenlerden dolayı yıkılmasıyla işi sona erer. Yine aynı yıl ilk bağımsız yapıtı olan *Parti Kurmak*, *Parti Vurmak* adlı broşürü yayınlar ve *Cumartesi* adlı, sekiz sayı sürebilen bir magazin çıkarır.

İlk ve son kez olmak üzere bir parti deneyimini Türkiye Sosyalist Partisi'ne girmekle gerçekleştiren Aziz Nesin, partiye üye olduktan üç ay sonra istifa eder. Aynı yıl Sabahattin Ali ile birlikte *Marko Paşa* ve türevi olan gülmece gazetelerinin yayınlanmasını sürdürürken, büyük tutuklamada emniyet tarafından gözaltına alınarak on yedi gün ağır sorgu altında tutulduktan sonra hücrede alıkonulur. Bunun ardından Amerikan emperyalizmi ve Truman doktrinine karşı yazdığı bir yazı nedeniyle sıkıyönetim tarafından tutuklanıp, askeri mahkemece on ay hapse mahkum edilir. Bu dönemden sonra Aziz Nesin, ölünceye kadar hem yazarlığı hem de sivri kişiliği, haksızlıklara karşı direnişi ve aydın olmanın sorumluluğuyla hareket ederek ne edebiyattan ne de toplumsal duyarlılıktan uzak durabilmiştir.

1947 yılında Bursa'ya sürgün edilerek güven gözetimi altında tutulur. 1948'de ise ilk evliliğini sona erdirir. Aynı yıl ikinci kitabı olan *Azizname*'yi çıkaran Nesin'in yolu yine eseri

nedeniyle Ağır Ceza Mahkemesi olur. Dört aylık bir tutukluluk döneminin ardından aklanarak serbest bırakılır. 1949'da ünü, bir öykü yazarı olarak değil, toplumsal duyarlılığı nedeniyle yazmış olduğu bir takım eleştirel ve yergisel makalelerinden dolayı, dünyanın önemli yerlerinde, dönemin önemli sayılan kişileri aracılığıyla gerçekleşir. Dönemin İngiltere Prensesi Elizabeth, İran Şahı Pehlevi ve Mısır Kralı Faruk hakkında yazmış olduğu bir takım yazılar elçilikleri harekete geçirir, kendileri hakkında aşağılayıcı sözler sarfedildiği gerekçesiyle Aziz Nesin hakkında yeniden dava açılır. Bunun sonucu altı ay hapis cezasıdır.

Tüm bu cezalar, davalar, tutuklamalar, Aziz Nesin'i ne yazarlığından ne de karşı duruşundan alıkoyar. 1950 yılında *Baştan* dergisini çıkarır, kapatılınca *Yeni Baştan* adıyla çıkarır ve kendi çevirisi olmayan bir yazı nedeniyle hapse mahkum edilir. Aynı yıl, Oluş Kitabevi'ni açar, buradan geçimini sağlayamayınca bir fotoğraf stüdyosuna ortak olur. Fotoğrafçılıkla geçinemeyeceğini anladığı zaman 1945 yılında, Yusuf Ziya Ortaç'ın önerisiyle *Akbaba* gülmece dergisinde yazmaya başlar. O dönemde kendi imzasıyla yazamadığı için iki yüzden fazla takma isim kullanarak yazılarını dergi ve gazetelerde yayınlatabilir. 1955 yılında, tarihe 6-7 Eylül faciası olarak geçen ve İstanbul'daki azınlıkların ev ve dükkanlarının yakılmasıyla sonuçlanan olayda yine Aziz Nesin tutuklanır ve sıkıyönetime gider. Aynı yıl hapisteyken Meral Çelen ile nişanlanır. Hapisten çıkınca evlenirler ve *Yeni Gazete*'de köşe yazarlığına başlar. 1956 yılında İtalya'da gerçekleştirilen Uluslararası bir gülmece yarışmasında *Kazan Töreni* adlı öyküsüyle birincilik alırken ertesi yıl yine aynı yarışmada birinciliğe *Fil Hamdi* ile değer bulunur.

İkinci evliliğinden olan Ali ve Ahmet iki yıl arayla dünyaya gelir. 1960 yılında *Akşam* gazetesinde köşe yazarlığına başlar. 1960 tarihinin getirdiği siyasi ve toplumsal değişim umut vaat ettiği gerekçesiyle aldığı ilk Altın Palmiye ödülünü devlet hazinesine bağışlar. Ancak 1961 yılında *Tanin* gazetesindeki köşe yazarlığının ardından, yazılarından dolayı yeniden tutuklanıp dört ay sonra aklanabilir. 1961 *Zübük* adlı haftalık gülmece dergisinin çıkış tarihidir. 1962 yılında, sahip olduğu *Düşün* yayınevi bilinmeyen nedenlerle içindeki tüm kitaplarla birlikte yanar. Bu durum yazarı maddi ve manevi anlamda önemli bir zarara uğratar. İlk pasaportunu elli yaşında alarak ilk kez yurtdışına çıkan Aziz Nesin Berlin ve Weimar'da çağrılı olduğu Antifaşist Yazarlar Toplantısı'na katılır. Yaklaşık olarak altı ay yurtdışında kalan Nesin, bu arada Rusya ve Bulgaristan'ı da ziyaret etme ve bir takım incelemeler yapma olanağını elde eder.

Vatani Vazife adlı öyküsüyle 1966 yılında Bulgaristan'daki gülmece yarışmasında birincilik ödülü olan Altın Kirpi'yi alır. İki yıl sonra ise Milliyet Gazetesi'nin açtığı Karagöz Oyunu Yarışması'nda *Üç Karagöz* adlı oyunuyla birinciliği elde eder. Gülmece öyküleri ve

roman anlamında en verimli döneminde yaşayan Aziz Nesin için artık başarının kapısı tüm baskılara rağmen açılmıştır. 1969 yılında Moskova'daki Uluslararası Gülmece Yarışması'nda *İnsanlar Uyanıyor* adlı öyküsüyle birincilik alırken, ertesi yıl TDK'nın oyun ödülü *Çiçu* adlı öyküsüyle Aziz Nesin'in olur. Kitaplarından sağladığı gelirle, 1972 yılında kimsesiz çocukların eğitimi, öğretimi ve bakımına yönelik olarak Aziz Nesin Vakfı'nı kurar. Bu arada, ünü dünyanın birçok yerine yayılmış olan yazar Asya-Afrika Yazarlar Birliği'nin Lotüs Ödülü'ne, yine Bulgaristan'da düzenlenen bir gülmece yarışmasında birincilik ödülü olan *Hitar Petar*'a layık görülür.

1977 yılında kurucusu olduğu Türkiye Yazarlar Sendikası'nın başkanlığına getirilen Nesin, ertesi yıl *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* isimli eseriyle *Madaralı* roman ödülünü alır. 1980 yılında ikinci eşinden ayrılır ve hastalıklar bir süre yakasını bırakmaz. Yetmişinci yaş töreni ve Aydınlar Dilekçesi girişimi 1984'e rastlar. Bu arada Ekin A.Ş.'nin kurulmasına öncülük ettiği gibi, İngiltere ve Federal Almanya PEN Klüp Onur Üyeliği'ne seçilirken, TÜYAP'ın düzenlemiş olduğu ve halkın seçtiği yılın yazarı ödülünü iki yıl üst üste alır.

Aydın olmanın bilinci ve sorumluluğu ve 12 Eylül gibi bir tarihin ardından, uzun süren baskı rejimi ve demokrasinin yeniden gündeme getirilmesi düşüncesine, birçok aydın çözülme, yılma ve kayıtsız kalma durumu yaşarken, Aziz Nesin daha fazla kayıtsız kalamayarak Demokrasi Kurultayı'nın toplanmasına öncülük edip Demokrasiyi İzleme Komitesi'nin iki başkanından biri olur. Toplumcu kişiliği ve edebiyatçı kimliği ile bir çok girişimi gerçek anlamda demokrasinin ortaya konulması ve tartışılması adına gerçekleştiren Aziz Nesin'in tüm dünyada tepki toplayan *Şeytan Ayetleri*'nin Türkiye'de yayınlanması konusundaki girişimi yine birçok çevrenin dikkatini çekip köktendinci kesimlerin tehditleriyle dolu bir süreci izler. 1993'de, otuz yedi yazar ve aydının yanarak öldüğü Sivas Katliamı'nda hedef kendisi olduğu halde ölümden kurtulur. Yakın tarihli uzun bir dönemi kapsayan tartışmanın odak noktası yine Aziz Nesin'dir. Bu olaydan iki yıl sonra, 5 Temmuz 1995 yılında, Çeşme'de bir imza gününün sonrasında, kalp yetmezliğinden dolayı hayata gözlerini yumar.

Yaşadığı tüm çelişkili hayata, acılara ve trajediye gülmeceyle yanıt veren Aziz Nesin, sisteme karşı dolaysız çıkışlarını edebiyat anlamında dolaylı bir anlatımla vermiş ve çelişik durumları yazıya dökerek hemen her kesim tarafından sevilen ve okunan bir yazar olmuştur. Yaşadığı önemli çelişkiler de zaten başlı başına ve öykü ve romanları oluşturabilecek niteliktedir. Bu durumu öncelikle "*Kapitalist ülkede tüccar, sosyalist ülkede yazar olurum*" sözleriyle açıklarken, kendisinin yazar olma konusundaki seçimi yaparken bile ülkeye ve topluma rağmen ne denli tezat oluşturacak bir meslek seçtiğinden söz eder. Çocukluğundan beri insanları ağlatacak yazılar yazma hayalini kuran Aziz Nesin, ilk hikayelerini yayınlamak

üzere götürdüğünde göz yaşıyla değil, gülmece ile karşılaşp düş kırıklığına uğrarken, mizah konusundaki düşüncelerini şu şekilde belirtir: *"Mizah yazarı olarak tanındığım zaman bile mizahın ne olduğunu bilmiyordum."*¹¹⁸

Yazarlığı boyunca yaşadığı önemli bir paradoks da, takma adları nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Bir dönem oldukça fazla ve değişik takma adlarla yazılar yazan Aziz Nesin, bunlardan birinde çocuklarının isimlerini kullanıp Oya Ateş adıyla yazar. Bu adla yazdığı çocuk öyküleri ilkökul kitaplarında yayımlandığı gibi, Türk Kadın Yazarlar Bibliyografyası'nda da bir kadın yazar olarak yer alır. Yine Fransızca takma adla yazdığı bir öykü, Fransız mizahına örnek gösterilirken, Çince bir isimle yazmış olduğu bir öyküsü ise Çince'den çeviri olarak yayınlanır. İlk tutuklanışında polisin altı gün sürekli olarak sorduğu soru bu takma isimlerle ilgili olup, yıllar sonra tam aksi bir durumu yaşayan Aziz Nesin bu çelişkiyi şöyle açıklar: *"...O yazıları benim yazdığımı inanmıyorlardı. Bu olaydan çok değil iki yıl sonra, burnun tersi oldu; bu kez de polis, başka imzalı yazıları benim yazdığımı iddia etti. Bir zaman yazdığımı, bir zaman da yazmadığımı ispata çalıştım. Bunlardan birinde bilirkişi başka imzalı yazıyı benim yazdığımı söyledi ve yazmadığım yazı yüzünden onaltı ay hapsedildim."*¹¹⁹

İki bini aşkın hikaye yazan Aziz Nesin, bunu ailesini geçindirmek için yaptığını söylüyor. Yazıları yirmi üç, kitapları ise on yedi dile çevrilirken, oyunları yedi ülkede gösterilmiştir. Aziz Nesin, Türk yazınının yorulmaz kalemi olarak yaşadığı tüm çelişkileri aktarmak ve konu bulmak anlamında asla sıkıntı yaşamayan bir insandı. Bulguladığı konuları gülmece olarak dışavuran Nesin'in ölümden bu denli çok korkmasının nedeni belki de yüzlerce projesinin hayata geçemeyeceğine dair düşünceydi. Yazınında, Türk toplumunun gerçeklerinden yola çıkarak eleştirel ve ironik bir panorama sunan Nesin, halk edebiyatının anlatı öğelerinden yararlanmıştır. En sıradan olaylardan bile öykü çıkarabilen bir gözlem ve düş gücüne sahip olmuş ve eleştirilerinde kişilerin olumsuz yanlarına, hatalarına, eksikliklerine değinerek uyarıcı ve yönlendirici bir çabaya girişmiştir.

Toplumsal değişim sürecindeki insanın konumunu da yetkin bir biçimde yansıtan Nesin, edebiyatta ulusallık ve evrensellik konularını, yurtiçi ve yurtdışında yakaladığı başarılarla pekiştirmiştir. Yazın hayatı boyunca üretken bir yazar olan Aziz Nesin'in roman, öykü, şiir, anı, deneme ve mektuplardan oluşan yüz bir eseri bulunmaktadır. Kendi gülmece anlayışını halk gülmececi olarak adlandıran yazar özellikle masallardan yararlanmıştır. Aziz Nesin'in çok

¹¹⁸ Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 199.

¹¹⁹ Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 200-201.

okunmasının birinci nedeni, halk gülmeceğine dayalı yalın anlatıma sahip olması ve insanlığın temel gerçeklerini gözler önüne sermesinde aranabilir.

Anlaşılmamak değil, anlaşılmak üzere yola çıktığını belirten yazar, *"...Bence okur, kitabı, bir yazıtı okurken değil, okurken anlamak için değil, okuyup anladıktan sonra yorumlamak, üzerinde düşünmek için çaba harcamaya zorlanmalıdır."*¹²⁰ diyor, nasıl yaşıyorsa o şekilde yazdığını belirtiyor. Yapıtlarının yaygınlığının ve okurla arasında kurmuş olduğu bu görünmez bağın ise içtenlik olduğuna inanıyor. Sanatın işlevi konusunu ise şöyle yorumluyor: *"Bence seslendiği insanları hangi yolla olursa olsun, önce değiştirme yönünde bir istek uyandırmasıdır. Ben yazdıklarım aracılığıyla önce kendimi değiştirmek sonra okurlarımın değişmesini istiyorum. Bu değişme sadece yayın yoluyla olmaz. Ama insanlara değişme ve değiştirme isteği verir."*¹²¹ Bu anlamda yazarın işlevi de çağının tanığı olmakla kalmayıp, tanığı olduğu bu çağı yorumlamak, estetik aracılığıyla değişim ve dönüşüm isteği verebilmektir. Bu nedenle yazarlar iyi bir geleceği ivmeleştirmeye çalışan kimselerdir ve yine bu nedenle olan durumu olduğu gibi korumaya çalışan iktidarlara sürekli çatışma halindedirler.

Hem sanatsal, hem toplumsal duyarlılığı konusunda dürüst davranıp eylem ve söylem konusunda kendisiyle daima yüzleşen bir sanatçı kişiliğine sahip olan Aziz Nesin, gülmece ağırlıklı eserler verirken, bu yapıyı halk edebiyatının modernize edilmiş; biçim itibarıyla çok farklı bir yapı göstermese de, düşünsel ve eleştirel bir içerikle donatmış olarak karşımıza çıktığını görüyoruz.

a. Aziz Nesin'in Gülmece Anlayışını Belirleyen Etmenler

Aziz Nesin; gülmece edebiyatının bilinen ismi, birçok eser verdi, Türkiye'de olduğu gibi yurtdışında da tanındı, sevildi. Tanınıp sevilmesi ve insanlığa dair evrensel bir durumu yakalaması eserlerinin bu denli yaygınlaşmasında ve sevilerek okunmasında etken oldu. Yayınlanmış tüm eserlerinin dışında, yayınlanmayı bekleyen, projeler halinde duran yüzlerce eserinin olduğunu yaşadığı yıllarda beyan ediyordu. Çok yazıyordu, çok yazmasının nedeninin kolay yazmak biçiminde algılanmasını da istemiyordu. Çünkü, yaşadığı toplumun, içinde bulunduğu coğrafyanın koşullarını, insanlarını, sistemini, yaşama ve düşünme biçimini belki de en iyi gözleyen ve bu gözlemini düş gücüyle birleştirip yazıya dökabilen tek yazardı denilebilir. Çünkü böyle tezatlarla dolu, trajedi ve komediyi her an yan yana barındıran bir coğrafyanın ne denli zengin bir kaynak olduğunu keşfetmiş; rasyonel gibi görünen bir çok durumun anında

¹²⁰ Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 48.

¹²¹ Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 48.

nasıl irrasyonalleşebileceğini öyküleri, oyunları ve romanlarıyla örnekleyebilmiştir. Bunu yaparken bir yandan üstlendiği aydın sorumluluğunu yerine getirip, diğer yandan etkin bir silah olan gülmeceyi seçmiştir. Bu belki de hiçbir insanın öğüt dinlemeyeceği, ancak içinde kötülük ilkesinin bulunduğu gülmece anlayışıyla, gülerek düşündürme ve yanlışları bulgulama türünden bir otodenetim mekanizmasının devreye girebileceği yolundaki bir düşünce olabilir.

Eserlerinin yaygınlığındaki önemli etken, sade ve anlaşılır bir dil kullanıp, herkese hitabedebilme özelliğinin yanı sıra, gülmece anlayışını Türk halk gülmecesine ve edebiyatına dayandırmasıdır. Bu ister öykü, roman, oyun isterse düzyazı ve şiirlerinde olsun, eski anlatı geleneği çağdaş bir biçimde oluşturulan türler olarak Aziz Nesin'in hemen her eserinde karşımıza çıkar. Aziz Nesin birçok kişi tarafından kolaycılıkla suçlanmış, hatta edebiyatçı olup olmadığı konusunda bir takım eleştirilerin ve tartışmaların hedefi olmuştur. Kitabın az okunduğu bir ülkede Aziz Nesin'in eserlerinin ilgi görmesi ve okunması, yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmaların edebiyat ve okur düzleminde yeniden ele alınmasını gerektirecek düzeydedir.

Aziz Nesin eserlerinde geleneksel Türk halk gülmecesinden yararlanır, toplumun sorunlarından esinlenir ve çağdaş dünya insanının sorunlarını anlatır. Nesin, gülmece anlayışını şöyle açıklar: *"Kısacası yaptığım, halk gülmecesidir. Halk gülmecesi demek, bir işe yarayan, bir işlevi olan gülmecedir. İnsanları güldürme yoluyla düşündürmeye yarar. Demek, bana göre gülmece bir araç, düşünmek amaçtır."*¹²²

Aziz Nesin burada gülmece ile yaşanması gereken bir dönüşümden söz ederken, örnek olarak halk gülmecesini veriyor. Halk gülmecesinin işlevi olan bir tür olduğu konusu kuşku götürmemekle birlikte, bu işlevin sadece güldürmeye yönelik olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü Aziz Nesin, biçim olarak aldığı bu eski yapıyı, toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla doldurarak ütöpik bir sonuca varabilmektedir. Oysa halk gülmecesinde bu tür bir derinlik söz konusu değildir. Karagöz, meddah, ortaoyunu, kukla ve köy seyirlik oyunlarında gülmek, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek; bir aradalığın, topluca eğlenmenin, şölenin, ziyafetin ve armağan gibi karşılıklı alışveriş amacı taşır. Kısaca, işlev sadece gülmek değil, bir ritüeli tamamlamak ve o ritüelin bir parçası olmak biçiminde ortaya çıkar. Oysa Aziz Nesin, yaygın bir topluluğun ağır evrilen zihniyet yapısını değiştirmenin ya da bir parça da olsa bu değişime katkı koyabilmenin yolunu, biçim anlamında aynı zihniyet yapısına ait algılama türlerini ortaya koyarak yapmaya çalışmıştır. Böylece, geleneksel yapıdaki yabancılaştırma ve epizodik anlatım unsurlarını eserlerine taşıırken, içerik itibarıyla da özellikle tuluat tiyatrosu ve kukla

¹²² Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 45.

tiyatrosunun konularından oluşan gündelik hayata dair olay ve kişileri ele alır. Dramatik bir yapı doğrultusunda, neden sonuç ilişkisine dayalı olarak sunduğu anlatımlar çoğu kez parçalı bir anlatım yapısı gösterse de eserin bitiminde bütünlüğe ulaşır. Geleneksel halk edebiyatında ve gösteri sanatlarında, özellikle Karagöz ve Ortaoyununda görebildiğimiz birbirinden tamamıyla bağımsız konu ve hikayelerdeki epizodik yapı, Aziz Nesin'in romandan ziyade öykülere dayanan anlatım biçiminde de ortaya çıkar. Benzeri bir yapı yazarın romanları için de geçerlidir.

Aziz Nesin'in gülmece anlayışını belirleyen etmenler, bir yanıyla halk gülmeçesine dayalı kültürel bir ağırlığı korurken, diğer yandan gülmece yazarının yetişmesi, koşulları ve ortamıyla da bağlantılıdır. Mizah yazarlığıyla ilgili dış etken ona göre dönemin koşulları, iç etken ise mizah yazarının kendi yetişme koşullarıdır. Mizah biçimi bir tür yoksulluk ve yoksunluk yaşamından gelen bir kırgınlık, bir öfke ve bir öç alma biçimidir. Bunu da tanınmış mizahçıların yaşantılarının hiç de normal ve doğal bir seyrinin olmamasıyla açıklar. Ona göre rahat bir çevrede, normal koşullarda yetişen, varlıklı ailelerden gelen insanlardan mizahçı çıkamaz. Her zorluk, her acı çeken mizahçı olmaz, ama bu ağır koşullar kişinin mizahçı yeteneğini geliştirir. Mizahçının ortaya çıkmasında tarihsel zamanlama da oldukça önem taşır. Aziz Nesin'e göre mizahçının ortaya çıkışı ve dönemin ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulları birbirini etkileyen ve eş zamanlı ilerleyen süreçlerdir. Bu anlamda iki yönlü bir alışveriş de söz konusu olabilir. Toplum mizah yazarını, mizah yazarı da toplumu belirler. Karşılıklı bir etkileşim kaçınılmazdır.

Nesin'e göre mizah yıkıcılıktır, bu da yukarıda belirttiğimiz gibi mizah yazarının bireysel yetişme koşullarıyla yakından ilişkilidir. *"Mizahçı kızgınlıklarını, nefretini, öfkesini, hıncını bilinçli bir biçimde gerçekten yıkılması gereken hedefe yöneltebilir ve mizah silahını halk yararına kullanabilirse, bir olumlu yıkıcı olur. Bunun tersi, inançsız alaycılıktır, herşeyi yıkıcılıktır."*¹²³

Aziz Nesin birçok öyküsünü masal biçiminde ortaya çıkarmış ve masallardan yalnızca çocukların değil büyüklerin de yararlanabileceğini göstermiştir. Bu konuda spontan bir tavır göstermekle birlikte, masalın kendi varlığını başka bir perspektife taşıyabilme üzerine bilinçli bir yaklaşımı olduğunu söylemek gerekir. Kendisi bunları siyasi masallar olarak açıklar. Yani masal biçimine bürünmüş politik yazılar olarak: *"Yönetim baskısının çok ağır olduğu zamanlarda alegorik ve dolaylı yollardan, sembolik yollardan bir şey anlatmak istiyorsunuz. O zaman meydana geliyor. Ayrıca öyle büyük bir etkisi oluyor ki okurlar üzerinde, o konuyu*

¹²³ Alpay Kabacalı, a.g.y., s. 45.

siz doğrudan doğruya söylediğiniz zaman o kadar etkili olmuyor."¹²⁴ Tahir Alangu, Aziz Nesin'in masalları kaynak olarak kullanması konusunda şu görüşe yer veriyor: "Aziz Nesin, geçim derdiyle çalakalem yazmak zorunda kaldığı mizah hikayeleri çıkmazından, bu sefer ağzı kalabalık, çenesi düşük 'masalcı baba' tekerlemelerinin çıkmazına düşebilirdi. Ama düşmedi. Halk masalları, fıkraları, meddah hikayelerinin temaları kadar, anlatım tekniklerini de çözümleyici bir dikkatle yapılarından iyice ayırarak, kendi kurduğu bir yeni anlatım düzeninde kullanmaya yöneldi."¹²⁵

Aziz Nesin, halk kaynaklarını, halk gülmeceğini birebir değil, iskelet olarak alıp en yaşamsal bölümlerini de kendi dünya görüşü ve bakış açısıyla doldurarak geleneğin doğru yönde kullanılmasının bir örneğini vermiş oluyordu. Eserlerinden bir takım örnekler vermek gerekirse, 1958 yılında yayınlanan *Memleketin Birinde* adındaki ilk mizah masalları kitabında, hem masal yapısını, hem de meddah anlatımını birleştirmiştir. Alangu, konuyla ilgili çözümlemesinde, masal ve meddah motifinin kullanılışını şu şekilde açıklar: "...yazarın hikayeciliğinde oldum olası, sözlü halk hikayeciliğindeki anlatım şekillerinin büyük etkisi olduğundan, bu yeni hikayelerinde 'meddah anlatımına' iyice kayması onu yadırgatmamış. Giriş, geçiş ve bitiş formüllerinde, masaldan iyice uzaklaşan, üstü iyice açılmış, ironik taşlamalarla, sert bir toplumcu gerçekçiliğe bağlanan bu hikayelerinde, bizdeki eski meddahların dinleyicilerine göre zaman zaman kullandıkları, o kesin, hızlı ve sert anlatımla vurucu bir etkilemeye ulaşmak istediği görülüyor."¹²⁶ Bu nedenle Aziz Nesin'in eserlerinde halk gülmececi etkilerini türlerine ya da türevlerine ayırarak incelemek yerine, tek eserde halk gülmececinin birkaç türünün bir arada bulunduğunu daha net bir şekilde görebiliyoruz. Hatta burada eski seyirliklerin yanı sıra, eski geleneksel ve kültürel alışkanlıkların da bu anlatı türünde etkili olabildiğini görüyoruz.

Aynı kitapta denediği bir diğer yöntem fabllardır. Burada eski toplum düzeninin saldırı, yağma ve satir etkileri dönüştürülerek verilmeye çalışılmıştır. Aynı kitapta "*Bir Çin Hikayesi*" başlıklı öyküsünde yine masalımsı bir anlatım hakimdir. Bu öykü Çince'den çeviri olarak yayınlanmıştır. Kendiliğinden bir gülmece unsuru yaratan bu durumu Aziz Nesin şöyle açıklar: "Bu kitapta toplanan masallar, Türkiye'de düşün özgürlüğü tarihi bakımından ilginçtir. Bu yazılar 1955-1957 arasında 'Akbaba' dergisinde ve 'Demokrat İzmir' gazetesinde yayımlandı. Çoğunu zorlukla ve takma adlarla yayınladım. Bu hikayedeki olay, ilk yazılış biçimiyle Türkiye'de geçiyordu. Ama birçok dergilerden geri çevrilince, bu hikayeyi uydurma bir Çinli yazar adıyla olay Çin'de geçiyormuş ve hikaye çevirmiş gibi dergide yayınladım. Aynı

¹²⁴ Alpay Kabacalı, a.g.y, s. 46.

¹²⁵ Tahir Alangu, a.g.y., s. 304-305.

¹²⁶ Tahir Alangu, a.g.y., s. 305.

hikaye, birkaç ay sonra, başka bir dergide, çevrilmiş bir Çin hikayesi olarak çıktı."¹²⁷ Masal düzeneğindeki yapıyı çok fazla bozmadan yergi, alegori ve taşlamalarla içeriklendiren Nesin'in eserlerinden, masala giriş bölümünden bir örnekle konuyu daha iyi anlayabilmek mümkün. *"Râviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzîgâr o gûna rîvâyet ve bu tarz üzere hikâyet ederler ki, çok eski zamanlarda yeryüzünün bilinmedik bir yerinde, suları bol, dört yanı yol, kişileri erimli, toprağı verimli, halkı erdemli, yazarları görkemli bir ülke vardı."*¹²⁸ Pertev Naili Boratav'ın incelediği geleneksel masal yapısının giriş bölümü tekerlemesi ile benzer bir yapıyı Aziz Nesin dönüştürerek politik masallarına uyarlamıştır. Geleneksel anlatılarda giriş bölümü, dinleyiciyi günlük işlerinden uzaklaştırıp, masala hazırlamak, gerçek dışı bir fantazyaya dünyasına götürmek üzere yapılan girizgâhlardır. Aziz Nesin'de ise, biçim itibarıyla benzer bir kalıp kullanılırken, masal içinde gerçek bir dünyaya götüren ve uyarıcı nitelik taşıyan uyaklı sözler yer alır. Zaman ve mekan bilinmese de, anlatılacak olan hikaye, bilinen trajik gerçeklerdir, bu da yazarın ironik bakış açısıyla çoğu kez trajikomik bir bütüne ulaşır.

Aziz Nesin eski anlatı geleneğini biçimsel düzeyde kullanırken, yergi ve taşlama anlamında geleneksel anlatıcının ya da şairin günümüz toplumundaki çağdaş kişisidir. Alangu da bu karşılaştırmayı şöyle açıklar: *"...Eski hikayeciler de tıpkı onun yaptığı gibi, fırsat buldukça, halk karşısında, hem de uygun yerlerde, çağlarının yüze çıkan sorunlarını, göze batan kişilikleri, azgın tutkuları, 'lisan-ı minasıple' yerdikleri ve taşıdıkları, becerebildikleri ve dinleyicilerinin anlayışlarının mümkün kıldığı ölçüde de, sert taşlamalardan toplum eleştirilerine kadar uzandıkları oluyordu. Halk diline ve geniş okuyucu kitlelerine bağlanma zorunluluğu, Aziz Nesin'i bu işe yarar ve etkili yolu bulmaya götürmüştür."*¹²⁹ Bu ifadeye göre Aziz Nesin, belirli açılardan geleneksel anlatıcılarla karşılaştırılrsa da, onu sadece bir yazar olarak değil, toplumsal duyarlılıkları doğrultusunda, yaşadığı toplumu, dünyayı ve dönemi en güzele ulaştırma konusunda demokrasi adına verdiği mücadele içinde kendini yok sayarak ilerlemesi, bu mücadelenin sadece söze değil eyleme dayalı olduğunun da en önemli kanıtıdır. Eski anlatıcıların, Tahir Alangu'nun deyimiyle *halk karşısında ve uygun yerlerde* tanımlamasına, Aziz Nesin bağlamında denk düşecek durum, onun sık sık okurlarıyla; panellerde, konferanslarda, örgütlenme adına yaptığı mücadelelerde kitaplarda, yazılarda, gazetelerde ve ekranlarda daimi bir uyarıcı kimlikle bulunması biçiminde açıklanabilir. Bu özellikle onu sadece bir yazar ve gülmece ustası kalıplarından çıkarıp, yazmış olduğu eserleri gibi yaygınlaştırarak topluma ve sisteme rağmen yine topluma ve sisteme mal eder.

¹²⁷ Aziz Nesin, *Memleketin Birinde - "Bir Çin Hikayesi"*, Tekin Yayınevi, 6. Basım 1976, İstanbul, s. 67.

¹²⁸ Aziz Nesin, *Memleketin Birinde - "Padişaha Giren Kazık"*, s. 30.

¹²⁹ Tahir Alangu, a.g.y, s. 307.

Aziz Nesin, halk edebiyatından ve özellikle masallardan yararlanma konusunda bir Türk yazarı olarak bu durumun kaçınılmaz olduğunu belirtirken, Batı etkisiyle oluşan bir eserin taklitten öteye gidemeyeceğini savunur. Bu nedenle içinde yaşanılan toplumdan ve kültürden etkilenmenin son derece doğal anlatımları, gerçek sunumları ortaya çıkarabildiğini söyler. Çocukluğunda (on yaşına kadar) dinlediği masallarla *hayal etme* olanağını bulup, yaşadığı yoksul ortamda da defineler, defneciler, altınlar, ardında hazinelerin olduğu kapılara dair birçok öyküyü de gerçeklik düzeyinde yaşamıştır. Hapishane yıllarına kadar pek masal okumadığını belirten Nesin, tutukluluk yıllarında cezaevlerinde birçok kez parayla masal anlatanlara rastladığını belirtir. Gerçekte yaşanan bu durum ise, bize daha önce sözünü ettiğimiz eski bir geleneği hatırlatır.

Aziz Nesin'in bir anlatım aracı olarak masal ve türlerine yönelmesinin nedeni sadece kalıtsal ve kültürel bir özellik taşımaz. Fıkra ve masalarda *baskıya karşı direnme* eğilimi gören yazar, masal alışkanlığından yararlanarak dönemin gerçeklerinden ve çarpıklıklarından yola çıkıp halkın bilincine yönelme gereksinimini hissederek. Bunu da halkın alışkın olduğu bir tarzda vermeye çalışır. Masalda *öğretici bir yorumlama* bulan yazar, halkın masalı dinlediğinde taşıdığı anlam üzerine düşünmeye başlayacağını belirtir: "*Halk masalı dinleyince, ya da okuyunca 'lafı ne demeye getirmiş?' diye düşünüyor. Sözün açıkça, dobra dobra kullanılmadığını kendi alışkanlığından biliyor. ...Bizde söz ve yazının doğrudan bir şey demek için değil, erbabına mâlûm olacak şekilde anlamın üstünü örtmekte kullanıldığını çok iyi biliyor halk.*"¹³⁰ Masaldaki soyutlama durumunda anlamın derinleştiğini ancak bu soyutlamanın içinde de büyük bir gerçekçiliğin barındığını söyleyen yazar, halkı etkilemede daha doğru bir biçim yakaladığını da ifade eder. Bu soyutlama içinde *absurde*'e karşı olmasına rağmen, onu bir fantezi olarak değil, etkili bir ifade aracı olarak kullanır.

Yeniden canlandırma ve anlatım tarzını etkili kılma konusunda ise meddah, okur ve eseri birleştirmek için kullanır: "*Meddahların tekniğini 'çok kolay ve soyutlama'nın gerektirdiği yerlerde aldım. Bu meddah hikayelerinde zihni çalışma yoktur, her şeyi sergiler. Masallarda ise soyutlama yolları açılıyor. Meddah hikayelerinde dinleyici ile profesyonel ilgi birleşmesi vardır.*"¹³¹ Örneğin, hayvan hikayelerinin ve fıkralarının tümünün baskı sonucunda ortaya çıkarıldığını vurgulayan Aziz Nesin (açıklamayı yaptığı dönemde) yeni eserinde bunları kullanacağını belirtirken, bu tür masalların, tarihi kaynaklarının ve ortaya çıkış koşullarının bilinebildiği takdirde, yeni masalları da daha sağlam iddialar üzerine oturtabilme olanağının yaratılacağını belirtir. Ona göre *bu soy yaratışlar, ahlakın iyice rezilleştiği, baskının alabildiğine arttığı ve yarıldığı yerlerde görülebilir.*

¹³⁰ Tahir Alangu, a.g.y, s. 310.

¹³¹ Tahir Alangu, a.g.y., s. 310.

Masal, fıkra ve meddah anlatımlarının yanı sıra, hem bağımsız olarak hem de kurmacalarında taşlama ve yergi geleneğini kullanan Aziz Nesin, taşlamanın şiir olmadığını ve şiir olmasının gerekmediğini belirtir. Taşlama ona göre duygu ve duygusallıktan uzaktır. Acımasızlığı da buradan gelir. Taşlama da, geçmiş dönemde şairlerin kullandığı biçimde işlevsel bir yan taşırken, Aziz Nesin bunu politik ve toplumsal bir işlev olarak kullanır. Yergi konusuna ise gülmecenin en etkili alanı olarak bakan Nesin, bunun daha yaygın ve etkili bir biçim olduğunu belirtir. Alayın dozu arttırıldıkça varacağı hedefe doğrudan ve bir mermi şiddetiyle çarpacağına işaret eder. Uyak ve ölçünün artması yerginin etkisini daha fazla arttırıcı yönde bir işlev taşır. Aziz Nesin'in taşlamaları, özellikle tek partili dönemden çok partili döneme geçiş sürecinde, hicvi sembolleştiren *Marko Paşa* dergisi aracılığıyla ilgi uyandırmıştır. Taşlamalarını bağımsız bir şekilde direkt olarak gündelik çarpıklıklara yönelterek bu tarzı oyunlarında da korur. Öykülerinden oyunlaştırılan gülmeceler de, toplumsal ve siyasal taşlamalar niteliğindedir. Örneğin *Gol Kralı Sait Hopsait* adlı oyunda, futbol maçlarının çevresinde dönen entrikaları ve top peşinde tüm enerjisini tüketen bir halkı taşlar.

Diğer geleneksel türlerden Karagöz ve Ortaoyunu'nda söz ögesi, kelime oyunları ile güldürmeye yönelik bir eğilim taşırken, Aziz Nesin'de her iki özelliği taşıyarak vurucu olmayı hedefler. Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki absurde, Aziz Nesin'de taşlama olarak ortaya çıkar. Sevinç Sokullu'ya göre; "*Aziz Nesin'in taşlamaları bir soytarı gevezeliğinin özgürlüğü içindedir. Alayında istihzayı, telmihlerinde yerginin sivri ve acı dilini ustaca kullanır.*"¹³² *Karagöz'ün Kaptanlığı* isimli oyunundan bir örnek vermek gerekirse, burada Karagöz oyununun perde gazelini biçim olarak alır ve Hacivat'ın söylediği monoloğa yer verir. Ancak tek bir olay etrafında dönmek yerine, alanını genişletip toplumsal bir düzeni ve bu düzendeki çarpıklıkları anlatır. Bu oyunda dönemin tarihsel önemini ortaya koyan Nato Antlaşması'nın gerekli olup olmadığını tartışan bir zihniyeti ortaya koyar. Parodilerindeki durum ise, özgün metne bağlı kalmadan, bir deyişi, edebiyatın çeşitli biçimlerinden yararlanarak, akıcı, akılda kalıcı, güldürücü ve etkili kılmasıdır. Bunlar cinas ve aliterasyonlar aracılığıyla gerçekleştirilir. Oyunlarında sözle olduğu kadar aksiyonla da güldürüyü destekler. Aykırılık, uyumsuzluk ve absürdü vurgulamada yine eski geleneğin biçimine başvurulur. Karagöz ve Ortaoyunu'nda gördüğümüz bu grotesk dışavurumlardan; işlemek, altına kaçırarak, gıdıklayarak öldürmek gibi durumlar vardır. Ancak bu tür aksiyonların kullanılması oyunu seyirlik olma özelliğinden kurtarıp, toplumsal kaosu düşündürmeye yönelik bir işlev taşır. "*Aziz Nesin, gerçekçi ve yerel ayrıntıları soyutlayıp, özelden genele, tekdilden evrensele yönelir. Güldürüsüne getirdiği trajik ve evrensel boyut ile seyircisini ne suçlamanın kolaylığına, ne de duygusuzca gülmenin*

¹³² Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 285.

gevşekliğine bırakır. Seyircinin, içinde kendini bulduğu trajikomik durum, onu yeni tavırlar, yeni kararlar almaya zorlar."¹³³ Böylelikle, geleneksel güldürünün grotesk unsuru, Aziz Nesin'in oyunlarında yeniden biçimlenir, geçmiş ile şimdiki zaman arasında organik bir bağ kurup kendini dönüştürerek tanımlamış olur.

Aziz Nesin'in geleneksel edebiyatı dönüştürerek kullanma biçiminde kesin ayrımların olmadığını, hatta girift bir yapı sergilediğini söyleyebiliriz. Sonuç almaya götürme konusunda kuttörene dayalı köy seyirlik oyunlarındaki işlevsellik ile Aziz Nesin'in eserleri çakışır. Batılı anlamda ele alınan tiyatro ya da sanat eseri anlayışında da eğlence söz konusudur. Ancak Nesin'in eserlerinde ortaya çıkan gülmece anlayışının amacı eğlendirmekle birlikte düşündürmeye yönelik bir işlev taşır. Kuttören, orada bulunmayana yöneliktir. Tiyatro ise yalnız orada bulunanlara yöneliktir. Aziz Nesin eserlerinde her iki durumun da sentezini yaparak ortaya yeni durumların çıkmasını sağlamıştır. Dayanağı halk geleneği olmakla birlikte, izleyicinin ya da okuyucunun buradalığı ile geleceğe ulaşma konusunda ütöpik bir amacı taşır. Genel olarak bakıldığında (öykü, anlatım, üslup, seyirci, okuyucu, eser, yergi, hiciv, tarihsel konum ve yazarın duruşu) geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman bütünü ele geçirmiş olan bir tarihselliği barındırır. Kuttören, gerçek zamanı kaldırıp yerine simgesel zamanı koyar. Tiyatro ise şimdiki zamandır. Aziz Nesin'in eserleri hem burada hem de değildir. Masallarında gerçek dışı zamanları barındırmakla birlikte gerçeğin tam ortasından seslenir. Benzeri bir durum oyunları ve romanları için de geçerlidir. O nedenle evrensel olabilme olanağına erişebilmiştir. Kuttören öteyi, oraya getirir, tiyatrodaki ise seyirci ötededir. Aziz Nesin, eserlerinde epik ve epizodik anlatımı sıkça kullanarak hem seyirci ile oyuncuyu, hem kahraman ile okuyucuyu aynı noktada buluşturabilir. Seyircinin ya da okuyucunun kendini durumun dışında tutmaya yönelik yabancılaştırmalar, gülmece unsuruyla özdeşleşmeyi ve katılmayı gerektirir. Bunun yanı sıra oyun ya da eser, izleyici ve okuyucu nezdinde yaşamın ortak alan bölümünde tamamlanır. Çünkü okurun gözündeki, izlediği oyun ya da okuduğu eser ile kendi yaşamı arasında çok büyük uçurumlar yoktur. Kısaca oyun ya da öykü gerçek yaşamın bir parçası, gerçek yaşam da kurgulanmış gerçekliğin ardılı gibidir. Kuttörende oyuncular kendilerinden geçip esrikliğe erişirler; tiyatrodaki ise oyuncu ne yaptığını bilir. Aziz Nesin, kullandığı grotesk unsur aracılığıyla, kahramanını irrasyonel bir ortama ve çelişiklere sürükleyip, gerçek içinde yaşanan gerçekdışılığı ortaya çıkarır.

Kuttörende seyirci katılır tiyatro da ise izler. Yazarın eserlerinde okur ya da oyuncu yine çağdaş bir düzlemin çelişkinde hem katılan hem izleyen durumundadır. Çünkü bu izleyen ya da okuyanın içinde bulunduğu coğrafyadaki kültürel ve zihinsel konumla oldukça yakından

¹³³ Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 350.

ilgilidir. Tıpkı gölge oyunu ya da kukla tiyatrosunda ustanın tanrısal bir işlevi yerine getirmesi gibi Aziz Nesin de bu seçimi bilinçli olarak yapmış, içinde yaşadığı toplumun özelliklerini yakından tanıyarak *"katıldınız, şimdi izleyin, gülün, eğlenin, sonra tekrar katılın ve değiştirin"* der gibidir.

İnanma ve değerlendirme; eleştirinin yasak ve yasal olması, toplu olarak ve bireysel olarak yaşatma konusunda da benzer özellikler Aziz Nesin'in eserlerinden etkilenme konusunda bizi kuttörenle ilgili aynı sonuçlara götürür. Çünkü zihniyet hem zaman ve mekan, hem akıl ve zeka, hem de algılama ile yakından ilişkilidir. İçinde yaşadığı toplumun, bir takım önyargılardan, alışkanlıklardan ve geleneklerden dolayı zihniyet anlamında da ağır evrimleştiğini görebilen bir yazar, metaforik bir tanımlamayla *zehire karşı panzehir* uygulamasına girmiş gibidir. Bu denli çok okunmasının, sevilmesinin, eleştirilmesinin ve öldürülmek istenmesinin altında yatan neden yine kültürel, toplumsal, tarihsel ve zihinsel gelişmenin rasyonel ve irrasyonel boyutuyla ilgilidir. O bunun en güzel örneğini eserleriyle, kişiliğiyle, duyarlılığıyla ve karşı çıkışlarıyla sunmuştur.

b. Aziz Nesin'in Sinemaya Uyarlanan Eserlerine Gülmece Açısından Yaklaşım

Aziz Nesin'in birçok öyküsü tiyatroya uyarlanmış, kimisi ise yazarın kendisi tarafından oyun olarak yeniden yazılmıştır. Aziz Nesin çocukluğundan bu yana hep bir oyun yazarı olmak istemiş ve sadece oyun özellikleri taşıyan eserler ortaya koymuştur. Bu anlamda tiyatroyla daha yakından ilgili olabildiğine, özellikle geleneksel seyirliklerden yararlanarak ortaya çıkardığı kimi eserlerinde istediğini daha net bir şekilde sahneleyebildiğine ve izleyiciye doğrudan ulaşma konusunda daha iyi bir sonuca vardığına inanmıştır.

Aziz Nesin birçok eser vermiş, bunların içinden saptayabildiğimiz kadarıyla ancak dört tanesi sinemaya uyarlanmıştır. Özellikle seksen sonrasında bir salgın haline gelen toplumsal komediler ve içinde grotesk özellikleri barındıran birçok filmin öyküsünde Aziz Nesin'in öykülerine benzer bir durumu görebiliriz. Gündelik olayları içeren, genelde orta sınıf ve daha altındaki kesimin yaşantılarını konu alan, karakter ve tiplerleriyle hem Aziz Nesin'in öykülerine hem de geleneksel seyirliklerin tiplere ve güncel taşlamalarına karşılık olabilecek kişi ve durumların ele alındığı filmlerde *Şaban* tiplemesinin ortaya çıktığı serialler ardarda çekilmiştir. İlk dönemlerde beyaz perdede, daha sonraları ise ekranda sayısız kez gösterilerek izleyiciye ulaşmıştır. Televizyonda gösterildiği tarihlerde izlenme oranlarındaki artış bir dönem yoğun eleştirilerin hedefi olmuş ve bu filmlerin genel bir çoğunluk tarafından izlenmesi yeni soruları da beraberinde getirmiştir. Farklı bir araştırmayı gerektiren bu durum; Türk toplumu,

Türk seyircisi ve Türk filmleri bağlamında ele alınıp farklı bir bakış açısıyla incelenecek kadar önemli bir boyut kazanmıştır. Bu durum doğal olarak ayrı bir araştırmanın konusudur. Ancak Aziz Nesin'in eserlerinden Türk Sinemasına yapılan uyarlamalar konusunda da izlenme oranları anlamında benzeri şeyleri söyleyebilmek mümkün.

Aziz Nesin'in dört eseri sırasıyla; *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1974), *Gol Kralı* (1980), *Zübük* (1980) ve *Tatlı Betüş* (1993) sinema ve televizyon filmi olarak uyarlanmıştır. Bu bölümde yalnızca uyarlanan yapıtların edebi düzlemde geleneksel gülmece unsurunu hangi ölçüler dahilinde barındırdığını ve yine bir yazılı eser bütünlüğü içinde ne tür bir biçime sahip olup, bu biçimi içerikle birleştirme yöntemi üzerinde duracağız. Ayrıca Türk insanının yaşama ve düşünme biçimini gelişen olaylar ve karakterler bağlamında ele alacağız.

Gerçek yaşam, gerçek yaşamda karşılaştığı kişiler, durumlar, Aziz Nesin'in eserlerinde gerçeklik düzeyinde ele alınmış, yazarın güldürücü, düşündürücü ve uyarıcı anlatımına eşlik etmiştir.

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

Başlangıçta radyo oyunu, çizgi roman, sahne oyunu, televizyon oyunu olarak tanınmasının ardından, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* isimli eser, 1973 yılında sinemaya uyarlanmış, 1977'de ise roman olarak yazılmıştır. Aziz Nesin, eserin ana öyküsünü 1948 yılında, Harbiye Askeri Cezaevi'nde tutukluyken tanık olduğu gerçek bir yaşam kesitinden yola çıkarak oluşturmuştur. Cezaevindeki tutuklulardan birinin başına gelenler, eserde Yaşar'ın başına gelir. Oyun hem devlet tiyatroları, hem de özel tiyatroların repertuarında yer almış, birçok kez sahnelenmiş ve Türk tiyatrosunun klasikleri arasına girmiştir.

Adı Yaşar olan oyunun kahramanı, çok küçük yaşlarından itibaren yaşamadığını, nüfus kayıtlarında adının geçmediğini öğrenir. *Yaşar*, resmi olarak *Yaşamıyor*'dur. Askere alınacağı, vergi borucunu ödeyeceği, akıl hastanesine kapatılacağı zaman *yaşar*. Buna karşılık, okula gideceği, evleneceği, miras alacağı ve hastaneden çıkmak istediğinde ise, *yaşamamaktadır*. Yaşar sonunda içinde bulunduğu bu akıldışı serüveni yaşarken, henüz resmi kayıtlarda evli olarak görünmediği halde yeni doğan çocuğuna nüfus kağıdı çıkarmaya gittiğinde, en başa döndüğünü fark edip, çocuğuna da nüfus kağıdı çıkaramaz. Kendini kaybedip memurla kavga eder. Resmi kayıtlarda ölü olarak görünen Yaşar, devlete hakareten dolayı yaşayan birisi olarak yeniden cezaevine gönderilir.

Oyun 2 bölümünden oluşup, sık sık değiştirilen sahne tasarımıyla öykü bağlamındaki mekansal gerçekliğe göre uyumlandırılır.

1. Bölüm, 19 yerde geçer: *Cezaevi Koğuşu, İlkokul Müdürünün Odası, Nüfus Müdürlüğü, Bir Ağaç Altı, Kasaba Evinin Avlusu, Jandarma Karakolu, Kışla Alanı, Kasabanın Kır Kahvesi, Vergi Dairesi, Mahkeme Salonu, Resmi Daire Salonu, Cezaevi Koğuşu.*

2. Bölüm ise; *Resmi Dairenin İçi, Stadyum, Akıl Hastanesi -Başhekim Odası, İstanbul Silüeti Önünde, Romantik Görünüşlü Bir Kır, Pazar Yeri, Tören Alanı, Kalabalık Caddede, Hastane Koğuşu, Nüfus Müdürlüğü ve Cezaevi Koğuşu* olmak üzere 11 yerde geçer.

Yazar oyunda, hem nesnel hem de öznel simgelere yer vermiştir. Oyun, Yaşar Yaşamaz'ın cezaevinde yaşadığı bir kaçakçılık öyküsüyle başlar. Cezaevinden çıkmasına yakın bir zamanda, kendini dine adayıp, cezaevi imamının sağ kolu olan Yaşar, cezaevine eroin soktuğu iddiasıyla günün adamı haline gelir. Bir süre önce serbest kalan arkadaşıyla kurduğu ortaklık sonucunda her ikisinin de para kazanmasını sağlayacak olan eroin kaçakçılığına karar verirler. En doğru kişi Yaşar'a yakın olması nedeniyle imamdır. Dışarıda imamın bol giysisine iğnelenen eroin paketleri, namaz sırasında imama sezdirilmeden Yaşar tarafından alınır. Oyundaki ilgili bölüm, Yaşar ve imam arasındaki kovalamacayla ortaya çıkar. Bu kovalamacayı şaşkınlıkla izleyen mahkumlar, durumu öğrenmeye çalışırlar. Yaşar'ın başından geçen kaçakçılık hikayesi, oyunda mahkumlar tarafından aktarılır. Bunun üzerine koğuştakiler, yücelttikleri Yaşar'ın hapisaneyeye ilk geldiği gün ile aradaki değişimi fark ederek, anlatmaya başlarlar. Mekan yine cezaevidir ve flashback ile Yaşar'ın cezaevine geldiği ilk gün canlandırılır. Koğuşta boşalan yere Yaşar'ı alırlar. Ancak koğuştakiler Yaşar'ın doğru dürüst eşyası olmadığı için onu aralarına kabul etmekte gönülsüz davranırlar. Yaşar'ı tanımayan mahkumlar, onun cezaevine girme nedenini öğrenmeye çalışırlar. Yaşar kendini tanıtır, aslında yaşamadığını söyler. Durumuyla ilgili anlattıkları, mahkumlar tarafından aklını kaçırmış olduğu yolunda değerlendirilir. Yaşar "*Nasıl anlatsam bilmem ki... Siz şimdi beni burada karşınızda görüyorsunuz ya, gördüğünüze inanmayın, gerçekte ben yokum.*"¹³⁴ Yaşar'ın anlattığına kimse inanmak istemez. Böylece o da var olduğu halde yok sayıldığına ilişkin garip öyküsünü anlatmaya başlar.

İlk anlatı, ilkokulda yazılacağı sırada, kaybolan nüfus kağıdını çıkarmak üzere babasıyla birlikte gittikleri ilkokul müdürünün odası ve nüfus müdürlüğünde geçer. Resmi dairenin

¹³⁴ Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (oyun), Bütün Oyunları III, Adam Yayınları, 1992, İstanbul, s.27.

görüntüsü, tozlu ve kalın ciltli evrak defterlerinin arasında kalmış olan memurlar ve yükselen sigara dumanlarıyla verilir. Burada Yaşar ve babası durumu öğrenir, Yaşar Çanakkale Savaşı'nda şehit düşmüştür. Çelişik durum diyalog düzeyinde sürdürülürken, akıldışı bir olayın yarattığı gülüncü ortaya çıkarır. Yaşar'ın babasının akıl erdiremediği hesap sözel olarak şu şekilde gelişme gösterir: "*Yahu, evlendiğim gün çocuğum doğmuş olsa, 1915'te dört yaşında olur. Dört yaşında bir bebe, ne zaman büyüdü, ne zaman askere gitti de, 1915'te şehit düştü.*"¹³⁵ Durum karşısında Yaşar, memur ve dairedekiler şaşkınlaşır. Memurla babanın tartışması üzerine müdür devreye girer, durum ona da anlatılır. Bu kez müdür daha farklı bir hesapla karışık durumu çözmeye çalışır. Buna göre, Yaşar'ın babası kendisinden yaşlı olan dul bir kadınla evlenmiştir, önceki kocasından da Yaşar adında bir oğlu vardır. Yaşar'ın üvey olduğunu iddia eder. Yaşar üvey olduğu için babasından bir yaş büyüktür, ama nüfustaki kayıta Yaşar'ın babası olarak görünebilir. Babanın vardığı sonuç ise, Yaşar'ın annesi Hacer, kendi doğmadan sekiz yıl önce Yaşar'ı doğurmuş olabileceğidir. Geçen konuşmalar üzerine Yaşar ağlamaya başlayıp, nüfus istemediğini söyler.

Her öykünün bitimiyle birlikte Yaşar'a ve cezaevindekilere dönülür. Yaşar'ın flashback'lerle verilen akıl almaz serüveni, şimdiki zamana gelindiğinde yaşanan şaşkınlığın göstergesi olarak "*Haydaaa*" nidasıyla birleşir. Yinelenen bu nida ve cezaevi gardiyanı *Yarım Porsiyon*'un düdüğü ile mahkumları uyarması geçişleri sağlayan tekrarlardır. Her geçişle birlikte hep birlikte söylenen şarkı, genelde anlatılan öyküye uygun bir biçim taşır. Böylece flashback ile yeni bir öyküye daha geçilir.

Aziz Nesin'in şarkılı danslı oyun olarak yazdığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, kendi deyimiyle seyirciyi tiyatroya çekmek açısından başarı sağlamıştır. *Boşalım tiyatrosu* olarak adlandırdığı türe karşı olmasına rağmen şarkılı danslı oyunlarının bu türe ait olduğunu söyleyen Nesin, ortaya koyduğu eser aracılığıyla hem epik tiyatronun hem de *katharsis*'e yönelik seyirliklerin bireşimini yapıyor. Bunu ise şu şekilde açıklıyor: "*Her hangi bir sanat yapının seslendiği insanın manevi varlığına x diyelim. Tiyatro salomuna girerken x olan insanın manevi varlığı, tiyatrodan çıkarken yine x kalmışsa, iki saat boyunca kahkahalarla oyuna gülüp boşalmışken manevi varlığında bir artış olmamışsa... işte o oyun tam bir boşalım tiyatrosudur. Seyircinin manevi varlığındaki artım, nice uzun zaman sürerse, o oyunun sanat değeri de onca yüksektir.*"¹³⁶ Yazara göre *Yaşar Yaşamaz* açık biçim bir oyundur. Bu tür oyunların özelliği de yönetici ve oyuncuların oyun yazarına ve oyun metnine fazla bağlı kalmadan özgür davranabilmeleridir. Kurguda değişikliğe bile gidebilirler. Yazar bu

¹³⁵ Aziz Nesin, a.g.y., s. 33.

¹³⁶ Aziz Nesin, a.g.y., s. 10.

eserinde de bireyin özelinde toplumsal bir çarpıklığı ele alır. Konunun 1950'li yıllarda geçmiş olması, günümüz Türkiye gerçeği ile büyük ayrımlar taşımamaktadır.

Toplum ile bireyin karşı karşıya getirildiği bu eserde bir kimlik arayışı söz konusudur. Bu arayış, soyut ve somut düzlemde ele alınırken, bir takım tezatlıkları da ortaya çıkarır. Çünkü Yaşar'ın yaşadığını kanıtlaması için gereksinim duyduğu küçük bir kağıt parçası, onun simgesel anlamda yaşamadığını kanıtlarken, nüfus kağıdına sahip olanların da durumu Yaşar'dan pek farklı değildir. Çağdaş ve demokratik bir ülkede rasyonel kalıplara sahip resmi dairelerin, aslında irrasyonel bir şekilde işlediği oldukça belirgin bir şekilde ortaya çıkarılır. Devlet daireleri sahneleriyle verilen sistemsizlik, aslında kalıtımsal bir zihniyetin sonucunu somutlaştırır. Memurlar sadece mesai saatlerini doldurup gitmek ve vatandaşın sorununa çözüm bulamamakla yükümlü gibidirler. Aziz Nesin'in oyun bazında ortaya koyduğu diyalog örgüsü benzeri paradoksları verme konusunda oldukça başarılıdır. Yaşar'ın kimliğini kanıtlamak üzere gittiği dairelerden birinde karşılaştığı manzarada iki kadın memurun görevlerinden bihaber olarak yün yumağı sarmaları ve sıradan bir dedikoduya girişmeleri, konuşma örgüsü düzeyinde hem yabancılaşmayı getiren hem de durumun irrasyonelliğini vurgulayan bir bölümdür. Burada Yaşar evrağını onaylatmak için beklemektedir. Ancak dedikoduya devam eden iki kadın memur onun farkında bile değillerdir;

1. *Kadın Memur*: Biz kadın değil miyiz? Biz de giyinip kuşanmasını, takıp takıştırmasını biliriz onun kadar...

2. *Kadın Memur*: Biliriz ama aması var...

Yaşar: Bakar mısınız lütfen...

1. *Kadın Memur*: Ama sunisini dünyada giymem, olunca hakikisi olmalı.

2. *Kadın Memur*: Suni muni, imitasyon mimitasyon, kürküm olsun da tek, ne olursa olsun ben razıyım.

1. *Kadın Memur*: Sırtıma bir hakiki astragan geçirmeden Allah canımı almasın. (Birden sinirlenip bağırır Yaşar'a) Ay aman, başımda trampet çalıp durma öyle.

2. *Kadın Memur*: Kendine gel, burası resmi daire...¹³⁷

Bu diyalogda da görüldüğü gibi eser boyunca Yaşar tüm haklı arayışları karşısında suçlanmış, azarlanmış ve cezaevine kapatılmıştır. Devlet daireleri tıpkı lonca zihniyetindeki Tasavvuf düşünüş biçiminde olduğu gibi, kendi kendini tekrar eden ve toplumsal yaşam adına hiçbir ilerleme kaydetmeyen kurumlar biçimindedirler. Öğretildiği ya da alındığı şekliyle kalan, değişen ve dönüşen koşullara ayak uyduramayan bir sistemin kendi etrafında dönüp durması,

¹³⁷ Aziz Nesin, a.g.y., s. 56.

ouemesi gerekliğini öğrenmesi nedeniyle uzummesine yol açar. Haberi Ayşe'nin babası verir. Yaşar'ı, mirası alabilmek için önce borçlarını ödemeye koşullandırır. Mirası alamadığı takdirde kızıyla evlenemeyeceğini, çünkü Ayşe'ye başlık parası olarak biçilen taksitlerin henüz bitmediğini hatırlatır. Söz kesme töreninde oyun biçiminde sergilenen karşılıklılık ilkesi, gerçek hayatta kendiliğinden gelişen ve hayatın sürmesi için kendini dayatan bir pazarlık ve mübadele biçiminde Yaşar'ın karşısına çıkar. Eserde yer alan bu iki durum, potlaç yaşam biçiminin olumlu ve olumsuz özelliklerini ortaya çıkarır. Birinde çocuklarının evlenebilmesi için maddi yardım yapmaya gönüllü olan aileler, diğerindeyse Yaşar'ın bitmeyen serüvenini başlatan zor bir durumu bir anlaşma ve pazarlık ilkesiyle ortaya çıkarır. Dolayısıyla Yaşar, evlenebilmek için mirası almaya, mirası alabilmek içinse babasının borçlarını ödemeye koşullanır. Yaşar'ı devlet dairesine sürükleyen bu gelişme, devlet dairesindeki farklı dolantıları ve tezat durumları ortaya çıkarır. Yaşar devlet dairesinde müdür İbraam Bey'i aramaya başlar. Ancak bu İbraam Bey'in soyadı yok, lakabı vardır. Böylece odacı, İbraam Bey'leri saymaya başlar. "*Beyciğim İbraam Bey var, Şef İbraam Bey var, Zeliha Hanım'ın kocası İbraam Bey var, İki Katlı İbraam Bey var.*" Burada yine karşımıza çıkan tezatlık, çağdaş olarak görülen kurumlarda geleneksel anlayışın sürmesi şeklindedir.

Geleneksel serüvendeki lakap anlayışı ilk Türkler'den başlayarak günümüzde de hala süregelen bir anlayışın sonucudur. *Birey Yok, Boy Vardır* tanımlamasına denk düşecek bir olgu burada da kendini belli eder. Devlet dairesindeki koşuşturmanın devamı şeklinde gelişen bir başka anlatımda da Yaşar yine ortada olmayan bir müdürü aramaktadır. Uzun bir arayıştan sonra müdürün maça gittiğini öğrenir. Yaşar stadyuma giderek müdür beyi aramaya başlar.

Burada anlamsızlıkların ve dolantıların çatışması denilebilecek bir durum yaşanır. Kalabalık bir stadyumda müdür beyi arayan Yaşar, sonuç olarak aklından zoru olduğu gerekçesiyle akıl hastanesine yatırılır. Yaşar akıl hastanesinde deli olmadığını ispat etmeye çalışır, başhekimle yaptığı konuşmada bir takım tezatlıklar ve akıldışlıklar doktor aracılığıyla aktarılır: "*Deliler de ölür ama hiç ölümler delirir mi?*" Sonuçta Yaşar tımarhaneden doktorun inisiyatifıyla salıverilir. İş aramaya başlar. Çalışmak ve para kazanmak zorundadır. Kente gelen bir politikacıyı karşılamak ve ona tezahürat yapmak üzere gündelik bir iş bulur. "*Şak Şakçılık*" yaparak gelen politikacı ve grubunu omuzlara almak üzere bu işi kabullenir. Eserde yaşanan durumun irrasyonelliği gülmeceyi gidebildiği en uç boyuta kadar götürerek aktarılmıştır. İl başkanını bu karşılama töreninin eksiksiz olmasını istemekte ve talimatlar vermektedir. Davut adındaki yardımcısı da kalabalığın koordinasyonunu üstlenir. Gelen politikacı eşlerinin de omuzlara alınıp alınmayacağı konusundaki tartışma, hem gereksiz bir konu üzerinde saatlerce konuşulmasını hem de yazarın bilinen tarzına uygun olarak verilen toplumsal eleştiriyi ortaya çıkarır;

İL BAŞKANI: *Bundan önceki gövde gösterilerinde maalesef bazı aksaklıklar olmuştur. Büyüklerimize karşı son derece de mahcup olduk. Büyüklerimizin sayın eşlerini katiyyen omuza kaldırmak yok. Ayıptır yahu. Siz hiç mi medeniyet görmediniz be... Kadın, erkek otobüslerinin bile ayrıldığı böyle bir çağda kadın omuza alınır mı ulan?*

– *Başkanım, büyüklerimizin karılarını da bizim karılar omuzlarına alsa?*

Diyalogdan da anlaşıldığı gibi, Türk toplumunun genel davranış biçimi olan göze girme ve dalkavukluk eserde uç boyuttaki bir güldürüyü ortaya koyar. İl başkanının bir takım talimatları ise neredeyse omuza kaldırma konusunda kitap yazılacak düzeydedir.

İL BAŞKANI: *Sonra, yaşlıları öyle birden bire hoop diye bacaklarının arasına dalıp havaya kaldırmak da yok. Kafayı, apış arasına sokmak da yok... Kadınlara hiç dokunulmayacak. Kimi insan omuza kalkmak istemez. Zorla salla sırt kaldırmak da yok. Zorlaya zorlaya olmaz. Yavaş yavaş, güzellikle. Zaten omuza kalkmak isteyen adam karşidan belli olur. Gülümsüyorsa, durmuş bekliyorsa, bundan hoşlanacak gibiyse., bacaklarını da açmış bekliyorsa öylesini kaldırın. Ama Kırkpınar çayırında yağlı güreşe çıkmış gibi paça-kasnak dalmayacaksınız. Yavaş yavaş, nazik nazik, incitmeden acıtmadan, anlaşıldı mı?*¹³⁸

¹³⁸ Aziz Nesin, a.g.y., s. 94.

Yaşar'ın günü kurtarmak için kabul ettiği bu iş, kendisi gibi diğer insanların da simgesel anlamda kimliksiz olduklarını ortaya çıkarır. Çünkü kabullendikleri bu iş üretim ve tüketimle ilgisi olmayan bir iştir. Sadece politikacının itibarını ve prestijini yükseltmek, ona yerine getirmediği vaatlerine rağmen toplum içinde göstermelik bir yer sağlamaya yöneliktir.

Yaşar'ın öyküsüne paralel olarak giden ve koğuş bazında sürekli adı geçen *Karakaplı Nizami Bey*'in her derde çözüm olabileceği iddiası belirli aralıklarla tekrarlanır. Ancak bu şahıs ortada yoktur. Karakaplı Nizami, simgesel olarak yolsuzluğun, usulsüzlüğün genel simgesidir. Ama her işi kitabına uydurduğu için adı *Nizami*'dir. Yaşar'ın Nizami'yi arama çabası, eroin kaçakçılığı iddiasının ortaya çıkmasıyla sonlanır. Mahkumlara göre artık Nizami'ye gerek yoktur, çünkü Yaşar Karakaplı Nizami olmuştur. Oyunun sonunda Yaşar'ın şık giysiler, altın yüzük, kolye ve üç bavul eşliğinde cezaevinden ayrıldığı sahne, eser boyunca süren Karakaplı Nizami ögesinin somutlaştırılması olarak ortaya çıkar. Yaşar, bavullarını taşıyanlara bahşişler verir. Dürüst ve saf bir şekilde kimlik arama mücadelesini sürdürdüğü bu sistem karşısında çaresiz kalmış, sistemin çarpıklığı doğrultusunda hareket ettiğindiyse hem bir kimliğe, hem de paraya kavuşmuştur.

Eserde geleneksel seyirliklerden yararlanan Nesin, göstermecî bir oyun ortaya çıkarmış, masal anlatıcısı ve meddah tarzını çağdaş biçime uyarlayabilmiştir.

Zübük

Çağdaş Türk edebiyatının başarılı romanlarından biri olarak kabul edilen *Zübük*, 27 Mayıs atmosferi içinde 1961'de yazılmış ve Türkiye'nin çok partili döneme geçiş sürecinde Demokrat Parti iktidarına ilişkin zaman dilimini ele almıştır. Romanın konusu tahminen 1954-1960 yıllarını kapsamaktadır.

Kağmı Gölgesindeki İt olarak da bilinen Zübük isimli eser, konuyla ilgili bir atasözünün romanla özdeşleşmesini sağlamıştır. Eserin girişinde bu deyim'in açılımı eski bir atasözü olarak yer alır: *İt, kağmı gölgesinde yürür de kendi gölgesi sanırmış*. Atasözünün anlamı, eserin konusunu açıkladığımızda daha net bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Parti başkanlığı, belediye başkanlığı derken, TBMM'de bir yer edinen Zübükzade İbraam Bey, yaşadığı kasaba için bir kabus haline gelmiştir. Ancak onun kabus haline gelmesinde de kasabalıların tutumu, davranışı ve düşünce biçimi oldukça etkindir. Zübük'ün kişiliği; yalan-dolan, her türlü fırsatı kendi lehine değerlendirme ve çıkar üzerine kuruludur. Saf ve temiz değildir. Yıllardır kendilerini sonuna dek kurutan bu kişilik karşısında ise kasabalı

zaman zaman öfkelerinden onu öldürecek düzeye kadar gelmelerine rağmen, Zübük'ün karşısında ikna olup, öldürmek bir yana rüşvet yerine geçen hediyeler, armağanlar verirler. Böyle davranmalarının nedeni ise gündelik hayat içinde, gerek bürokratik gerekse özel işlerinde karşılaştıkları zorlukların üstesinden gelebilmeleri adına Zübük'ün, politika ve politikacılarla olan ilişkisini kendileri lehine kullanmak istemeleridir. Bir politikacı olan Zübük, hemşehrilerini basamak yaparak bulunduğu mevkiye gelirken, hemşehrileri de gönüllü merdiven olmayı kabul etmişlerdir. Zübük, her türlü işi kendi çıkarı için kullanır. Demokrasiyi yorumlaması, politikayı kendi çıkarına kullanması gibi. Hemşehrileri *"Biz bu zibidi Zübük'ün ne namussuz, ne vicdansız olduğunu bilmez miyiz de bu düzenbaza para kaptırırız?"* diye yakınsa da yararı yoktur. Çünkü o, insanların zayıf noktalarını çok iyi bilmekte ve bunu daima kullanmaktadır. Ankara'daki politikacılarla olan yakınlığını, hem kendi varlığına prestij kazandırmak, hem de kasabalıları etkileyebilmek adına her fırsatta dile getirir. Milletvekilliğini beceremez, çünkü kendi deyimiyle *"Orada daha ne Zübükler vardır, analar ne Zübükler doğurmuştur."* Foyasının ortaya çıkmasıyla, sömürülmeye her zaman müsait olan kasabalıyı sömürmek için yeni bir şey daha bulur. Bu da kasabanın il olması düşüncesidir. Halk onun ne denli üçkağıtçı, yalancı ve düzenbaz olduğunu bile bile peşinden gider. Bu arada kendi özeleştirilerini yapmaktan da geri durmayarak *"Bu herifte bu zihin, bizlerde de bu avanıklık varken herif istese bizim bura insanını yediden yetmişe önüne katar da davar diye güder... Biz bu püsküllü belayı zorla başımıza aldık. Her ne çektiyse kendi beyinsizliğimizden. Bizde bu kafa varken, bizim gibilerine bir değil on Zübük az gelir... Bizim hepimizin içinde Zübüklük olmasa, bizler de birer Zübük olmasak aramızdan böyle Zübükler büyüyemezdi."*

Aziz Nesin'in Zübük isimli romanı, şimdiye kadar yirmi baskı yapmış, yurt dışında da tanınmıştır. Romanın farklı dillere çevirisinde de Zübük kelimesi terminolojiye aynen geçmiş, rasyonel bir mantığın akıl erdiremediği bu terime eserin çevrildiği dillerde herhangi bir karşılık bulunamamıştır. Aziz Nesin yarattığı Zübük kelimesinin, günün birinde sözlüklere gireceğini ve karşılığında da; yalancı, hilebaz, düzenbaz, ahlaksız, çıkarıcı türünden bir açıklamanın yer alacağını söyler. Çünkü bu tip bir açıklama Türk toplumunun hiç de yabancı kalmadığı bir durumun karşılığıdır. Yazar bu tiplmeyi şu şekilde ifade eder: *"Zübükzade İbraam Bey... kendiliğinden yetişmedi, gökten zembille inmedi. Onu çevresi, hemşehrileri yetiştirdi. 'Aman bizi de kandır, bizi de dolandır, biz de seninle beraber olalım' diye birbirleriyle yarış ettiler. Zübükzade, sığındığı müfuzhuların, daha büyük Zübükler'in gölgesini onlara sattı; hemşehrilerini kandırdı, dolandırdı. Dolap dönerken hepsi hoşmıttı, herkes keyifliydi. O üç bin müfuzlu Anadolu kasabası olmasaydı, Zübükzade İbraam Bey de olmazdı, olamazdı."*¹³⁹

¹³⁹ Nail Güreli, Aziz Nesin ile Röportaj, Vatan Gazetesi, 21 Aralık 1960.

Eserin biçimindeki anlatı yapısı epizodlardan oluşur. Bu eserde Zübük, ilçeye yeni gelen Almanca öğretmeninin arkadaşına yazdığı mektuplarla anlatılır. Ancak o da Zübük'tü kasabalılardan öğrenmektedir. Genelde Aziz Nesin'in romanlarında gördüğümüz yapı bir puzzle'ı andırmakta ve bittiğinde eser bütünlük kazanmaktadır. Masal yapısı bu eserde de kendini ortaya çıkarır. Yoğunluklu olarak masal ya da meddah hikayelerine uygunluk gösterse de, Karagöz ve Orta Oyunu'nda olduğu gibi bir kişiyi ancak diğerlerinin anlatılarıyla tanıyabiliriz. Bu anlatıya da abartı, süsleme ve gerçek dışı durumlar katılmaktadır.

Kasabalılar hakkındaki en doğru yorumları, kendisini de bir anlamda Zübük'ten ve Zübükleşmekten koruyamayan Almanca öğretmeni yapar. O da, bulunduğu yerdeki durumu sürekli mektup yazdığı arkadaşına anlatır. Uzun süredir bulunduğu kasabada konuşulan dil, Evliya Çelebi dilidir: "...Evliya Çelebi'nin büyütmeleri, abartmaları nasılsa, bunlar da öyle büyüterek, abartarak konuşuyorlar, tıpkı o espriyle, o benzetiş, tıpkı o şiirli dille."¹⁴⁰ Almanca öğretmeni bu abartılmış ve söz sanatına dayalı olarak kullanılan dili; kandırmak amacıyla değil, bir gerçeği daha iyi vurgulamak amacıyla kullanıldığını söyler. Bir memurun elli lira rüşvet alması, kasabalılar tarafından "*Beş katar devesi altın yüklü gidiyormuş, görenler var...*" biçiminde aktarılır. Burada Aziz Nesin masal yapısından çok, masalın ve hikayelerin ortaya çıkış biçimini, eserdeki insanların olayları anlatım biçimine yüklüyor. Burada bir anlatım değil, aktarımın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu aktarım da değişmeden gerçekleşmiyor. Olayın iskeleti aynı kalsa da, dilden dile, kulaktan kulağa geçerken eklenen yeni durumlarla daha da büyüyor ve biçim değiştiriyor.

Geleneksel halk gülmeceğinde abartı ve söz sanatı *gülmece* unsuru oluşturduğu önemli bir durumdu; Aziz Nesin eserlerinde bu geleneksel unsuru kullanılırken, eleştirel bir bakış açısı da ekliyor. Bu eleştiriyi, hatta özeleştiriye kasabalı birebir kendisi yaparken, içine düştüğü zor durumdan kurtulmak için yine kendisini suçluyor. Ancak aynı hataları tekrarlaması hem gülünç hem de düşündürücü bir yöntem olarak ortaya çıkıyor. Eserin tamamına hakim olan kasabalı ve çevresinde gelişen olaylar, iktidara ve dönemin yönetsel ilişkilerine değinmekle birlikte, Nasreddin Hoca fıkralarına ait bir duyguyu; tipler, olaylar, mekan ve gelişmeler anlamında sunabiliyor. Ayrıca roman boyunca tanıdığımız kişiler isim ve soyadlarıyla değil, lakaplarıyla anılıyor. Allah Selamet Versin Murtaza Efendi, Akievvel Bedir Hoca, Allahın Kulu İsmail Efendi, Çiftverenoğlu Hamza Bey gibi lakapların, neredeyse o kişinin karakterini ve öyküsünü ortaya çıkaracak denli uzun olması dikkati çekiyor. Çünkü bu kasabanın insanları, her ne kadar farklı lakaplarla anılsalar da, sonuçta birey değil, boy olma özelliği göstermektedirler.

¹⁴⁰ Aziz Nesin, *Zübük*, Tekin Yaynevi, 7. Basım 1975, İstanbul, s. 214.

Otuz yedi yıl önce yazılan eser, Türk toplumunun varlık ve yaşama nedenini belirleyen rüşvet, haraç, yağma, kayırma düzenindeki davranış ve ilişki biçimlerini gözler önüne sermesi yönünden bugün de geçerlilik taşımaktadır. Kasabadaki lokal ilişkiler, aslında Türk toplumunun geneline yayılmış olan bir iletişim biçiminin simgesini sunar. Birinci bölümde ele aldığımız potlaç yaşama ve düşünme biçimi ve bu biçimin dönüşmesinden ortaya çıkan zihniyet yapısı, eserin tamamına hakim olmakla birlikte, asıl güldürücü ögenin bu davranış biçiminin aksiyon ve sözle desteklenmesinden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Halkın Zübük'tü öldürecek kadar öfkelenmesi, öldürmek üzere evine kadar gittikleri halde, Zübük karşısında ikna olmaları ve işlerini gördürmeleri için ona zorla rüşvet vermeleri, eser boyunca değişik versiyonlarla karşımıza çıkıp, garip bir mübadelenin hüsrana sonuçlanan öykülerini sunar. Anlatımın kurgusunda yaşanan ve uç özellikler taşıyan tezat durumların (Zübük'tü öldürmek isteği ve rüşvet vererek Zübük'tün evinden ayrılma anlatısı) ardarda yaşanması biçimsel anlamda merak unsurunu taşımakla birlikte, güldürücü ögeyi de beraberinde getirir. İçerik anlamında da bu tezatlık kararlı üç insanın süklüm püklüm ve şaşkın bir şekilde evden ayrılması ile ilkesiz davranışın bir göstergesi olurken, ilkel insanın tanımadığı her objeye tapma ve inanma düzeyiyle de yakından ilgilidir. Zübük onları sömürürken, onlar da Zübük'e hem kendilerini sömürmekte hem de rüşvet olarak bağışlar yapıp, bunun karşılığını beklemektedirler. Kandırıldıklarını bile bile bu davranışı yinelerler. Epizodların tümündeki anlatım tezatlıkların ortaya konması aracılığıyla gülünçün yaratılması biçiminde işlenir. Bu gülünçleme salt söze ve aksiyona dayalı değil, her ikisinin de destekli olduğu zihniyet ve insanların karşılaşmadıkları durumlar karşısında aldıkları tavır ve yorumlar biçimindedir. Genelde her bölüm, yaşanan bir olayın ardından olaya tanık olanların anlatımı ve özeleştirisiyle sonuçlanır. Eser boyunca birkaç kez karşılaştığımız farklı bir durum da Zübük'ün kendi kendine konuşmasıdır. Eser içinde olay örgüsüyle bütünlenen ve son derece işlevsel bir öneme sahip olan kişileştirmeye dayalı bu bölümler, biçimsel anlamda yine geleneksel gülmecedan yararlanılan bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Çünkü Zübük burada bir meddahın görevini üstlenmiş gibidir. Bir bölümde Jandarma Komutanı ile kendisini oynaması, diğer bölümlerde hakim, baştabip ve politikacıları canlandırması onları konuşmalarıyla taklit etmesi biçiminde gelişir.

Potlaça dayalı geleneksel bir alışkanlık da bu eser de, zihinsel dönüşümün tekabülü olarak karşımıza çıkar. Bu zihinsel dönüşüm, artık armağanın ya da hibenin; namus, rüşvet, ahlaksızlık ve çıkarıcılık bazındaki kalıttır. Birinci bölümde, Doğan Avcıoğlu ve Abdülkadir İnan'ın araştırmaları doğrultusunda yaptığımız saptamalarda, *kız ikramı* ya da *kadın ve kızların armağan olarak sunulması*'ndan söz etmiştik. Bu durum potlaçın dayattığı ilişki ve iletişim biçimlerinde yer alıyor ve gelen konuğa kız sunma biçimi zihniyet dönüşümüyle, çıkarılara alet

edilerek bu romanda ortaya çıkıyor. *Üç Güzel Üçü de Birbirinden Güzel* başlıklı anlatımda, kadın ve kız ikramına yönelik bir öykü, Muhalif Kadir Efendi'nin üç kızını gönül rızasıyla Zübük'e kaptırması biçiminde gelişir. Muhalif Kadir'in amacı evde kalmış kızlarından birini ileride mebus olacak birisiyle evlendirebilmek, Zübük'ün amacı ise Kadir Efendi'yi muhalifliğinden vazgeçirip, partiye kaydedebilmektir. Karşılıklı bir rıza, namus meselesine dönüşünce, Kadir Efendi, üç kızıyla da birlikte olup hiçbirisiyle evlenmeyen Zübük'ü öldürmeye çalışır.

Geleneksel yaşam biçiminin diğer bir uzantısı da, hala günümüzde hiç değişmeden görebildiğimiz biçimiyle, romanda da aktarılan *kurban töreni*'dir. *Doğadan geri alınacak olan yaşamsal veriler adına tanrılara bağışlanan kurbanlar*, ilk Türklerin yaşam biçiminde oldukça saf ve doğal bir işleyiş gösterirken, zihniyet çözülmesi ve ahlaki durum bazında, Zübük'de olabildiğince ele alınan *kurban ve adak* konusu, halkın dinsel inançlarını sömürüp, kendi çıkarlarını ön planda tutmak adına gerçekleştirilen bir işlem niteliğine bürünmüştür -gerçek yaşamda da bu tavrın karşılığı tam anlamıyla mübadelenin gereklerine uyan bir prestij ve itibar göstergisidir-.

Vali ve Ankara heyetinin kasabayı ziyaret etme ihtimali üzerine büyük hazırlıklar başlar. Hazırlıklar, *kaz gelecek yerden tavuk esirgenmemeli* amacını taşır. Kurbanlıklar, gelecek kişinin değeriyle orantılı olmalıdır; sonuçta devede karar kınır. Paranın bir kısmını belediye öderken, vatandaşların bir bölümü de kurbanları tören için hibe ederler. Belediye, kendi halkına hizmet edemezken prestij adına bütçesini sıfırlar. Şamanlığın vazgeçilmez unsuru olan kurban, ilk Türklerde doğadan gelecek olan felaketleri önleme adına doğaya sunulan, bağışlanan bir adak biçimindeydi. Bu bir anlamda ilkel insanın doğadan gelen yanını korumaya ve onu sürdürmeye yönelik bir inanıştı. Ancak bu mübadele tarzı, zihniyet çözülmesiyle birlikte dönüşerek rüşvet, kayırma ve çıkarıcılığın karşılığı haline geldi. Özellikle Osmanlı'nın gelişme ve duraklama dönemlerinde prestij, itibar ve kapılanma durumu Sabri Ülgener'in *zihniyet çözülmesi* analiziyle net bir şekilde ortaya çıkıyordu. Genel olarak padişahlık ve kulluk ilişkisini otorite ve halk ilişkisine uyarlayabileceğimiz bu duruma, değişen yönetim şekillerinin değişmeyen ya da ağır gelişen zihniyeti olarak bakmak yerinde olur. Dolayısıyla Zübük adlı romanda karşımıza çıkan bu durum, sefillikten kırılan bir halkın, prestij uğruna varını yoğunu ortaya dökmesiyle sonuçlanan bir ironiyi sunmaktadır.

Bir diğer öyküde ise ahlaki bir yaklaşım olmakla birlikte, askeri idarededeki bir görevlinin görevini yapamamasının nedenleri üzerinde durulur. Bu anlatıda, vatandaşın Zübük hakkında imza toplayıp onu şikayet etme girişimi yine hüsrarla sonuçlanır. Şikayeti değerlendirmesi gereken Jandarma Komutanı, Ankara'dan gelen heyetin Zübük'ün evinde yaptığı aleme tanık

olur. "Bu tür bir rezaleti ancak hükümet yapabilir" diyerek, imzalı şikayet dilekçesini yırtıp atar. Bu işe bulaştığı takdirde bulunduğu yerden sürülme riskini göze alamamaktadır. Bu olay bizi yine eski bir düşünüş biçimine götürür. Loncalar'da Tasavvufi anlayış doğrultusunda gelişen işleyiş, ustadan çırağa öğretildiği biçimiyle kalan ve hiç değişmeden aktarılan bir yöntemi ortaya koyuyordu. Bu devri daimde soru sorulmuyor, yeni yöntemler öğrenilmiyor, edinilen bilgiyle yetiniliyordu. *Her gün kendi kısmetini getirir* türünden bir yaklaşım geçerliydi. Demokrasinin benimsendiği bir sistemde, kamu hizmeti veren birimlerin rasyonel anlamda görevi, halkın sorununa kanun nezdinde çözüm bulmaktır. Şikayetleri değerlendirmek ve devlete vergi ödeyen insanların vatandaşlık haklarını da göz önünde bulundurarak yardımcı olmaya çalışmaktır.

Romanda şikayet konusu her ne kadar absürde olsa da, yetkili kişinin gerekçesi daha da gerçekdışı bir düşünmenin sonucudur. Fakat bu tür bir absürde ipucu bile, haklı ve sağlam gerekçesi olan bir şikayetin yine her koşulda değerlendirilmeyeceğinin göstergesini sunar. Çünkü yetkili, maaşını almakta ve yerinden olmak istememektedir. Bu da bize, bulunduğu topluluğa göbek bağıyla bağlı olup tekil çıkışlar yapamayan kabile içgüdüsünün yansımasını verir. Düzenin bozuk olduğu yönetim biçimlerinde çıkışlar yapıp düzeltmelerle uğraşmak genelde *enayilikle* eşdeğerdir.

Bir başka anlatıda ise kasabaya askeri bir uçağın düştüğü iddiasının kasabalılar arasında yaygınlaşması ele alınır. Günün birinde bir çobanın bulduğu kemik yığını, uçağı kullanan askerin iskeleti olarak yorumlanır. Kutsal sayılan şehitlik, kasabanın topraklarını da kutsallaştıracaktır. Bu nedenle kasabalının öfkesini toplayan Zübük'ün parlak düşüncesiyle şehit için büyük bir tören hazırlanır, kurbanlar kesilir, söylevler çekilir, üst düzey yöneticiler çağırılır. Şehit için anıt da yapılacaktır. Bunun için para toplanır. Halkın durum karşısındaki çifte standardı, hem desteklemek hem de çok iyi anlayamadıkları bir konunun dedikodusunu yapmakla yetinmek şeklinde ortaya çıkar.

İnsanların nedenini çok iyi bilmediği bir durum karşısında ağlaması, gerçekdışı ve akıl almaz bir olay karşısında zihniyet düzeyindeki gelişmemişliğin göstergesi olup, gülmece boyutunu irrasyonel bir durumun paralelinde sunar. Bu da, şehit için düzenlenen törende, mezar başında Bedir Hoca'nın yarı Arapça yarı Türkçe olarak yaptığı anlaşılamayan konuşmada gelişme gösterir. "*Kalaycı Kör Nuri yambaşımda belirdi. 'İyi ki' dedi, 'gözümün birisi yok... Öbür gözüm de olaymış, içimin suyu hep akacakmış da kuruyacakmışım. Bu ağlamaya tek göz yetmez oldu.*"¹⁴¹

¹⁴¹ Aziz Nesin, a.g.y., s. 228.

İlk Türklerin toplumsal hayatı içinde cenaze töreni önemli bir yer tutuyordu. Hatta cenaze törenlerine özel ağlayıcılar tutulması ve acının dışavurumu, acı çekenin (ya da acı çeker gibi görünenin) kendini yaralaması, kesmesi, saçlarını yolması biçiminde sadomazoşist bir biçim alıyordu. Malinowski'nin ilkel kabilelerde yaptığı araştırmalar doğrultusunda da aynı durumu görebilmek mümkün. Acı çekilme biçiminin ve göz yaşlarının mutlaka başkaları tarafından görülmesi gerekiyordu. Bu da hem ölen kişinin hem de yakınının prestiji açısından önemli bir dışavurumun simgesiydi. Ancak romanda sözü edilen bölüm, zaten dinsel anlamda önemi sadece varsayımlara dayalı bir şekilde abartılarak sunulan duygusal bir sömürünün sonucu olmakla birlikte, bilinçsiz bir topluluğun bilmediği her şeye inanma biçiminin dışavurumunu da sunmaktadır. Kalaycı Kör Nuri gözyaşlarına bir türlü hakim olamaması karşısında şunları söyler: "*Yahu, bu insanoğlu anlamadığı bir laf oldu mu ağlıyor demek. Şimdi de Bedir Hoca Arabi üzerine dua okur. Ne anladım? Hiç... Velakin ağlamaktan göz pınarlarım kurudu, ötey gözüm de kör olacak.*"¹⁴² Anıt yapımı için Zübük tarafından paralar toplanır, ancak anıt bir türlü yapılamaz. Zübük'e bu nedenle yeniden bilenen halk, onu öldürmek üzere yola çıkınca şehit iskeleti bildikleri kemiklerin raporu gelir. Mezardan çıkarılan kemiklerin incelenmesi sonucunda onun bir insana değil bir yunus balığına ait olduğu anlaşılır. Balık taşıyan bir araç kokmaya başlayan yunus balığını atmış, geriye sadece iskeleti kalmıştır. Bunun üzerine hem kendilerine, hem Zübük'e kızan halk toplanan parayla türbeyi yaptırır. Adını da *Yunus Baba Türbesi* koyar.

Burada sadece geleneksel gülmece unsurunu ve geleneksel düşünce biçimini, karakterler, olaylar ve romanın bütününi oluşturan biçimsel özellikler bağlamında ele almamız bile, üzerinde geçmiş ve günümüzle bağlantılar kurabileceğimiz sayısız durumu anlatır. Zübük, daha geniş bir çerçevede ele alınacak olduğunda ise başlı başına yeni bir kitap oluşturacak denli zengin bir anlatıma sahiptir.

Çelişkileri, yaşamı, inançları, düşünme biçimi, kültürü, geleneği ve coğrafyası açısından bu denli zengin bir çeşitliliği barındıran Türkiye, Aziz Nesin tarafından bir yönüyle gösterildi. Gelişen olaylar ve gidişat bu anlamda anlatılmayı ve aktarılmayı bekliyor. Aziz Nesin her ne kadar "*sosyalist ülkede yazar, kapitalist ülkede tüccar*" olunması gerektiğini savunsa da, sanatın ve edebiyatın gücüne inananlar tarafından ele alınacak sonsuz bir malzeme, dünyanın ve içinde bulunulan toplumun doğrulmasına bir ölçüde yarayacak olan keşifleri bekliyor.

¹⁴² Aziz Nesin, a.g.y., s. 228.

Gol Kralı

Aziz Nesin'in 1957 yılında kaleme aldığı *Gol Kralı* isimli roman on dört baskı yapmıştır. Yazar bu çalışmasını tanıtırken "*sporun özellikle futbolun nasıl amacından saptırılıp yozlaştırıldığını, kişisel çıkarlar uğruna nasıl ters yönden kullanıldığını anlatmaya çalıştım*"¹⁴³ der. Romanın konusu ise şöyledir:

Ferferik ailesinin kızı Kerkenez Sevim; popülaritesini, futbolcularla kurduğu ilişkilerle sağlar. Futbol kulübünün maskotudur. Bir futbolcudan tekrar hamile kalması ve bu kez karnındaki çocuğun aldırılamayacak kadar büyümesi nedeniyle, durumu örtbas etmek için ideal bir eş arayışına girer. Varlıklı ve köklü bir ailenin mensubu olan Sait'e rastlaması, onun aptallık ve zenginlikle sınırladığı ideal eş arayışının karşılığı olur. Sait matematikle ilgilenmiştir. Kendi soyut dünyasında yaşayan garip bir insandır. Sevim'in sevgisini kazanabilmek için futbolcu olmaya karar vermesiyle hayatı değişir. Özel bir tedavi ve aldığı futbol dersleriyle ünlü bir kişi olup çıkar. Artık Sevim dahil, ondan sadece yararlanmak isteyen insanları umursamaz. Gol kralı olduğu maçın sonrasında ününün doruğundayken futbolu bırakır.

Romanda futbol camiasının entrikalarının yanı sıra, spor basını, futbol izleyicisi ve sosyete kesimi de eleştirilir. Futbol camiasındaki ilişkiler, sosyete çok yakından ilgilendirir. Sosyetedeki kadınlar futbolcularla iç içe yaşar. Basın daimi bir provokatör rolünde ve nesnellikten uzaktır. Romanda; saygınlık, centilmenlik ve insan sağlığı açısından vazgeçilemeyecek özellikleri barındırması gereken bir spor dalı olan futbolun çevresinde gelişen kirliliği, toplumun her kesimine yayılmış olan yanlış yaptırımları, düşünme ve davranış biçimlerini ortaya koyuyor. Aziz Nesin'in 1957 yılında yazmış olduğu bu eser, günümüzde de artarak, televizyon kanallarının aracılığıyla popülaritesini koruyup, gündemi içi boşaltılmış bir döngü çerçevesinde tutabiliyorsa, bunu yazarın derin öngörüsünde de aramak gerekiyor. Çünkü içinde yaşadığı toplumu, ilişki biçimlerini, neden ve sonuçlarını doğru tahliller aracılığıyla ortaya koyabilmek zaten bu türden bir öngörü için kaçınılmaz bir durum almış oluyor.

Aziz Nesin'in yazmış olduğu ilk roman olan *Gol Kralı*, konu bütünlüğü ve biçim itibarıyla da incelediğimiz diğer eserlerden ayrılıyor. *Gol Kralı*'ndaki anlatım biçimi, klasik bir düzlemde gelişme gösterip, diğer romanlarda olduğu gibi bir aracı vasıtasıyla değil, bizzat yazarın kendi ağzından anlatılıyor. Ancak eserin başlangıcında yine bir takım tamtımları yapmak amacıyla kişiler ya da aileler konuyla bağlantısı kurulacak biçimde ayrı ayrı ele alınıp, ilerleyen bölümlerde kaynaştırılıyor. Örneğin *yüksek sosyetedeki Ferferik ailesi, Duvar Ahmet,*

¹⁴³ Konur Ertop, *Romancı Aziz Nesin*, "Aziz Nesin Günleri" içinde, Edebiyatçılar Derneği, 1. Basım 1996, Ankara, s. 71.

Safranzade ailesi, Haltyedibaşı Emine'nin torumu türündeki başlıklarla romanın konusunu oluşturan asal kişi ve aileler tanıtılıyor. Dolayısıyla geleneksel anlatım biçiminin kullanılmadığı bu eserde, klasik ve çağdaş bir anlatım düzeyini yakalayabiliyoruz. Geleneksel anlatım tarzı olmasa da, geleneksel düşünme ve yaşama biçimi, romanın oluşumunda ve kişilerin ilişkilerinde sonuna dek hakim olan bir analizi ortaya koyuyor. Sosyete çevresinde geçen konu, romanın yazıldığı tarihsel döneme baktığımızda, çok partili dönem, kapitalizmin Türk toplumundaki yanlış yansımaları düzeyinde ele alınıyor.

Romanda adı geçen Ferferik ailesi, sonradan görme denilebilecek bir üne sahiptir. Ferferik ailesinin reisi Hasip Bey, Tozkoparan Spor Kulübü'nü maddi olarak desteklerken, hem toplumdaki prestijini korumakta, kızı Sevim için de kulüp futbolcularını istediği gibi kullanma alanı yaratmaktadır. Bu durum aslında karşılıklı bir rızanın ve alışverişin sonucudur. Bir futbol kulübünü desteklemek görünürde doğal bir yardım gibiyse de, bağışı yapan ve bağış yapılan nezdindeki sonuçları, daha farklı ilişki, iletişim, düşünme ve yaşama biçimlerini getirecektir. Çünkü maddi bağışı yapan Hasip Bey, sosyete çevresi içinde zenginliğinin yanı sıra, herhangi bir gelişme kaydetmeyen, kendi etrafında dönüp duran ancak popüleritesi olan bir futbol kulübüne destek vermekle kendisi ve ailesi adına artı bir ün sağlamış durumdadır. Çünkü prestiji ve itibarı artmıştır. Osmanlı'da olduğu gibi padişah ve kapılananlar hiyerarşisinde yaşanan durum, fazla bir değişim göstermeden, Ferferik Hasip ve spor kulübü camiası ilişkisinde de geçerlidir. Potlaç yaşama biçimindeki kural: verme, alma ve fazlasıyla iade etmeyi gerektirmekteydi. Burada veren konumundaki Hasip Bey, karşılık olarak bulunduğu topluluk içinde prestij ve itibar açısından verdiğinin (ya da hibe ettiğinin) karşılığını almakta, sonuçta bunu daha fazlasıyla iade ederek (para olarak) bu mübadele ilişkisini yaşadığı süre içinde devam ettirmektedir. Ancak zihniyet düzeyinde yaşanan bu ilişki bir anlamda alan ve verenin memnun olduğu bir düzlemde gelişirken, nesnel olarak bakıldığında irrasyonel bir durumun uzantıları sayılabilecek olan birçok rezaletin de kaçınılmaz olduğunu gözler önüne sermektedir. Hasip'in, kızı Sevim'i, kendi prestiji ve firmasının reklamı adına futbolculara sunması, eski bir kalıntının dönüşmüş izlerini taşır. Futbolcular, Sevim olmadan karşılaşmalarda konsantrasyon sağlayamaz. Hasip Ferferik'in kulüp için yaptığı harcama karşılığını bulmalıdır. O nedenle Sevim'in öne sürülmesi babası açısından rahatsızlık yaratmaz.

Sevim ile evlenme kararı alan Sait'in aile üyeleri bu kararı onaylamak durumundadır. Çünkü yaşlı, bunak ve hasta olan bu akrabalar Sait'e kalmış olan mirasla geçinir. Bu kişiler bu anlamda doğru kararlar alamayan ve çökmeye yüz tutmuş kurumların simgelerini sunar. Burada yine mübadele anlayışıyla yaşayan bir ailenin varlığı söz konusudur. Aile, Osmanlı soyuna dayanan geçmişiyile kendine bir övünme payı çıkarırken, tükenmekte olan bir miras aracılığıyla neredeyse son dönemlerini yaşamaktadır. Bu nedenle miras anlamında Sait'e bağlı

olmaları, onun evlenme kararı konusunda da endişe verici bir durum yaratır. Sait'in bireysel kararlar almasını engelleyen bu durum karşısında aile bireyleri ya varlıklarını sürdüremeyecek ya da Sait'e hizmet edeceklerdir.

Yazar burada, geleneksel kültürü yaşatan köklü bir aile ile sosyeteye yeni girmiş zengin bir aileyi karşı karşıya getirir. Her ikisi de doğru yönelimler içinde değildir. Hatta birbirlerinden son derece farklı özellikler gösterebilirler de, aynı özün, aynı nüvenin sonucudurlar. Bu öz ise zihniyettir. Safranzadeler geleneksel zihniyetin temsilcisi, Ferferikler ise modernleşmiş bir toplumda geleneksel zihniyetin modern hayata uyarlanmış temsilcileridir. Sevim'in Sait'e yaklaşma nedeni de benzeri çıkarlardır. Romanda spor ve magazin basın nesnel davranamayan bir gazeteci aracılığıyla verilir. Basın, sporun ve sosyetenin kıskırtıcısı durumundadır. Eserde Avrupa şampiyonasına hazırlanan Tozkoparan Spor Kulübünün basın tarafından desteklenmesi de bir takım olumsuzlukların değişik versiyonlarıyla ortaya çıkarılır. Çünkü belirli bir strateji izlenmeden, belli yöntemler ve sistem uygulanmadan şampiyonaya hazırlanan bir futbol takımının başarısı da rastlantıya bırakılır. Bu durum da doğal olarak irrasyonel bir anlayış çerçevesinde geliştiği için gülüncü doğurur. Ancak bu gülünç tamamen zihniyete dayalı, doğal bir durumdur. Çünkü toplumun kendisi böyle düşünmektedir. Dolayısıyla sistemin olmadığı yerde dua, tahmin ve rastlantılar devreye girecektir. Tasavvuf düşüncesinden kaynaklanan tevekküle dayalı bir anlayış burada da kendini ortaya koyar.

Sait'in, Sevim'in gözüne girebilmek ve onun çevresine yaklaşabilmek adına yaptığı davranışlar da, başlangıçta *oyunu kuralına göre oynamak* türünden bir yaklaşım biçimidir. Çünkü Sait bu çevrenin sempatisini kazanabilmek için, kesenin ağzını sonuna kadar açar, oldukça cömert davranır. Rasyonel anlamda uzlaşmadığı bu toplulukla ancak alışveriş bazında uzlaşabilecek ve kendini onlara kabul ettirebilecektir. Ancak Sait'in hayat karşısında aldığı tavır, hayata dayanabilme ve katlanabilme gücü, yaşadığı toplumun haysiyetsizliğine, aptal rolünü oynayarak yanıt verme biçiminde gelişmiştir. Sait bu davranışı bilerek yapmaktadır. Aptal olmak, haysiyetsiz olmaktan çok daha işine gelir. Bu bağlamda, doğduğu günden bu yana kazıklanmaya alışmış olan Sait, kazıklanmadığı zaman dünyanın düzeninin değiştiğini zannetmektedir. Oynadığı oyun bu düzenin kurallarına benzer bir biçimde başlayıp, kurallara hiç uymayan bir şekilde sonuçlanacaktır.

Romandaki tesadüfler, gerçekten bir karikatür tip olarak betimlenen Sait'in kısa bir zaman dilimi içinde değişmesini ve herkesin hayranlıkla baktığı bir kişi olmasını sağlar. Takıntılarından kurtulması için aile dostu, psikiyatrist Dr. Refik'in uyguladığı tedavi sonucunda Sait ruhsal yönden bir iyileşme gösterir. Futbolcu olmaya karar verip ders almaya başlaması, tüm futbol hilelerini öğrenmesi onu fiziksel anlamda da geliştirir. Amerika

ziyaretinin ardından Sait artık kendine olan güvenini de tamamıyla kazanmış, herkesin gıpta ettiği, kadınların peşinden koştuğu bir adam haline gelmiştir. Burada roller tersine dönmüş, Sait'i aptallıkla suçlayan Sevim onun peşinden koşmaya, kıskançlık krizlerine girmeye başlamıştır. Bu dönüşüm ve karakterlerin yapısında gözlenen değişim, özellikle Sait bazında bize Keloğlan masallarının tematik gelişimini hatırlatır. Daha doğrusu Sait burada; çirkin, sıksa, aptal, güvensiz görünümüyle modern bir Keloğlan'dır. Keloğlan, masallarda iktidarı düşlemekte, bunun için kendisine karşı yapılan acımasız davranışlara, aynı acımasızlıkla yanıt verip oyunu kuralına göre oynamaktadır. Aynı izlek, Sait bazında da geçerlidir. O da, aşık olduğu Sevim'e ulaşabilmek için mucizevi değişimler yaşarken, oyunu kuralına göre oynar. Keloğlan masallarında, Keloğlan mucizevi bir şekilde yakışıklı bir prens haline gelip, padişahın kızını cezbedebilmekteydi. Gol kralı Sait ise bu mucizeyi toplumun değer yargılarına göre hareket ederek gerçekleştirmiştir. Yaşanan tüm toplumsal sorunlardan kendini soyutlayarak, artık sportif bir faaliyet bile olmayıp onun dışındaki tüm sapkın ilişki ve iletişim biçimlerini içinde barındıran futbol, günün geçer akçesiye, Sait futbolcu olmaya karar vermiştir. Bu kararı verirken spora hile karıştırılması gerekiyorsa ve iyi futbolcu olmanın koşulları bu kurallar dahilinde geçerliyse, Sait futbolun her türlü hilesini öğrenmiş ve uygulamıştır. Öğrendiklerini pratiğe geçirdikçe ünlenmiş, daha saygın bir konuma gelmiştir. Bu anlamda Keloğlan masallarında Keloğlan'ın kendisine yapılan her türlü acımasız davranışa aynı şekilde yanıt vermesi; gol kralı Sait'in, çevresiyle iletişimi konusunda da geçerlidir.

Tatlı Betüş

İlk kez 1958 yılında *Bayan Döviz* adıyla Yeni Gazete'de, 1960 yılında yeni bir biçim verilerek aynı isimle *Tef* mizah dergisinde, üçüncü kez yine yapılan düzeltme ve değişikliklerle "*Bir Mirasçı Aranıyor*" adıyla *Akbaba* dergisinde tefrika halinde yayınlanan roman; 1973'de, Barış Gazetesi'nde *Tatlı Betüş* adıyla tefrika edilmiştir. 1974 yılında ise romanın birinci basımı yapılmıştır. Günümüze kadar on üç baskı yapan Tatlı Betüş, 87 bin adet satmıştır.

Romanın konusu, yüksek sosyete de Tatlı Betüş (sayısız isminden sadece bir tanesidir) olarak tanınan ve bir doktora evlatlık olarak verilen bir kadının çevresinde gelişir. Önlenemez bir yükseliş öyküsü aslında hem Tatlı Betüş, hem de onun çevresindekiler için geçerlidir. Bir dönem, Mısır'a gidip zengin olan amcasından kalan miras nedeniyle Tatlı Betüş'ü yıllardır arayıp sormayan akrabaları, onu aramaya başlarlar. Yeğeni Mahmut bir yandan onu tanıyan kişileri bulup, Tatlı Betüş portresini tamamlarken, diğer yandan türedi mirasçılar onunla ilgili kayıp ilanı vermeye başlarlar. Mahmut'un arayışında karşısına çıkan her insan Tatlı Betüş'ü farklı yönleriyle anlatır. Varlıklı kişilerle evlenmiş, büyük miraslara konmuş, birçok sevgilisi olmuştur. Tatlı Betüş ise, bulunduğu çevrelerde bilinen lakaplarından sadece bir tanesidir.

Diğer lakapları ise adeta onun içinde bulunduğu koşullar nedeniyle yaratılan birer öykü oluşturur niteliktedir. Bunlar; *Köylü kıızı Güllü, Besleme Şükran, Dansöz Gülcan Keklik, Gümrük kaçakçısı Bayan Döviz, Sosyete yosması Tatlı Betüş, Bayan Entellektüel, Prenses Feşafeş* gibi, tek kişinin özelinde sayısız öyküyü dile getirir türdendir.

Tatlı Betüş her türlü ortamda boy göstermiş; gerek ezilmiş, yok sayılmış; gerekse yüceltilmiş, sevilmiş ve hayranlık uyandırmıştır. Dolayısıyla aile kurumu, sosyete, iş dünyası, sanat çevresi, siyaset, eğlence dünyası Betüş'ün özelinde eleştirilmiştir. *Gol Kralı*'nda olduğu gibi sosyete izleğini Tatlı Betüş'te de sürdüren yazar, "*Toplumumuzun övüncü, seçkin kişilerden oluşması gereken yüksek sosyetenin, gerçekte nasıl paradan başka değer ölçüleri olmayan, kültürsüzlük ve moral değersizliği içinde kokuşmuş dengesizler, sapıklar, yozlar topluluğu olduğunu anlatmaya çalıştım.*"¹⁴⁴ demektedir.

Aziz Nesin bu romanıyla geleneksel halk edebiyatı ve seyirliklerinden meddah, meddah hikayeleri ve masal yapısını modernize ederek bir bütüne ulaşmıştır. Ancak bu anlatımda meddah ortada yoktur. Geleneksel gülmece anlayışında meddah seyircilerin önünde çeşitli kişilikleri canlandırır. Tatlı Betüş'te ise, meddah görünmez, bu görünmeyen meddah Tatlı Betüş'tür; evlatlık, dansöz, prenses, sosyetik bir kadın ve sonunda terk edilmiş bir ayyaşır. Aziz Nesin'in geleneksel gülmeceyi tersine çevirerek kullanması ve karakterlerine uyarlamasındaki başarı büyük oranda hem yararlandığı kaynağa bire bir bağlı kalmaması, hem de dönüştürerek, estetik ve toplumsal bir eleştiri düzeyinde ele almasında yatar. Roman bağlamında da geleneksel anlatıyı belki en doğru ve estetik biçimde kullandığı eserdir Tatlı Betüş. Dolayısıyla geleneksel gülmece anlayışındaki tarihsel gerçeklik Tatlı Betüş'ün kurgu ve biçiminde ortaya çıkar. Çünkü yazıya değil ancak söze dayalı bu geleneksel edebiyat türüne, Aziz Nesin de yazı aracılığıyla yeni bir biçim vermiştir. Tatlı Betüş hem meddah tiplemesinin dönüşmüş biçimiyle ortaya çıkarken, anlatmayan fakat anlatılan, rivayet edilen konumundadır. Bu nedenle Aziz Nesin geleneksel yapıdan kaynaklanmakla birlikte kendi diyalektik bakış açısını da oluşturup, parçalardan oluşan bütünsel bir sonuca varmıştır.

Bu noktada masal anlatımı devreye girer. İlk etapta meddah hikayeleri olarak da adlandırabiliriz bu anlatımı. Çünkü yine rivayet, anılar, Tatlı Betüş düzleminde anlatılan hikayeler tıpkı meddahlar veya nakkalların aktardığı gibi anlatılır. Bu anlatımda gerçeğin yanı sıra kişilerin idealize ettiği dünyanın harmanlanmasıyla, konu yeni bir gerçekliğe kavuşur. Bir anlamda *abartı* olarak tanımlanabilecek durumlar, gerçekte kişilerin hiçbir zaman olamı değil olması gerekeni anlatmalarıyla da ilintili bir durumun analizini ortaya koyar. Bu bağlamda

¹⁴⁴ Konur Ertop, a.g.y., s. 73.

olan'dan yola çıkılarak olması gereken nokta ise gerçek ile düşselliğin birleştiği noktadır, ki bu da masal'ı oluşturur. Eserde aynı durumun farklı kişilerin bakış açısıyla aktarılmasında bir takım değişmelerin, sapmaların ve abartıların nirengi noktası masalsı anlatımı oluşturur. Farklı karakterlerin, farklı düşünce biçimlerinin gerçeğe bakış açılarını da bu anlamda ortaya koyar.

Büyük oranda söze dayalı bir edebiyat; masal, fıkra ve hikaye türlerini geliştirerek ve dilden dile aktararak zengin bir kültürel altyapı oluşturmuştur. Tatlı Betüş'te bu biçimiyle kullanılan masal yapısı, içerik düzeyinde de ortaya çıkar. Aslında bu durum hem geleneksel hem de Avrupai denilebilecek masal türünün bireşimi gibidir. Aziz Nesin, eserlerinde masalların asgari müştereklerini ortaya çıkarmıştır. Bu özellik de, Tatlı Betüş'ün gerek Külkedisi gibi yaşadığı Güllü serüveni, gerekse Prenses Feşafeş olarak yaşadığı Binbir Gece Masalı anlatısıdır.

Romanda Tatlı Betüş olarak tanınan ancak hiç ortada görünmeyen kişi derinlemesine yapılan bir karakter analizini ortaya koyar. Anlatıcıların zaman zaman varlık nedenleri derinlemesine verilirken, bir bölümü de tip düzeyinde kalır. Yirmi dört ayrı öyküden oluşan romanda, yirmi iki kişi Tatlı Betüş'ü, onu miras alması için arayan yeğenine anlatır. Bu anlatımlardan biri Betüş'e aşık olan bir kişinin günlüğünden aktarılır. Romanın son bölümünde ise, Tatlı Betüş sokaklarda yatıp kalkan ve kedileri besleyen alkolik bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Romanda tüm bölümlerin içeriğinde ortak olan konu; çıkar, ikiyüzlülük ve çifte standartla ilgili. Bu durum da doğal olarak zihniyet yapısı ve bu zihniyete göre yaşama düzeyinin göstergesi olarak karşımıza çıkıyor. İnsanların daimi olarak bir karşılıklılık ilkesi içinde hareket etmeleri, toplumun her katmanında aynı neden ve sonuçlar çerçevesinde gelişiyor. Bir gecekondu mahallesinde yaşanan durum, sadece ayrı roller aracılığıyla, sosyetik çevrelerde, sanat ortamında, genelevde, basın camiasında ve siyasi çevrelerde de biçimi değişerek, ancak aynı zihniyeti koruyarak devam ediyor.

Anlatıcılardan oluşan epizodların arasına yerleştirilen ve sürekli sömürülen Tatlı Betüş'ün geçmişteki yazgısını şimdiki zamana da taşıyan kayıp ilanları ve gazete haberleri, sonuna kadar sömürülen bir kadının sömürüye hala açık kapılar bıraktığını da gösteriyor. Bu durum da bir anlamda yağma zihniyetine dayanan bir gelişme gösteriyor. Çünkü başlangıçta sadece bir kişi Tatlı Betüş'ü mirası nedeniyle ararken, zamanla kayıp ilanları aracılığıyla birçok sahte akraba türemeye başlıyor. Böylece, kayıp ilanları aracılığıyla Betüş'ün nezdinde başka bir öykü de gelişmiş oluyor. Kayıp ilanlarına dayanan öykü yine trajikomik bir unsuru barındırırken, Betüş hakkında farklı bilgileri de veriyor. Betüş'e kalmış olan yüklü miras,

akrabalarını bir araya getirip, kendilerinin de mirastan pay alabilmeleri konusundaki yeni araştırmaları başlatıyor. Dolayısıyla yıllar önce bir doktora evlatlık olarak verilen, aranıp sorulmayan Betüş'ün sayısız akrabası çıkmaya başlıyor. Betüş'ün babası olduğunu iddia eden kişiler ve onların gazetelere verdikleri kayıp ilanları aracılığıyla, Tatlı Betüş'ün doğumuna ilişkin yeni öyküleri de öğrenmiş oluyoruz. Evlatlık verilip nerede olduğu bilinmeyen bir insanın sömürülmesine yönelik davranış biçimi, karamizah denilebilecek bir düzlemde gelişirken, kalıtsal mübadele ve yağma zihniyetinin çarpık bir versiyonunu da sunuyor.

Kayıp ilanları bağlamındaki durum, tüm anlatılar boyunca tek bir odak noktasında buluşuyor. Tatlı Betüş, gerek maddi gerekse manevi anlamda daima sömürülen, ancak zaman zaman da yaşadığı acı deneyimlerin sonucunda sömüren kişi konumunda kalıyor. Betüş'e yanaşanlar ve onu terk edenler daima bir çıkar alışverişi sergiliyorlar. Görünürde ayrı sınıfları simgeleyen kişi ve toplulukların sergiledikleri davranış biçimi; Betüş'ü sömürmeye dayandığı için aynı sonuçların ortaya çıkmasını sağlıyor. Bunlardan bir örnek vermek gerekirse, bir şekilde sanat çevresine girmiş ancak sanat konusunda son derece deneyimsiz ve altyapısız olan Bayan Entelektüel'in karşısındaki sanatçı denilen topluluğun cehalet anlamında ondan hiç de farklı olmadığını ortaya koyuyor. Zengin bir kadın olan Bayan Entelektüel, şiire merak salıp evinde sanatçılara yönelik ziyafet ağırlıklı toplantılar yapar. Hibe edilen ziyafetin tadını çıkarmak isteyen sanatçı kesimi için Betüş'ün kritikleri önemlidir. Onayı alınmadan hiçbir şiir dergide yayınlanmaz. Bu zihinsel esaretin kaynağı da, varlıklarını bir ziyafet adına deneyimsiz bir kişiye teslim eden, toplumun önünde olması gereken sanatçı kesiminin dalkavukluğunun göstergesidir. Bu gösterge doğal olarak Osmanlı'daki kapılanma zihniyetinin bir versiyonudur. Bir diğer anlatı ise, devlet kurumlarının, kamuya hizmet bazındaki oluşumunu ortaya koyar. *Kopça Koparan Dansöz Gülcan Keklik* anlatısında bu döngünün farklı bir şekilde ortaya çıktığını görürüz.

Dansöz olarak bir gazinoda sahneye çıkan *Gülcan Keklik*'in (Betüş) dans ederken sutyen kopçasının kopması üzerine ahlaki kovuşturmanın yapılması ve resmi kurumlardaki görevlilerin konuya yaklaşımı dolayısıyla kopça uzmanlığı konusunda bilirkişi heyetinin oluşturulması, yine rasyonel kurumlardaki irrasyonel işleyişin ve düşünce biçiminin eleştirisini gülmece düzeyinde ortaya çıkarır.

Bir Arap Prensiyle evlenip onun ülkesine giden ve *Prences Feşafeş* adıyla anılan Betüş'ün, kocasının prestijini ve otoritesini koruması adına yine kocası tarafından önemli bir konuya ikram edilmek istenmesi, Aziz Nesin'in birçok eserinde karşılaştığımız kadın ikramı zihniyetinin farklı bir versiyonunu sunar.

Bayan Döviz adıyla anılan bir bölümde ise, Tatlı Betüş sık sık yurtdışına gidip gelen zengin bir kadındır. Bu zenginliğini aslında yurtdışından getirdiği kaçak eşyalara borçludur. Çok sıkı güvenlik önlemlerinin alındığı gümrükte, Bayan Döviz sayısız eşyasının geçmesini yakından tanıdığı gümrük memuruna verdiği rüşvetlerle sağlar. Aslında sıkı denetim emrinin zaman zaman verilmesi gümrük memurlarının da kafasını karıştıran bir durumdur. Bazen de bir takım istisna yolcuların aranmaması da gerekir. Bu anlamda sadece gümrüklerde değil, genel olarak hiçbir işleyişte istikrarın tutturulamadığı, öykü bağlamında vurgulanır. Bayan Döviz'in aranmasıyla ilgili talimat çok şaşırtıcıdır. Betül hükümetin değiştiğini zanneder. Devlete bağlı çalışan küçük bir kurum aslında üst kademelerin de çarpıklığını vurgular.

Kapılanma ve kapılananlar konusundaki ilginç bir bölüm de Tatlı Betüş'ün mirasyedi eşi *Sarsak Mecdi* ile ilgili anlatıdır. Sarsak Mecdi, ailesinden kalan mirası bitiremeyen bir insandır. Tatlı Betüş ile evlenir, Betüş'ün sevgilisi de onlarla birlikte yaşar. Mirası daha çabuk bitirebilmek için uğraşırlar. Çünkü Sarsak Mecdi, bu miras bitmeden ölmemeye kararlıdır. Umulmadık yerlerden çıkan yeni miraslar Mecdi'yi şaşırtmaktadır. Çevresinde Betüş ve sevgilisinin dışında maaşlı ve maaşsız olarak çalıştırdığı dalkavuklar vardır. Avukatları da çıkan her mirastan yüzde almaktadır.

Bu eserle mantıksız bir işleyiş doğru sayan bir toplumun profili, Tatlı Betüş aracılığıyla sunulur. Sonuçta kendisine yapılan haksızlıklara, sömürüye, zaman zaman aynı yanıtı vererek varlığını korumaya çalışan yazar, Betül'ün içinde bulunduğu trajik durumu, yaşadığı ilişkiler çerçevesinde trajikomik kalıplarla sunarken, yarattığı kahramanını korumaya yönelik bir eğilim taşır. Çünkü iktisadın, iktidarın, görkemin ve prestijin en üst noktalarına ulaşan Tatlı Betüş'ün, bu iktidarı borçlu olduğu nokta sadece parası, maddiyatı ve buna bağlı olarak bulunduğu toplulukların içindeki prestijidir. Betüş'ün yaşamı geçici, anlık ve çıkarlara dayalıdır. Sömürülmesi sonucunda sokaklarda kedileri doyuran alkolik bir kadın olması; parayı, serveti ve bunların getirdiği çarpık iletişim biçimlerini reddetmesinin bir sonucudur. Zaman zaman karşısına onu seven, maddi varlığından yararlanmak istemeyen kişiler çıksa da, o yaşadığı deneyimlerin sonucunda bu tür insani yaklaşımları reddeder. Çünkü hayatı boyunca insan olarak değil, daima bir kadın, cinsel bir obje, para, servet, prestij ve sömürü unsuru olarak yaşamıştır. Toplumun işleyiş bu tür çarpıklıklar üzerine kuruludur ve doğru, akılcı, insani yaklaşımlar bu denli bozuk bir düzende işlerliğini kaybetmektedir. Yeğeni Mahmut tarafından bulunduğu günlerdir hakkında çıkan gazete haberlerini, kayıp ilanlarını, türedi akrabalarını, mirasını ve en önemlisi geçmişini reddetmesinin nedeni de budur.

Roman boyunca, toplumun çeşitli katmanlarından verilen kesitler, eserin bütünlüğünde de bir puzzle'in parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşan bütünsel bir anlayışı ortaya koyar.

Aziz Nesin ise, bu toplumun yansısını verebilme konusunda tüm eserlerinin toplamında parça-bütün ilişkisinin geçerli olduğunu söyler. Klasik bir söylemle, boyunu aşan eserleri bir araya geldiğinde, Türkiye'yi simgelemektedir. Bu durumu kendisi şöyle açıklamıştır: *"...yüzeylerinde renkli resimleri olan tahta küplerden oyuncaklar vardır; çocuklar bu küplerin yüzleri birbirine uygun gelenini yan yana ve üst üste koyarak yapılar kurarlar. İşte romanlarımdan her birinin yaşadığım Türkiye'nin kesitinden böyle bir küp olması, bunlar yan yana, üst üste getirilince yaşadığım Türkiye'nin toplumsal yapısıyla, çatışmalarıyla, çalkantıları, karşılıklarıyla ortaya çıkmasını istiyorum."*¹⁴⁵



¹⁴⁵ Ayhan Yetkiner, *Yaşamak Benim İçin Yazmaktır: A. Nesin*, Barış Gazetesi, 13 Ekim 1973.

II. TÜRK SİNEMASINDA AZİZ NESİN UYARLAMALARI VE UYARLAMA SORUNLARI

Sinema ve edebiyat, özellikle sinemanın ortaya çıkıp kitlelere ulaşmaya başladığı günden bu yana, gerçekliği yeniden ele alma, özellikle kurgulanmış bir gerçeklik olan romandan sürekli yararlanarak kendi görsel anlatımına uygun yeni ve ikinci el bir kurguyu yaratmıştır. Bu durum, hem dünya hem de Türk Sinemasının başlangıç yılları için geçerlidir. Ancak burada iki ayrı dilin, edebiyat ve sinema dilinin karşı karşıya gelmesi doğal olarak bire bir aktarma ya da uyarlama anlamında sağlıklı sonuçlara neden olmuştur ya da olacaktır. Çünkü birinin dili yazı, diğerinin ise görüntüdür. Dolayısıyla edebi bir metnin senaryolaştırılması, eserin yeni baştan ele alınıp görsel bir dil aracılığıyla ortaya konulması anlamına gelir. Artık burada yazarın özneliliği ortadan kalkıp, yerini eserin ruhuna bırakmalıdır. Veya farklı bir deyişle senaristin ve yönetmenin dünyası ile örtüşmelidir.

Türk Sineması için edebi uyarlamalar konusunda çok başarılı sinema eserlerinin verildiğini söyleyememekle birlikte, dünya sinema tarihine baktığımızda, sinema diline uyarlanmış, edebi eserin ruhunu yakalayan başarılı uyarlama örneklerinden söz etmek mümkün. Türk sineması operet, oyun ve roman uyarlamalarıyla işe başlamış, hatta bu uyarlamalar neredeyse bir tiyatro oyununun sahnelenmesi biçiminde beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu tarihsel süreçte ise, Türk Sinemasında edebi uyarlama anlamında yedi ayrı kategori göze çarpar. Bu kategorilerin, yaşanan tarihsel gerçeklerle ve toplumsal değişimlerle de yakından ilgisi vardır. Ağâh Özgüç bunları şöyle sıralar;

- a. *Kurtuluş Savaşı ve edebiyatı uyarlamaları*
- b. *Köy ve Kasaba edebiyatı uyarlamaları*
- c. *Polisiye, serüven, casusluk romanları uyarlamaları*
- d. *Dram, melodram ve hafif roman uyarlamaları*
- e. *Tarihsel roman uyarlamaları*
- f. *Güldürü edebiyatı uyarlamaları*
- g. *Siyasal roman uyarlamaları*¹⁴⁶.

Konuyla ilgili araştırmasında Özgüç, bugüne değin jeneriklerinde kaynak olarak gösterilen edebiyat uyarlamalarının sayısının üç yüz elliye geçmeyeceğini belirtir. Bu rakam, büyük oranda uyarlamalar aracılığıyla var olan Türk Sineması açısından çelişkilidir. Çünkü, kaynak gösterilmeden izinsiz ve çalıntı uyarlamaların sayısı doğal olarak bu rakamdan çok

¹⁴⁶ Bkz. Ağâh Özgüç, *Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları*, Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996, s. 6.

daha fazladır. Örneğin; Reşat Nuri Güntekin'in *Çalı Kuşu* adlı eseriyle, Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i defalarca kaynak gösterilmeden yapılan edebi eser uyarlamalarında neredeyse baş sırayı alır. Yılmaz Güney'in konuyla ilgili açıklaması ise ilginçtir: "*İnce Memed, sinemamızda değişik adlarla, 19 kez filme alındı, bunların 17'sinde ben oynadım.*"¹⁴⁷ Benzeri bir durum, Türk edebiyatının en fazla ürün vermiş olan yazarı Aziz Nesin için de geçerlidir. Sinema diline yakın öyküleri ve romanlarıyla tanınan Nesin'in, Türk Sinemasına bilindiği kadarıyla sadece dört eseri uyarlanmıştır. Ancak, özellikle 1980 yılından sonra çığ gibi büyüyen güldürü filmleri furyasında Aziz Nesin'in tarzına yakın öykülemelerin yer aldığı filmlerle karşılaşılır. Bu nedenle çok eser vermiş bir yazarın, sinemayı ve sinemacıyı etkileyemeyeceği düşünülemez.

Edebiyat, sinemayı daima beslemiş, önemli bir kaynak yaratmış, ancak edebiyat sinema ilişkisi bağlamındaki tartışmaları da ilk gün itibarıyla başlatmıştır. İlk roman uyarlaması Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı eseriyle başlar. İ. Galip Arcan'ın filmle ilgili eleştirisi ise şöyledir: "*Dört kısımlık büyük bir mevzu olarak imal edilen film, Hüseyin Rahmi Bey'in 'Mürebbiye' romanı ile mukayese edilirse bir hayli sönük ve küçük kalır.*"¹⁴⁸ İlk eserleri teatral bir atmosfer taşıyan Muhsin Ertuğrul'un sineması konusunda da benzer şeyler söylenebilir. 1940'larda ise, sinemasal anlatıma daha çok yaklaşan uyarlamalar başlar. Süreç içinde, özellikle Halide Edip uyarlamalarıyla gündeme gelen filmlerin ardından yavaş yavaş yeni bir duyarlılığa, melodramlara geçiş yapılır. Şadan Kamil'in, Kerime Nadir'den uyarladığı *Seven Ne Yapmaz* ile başlayan melodram çılgını, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant'la sürer. 1970'lere kadar devam eden bu akım, popülerlik anlamında *Hıçkırık* ve *Samanyolu* gibi Kerime Nadir uyarlamalarında doruk noktasını yaşarken, dönemsellerin koşulların paralelinde gelişen, köy ve kasaba gerçeklerini anlatan uyarlamalar da ayrı bir koldan gelişme gösterir.

Başlangıçta melodram ağırlığı taşıyan köy filmleri, yerini bu türden eserlerle adını duyuran yazarlara bırakır. Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı ve Fakir Baykurt gibi yazarlar aracılığıyla, Metin Erksan'ın yönettiği *Yılanların Öcü* (1962), Necati Cumalı'nın eserinden uyarlanan *Susuz Yaz* (1963), yurtiçinde ve dışında başarı sağlayan uyarlama filmler olmuştur.

Son dönemlerde, roman uyarlamalarına çok fazla rağbet edilmese de, 70 ve 80'li yıllarda, Türk Sineması adını en çok edebi uyarlamalarla duyurmayı başarmıştır. Süreyya Duru'nun *Bedrana* (1974), Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın romanından uyarladığı *Anayurt*

¹⁴⁷ Aktaran Agâh Özgüç, a.g.y., s. 6.

¹⁴⁸ Aktaran Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, Artist-Reklam Ortaklığı Yayınları, 1. Basım 1962, İstanbul, s. 50.

Oteli(1986), Kartal Tibet'in, Aziz Nesin'den uyarladığı *Zübük* (1980), Erden Kıral'ın Ferit Edgü'nün romanından uyarladığı *Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) ve *Adı Vasfiye, Fikrimin İnce Gülü, Karılar Koğuşu* gibi örnekler Türk Sinemasına ivme kazandıran edebiyat uyarlamaları olarak gündeme gelmiştir.

Sinemaya yapılan edebiyat uyarlamaları, sık sık yazar ile yönetmeni karşı karşıya getirmiş ve genellikle yazarın sinema filminden duyduğu hoşnutsuzlukla sonuçlanmıştır. Buradaki anlaşmazlık doğal olarak edebiyat ve sinema dillerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Üstelik sinema dilini yeterince oluşturamayan Türk sinemacısı ile sinemayı yeterince tanımayan yazar arasında yaşanan gerginlik, birbirlerinin dilini ve ruhunu yakalayamadıkları sürece devam edecektir. Atıf Yılmaz birçok edebi eseri filme uyarlamasına karşın hala iki sanatın birbiri için yeterli olamayacağı görüşünü taşır: "...Sinema sanatının gücü iyi bir romanı aktarmaya yetmez diye düşünüyorum. ...Çünkü bütün sanatların algılama süreçleri farklı. Bir romanın algılanma süreci ile filminki arasında çok önemli fark var."¹⁴⁹ Sinemanın roman kadar güçlü bir sanat olmadığını belirten Yılmaz, bu sanatın oldukça yüzeysel ve çok yoğun durumları anlatmaya yeterli olamayacağını savunuyor. Ancak her romanın edebiyat eseri sayılamayacağı gibi, her filmde de sinema sanatının estetik ölçütünün aranmayacağını göz önünde bulundurmak gerekir. Sinemanın gerçeğinden hareketle, sinemasal zamanın uyarlanan edebiyat eserinin zamanıyla karşılaştırılması gerekir. Çünkü okuyarak bireysel anlamda bir düş dünyası yaratılması, okunulan metni içselleştirme, eserin okunma süresindeki esneklik, edebiyat okur ilişkisi bağlamında en genel tanımlamalar olurken, sinema konusunda aynı durumların söz konusu olmadığını söyleyebiliyoruz. Konuya ticari sinema bağlamında baktığımızda, sinemanın fazla zamanı olmadığını, kolektife aynı anda hitap ettiğini ve belirlenmiş zaman dilimi içinde derdini anlatmak zorunda olduğunu belirtmemiz gerekecektir. Sanat eseri olmaya aday ya da yapıt olarak nitelendirebileceğimiz filmlerde de, bu belirli zaman dilimi içinde görsel imgeler ya da metaforik anlatımlarla oluşturulan dili çözümlemek, sinema dilini anlayabilme açısından önem taşır. Necati Sönmez'in konuyla ilgili saptaması kayda değer: "...derinlikli bir filmi deşifre etmek, okumanın gerektirdiğinden çok daha büyük bir çaba ister. Düşünce üretmek için yaratılan görüntülerin, çoğunlukla o düşüncelerin önüne geçmek gibi bir riski vardır, bu nedenle perdede görünenin gerisindekilere ulaşmak, büyük bir konsantrasyon gerektirir."¹⁵⁰

Sinemanın edebiyattan yararlanmasındaki temel nedenin konu sıkıntısı olduğunu söyleyebiliriz. Hazır bir malzemedan yararlanma yönteminin yeterince bilinmemesi, çoğunlukla

¹⁴⁹ Atıf Yılmaz, "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi" (12.11.1995 14. TÜYAP İstanbul Kitap Fuarı'nda gerçekleştirilen panel), Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996, s. 15.

¹⁵⁰ Necati Sönmez, *Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı*, Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996, s. 16.

aceleyle getirilmiş, kaba senaryoların yazılmasına neden olmuştur. Bunda doğal olarak romanın özünü, sinema diline aktaracak yetkinlikte yönetmen ve senaryo yazarının olmaması da etkindir. Bu nedenle iyi niyetli yaklaşımlar bile kötü örneklerle sonuçlanmıştır. Mahmut Tali Öngören, edebi eser ile film arasında bağlaç görevini üstlenen senaryo yazarının konuya yaklaşım tarzını şu sözlerle açıklar: "...senaryo yazarı eski ya da yeni bir romandan yararlanırken, hem toplumun romanda eksik olan toplumsal boyutlarını geliştirmek ve böylece öykünün çağdaş bir yoruma kavuşmasını sağlamak, hem de romanda bulunabilecek biçimsel eksiklikleri tamamlamak zorundadır."¹⁵¹ Bunun için de bir roman filme uyarlanmak üzere senaryolaştırılmadan önce uzun ve kapsamlı bir ön hazırlık aşamasını gerektirir. Bu aşama gerek yazarla derinlemesine yapılan düşünce alışverişi, araştırma aşaması, tarihsel özelliklerin dönemini karşılaması adına yapılacak olan yeni saptamaları ortaya çıkarabilmelidir. En önemlisi de görsel bir dil oluşturma adına yapılacak olan çalışmadır. Virginia Woolf'un romanlarının sinemaya aktarılması konusunda dile getirdiği yorum, sinema edebiyat ilişkisini yeniden gözden geçirme anlamında önemlidir: "*Sinema, sözcüklerle, yalnızca sözcüklerle erişilebilir olandan kaçınmalıdır.*"¹⁵²

Türk gülmece edebiyatına hiç silinmeyecek bir imza atmış olan Aziz Nesin'in eserlerinden Türk Sinemasına yapılan uyarlamalar da, sözünü ettiğimiz genel sorunlar çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Uyarlanan filmlerle ilgili araştırmalar doğrultusunda şu ana kadar herhangi bir yorumuna rastlanmayan yazarın, oğlu Ali Nesin tarafından aktarılan bir anektod, onun da genel olarak yapılan uyarlamalar karşısındaki hoşnutsuzluğunu dile getirir. 1980 yılında çekilmiş olan *Gol Kralı*'nın galasına davet edilen Aziz Nesin, filmin onuncu dakikasında "*Böyle rezalet olmaz*" diyerek salonu terk etmiştir. Uyarlanan eserleri arasında Atıf Yılmaz tarafından televizyona dizi olarak çekilen *Tatlı Betüş* ise, kısmen beğendiği bir uyarlama olmuştur.

¹⁵¹ Mahmut Tali Öngören, *Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 77/1, Austos 1993, s. 7.

¹⁵² Aktaran Yavuzer Çetinkaya, *Romandan Filme: Basitleştirme mi?*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 77/1, Ağustos 1983, s. 9.

Uyarlanan Filmler:

a. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*

Yönetmen: Ergin Orbey

Senaryo: Ergin Orbey

Prodüktör: Mehmet Çakar

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Montaj - Senkron: Süleyman Karakaya

Işık: Aydın Yurteri

Seslendiren: Marko Buduris

Oyuncular: Halit Akçatepe, Necla Soylu, Münir Özkul, Danyal Topatan, Nubar Terziyan, Güzin Özipek, Perihan Ateş, Osman Alyanak, İhsan Yüce, Turgut Boralı, Necdet Tosun, Feridun Çölgeçen, Bülent Kayabaş, Şener Şen, Mete İnselen, Hüseyin Zan, Renan Fosforoğlu, Ekrem Dümer, Muammer Gözalan.

Ender Film, 1973.

1973 yılında aynı adlı eserden uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, giriş jeneriğine eş zamanlı olarak Yaşar'ın (Halit Akçatepe) iki gardiyan eşliğinde, bilekleri kelepçeli olarak cezaevine getirilmesiyle başlar. Dış mekandan, iç mekana (Koğuşa) getirilme süreci içinde jenerik devam eder. Jeneriğin bitiminde Yaşar'ın hapishaneye getirilme sahnesi sona erer. Kalabalık bir koğuşa getirilen Yaşar merak konusu olur. Soruların sorulmasıyla birlikte Yaşar öyküsünü anlatmaya başlar. Aslında yaşamadığını söyler. Böylece ikinci sahneden itibaren flashback ile Yaşar'ın çocukluğuna dönülür. Eserde ise her öyküden sonra cezaevine dönülüp durum, şarkılar aracılığıyla yorumlanıyor ve eleştiriliyordu. Filmin başlangıcında ise sadece tek flashback ile Yaşar'ın öyküsüne dönülmesi, gün boyunca devam eder. Filmin sonunda tekrar koğuş sahnesi ve Yaşar'ın hapishaneye düşme nedeni olan son olayın ardından gerçek zamana geçilir. Oyunda Yaşar'ın yaşamadığını ilk kez öğrendiği sahne, başarılı bir diyalog örgüsüyle gerilim ve şaşkınlığı; mimik, jest ve sözcükler aracılığıyla verebiliyorken, filmde küçük karşı çıkışlar gerilimsiz ve içinde bulunulan irrasyonel durumun nedeninden uzak bir şekilde, kısa sahnelerle sona erer. Filmin asıl önemli bir bölümünü oluşturması gereken Yaşar'ın yaşamadığını öğrendiği sahne, ayrıntılı yüz detaylarıyla, görsel ve sözel bağlamların güçlü kılınacağı etkili bir sinemasal anlatımla verilebilirdi. Böylece film boyunca devam eden yaşayıp yaşamama ikilemine, hem içerik hem de biçim anlamında zenginlik kazandırılabilirdi. İlk sahnenin bu denli çabuk geçirilmesi, bir an önce yaşayıp yaşamama durumunun ardını verebilme adına özensiz bir aceleciliği de beraberinde getiriyor. Dolayısıyla filmin başından

itibaren, biçim ve içerik anlamında zengin bir eserin ne denli önemli sorunlarla uyarlandığı ortaya çıkıyor.

Yaşar'ın çocukluğunda başlayıp, gençliğinde devam eden varlık sorunu, Ayşe ve Yaşar'ın aynı mekanda çocukluklarına ait bir görüntünün kararma ve açılmayla gençliklerine geçişi biçiminde verilir. Okul sorununu konuşan iki çocuk, delikanlı olarak evliliği konuşmaktadırlar. Yaşar'ın askerlik görevi sırasında, filmsel anlatımda özlem duygusu; telefon görüşmeleri, telgraf ve telgraf direkleriyle; zaman olgusu ise yaz, kış, bahar simgeleriyle verilmeye çalışılır. Şehit olduğu için terhis edilememesine ait konu, bu görüntülere eş zamanlı olarak, Yaşar'ın off-sesiyle anlatılır. Bu anlamda, filmsel anlatım doğrultusunda tek sahneyle birçok durumun verilmesi konusunda sinemasal zamanı ekonomik olarak kullanmak açısından bir çabanın harcandığı söylenebilir. Ancak bu tür simgeler, 1970'ler için bile olsa Türk Sineması açısından anlam yaratma konusunda çok da yeni anlatımlar değildir. O güne dek kullanılmamış olan klişelerin farklı bir versiyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Üstelik öykünün genel içeriğine uyacak simgeler olmadığını da söylemek yerinde olur. Filmde Yaşar birden bire terhis olur. Eserde ise, şehit olduğu için terhis olamamakta, askerliği uzamakta ve sıkıntı çekmektedir. İyi bir askerdir, söylenilen her şeyi fazlasıyla yerine getirir. Üstlerinin gözüne girer ve bir süre sonra durumuna acınarak terhis edilir. Yaşar, tüm saflığına rağmen göze girme oyununu iyi oynamaktadır. Akıl hastanesine kapatıldığında doktorun inisiyatifiyle salıverilmesi, hapisshanede hocaların gözüne girebilmek için kendini dine verip, çalışkanlık ve dürüstlük sergilediği sırada adının eroin kaçakçılığına karışması; onu yok sayan bir sisteme kendi tarzıyla karşı koymasının sonuçlarını verir.

Filmsel anlatımda, kasabadaki arzuhalci ile başlayan devlet dairesi serüveni, bürokratik işlemler, formaliteler, masalar, memurlar, imzalarla sürer. Filmde devlet dairesindeki karmaşa ve atılan imzalar, memurların masaları ve mühürler ayrıntılı çekimlerle vurgulanır. Kasabada başlayan devlet dairesi serüveninin şehirde devam eden bölümü, tek sekans halinde, diyalogsuz bir aksiyonun dışavurumu biçiminde verilmiştir. Hızlı kamera hareketlerinin yaşanan gerginliği kısa kesmelerle anlatması ve gerginliği bu anlamda verebilmesi; filmin, hiçbir konuşmanın yer almadığı başarılı bir bölümdür. Burada hem Yaşar'ın kimliğini arama çabası, hem de devlet dairelerinin eleştirel olarak dışavurulması filme bir ölçüde ivme kazandıran ve eserin gerçekliğini kısmen de olsa yakalayabilen bir bölümü oluşturur. Devlet dairesindeki yeni serüven ise, memurun kahve falıyla açılır. Burada yine eserde olduğu gibi müdür İbraam Bey aranmaktadır. Yeni bir arayış, bu kez İbraam Bey'i bulmak konusunda başlamış olur. Yaşar'ın bu arayışla ilgili koşuşturmasında karşılaştığı kendisi gibi mağdur olan bir vatandaşla birlikte yeni bir arayışa girmeleri, koşuşturmaları ve belirli aralıklarla devlet dairelerinin içinde karşılaşmalarını anlatan sekans, film boyunca görsel anlamda eserin ruhunu

yakalayabilen tek anlatım olarak anlatılmaya değer. Devlet dairesinin helezoni merdivenlerinde Yaşar, karşılaştığı diğer mağdur ve koşuşturan birçok insanın, alt ve üst açılardan verilmesi, bitmek bilmeyen bir hareketin sona ermeyen bir kısır döngünün görsel olarak dile getirilmesi konusunda oldukça anlamlıdır.

Eserde devlet dairesinde bulamadığı müdürü stadyumda aramaya başlayan Yaşar, filmsel anlatımda müdürü aramak için lunaparka gider. Oyuncaklara binerek aramaya başlar. Park müdürünün şaşkın bakışları arasında olan biteni anlatır. Sonuçta akıl hastanesine yatırılır. Eserde, Yaşar'ın stadyumda müdür beyi araması, yaşanan irrasyonel durumun boyutunu daha net olarak vurgulamak açısından tam anlamıyla bir tezatlığı ortaya koyar. Filmde ise lunaparkta aranan müdür bey, yaşarı oraya kadar getiren neden sonuç ilişkisine sekte vuracak kadar anlamsızlaşır. Filmsel anlatımda çok fazla kalabalık olmayan bir lunapark içinde Yaşar'ın atlı karınca ve benzeri oyuncaklara binerek müdürü araması ve sonunda lunapark müdürüyle görüşüp olan biteni anlatması, normal düzlemde anormal bir davranışı haklı çıkarıp gereksiz bir dolantının içeriksiz ve biçimle uyuşmayan anlatımını sunuyor. Oysa eserde, görevi başında olması gereken bir müdürün maç izlemeye gitmiş olması hem toplumsal gerçeğe yakın duruşuyla, hem de Yaşar'ın stadyumda müdürü aramasının haklı gerekçelerinin yarattığı neden sonuç ilişkisiyle mantıksız bir mantığın sonucunu ortaya çıkarıyordu.

Parti genel başkanını karşılama töreninde ise filmsel anlatımda gerek durumun anlamsızlığı, gerekse bu anlamsızlığın zenginleştirilmesi konusunda herhangi bir çaba gösterilmediği için, bu sahne de, sadece Yaşar'ın iş aramasıyla ilişkilendirilmiş, içeriksiz ve gereksiz bir dolantı olmasının ötesinde farklı anlam taşımıyor. Eserde, zihniyet düzeyinde bir eleştirinin de yer aldığı ve vurgulandığı bu bölüm, Yaşar'ın iş arama çabasının paralelinde çarpık bir düşünme tarzının vurgulanmasını da açığa çıkarıyordu. Prestij ve otoriteye yönelik bir amaç için günöbirlik bir mesleği sadece para kazanma adına kabul eden işsizlerin çelişkili durumu eserde zengin bir anlatımla birlikte biçimsel zenginliği de vurguluyordu. Filmsel düzlemde ise, aceleye getirilmiş bir figürasyon, gereken kalabalığın ve görkemin oluşturulamaması konusunda, yeterli inandırıcılığı yaratamıyor.

Oyunda yer almayan bir bölüm ise, törenle karşılanan siyasi liderin Yaşar'ın tanıdığı çıkması, Yaşar'a verdiği imzalı kartvizitle iş bulabileceğini vaadetmesi, konuyu farklı bir yöne daha çeker. Yaşar'ın müzede iş araması ve verilen kartın iptal olmasıyla istediğinin sonuçlanamaması biçiminde gelişme gösterir. Yine oyunda yer almayan bir bölüm, filmde Yaşar'ın pavyonda iş bulmasıyla gelişir. Ancak filmde gereksiz, sıradan ve anlamsız bir sekans olarak sırtır. Burada Yaşar'ın görevi dansözün giyinmesine yardımcı olmaktır. Amaç, görsel bir dolantı yaratarak, Yaşar'ın sakarlığını, beceriksizliğini ve o güne dek hiç karşılaşmadığı

türden bir kadın karşısındaki heyecanını, içi boşaltılmış cinsel bir gösteri olarak sunar. Yaşar'ın bir diğer işi de sihirbazlık türünde bir meslektir. Beceremediği için işten kovulur.

Filmin finalinde Yaşar, koğuştakilere öyküsünün sonunu anlatır ve film biter. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* isimli film, eserle karşılaştırıldığında oldukça sönük, basit ve aceleye getirilmiş bir yapım olarak kalır. Buna özensiz bir anlatım demek yerinde olacaktır. Aynı özensizlik senaryo düzeyinde de kendini gösterir. Oyuncu anlamında zengin bir kadroya sahip olan film, ne yazık ki Türk sinemasının yıllarca en çok izlenen ve en popüler olmuş filmlerinde rol alan oyunculara kendilerini ortaya koyma fırsatını verememiştir. Bu anlamda oyunculuk yönetiminin de yeterli olmadığı söylenebilir. Filmin öyküsü, genel olarak oyundan çok farklı bir düzlemde ilerlemiyor. Kronolojik olarak esere bağlı kalan filmde, olaylar özensiz bir şekilde birbirine bağlanıyor. Eserdeki epizodik anlatımla sağlanan yabancılaştırma efektlerini (biçim ve içerik düzeyinde) filmde bulamıyoruz. Bu nedenle eserdeki toplumsal ve psikolojik derinlik, filmde kaybolmuş oluyor.

Filmdeki Yaşar, bir karakter olarak değil, tip düzeyinde kalıyor. Saflığını sonuna kadar sürdüren, yaşadığı olumsuzluklara rağmen çok fazla değişim göstermeyen bir kişi olarak bize geleneksel seyirliklerin olaylar karşısında değişmeyen tiplerini hatırlatıyor. Eserde ise, Yaşar yaşadığı olumsuzluklar karşısında, önceleri çok saf, daha sonraları ise görünürde bu saflığını korumasına karşın, oyunu kuralına göre oynayan, içinde bulunduğu hatalı sisteme karşı içten içe kendi tarzıyla yanıt veren bir karakter özelliğini taşıyor.

Kısacası bu film, genel bir çerçevede, gerek oyuncu kadrosu, gerek oyunculuk, gerekse özensiz çalışmasıyla; 1980'lerden sonra Türk sinemasında bir furya olarak ortaya çıkan toplumsal güldürülerin, Şaban seriallerinin prototipi olarak kalıyor. Filmde, Yaşar'ı oynayan Halit Akçatepe'nin, sonraki filmlerinde de gördüğümüz değişmez oyunculuk tarzının sürdüğünü görüyoruz. Türkçe'nin vurgulamalarındaki hataları ön plana çıkararak, dil kusurlarını (kekemelik vs.) kullanıp sadece sözel anlamda yaratılmaya çalışılan güldürü unsuru, Halit Akçatepe'nin oyuncululuğunda da belirgin bir biçim kazanmış. Benzeri diyalektin gölge ve orta oyununda da kullanıldığını konuyla ilgili bölümlerde ele almıştık. Grotesk güldürü bazında gelişen bu tür taklit ve söze dayalı diyalogların, Hacivat-Karagöz bazında da bir içeriği yoktu. Bunlar yalnızca güldürmeye yönelik sözel ve aksiyonel dışavurumlardı. Bunun yanı sıra, dolantı ya da gag diyebileceğimiz aksiyonlar, hem geleneksel gülmece hem de Şarlovari dış aksiyonun senteziyle ortaya konuluyor. Anlık bir esprinin absürde varıncaya kadar zorlanması, Chaplin filmlerinin genel karakteristiğini oluşturur. Bu filmde de benzeri eğilimler olmakla birlikte aksiyonlar oldukça yapay, ilkel ve kaba güldürüye yönelik olarak kalmıştır.

Sonuçta eserin problematiği, varlık ve yokluk sorunu etrafında gelişen temayı bir insanın özelinden genele yaygınlaştırmak şeklinde olmalıydı. Uyarlama sorunlarında sözünü ettiğimiz, yönetmenin eserin ruhunu yakalayamaması ile ilgili düşünce; bu eserin temelini oluşturan varlık yokluk çelişkisini yakalayabilir ve bu çelişkiyi filmsel anlatımın belirli noktalarına gerek simgesel gerekse gerçek anlatımlarla yerleştirebilirdi. Böylece biçim ve içerik anlamında daha sağlıklı bir sonuca gidilmiş olunacaktı.

b. Zübük

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Müzik: Esin Engin

Oyuncular: Kemal Sunal, Nevra Serezli, Bülent Kayabaş, Kadir Savun, Osman Alyanak, Alpay İzer, Zeki Alpan, Nubar Terziyan, Şemsi İnkaya, Ali Şen, Metin Serezli, Memduh Ün, Hüseyin Kutman, Nevzat Okçugil.

Erler Film, 1980

Tür olarak siyasal taşlamaya örnek gösterilebilecek olan *Zübük*, Aziz Nesin tarafından yazıldığı dönemde oldukça ses getirmiştir. 1961 yılında roman olarak yazılan *Zübük*, çok partili hayata geçişle birlikte yaşanan toplumsal ve bireysel değişimleri, çok partililik adına yaşanan sefaleti ve demokrasi kavrayışının Anadolu insanındaki yansımaları gülmece düzeyinde ele alan, elle tutulur, gözle görülür kahramanlar yaratan ve Türkiye bazında hemen her dönemin politik ve toplumsal yaşamına hitap edebilen bir eser olmuştur.

Zübük, Türkiye açısından önem taşıyan değişimlerin kesişme noktası sayılan 1980 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Bu tarih, bilinçli olarak seçilmiş bir tarih olmamakla birlikte, filmin Türk Sinemasındaki yapım sayısının en az olduğu bir döneme rastlaması, başarısını arttırmış, ilgi toplamıştır. Film, 12 Eylül öncesinde vizyona girmiş, çalkantılı bir dönemin eşliğinde, Anadolu insanının düşünme, yaşama ve varlığını sürdürme anlamındaki irrasyonel yapısını kabaca da olsa verebilmiştir. Aziz Nesin'in eserinden, olay örgüsü düzeyinde çok fazla deforme edilmeden filme aktarılan *Zübük*, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından, sıkıyönetimin ilan edilmesi ve içinde Aziz Nesin'in de bulunduğu Barış Davası'nın gündemde kalmasıyla da çelişkili bir durumu ve böylesi bir dönemde çekilmiş olmasının şansını yakalamıştır. Atilla Dorsay, hem dönemin kritik durumu, hem de Türk Sinemasının güçsüzleştiği bir zaman döneminde filmin türü, tarzı ve önemi hakkında şunları söylüyor: *"...Siyasal komulara , gerek ciddi gerek taşlama düzeyinde eğilme geleneği yoktur*

*sinemamızda... (Oysa gazete köşe ve mizah yazılarından karikatürlere, halk ağzında dolaşan fıkralardan haftalık dergilere dek, bu konuda deneyi ve ustalığı olan bir toplumuz.) Bağınaz bir sansür anlayışı, sinemada politik taşlamayı hoş görmemiş, olanaksız kalmıştır. 'Zübük' öncelikle bu çemberi kırıyor."*¹⁵³

Filmde, Zübük karakterini canlandıran Kemal Sunal'ın 1980'de dahi aptal kahraman tiplmesiyle bilinen değişmez oyunculuğu Zübük'le bir parça kırıyor. Dolayısıyla Zübük karakterinin Türk toplumu açısından taşıdığı değer, hem oyunculuk, hem de yapmış olduğu göndermeler bazında biraz daha ön plana çıkıyor. "*Kemal Sunal'ın alışılmışın dışında, ustaca, münaslı biçimde çizdiği Zübükzade İbrahim'i ise politik meşrebiniz veya hayal gücünüze göre istediğiniz siyasal liderinizle özdeşleştirebilirsiniz."*¹⁵⁴ diyor Atilla Dorsay.

Giovanni Scognamillo'ya göre; "*Zaman zaman kolay senaryolara kayan, kolaylığa kaçan Tibet'in Kemal Sunal ile çevirdiği - ve Atıf Yılmaz'ınine yakın bir 'kasaba duygusu getiren- Aziz Nesin'in romanından uyarlanan Zübük (1980), ikilinin en tutarlı ve Sunal'a kolay "komiklik'in ötesinde bir karakter çizme olanağını veren çalışması oluyor."*¹⁵⁵

Dolayısıyla Atıf Yılmaz için düşünülen bir filme Kartal Tibet'in imza atması, onun başarısını da bir anlamda pekiştiriyor. Ancak çekildiği dönemde ses getiren bir film olması olumsuz eleştirilerin yapılmayacağı anlamına da gelmiyor. 80-81 sinema sezonunun filmlerini değerlendiren eleştirmen Nezih Coş 'un Zübük'le ilgili düşünceleri şöyle: "*Sinema dili yönünden vasat bir seviyede kalıyor, eserin toplumsal eleştiri öğelerini belli ölçüler içinde koruyarak, seyircinin hayli dikkatini çekmeyi başarıyordu. Çevresindeki insanları kandırarak, dolandırarak yükselen Zübükzade İbrahim Bey'in öyküsü, Sunal'ın alışılmışı pek aşmayan kompozisyonu içinde yine de ilgiyle izleniyordu."*¹⁵⁶ Filmle ilgili, aynı dönemde yapılan iki ayrı eleştiri, iki ayrı bakış açısını veriyor. Bunun bir oranda edebi eserin zenginliğinin etkisi altında kalınarak ve çekildiği dönem gereği Türk Sinemasının sayıca az yapıma imza atmış olmasının yarattığı duygusal ve anlık bakış açıları olduğunu söyleyebiliriz. Filmi olumlama ya da olumsuzlama anlamında yapılan eleştirilerin bu bağlamda çok nesnel olduğu kanısını taşıyorum. Çünkü yapılan eleştirilerde, sinema dili, eserin genel ruhu, filmin biçim ve içerik bağlamındaki değerlendirmesi yapılmaksızın, her zaman olduğu gibi günlük duyarlılıklar biçiminde ele alındığını söylemeliyim. Bu tür bir duyarlılık konusunda Aziz Nesin isminin gücü de yadsınmaz. Roman ile film arasındaki ilişkinin değerlendirmesine gelince:

¹⁵³ Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkilap Yayınevi, 1. Basım (tarihsiz), İstanbul, s. 114.

¹⁵⁴ Atilla Dorsay, a.g.y., s. 114-115.

¹⁵⁵ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 2. Cilt, 1. Basım 1988, İstanbul, s. 138-139.

¹⁵⁶ Nezih Coş, *Sinema Notları: 1980-81'de Sinemamız*, Varlık Dergisi, Sayı: 887, Ağustos 1981, s. 26.

Film, romanın tersine, gazete haberleriyle başlıyor. Sadece tek gazetede (Günaydın) çıkan, İbrahim Zübükzade ile ilgili gündemdeki haberlerin off-ses ile okunması aracılığıyla gerçekleşiyor. Bu haberler, Zübükzade İbrahim'in Ankara'daki mebusluğu ve politik yaşamıyla bağlantılı. Haberlerin gelişimi, Zübük'ün hem kişisel hem de politik karakterinin ortaya çıkması ve öykünün gelişimi anlamında fikir verebiliyor. Birbirinden bağımsız ve çelişkili yorumlarla ilk etapta onun çıkarıcı kişiliği hakkında fikir ediniliyor. Ancak gazete haberlerinde günün gerçeğine yakın bir politika ve basın dili (manşet anlamında) kullanılmış olsa da, örneğin "Fuzuli İşler Bakanı" deyişiyle büyük ölçüde yönetmenin ve senaristin tarzından kaynaklanan absürde bir tanımlamayla karşılaşılıyor. Aziz Nesin'in eserlerinde oldukça sık karşılaştığımız absürde anlatımlar, Zübük romanı bazında yukarıdaki tanımlamadaki biçimiyle karşımıza çıkmıyordu. Romandaki absürde daha çok, gerçek durumların aldığı son biçim olarak ortaya konuluyordu. Bunun da bir anlamda paradoks ya da irrasyonel durumların açığa çıkarılmasını sağlamak için yapıldığını söyleyebiliriz. Romanda söz düzeyindeki absürde'ü (abartı, gereğinden fazla süsleyerek anlatma) ise yazar zaten Almanca öğretmeni aracılığıyla aktarmış oluyor. Bu da kasabalının bir anlamda Evliya Çelebi dili kullanması biçiminde açıklanıyordu.

Gazete haberlerinin ardından ilk sahne, yazı yazılan bir daktiloyla açılır. Gazetede çalışan bir muhabir (Metin Serezli) ile müdürünün konuşmaları devreye girer. Çıkan haberler üzerine müdür, muhabirden Zübük hakkında bir yazı dizisi olacak şekilde kapsamlı bir araştırma ister. Film muhabirin araştırmasına dayandırılır. Muhabir eski bir otobüsün içinde kasaba yollarındadır. Otelci Satılmış Bey ile tanışır. Zübük'ü araştırma düşüncesi önce herkesi irkiltir. Otelci, Zübük'ün babası Zeybekzade'yi anlatmaya başlar. Zeybekzade öyküsü romanla aynı gelişimi gösterir. Civarda kendini kahraman olarak tanıtan Zeybekzade'nin kadınlar hamamında yakalanması, bu aile hakkındaki düşüncüyü açığa çıkarır. Zeybekzade'nin itibarı kalmamıştır, ünlü Zübük de onun oğludur. Ancak otelci Satılmış Bey'e göre, ünlü babasınınkini katlamıştır.

Filmin, Zübük'ün babası Zeybekzade ile başlaması kronolojik olarak doğru olsa da, romanda yer alan bu bölümle ilgili göndermeler ve hikayenin anlatılma nedeni daha farklıdır. Romanda adı geçen bölüm Zübük hakkında anlatılan öykülerden çok sonra yer alır. Burada Zübük belediye başkanı seçilmiştir ve makamına babası Zeybekzade'nin devasa bir fotoğrafını asmıştır. Tüm kasabalı Zeybekzade'nin rezilliğini bilmesine rağmen, Zübük'ün babasıyla ilgili methiyeleri karşısında ses çıkarmamaktadırlar. Kendi aralarında her zaman olduğu gibi dedikodularını sürdürüp bir kez daha ne kadar aptal olduklarını itiraf ederler. Filmde aynı anlatıcı, otelci Satılmış Bey, Zübük'ün işe devlet dairesinde katip olarak başladığını anlatır. Flashback'le devlet dairesi ve Zübük sahnesine geçilir. Zübük gelen evraklara mühür vurmakla

yetkilidir. İşi daima yokuşa sürer ve çekmeceyi gösterir. Çekmeceye bırakılan rüşvetler sonucunda evrağı mühürleyerek verir. Romanda böyle bir gelişme yoktur. Ancak filme uyarlanma düzeyinde bu tür bir öykünün yer alması, Zübük karakterini ve konu bütünlüğünü bozmamaktadır. Rüşvet aldığını öğrenen amiri ona çıkarır. Her türlü zor durumdan sıyrılmayı başaran Zübük , aldığı rüşvetleri onunla paylaşacağını söyler. Bunun üzerine amiri onu kendisine rüşvet teklif etmekle suçlayarak işten kovar. Zübük böylece yeni bir kapı aramaya başlar. Şehirde dolaşırken off-ses ile şunları söyler: "*Namuslu adamlarla çalışmayacaksın ki çabuk zengin olasın..*" Bu öyküde gördüğümüz namuslu amir tiplemesi, roman bazında hiçbir karakter ve tip düzeyinde ortaya çıkmamaktadır. En namuslu ve ahlaklı olan kişi bile, Zübük'ün karşısında onun düzenbazlığına ayak uyduramamaktan geri duramaz. Çok idealist olan Almanca öğretmeni dahi, Zübük'le karşılaştıktan sonra çelişkiler yaşamıştır. Filmde ise iki doğru kişi, idealist gazeteci ve namuslu amir bu anlamda dikkat çekicidir.

Şehirde işsiz güçsüz dolaşan Zübük, partiye girmeye karar verir. Bu, anlık bir karardır. Birinde Destek Partisi, diğerinde Huzur Partisi yazan iki kapının ortasında durarak karar vermeye çalışır ve Destek Partisi yazan kapıdan içeri girerek, bir anda attığı sloganlar, çektiği söylevler nedeniyle ilgiyi toplar. Kendisine bulunduğu kasabanın ocak başılığı teklif edilir. Durumu kahvedekilere anlatır, her zamanki tarzıyla kendisinin bu göreve layık olmadığını söyler. Kasabalı ise üsteleyerek daha iyi bir aday bulamayacaklarını söyleyip Zübük'ü ocakbaşı yaparlar, böylece Zübük siyaset hayatına girmiş olur. Makamında kabul ettiği ziyaretçilerin hediye ve rüşvetlerini geri çevirmez. Verdiği sözleri geri getirememesi üzerine kasabalı onu öldürme planları yapmaya başlar. Filmdeki bu bölüm, romanla neredeyse bire bir uyarlanan başarılı bir bölüm sayılır. Burada oyunculuk, inandırıcılık ve kalabalık çekimlerin öyküyü güçlendirmesi, herhangi bir yapaylığa düşülmeden verilmiştir. Rahatsız edici tek nokta Zübük'ün, gelen kasabalıyı evin avlusunda bekletip içeride yüzbaşıyla konuşma yaptığını belirttiği sahnedir. Romandaki anlatıma uygun olarak verilen bu sahnede Zübük, odada hem yüzbaşıyı hem kendini seslendirmektedir. Geleneksel seyirliklerde, özellikle meddah ve Ortaoyunu bazında görebildiğimiz oyuncunun sürekli yer değiştirerek konuşması gösteri düzeyinde kalan seyirlikler için geçerli olabilir. Ancak filmin bu bölümünde Zübük'ün iki koltuk arasında sürekli gidip gelerek ve yer değiştirerek, iki kişiyi seslendirmesinin filmsel anlatıma pek uygun düşmediği söylenebilir. Kameraıyla farklı açılardan verilebilecek olan bu sahne, sinema diliyle geleneksel seyirliğin biçimini sentezleyebilme adına daha doğru bir yaklaşım olabilirdi. Romanla bire bir uyum gösteren bu bölüm, halkın kapıya yığılması ve Zübük'ün ölüsünün çıkarılmasını beklemekle sürer. Onu öldürmek üzere giden kasabalılar, hiçbir şey yapmadan geri dönerler. Jandarma Komutanı'nın kalabalığa yaklaşmasıyla Zübük'ün yalanı ortaya çıkar. Bir kovalamaca başlar. Mezarlığa sığınan Zübük bitmeyen bir namaza durur. Namazda adam öldürülemeyeceğini düşünen kasabalılar beklerler. Zübük onları atlatıp,

kendisinden hoşlanmayan Muhalif Kadir'in evine sığınır. Dışarıdakiler bu kez onu bulamayınca aramaktan vazgeçerler. Muhalif Kadir ise Zübük'ün akıl danışmaya geldiğini duyunca yumuşar. Zübük, Muhalif Kadir'in evinde kaldığı gece kızı Yekdane ile birlikte olur. Yekdane'yi mebus eşi yapacağına dair kandırmıştır. Bu bölümde, sözel düzeyde gelişen kandırma, Türkçe'nin çift anlamlılığa uyan yapısına göre bir gelişme gösterir. Burada sözün hem gerçek anlamı, hem de cinselliğe karşılık gelen anlamı bir arada kullanılarak diyalog düzeyinde gülünç yaratılmıştır. Bu tür diyaloglar bilindiği gibi Kartal Tibet'in yönetip, Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerin tümünde kullanılan ve çoğu kez dozu kaçırılan diyaloglardır. Doğal olarak bu türde gelişen diyalogların kaynağını Karagöz Hacivat atışmalarına dayandırabiliyoruz.

Zübük, Yekdane'ye verdiği sözleri kısa zamanda unutarak günlük işlerine dalar. Kasabada söylenti yayılmış, Muhalif Kadir öldürme hazırlığına başlamıştır. Bir öldürme girişiminden kurtulan Zübük, Yekdane'nin bürosuna silahla gelmesi karşısında çaresiz kalarak onunla evlenir. İlk kez, üstelik de bir kadından kazık yemiştir. Bunun öcünü alacağını kendine tekrarlar. Romanda yer alan ilgili bölümün gelişmesi aynı değildir. Yekdane'yi tanıdığında bekar olan Zübük'ü evlendirme gereği duyulmuştur. Filmde ise Yekdane ile evlenen Zübük bunun acısını hem karısının babasından hem de karısından çıkaracağını söylese de bu ölçü yeterince yerine ulaşmamıştır. Romanda Muhalif Kadir'i muhalifliğinden caydırmak amacıyla giden Zübük'ün, Kadir'in üç kızıyla birlikte olup hiçbirisiyle evlenmemesi ve üç kızın ortada kalması hem içerik hem de biçim düzeyinde trajikomiği ortaya çıkarır. Böylece Kadir'in ezeli muhalifliğinin de sona ermesi Zübük'ü öldürme nedeninin altyapısını oluşturur. Dolayısıyla romanda hiçbir koşulda yaş tahtaya basmayan Zübük'ün karakterinin istikrarla verilmesi bu anlamda önem taşır. Filmde ise kandırdığı kızla evlenmek zorunda kalır. Burada ise uzlaşmacıdır.

Romanda, Vali'nin karşılanma töreni uzun uzadıya hem ritüalistik davranışın hem de geleneksel alışkanlıkların yarattığı çelişki düzeyinde komiği sonuna kadar zorlayan fakat absürde'e kaçmayan bir tonda anlatılmıştır. Filmdeki sahnede ise, kalabalık bir figürasyonun başarılı yönetimine karşın, geçirilmiş ve konuya yeterli derinlik sağlanamamıştır.

Filmde Zübük ile evlenen Yekdane, Zübük'ün parti başkanının ağzından yazıp kendi adresine gönderdiği telgrafi okur. Telgrafta Zübük'ün, muhalif Kadir Efendi'nin kızıyla evlendiği için mebus olamayacağı yazmaktadır. Mebus karısı olma hayaliyle yaşayan Yekdane, babasını suçlar. Bu durum karşısında Kadir Efendi de ezeli muhalifliğini bırakarak partiye kayıt yaptırır. Bu arada belediye başkanlığına hazırlanan Zübük, yeni planlar peşindedir. Parti başkanıyla çektiirdiği fotoğraf herkesi inandırır, oysa fotoğraf montaj hilesiyle

yapılmıştır. Bürosundaki bir ziyafetle, hakkında kuşkular taşıyan kasabalıyı tavlamaya çalışan Zübük, başarılı olur. Hileli fotoğrafları bilerek düşürür, Ankara'ya gitmek üzere dışarıya çıktığı halde bir şey unuttuğunu söyleyerek geri döndüğünde ise kasabalı tarafından yerde bulunan fotoğraflar gösterilir. O ise başka birşey aradığını söyler, aradığı küçük bir evrak numarasıdır. Böylece herkes yerde evrak numarasını aramaya başlar. Zübük ise ayakta dikilerek onların aptallıklarını zevkle izler. Filmde, eserin ruhunu ve özünü görsel olarak en iyi biçimde veren bu sahne, gerçek anlamının dışında yananlamın da verildiği özel bir anlatımı oluşturur. Zübük'ün çevresindeki insanlarla olan ilişkisinin en bariz göstergesi bu sahnedir. Zübük bir çoban, kasabalı da koyun görünümünde, güdülmeyi tercih eden bir topluluk olarak algılanmaktadır.

Zübük belediye başkanı seçilir. Dinsel sömürü anlamında avukatın bulunduğu yeri sarsması, kasabanın planının değişeceğini söyleyerek dükkânı yıkılacak olan esnaftan rüşvet alması, mebus adaylığını ise dolandırıcılık ve dalaveralarla kazanması, filmde ardarda eklenen sekanslarla anlatılır. Bu arada karısı da ayrı bir koldan çalışmakta, evine gelen esnafların eşlerinden hediye ve rüşvet kabul etmektedir. Sonunda önlenemeyen yükseliş öyküsü tamamlanarak, Zübük Ankara'ya yolcu edilir; mebus olmuştur. Yemin törenindeki sözlerle Zübük kişiliği filmsel anlatımda tam bir tezat yaratır. Milletvekili lojmanlarına yerleşen Zübük ve Yekdane yeni hayata alışma çabası içindedir. Bu durum Yekdane'nin özelinde yeni zengin ve sonradan görme tiplmesiyle örtüşür.

Zübük evinde koltuk provası yapar, ebatlarına göre yan yana sıraladığı üç koltuktan birincisi milletvekilliğini, ikincisi bakanlığı, üçüncüsü ise başbakanlığı simgeler. Provayı yaparken şu sözleri sarfeder: "*Siyaset koltuğuna adamın kıcı değmeye görsün, artık oturmadan duramaz.*" Üçüncü koltuğa geçtiğinde ise "*İyice oturalım da kaldırmayı zor olsun*" derken koltuk devrilir. Filmin finaline ait tek gösterge, üçüncü koltuğun devrilmesidir.

Ankara'da iktidar partisiyle görüşmelere başlayan Zübük kendi partisi tarafından eleştirilir. Bu olaylar üzerine kasabalının verdiği sözleri yerine getiremeyen Zübük ile görüşmek için Ankara'ya gelmesi Zübük'ün yeni planını hızlandırmasına yarar. Hemşehrilerini kullanarak *kaçırılma* haberini yayması, onu gündemde tutar. Bunun üzerine siyasetten el çektilir. Düşüşe geçse de alışkanlıklarından vazgeçmez. Kendisiyle röportaj yapmaya gelen muhabiri kandırarak çakmağını alması, filmin finalini oluşturur.

Roman, istifa eden Almanca öğretmenin mektubuyla sona erer. Nedeni, Zübük'ün onu kandırmasıdır. Ancak Zübük hakkında hala kararsızdır. Romandaki final Ankara'dan tüm

itibarını kaybederek dönen Zübük'tün ilçeyi vilayet yapacağına dair vaadi ile herkesin yeniden onun etrafında toplanmasıyla sonuçlanmıştır.

Aziz Nesin eserde hiçbir açık kapı bırakmamaktadır. Ahlaksızlık eserin tümünde sürekli vurgulandığı gibi sadece bir kişiye özel değil herkes için geçerlidir. Bu nedenle açık mesaj, bu zihniyetin terk edilmediği sürece benzeri ahlaksızlıkların, kısacası Zübük kelimesini karşılayan her sözcüğün gerçek yaşamda da sürüp gitmesinin kaçınılmaz olmasıdır. Filmde ise genel olarak eserin ruhu yakalanamamakla birlikte karakter ve olay örgüsü bazında bir takım olumlu örneklerin verilmesi, Aziz Nesin'in iletmeye çalıştığı mesaj ile bağdaşmamaktadır. Özellikle toplumsal konuların ele alındığı eserlerin uyarlanması, yönetmenin ve senaristin de yazar kadar toplumu tanıyabilme ve içinde bulunduğu durumu tarihsel bağlantılarıyla değerlendirecek ve geleceği öngörerek ele alması gerekmektedir. Ancak ne yazık ki, ticari anlayışın daima ön planda olduğu bu tür yapımlarda bile gereken titizliğin ve özenin gösterilmemesi, gerekli ön araştırmaların yapılmaması, Türk Sinemasını gerileten adımlar olmuştur. Para amaç, sinema ise araç durumunda kalmıştır. Filmin yönetmeni Kartal Tibet'e, Zübük filminin herhangi bir ödül alıp almadığını sorduğumuzdaysa da bunu çok iyi hatırlamadığını, zaten kendisinin iş yapan filmlerin yönetmeni olduğunu belirtmiştir.

Filmde romanın ele aldığı Türk insanının mübadele ilişkisi zihniyet düzeyinde verilebilmiştir. Romandaki epizodik anlatım, filmde tek bir öykü haline getirilmiş, gazetecinin gözünden çeşitli kişiler aracılığıyla verilmesi gerekirken gazeteci filmin sadece başında ve sonunda görünmüştür. Otelci Emin Efendi'nin anlatımıyla başlayan bölüm, neredeyse tek flashback ile gelişen olaylar ve diğer kişilerin tanınmasını sağlar. Kasabalının abartılı bir dil kullanması, romanın özüne yakın bir biçimde görüntü eşliğinde ve anlatıcıların off-sesleriyle verilebilirdi. Böylece görüntü ile anlatılan arasındaki tezatlık anlatıcıların abartısını ve yalancılığını ortaya çıkarabilme anlamında daha vurgulayıcı olurdu. Hemen hemen her anlatıcıda yarı yarıya kullanılacak olan bu yöntem, sinema dilini oluşturma açısından daha doğru bir yaklaşım olabilirdi. Bu tür bir anlatım hem geleneksel seyirliği görsel anlamda modernize etmek, hem de içeriği güçlendirip biçimle tamamlamak adına yararlı bir arayışa dönüşebilirdi.

Bir çok baskı yapmış, ödül almış ve çeşitli dillere çevrilmiş olan Zübük romanının film uyarlaması, bugün ne yazık ki kötü bir kayıt, görsel kalitesizlik ve sinema dili ile anlam yaratma konusunda neredeyse hiçbir çabaya girilmemesi nedeniyle, Şaban filmleriyle ratingini arttıran özel televizyonların tozlu arşivlerinde sıradan bir çalışma olarak beklemektedir.

c. *Gol Kralı* (1980)

Yönetmen: Kartal Tibet

Yapımcı: Memduh Ün

Senaryo: Osman Seden

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Teknik Direktör: Zafer Par

Oyuncular: Kemal Sunal, Suna Yıldızoğlu, Gölge Başar, Suzan Avcı, Mürvet Sim, Reha Yurdakul, Mete Sezer, Mete Taşkınır, Handan Adalı, Gülnur Akay, Hüseyin Kutman, Sevinç Sunar, Medalet Tibet, Ajlan Aktuğ, Yavuz Şimşek.

Film, çim sahanın üzerindeki bir futbol topuyla başlar. Futbol topunun üzerine yazılmış olan *Gol Kralı* yazısıyla görüntü açılır. Jenerik boyunca, Fenerbahçe-Beşiktaş maçının görüntüleri, kalabalık bir stadyum, seyirciler ve futbolcular eşliğinde; maçı izleyen *Kerkenez Sevim* (Suna Yıldızoğlu), *İspanyol Aysel* (Gölge Başar), spor muhabiri *Erol İpkıran* ve ünlü futbolcu *Duvar Ahmet* görüntüleri yer alır. Jeneriğin bitiminde, maç ve stadyum görüntüsünden, masanın üzerinde oynayan bir dansöze yakın planla geçilir. Dansözden açılmayla, içkili bir restaurantta evlenen kulüp başkanı *Dündar Dubara*, *Kerkenez Sevim* ve sevgilisi futbolcu *Duvar Ahmet* görünür. Masaya spor muhabiri Erol İpkıran gelir, sonuçlanan maçın yorumlarını alır, masadakilerin fotoğraflarını çeker. O esnada aynı mekana karşı takımın maskotu İspanyol Aysel ve eşi girer.

Roman girişi, Kerkenez Sevim ve Abanoz Suat'ın macerasıyla başlar. Düzenlenen kotra yarışmasını birincilikle kazanan Suat, Sevim'in vaadettiği öpücüğü alarak, onunla denize açılır. Sevim'in bir hediyesi de yarışmayı birincilikle kazanana sutyenini hediye etmesidir. Sutyen, kotranın direğinde bayrak gibi dalgalanır. Baba Hasip Ferferik, direğe asılanın, külot değil de sutyen olduğunu öğrenince rahatlar. İç çamaşırı ticareti yapan Ferferik, bu sutyenleri Amerika'dan yeni getirtmiştir. Bu nedenle kendi reklamı açısından önem taşımaktadır. Filmde Sevim'in hamile kalması haberiyle Ferferik'lerin evine geçilir. Baba Hasip Ferferik durumu öğrenmiş ve artık hiç kimseye bu hamileliği ve çocuk aldırmaı estetik ameliyatla yutturamayacaklarını kızgınlıkla belirtir. Söz düzeyindeki komik, diyaloglarla sürer: "*Bakkalın çırağı bile, Sevim Abla'nın çocukları yaşasaydı oyuncakçı dükkkanı açıp zengin olurdum*". Böylece filmde Sevim'in geçmişi, karakteri görsel olarak değil, söz düzeyinde anlatılmaya çalışılır. Hasip Ferferik kızını evliliğe zorlar. Aptal ama zengin bir damat adayı bulunmalıdır.

Romandaki ilgili bölüme dair anlatım, Hasip Ferferik'in filmdeki gibi ani ve agresif çıkışlarıyla değil, kendi çıkarlarını inceden inceye düşünerek karar vermesi sonucunda belirir. Bu ince hesaplar, Hasip Ferferik'in büyük paralara transfer ettirdiği Duvar Ahmet'in maçlarda iyi bir performans gösterebilmesi için kızını öne sürmesi ile ilgilidir. Fakat Sevim'in her hamileliği babasına pahalıya mal olmaktadır. Bu nedenle evlenmesi gerekir, ancak Ahmet iyi bir aday değildir. Zengin ve aptal bir adayın bulunması hem kızı hem kendisi için daha iyi olacaktır. Romanda verilen bu ince hesap zihniyetin ve mübadele ilişkisinin güzel bir örneğini sunar. Burada namus, ahlak gibi kavramlar önemli değil, karşılıklı olarak maddi ve manevi anlamda, çıkar bazında söz konusu olan durumlar önemlidir. Eski Türkler'deki kız ve kadın ikramının değişmiş bir yönü, romanda Hasip Ferferik'in düşünceleriyle ortaya çıkar. Filmde ise, gerek Sevim, gerekse Aysel düzleminde hissettirilen bu düşünce, yeterince vurgulanamamıştır. O nedenle yine eserin ve yazarın ruhunun yakalanamaması ile ilgili bir durum söz konusudur.

Filmde, ideal ve aptal bir damat adayı bulunması emrinin verilmesiyle; diğer sahnede, sokakta yürüyen ve kalın camlı gözlükleri olan Sait (Kemal Sunal) görüntüsüne geçilir. Sait, ileri derecede miyop olduğundan direğe çarpar, özür diler. Eski bir arkadaşına rastlayıp, Paris'teki hayatını anlatır. Bu da filmin kolaycılığını vurgular. İyi görememesi nedeniyle yaptığı yanlışlıklar, hatalar gag düzeyinde, sözle birlikte desteklenen aksiyona dayalı gülüncü doğurur. Tüm bunların iyi oyunculuk ya da iyi bir yönetim olduğu söylenemez. Çünkü bu tür aksiyonların birbirine oldukça benzeyen versiyonları, Şaban filmlerinden bildiğimiz kadarıyla Kemal Sunal'ın değişmeyen, klişeleşmiş oyunculuğudur.

Sevim'le tanışan Sait, ona kendini anlatır. Sevim ideal ve aptal bir koca, Sait de bir sevgili bulduğu için mutludur. Aralarında geçen konuşmalar, hem çift anlamlılık dolayısıyla gülüncü yaratan, hem de Karagöz -Hacivat diyaloglarında gördüğümüz yanlış anlamalar aracılığıyla gülüncü yarattığı parodisel durumlardır.

Filmde eski bir köşkte yaşayan Sait'in sadece yaşlı bir teyzesi ve yardımcısı Madam Anjel vardır. Romanda ise, Sait Sarıoğlu köklü bir aileye sahiptir ve Sait dışında, aile üyelerinin hepsi son derece yaşlı ve hastadır. Filmde Sait'in evlenme kararına yaşlı teyze ve Madam Anjel çok fazla engel olmaz. Bu nedenle uyarılama bağlamında her ikisi de gereksiz tipler olarak filmde sırtır. Sevim ve Sait'in sinema macerasıyla ilgili sekans, Sait'in klişe aksiyonlarıyla ve çift anlamlılığa karşılık gelen cinselliğe gönderme yapılan diyaloglarla sürer. Romanda da yer alan ancak filme uyarlanmasıyla gereksiz bir belden aşağı gösterisi gibi duran sinema sekansının gelişiminde, Sevim ile Sait locadan ayrılır, görevli elinde tuttuğu bir kadın külotuyla yanlarına gelir ve unuttuklarını söyler. Sevim bu tür adi şeyler kullanmadığını

söyleyerek eteğini kaldırır ve Sait'e kendisinininkinin yerinde olduğunu gösterir. Romanda aynı bölüm, hem Sevim'in sinemaya getirdiği sevgilileriyle loca tuttuğunu ve iç çamaşırlarını locada unutmasına dair alışkanlığı vurgularken, diğer yandan babasının iç çamaşırı firmasıyla ilgili, romanın girişinde yer alan anlatımın ardılı biçiminde ortaya çıkar.

Sevim, Sait'in aptallıklarından bıkmış, tek silahı nişan yüzüğünü atmak olmuştur. Sait'in derdi ise iyi bir futbolcu olup, Sevim'in hoşuna gidebilmektir. Kulüp başkanı da Sait'in varlıklı ve soylu bir aileden geldiğinin bilincindedir, kulübe destek olmasını önerir. Çevresindeki herkesin Sait'e katlanma nedeni, soyluluğu ve mirasıdır. Sait'in bir kriz geçirmesi onu kendisiyle yüzleştirmeye ve futbolcu olma kararını aldirtmaya iter. Eski bir ahbabları olan doktor Refik aracılığıyla tedaviye başlanır. Bu tedavi Refik için de bir borcu ödemek biçimindedir. Çünkü onu bu noktaya getiren Sarıoğlu ailesidir. Sait hem tedavi, hem özel futbol dersleriyle iyileşmeye başlar. Duvar Ahmet'den futbolun hilelerini öğrenir. Ahmet daha sonra ona ders vermekten vazgeçer. İngiliz antrenör Thompson, futbolu Türkler gibi düşünmediği için işsiz kalmıştır. Sait'e ders vermeye başlar. İyi bir sporcunun sırlarını öğretir. Sait'in bir antrenman sırasında bahçedeki kuyuya düşmesi yeni bir başlangıcı yaratır. Romanda bu bölüm benzer bir şekilde yer alır ancak Sait'in mucizevi değişimi yalnızca kuyuya düşmesiyle değil, Amerika ziyaretiyle de tamamlanır. Ancak filmde düşme sonucunda iyileşme hikayesi inandırıcılıktan iyice uzak, yapay ve absürde bir anlatımdan öteye geçememektedir. Romanda spor basınının eleştirisi yeterli bir dozdayken, filmde gazeteci Erol İpkıran aracılığıyla verilmek istenen spor basını yeterince vurgulanamamıştır.

Sait'in sahaya çıkmasıyla takımın son anda galip gelmesi, İspanyol Aysel'in gözünden kaçmaz . Sait'le tanışır evine davet eder. Birlikte olurlar. Kulüp yöneticisi olan Aysel'in kocası da sorun yaratmamıştır çünkü karısının birlikte olduğu futbolcu, kulübün şerefini kurtarmıştır. Adam bu tür durumlara alışkın olmanın verdiği rahatlıkla karısına, Sait'e iyi bakmasını önerir. Sait ikinci maçında, kendisine futbolun hilelerini öğreten Duvar Ahmet'e karşı bu hileleri uygular. Ahmet maçı bırakır, Sait ise gol kralı olur. Sevim'in tüm yalvarmalarına kulak asmaz, çünkü iyi bir futbolcu olmaya karar vermiştir. Filmin finalinde, üç kadın Sait'i beklemektedir. Görüntüde, iki ayrı köşede özel arabalarıyla bekleyen Aysel ve Sevim vardır. Sait her ikisini de reddeder. Sevim kriz geçirir. Dr. Refik'in yanında çalışan ve Sait'in iyileşmesi için büyük çaba harcayan hemşire de Sait'i beklemektedir. Sait sevgiyle ona doğru ilerler.

Film, hiçbir sinema estetiği taşımayan, toplumsal hicve dayalı göndermeleri ise son derece kaba bir şekilde gerçekleştiren; senaryo, çekim, oyunculuk ve yönetmenlik anlamında kolaycılığa kaçan bir yapım olmanın ötesinde farklı bir anlam taşımamaktadır. Sonuçta, Kemal Sunal'ın oynadığı iş yapan ancak niteliği düşük bir film olarak karşımıza çıkar. Romana

uyulması ve uyarlanma konusunda yazarın verdiği öziin yakalanmasıyla ilgili herhangi bir çabaya da girişilmemiştir. Eser, roman düzleminde de, Aziz Nesin'in ilk kez yazmış olduğu bir edebi eser olmasının eksikliklerini taşır. Ancak yine de, Aziz Nesin'in toplumsal zihniyeti yakalaması konusundaki küçük nüanslar bile çözümleme düzeyinde algılanabilmektedir. Uyarlamada, futbolun amacından saptırılması ve bir rant haline dönüştürülmesi bağlamında bir karşı duruşu vurgulamak bir yana, durumu onaylayan bir bakış açısı hakimdir. Romanda; spor basını, sosyete, futbol camiası ve futbol izleyicisi düzleminde ele alınan futbol fanatizmi, filmde; son derece yüzeysel, sıradan, Türk toplumunun alıştığı bir tarzda, düşündürmeden güldürmek amacına yönelik olarak kalmış bir yapıyı ortaya çıkarır. Komik bir anlatımın film boyunca hakim olduğu bu yapıya, final sahnelerinde eklenen didaktik boyut ise başından kaybeden bir film için tehlikeli bir bağlamı ortaya çıkarır. Sonuç itibariyle hem biçim, hem de içerik anlamında sinemasal değeri olmayan vasat bir yapıdır.

d. *Tatlı Betüş*

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ümit Ünal - Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Sanat Yönetmeni: Annie G. Pertan

Yardımcı Yönetmen: Fatma Nur Sevinç

Yapım Yönetmeni: Ali Akdeniz

Kurgu: Mevlüt Koçak

Ses Kayıt: Cemal Şakar

Müzik: Esin Engin

Müzik Uygulama: Osman İşmen

***Tatlı Betüş* şarkısı:** Deniz Türkali

Oyuncular: Türkan Şoray, Faruk Peker, Güzin Çorağan, Alp Buğdaycı, Cem Davran, Nazan Kırılmış, Ayşen Savaşkan, Selçuk Uluergüven, Nüvit Özdoğru, İlknur Alev, Serap Gedik, Kaya Gürel, Turgut Sürücü, Deniz Neoldum, Bülent Kayabaş, Taner Barlas, Nur Subaşı, Rezzan Metin, Deniz Türkali, Hüseyin Köroğlu, Bilal İnci, Ertuğrul İlgin, Tarık Günersel, Annie G. Pertan, Özdemir Çiftçioğlu, Behruz Firuzment, Atilla Ertüz, Aydemir Akbaş, Mehmet Gürhan, Serdar Bordonacı, Meltem Savcı, Suzan Kardeş, Ali Özdeniz, Dinçer Denizcan, Emin Saygılı, Cevdet Tigin, Oktay Sözbir, Erdinç Bora, Kemal İnci, Can Kolukisa, Naki T. Tekinsoy, Adnan Muslu, Şehnaz, Ahmet İ. Bilge, Behlül Bostancı, Ömer Yılmaz, Cafer Deniz, Gürhan Gür, Engin Sarı, Tayfun Çorağan, Erol Durak, Eftal Gülbudak, Altan Akış, Ümit Ünal, Saruhan Fünal, Ayhan Işık, Tarık Tarcan, Selçuk Yalçıntan, Erol Civan.

Tatlı Betüş Yeşil Filmcilik tarafından, sponsor firma Pril'in katkılarıyla 1993 yılında Atıf Yılmaz tarafından sekiz bölüm olarak Show Tv adına çekilmiş ve aynı kanalda haftada bir yayınlanmıştır. Filmin sekiz bölümlük dizi olarak çekilmesi sonucunda, yayınlanan her bölümde oyuncular da kısmen değişmiştir. Her bölümün değişmeyen akışı şöyledir: Birinci bölüm hariç, diğer bölümlerde yayınlanan kısmın özeti, görüntüler eşliğinde gerek bir anlatıcının off-sesiyle, gerekse gösterilen bölümlere ait gerçek kesitlerle verilir. Bunun ardından devreye giren jenerikte filmin tamamına ait donuk karelerden oluşan görüntüler eşliğinde, Deniz Türkali'nin seslendirdiği ve dizelere uygun fotoğrafların montajlandığı Tatlı Betüş şarkısı yer alır. Yeni bölümün başlamasından önce ise, bölümdeki hikayeye ilişkin bir başlık sunulur. Bunlar, sırasıyla şöyledir:

- I. *Yirmi Bin Dolar Sahibini Arıyor*
- II. *Randevuevinden Yüksek Sosyete*
- III. *Bayan Döviz'den Prenses Feşafeş'e*
- IV. *Namus Diye Diye*
- V. *Kopça Koparan Dansöz Gülcan Keklik*
- VI. *Asil Entel ve Dans Şampiyonu*
- VII. *Kader Ağlarını Örtüyor*
- VIII. *Ben Kimim?*

Filmsel anlatımın kısa özetini vermek gerekirse; Betüş'ün yeğeni olan Mahmut Yarı, gazeteye bir kayıp ilanı vermek üzere gelince, kaybolan kişinin hayat hikayesi muhabirlerin dikkatini çeker. Aranan kayıp, Şükran adıyla evlatlık olarak verilen Tatlı Betüş'tür. Kendisine kalan miras nedeniyle aranmaktadır. İlan üzerine gazeteye birçok insan gelir. Bunlardan birisi de Burçin'dir. Tatlı Betüş'ü tanımaktadır. Böylece Mahmut ve gazeteci Orhun'un Tatlı Betüş'ü arama serüveni başlar. Gazetenin arşiv sorumlusu Sadık aracılığıyla gazete kupürlerinden yola çıkarak çeşitli kişilerle görüşülür. Bu arada gazeteye verilen kayıp ilanlarıyla birlikte ve edinilen bilgiler doğrultusunda Orhun'un hazırladığı yazı dizisi başlar. Mahmut'un arayışı sürerken, gazetede yazı dizisini okuyanlar gelip Betüş'ü anlatırlar. Mahmut görüştüğü her insanda, farklı bir Betül tanımlamasıyla karşılaşır. Durum giderek ilginçleşmeye başlar. Sosyete dedikodu yazarı Ayseli aracılığıyla, Betül'ün çok daha insani bir yönüyle karşılaşılır. Filmin sonunda kedileriyle yaşayan Betül'ü metruk bir evde bulan Mahmut, onu geri döndürmek istese de başaramaz. Karşılaştığı kadın ne Tatlı Betüş'ü, ne Şükran'ı, ne de Mahmut'u tanımaktadır. Sonuçta gazeteye verilen ilanla mirasın ortaklarından olan Tatlı Betüş'ün kayıtlara ölü olarak geçtiği duyurulur.

Tatlı Betüş, sekiz bölümlük bir dizi olması nedeniyle, diğer uyarlamalara göre romandaki detayları daha kapsamlı olarak işleyebilme olanağını kısmen de olsa yakalamıştır. Romandan filme uyarlama konusunda ise; öykü düzleminde bir takım değişikliklere gidilmiş, bu değişiklikler de genel anlatımı zedelememiştir. Romanda, Betül yeğeni Mahmut Yarlı tarafından aranmaya başlanır. Ancak Mahmut, sadece kişilerle görüşür, kendisi ortada yoktur. Filmde ise Mahmut, Burçin, gazeteci Orhun, Füsün ve arşiv sorumlusu Sadık'ın özelinde gelişir. Ancak gazete çerçevesinde gelişen bu öykünün karakterlerinde çok fazla bir değişim gözlenmez. Her gün farklı yönlerini öğrendikleri bir kadının hayatı karşısında statik kalırlar. Filmin sonunda yaşanan tek değişim, başlangıçta birbirlerinden hoşlanmaları yolunda küçük imalarla verilen jestlerin, Betüş'ün hüznü aşk hikayesini öğrenmelerinin ardından Füsün ve Orhun ile Mahmut ve Burçin özelindeki yeni bir aşkı ve yakınlaşmayı doğurur.

Romanda anlatıcılardan bağımsız olarak gelişen öykü, miras için verilen kayıp ilanıya başlar. İlanın tekrarlanması, gazete haberlerinin verilmesi; türedi akrabaların ortaya çıkmasıyla, eserin genel düşüncesiyle daha bağlantılı ve anlamlıdır. Eser, filmle karşılaştırıldığında; romandaki duygunun yeterince verilmediğini ortaya çıkarır. Eserin olanağı; betimlemeler ve mizahı, hem diyalog hem de anlatım olarak zenginleştirme konusunda sonsuzdur. Aziz Nesin de bu özelliğini roman bazında olabildiğince kullanmıştır. Romanda sadece Tatlı Betüş değil, onu tanıyan kişilerin alt yapıları, ondan bağımsız gelişen öykülerin sonuç olarak karakterleri Betül'e ulaştırma biçiminde derinlemesine ele alınır. Anlatıcıların ya da Betül'ün öyküsüne katkı koyan insanların gelişimiyle ilgili altyapı sunulurken, doğal olarak o kişilerin bireysel, toplumsal, kültürel, zihinsel ve ekonomik ölçütleri de sunulmuş olur. Bu durumda bireylerin özelinde toplumsal bir panoramayı sunar. Filmde ise, Tatlı Betüş'ü canlandıran başrol oyuncusu Türkan Şoray merkezli, ticari sinema anlayışının star sistemine dayalı bir görsellik ön plana çıkar. Betüş'ün çevresinde dolaşp, onun asıl öyküsünü oluşturan kişilerin öyküleri, yazılı eserde ele alındığı biçimiyle değildir, bu nedenle tip düzeyinde kalmışlardır. Dolayısıyla asıl verilmesi gereken zihniyet ve toplum eleştirisinin vurgulanması, görsel anlatım bakımından arka planda kalmıştır.

Tatlı Betüş, sponsor firmanın finansal desteğiyle çekilmiş olmanın avantajlarını biçimsel zenginliği yaratma anlamında sonuna kadar kullanmış bir yapım olarak göze çarpar. Bu olanak; yönetmen, başrol oyuncusu, senarist, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve film müziği bağlamında, Türkiye koşullarında kaliteli yapımlara imza attıkları iddia edilen bir ekibin oluşumunda da gözlenir. Filmin biçimselliği de, gerek kostüm tasarım, gerekse mekanlar konusunda geniş bütçeli bir çalışmanın yarattığı imkanların kullanıldığını ortaya koyar. Özel televizyon kanallarında gösterilen yerli dizilerle karşılaştırıldığında, kaliteli bir seyirlik olarak

ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Ancak bu durumun yine de başrol oyuncusuyla bağlantılı bir seçim olduğunu söylemekte yarar var.

Geleneksel edebiyatı eserlerinde dönüşmüş biçimiyle kullanan Aziz Nesin'in romanından uyarlanan bu filmde, yazarın çıkış noktasının görsel anlatım adına ele alınması, epizodik tarza oldukça yakın olan eserin bütününe, sinema dilini geliştirme adına yeni denemeler sağlayabilirdi. Ancak ticari sinemanın, üstelik bir sponsor desteğiyle özel bir televizyon kanalı için çekilen bir dizinin maliyetini riske atmak da ticari sinema anlayışıyla hiçbir zaman bağdaşmayan bir durumdur.

İçerik ve senaryo düzleminde ele alındığında, romanın dayandığı temeli, yani kişilerin sürekli olarak birilerine kapılanma, mübadele etme, sömürme, kişisel çıkarlara göre davranma eğilimini kısmen de olsa yakalayabiliyoruz. Romandan yapılan birebir anlatımlardan, Sarsak Mecdî ile evlenen Betül ve sevgilisi Cins Bekir'in yaşamlarını sürdürme nedeni, Mecdî'nin dedesinden kalan mirası bir türlü bitirememesiyle sağlanır. Sarsak Mecdî'nin çevresinde yaşayan asalak bir topluluğa Avukat Seyfi de katılmıştır. Ancak Sarsak Mecdî de bir asalaklık örneği sunar. Çünkü anlatıma göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun batmasına neden olan bir miras, zamanında hazineden sorumlu olan dedesinin çalıp çırparak torununa bıraktığı bir servettir.

Filmde duygusal boyutu yüksek olan bir bölüm de, Betüş'ün evlatlık olarak verildiği dönemi anlatan Şerife bazında gelişir. Betüş'ün kendisini himaye eden Şerife'yi yıllar sonra ziyaret edip armağanlar getirmesi ve kızı Burçin'in eğitimi için sürekli para göndermesi, filmsel anlatımda bir borç ödeme biçiminde görselleşir. Burada duygusal bir bağlam kurulmuş, gelişme de buna göre belirlenmiştir. Bu tür ilişki biçimleri Türk toplumunun hiç de yabancı olmadığı türden yaklaşımlardır. O nedenle hem öykünün gelişimi hem de Betüş ile gecekondü görüntüsünün yarattığı tezatlık (prestij ve ihtişam gösterisi) anlamında rahatsız edici değildir. Dolayısıyla devletin yapamadığını bireysel ve özel yardımlar halletmektedir, ki bu da hem zihniyetin hem de ilişki biçimlerinin sonucudur. Potlaç yaşam biçimi bağlamında düşünüldüğünde, buradaki örnek olumlu bir örnek sayılabilir. Bir aile fakirlikten kurtulmuştur. Burçin Betül'ün sayesinde eğitimini tamamlayıp, çalışarak ailesini geçindirmeye başlamıştır. Neden ve sonuç ilişkileri farklı bir mantığın dizgesinde gelişir.

Romandan uyarlanma konusunda, bir kronoloji takip edilmiştir. Şerife aracılığıyla, evlatlık Şükran'ın ilk sevgilisi Muzaffer bulunur. Filmde izlenen kronolojinin filmsel yapıya daha uygun olduğunu söyleyebiliriz. Romanda ise, bu kronoloji zaman zaman ortaya çıkmış, çoğu kez karmaşık bir dizge izlenmiştir. Romanın bütünselliği içerisinde bir takım öykülerin

içinden alabildiğimiz göndermeler aracılığıyla önce ya da sonra ortaya çıkabilecek izlenimler, ipuçları elde edilebilmektedir. Dolayısıyla romanın çok daha ince ve matematiksel kurmacalara dayandığını söylemek mümkün.

Muzaffer'in Şükran'a karşı davranışında da söz ettiğimiz zihinsel yapının erkek bazındaki ahlak anlayışı vardır. Bu anlayış ise, bir kadın bile olsa *yağmalanmaya* müsait bir durum taşıyorsa, bir erkek olarak bu alanı özgürce kullanma ve sürdürme eğilimidir. Filmdeki melodram duygusundan arındırıldığında geriye, ilkel bir zihniyetin feodal izleri kalır. Betül'ün Mecdi ile evlendiği gün, ortak kullanım ve karşılıklı konsensüsün görsel düzeyde betimlenmesi, hem ironinin, hem de zihniyet yapısının aktarılmasını sağlar. Mecdi hasta, yaşlı ve zayıftır. Betül'ü kucağına alarak kapıdan giremez. Aynı evde onlarla yaşayacak olan Cins Bekir devreye girer, hem servete hem kadına ortak olduklarını ima ederek Betül'e *altın beşik* yaparlar. (Elleriyle oluşturdukları oturağa Betül'ü oturtup, eve girmesini sağlarlar.) Mecdi'nin avukatı Seyfi'nin anlatısına göre o denli çok para harcarlar ki, Lale Devri'nde bile böylesi görülmemiştir. Filmde, bu harcamalara ilişkin görsellik başarıyla sunulur. Mecdi'nin servet harcadığı gecelerden birinde Betül'e hediye ettiği değerli gerdanlığı, Betül'ün cins köpeğinin boynuna takması ve bir süre sonra köpeğin ölümü üzerine, Mecdi'nin Beyoğlu'ndaki tüm eğlence yerlerinin parasını ödeyerek kapattırması, yas ilan edilmesi ve cinsel iktidarsızlığı olan Mecdi'nin Betül'le bir takım fantezilerini gerçekleştirebilmesi adına, yatak odasına kasalarla getirdiği banknotları karısının üzerine örtüp çocukça oyunlara girişmesi; bitmeyen servetin bitirilmesi anlamında görsel zenginliği sunabilmiştir.

Mahmut'a bildiklerini anlatan Seyfi'nin anlatısı kapının çalınmasıyla kesilir, gelen Cins Bekir'dir. Cins Bekir'in Seyfi'den gelip rüşvet istemesi de filmsel anlatımda hem Mahmut'u Bekir'le tanıştıracak olan nedeni, hem de Mecdi'nin servetini hala tüketen, öyküden ardakalan iki insanın varolma nedenini ortaya koyar. Mahmut'un tanık olduğu bu sahnede, elindeki gazeteyi gösteren pespaye görünümlü Cins Bekir, Seyfi'den rüşvetini ister. Vermediği takdirde, halihazırda gazetelerin gündeminde olan Tatlı Betüş hikayesiyle ilgili anlatacaklarının Seyfi'nin sonunu getireceğini vurgular. Seyfi, onu daha fazla konuşturmadan istediği parayı verir. Cins Bekir ve Seyfi ilişkisinin, haraç ve rüşvet bağlamında sürdüğü görsel olarak anlatılmıştır. Bekir ve Seyfi sömürmeye alışkın insanlardır. Bu nedenle böylesi bir alışveriş her ikisine de ters düşmemektedir. Bekir aldığı rüşvet karşısında bildiklerini söylemeyecek, böylece Seyfi ile ortaklaşa planladıkları hırsızlık ortaya çıkmayacaktır. Benzeri bir durum, Seyfi'nin anlattıklarıyla tezat oluştursa da Bekir açısından da geçerlidir. Sokakta bulduğu Şükran'ı himaye eden Bekir, bir süre sonra onun güzelliğini ve dişiliğini fark eder. Bu güzelliğin adı servettir. Onu himaye etmesinin ve bakmasının karşılığını, satarak alacaktır.

Bekir, Betül'ü hala kullanmaktadır. Bir fotoğraf karşılığında Mahmut'tan hem para hem de meyhanede içeceği içkilerin ücretini anlattıklarının karşılığı olarak isteyecektir.

Klarkçı Muammer ve benzeri anlatımlarda olduğu gibi, Yüksek Klüp bir *kapı*, oradaki zenginlerle tanışmak için gelen orta halli insanlar da *kapılananlar* görünümündedir. Betül'ün yardımları ise birçok erkeğin hayatta kalmasını sağlamıştır.

Emekli gümrük memuru Rıza'nın anlatımındaki Bayan Döviz hikayesinde görüntü, iskeleye yanaşmış lüks bir yolcu gemisinin yanında bekleyen resmi giysili gümrük görevlileriyle başlar. Ayrıntı çekimle Rıza'nın ceket cebinin düğmesini çözmesi verilir. Bu ayrıntı izleyiciyi, Betüş'le ilgili yeni bir öykünün gelişimine hazırlar. Betül yurtdışından yeni gelmiştir, yanında himayesine aldığı Klarkçı Muammer vardır. Rıza'ya yaklaşırlar; Rıza alışkanlıkla "*Deklare etmek istediğiniz bir şey var mı?*" diye sorar. Muammer de alışkın bir tavırla Rıza'nın düğmesi açılmış olan cebine para sıkıştırır. Anlatım doğrultusunda Betüş'ün Ankara'da bir beyefendisi olduğu da aktarılır. Bu öyküde *verme-alma-fazlasıyla iade etme* ilişkisi, görsel ve sözel düzeyde sağlanabilmiştir.

Betül'e, Prens Feşafes adını takan Abdülhalim anlatısı, karşılaşmalarının dışında romandakine yakındır. Uyarlamada yapılan değişiklik ise, bölümün filmsele anlatımında Prens karısını Emir'e teslim ederken oldukça üzülür. Romanda ise, sarayda yapılan baloya kralın davet edilmesi üzerine Prens, kralın Feşafes hakkında aklından geçirdiklerini çok iyi bildiği için karısını krala teslim eder. Romanda bu davranış biçiminin doğallığı vurgulanır. Filmdeki kadın ikramı ise Prens'in duygusal çelişkisini görselleştirir.

Erkek Kâzım ve kimsesiz çocuklar yararına yapılan açık arttırma bölümünde ise, öykü, romandakinin tersine tek anlatıcıya indirgemıştır. Bu nedenle öykü zayıf kalır. Romanda *Madam Abuş*'un açık arttırmaya çıkarılan dudakları başlığıyla verilen anlatıda, Betüş'ün taşra zengini olan kocası için sosyete de itibar sağlayıcı etkisi dile getirilir. Abuzer, sosyete ye ait olabilmek için karısının dudaklarını esirgemez. Zihniyet bu anlamda, romanda daha vurgulayıcıdır. Filmde ise, erkek Kâzım özelinde gelişen bu anlatım, Kâzım'ın namus düşkünlüğü çerçevesinde gelişen karakteriyle ters bir yapı gösterdiği için yeterince vurgulanamamıştır.

Genç üniversitelilerin karınlarını doyurmak üzere düğünleri dolaşmaları, başlangıçta söz ettiğimiz gibi kişilerin nedenlerini vermeden bir takım sonuçlara ulaştırma türünden bir hatayı ve eksikliği taşır. Yazar, özel hayatında da israf ve gereksiz harcamalara karşı olduğundan, romanda yer alan zengin düğünlerinde itibar hevesiyle yapılan harcamalara detaylı bir eleştiri

getirmiştir. Romanda asıl önemli nokta gereksiz harcamadan ziyade, bu tür davranışların gösteriş adına yapılmasıdır. Filmdeki bu anlatım, yine yan öykü ve yan karakterlerin gelişiminden çok, Tatlı Betüş merkezinde geliştiği için romanın içsel zenginliğinin filme aktarılmasındaki yetersizliği yaratır.

Emekli belediye tahsildar şefi Mazlum'u huzurevinde bulurlar. Mazlum da anlatacaklarının karşılığında para ister. Mazlum öyküsünü anlatmaya başlar. Memurluğu döneminde rüşvete alışmıştır. Kendi deyimiyle bu rüşveti belediyeye yarı yarıya bölüştüğü için huzurevindedir. Belediyeye daha az bir yüzde vermediği için hayıflanır. Filmde rüşvetle ilgili görüntü bir kez gösterilir. Öykünün geri kalanı Mazlum'un anlatısıyla sürer. Dansöz Gülcan Keklik öyküsü, uyarlama konusunda romanla paralellik taşır. Anlatıcı Mazlum'un esas öyküye geçmeden önce anlatısını keserek *reklam arası* deyip, vaadedilen parayı istemesi, hem film hem de özel televizyon kanallarının yayın politikasına yapılan hoş bir gönderme olarak belirir. Parayı aldığı takdirde öyküyü anlatacaktır. Mahmut parayı Mazlum'un cebine sıkıştırır, Mazlum devam eder. Anlatım, gazinocu Zeynel ve komiser Recep'in Gülcan Keklik nedeniyle birbirlerine düşüp, sonradan Gülcan'ın rekabeti körükleyici bir şekilde karşı gazinoda işe başlaması üzerine, dostluklarını çıkarlara dayandıran iki kişinin yeniden bir araya gelip Gülcan'a savaş açılması gelişimiyle sürer. *Asabiyyet* kavramına denk düşen bu sonuç, Zeynel ve Recep ilişkisinde görsel olarak da ortaya çıkar. Filmde, Tatlı Betüş bu öngörüğü her ikisine de sunmaktadır; "*Kader birliği yapmaları onlar için daha hayırlı olacaktır.*"

Dansöz Gülcan Keklik ile ilgili bölüm, edebi anlatımda girift bir yapı taşır. Bu bölümde aksiyonel ve sözel dolantılardan kaçınılmamış, resmi kurumların da söz sahibi olduğu bir durum açısından konunun irrasyonelliği sonuna dek sürdürülmüştür. Tezatlık, resmi daire ve pavyon çerçevesinde vurgulanıp, gülüncü yaratmıştır. Buradaki gülünç, trajikomik bir kisvede ortaya çıkar. Filmde ise, verilmesi gereken tezatlık yaratılamamış, irrasyonel olması gereken boyut, rasyonel bir şekilde aktarılmıştır. Bu durum da, içerik anlamında değil, aksiyon anlamında biçimsel güldürüyü ortaya çıkarmıştır.

Yazı dizisinin yayınlanması üzerine Betül'ü tanıyan üç kişinin gazeteye gelip bildiklerini anlatmaları her kişinin ayrı bir Betül tarifi vermesiyle ortaya tezat bir karakterin çıkması, üç kişinin birbirleriyle kavga etmesiyle sonuçlanır. Uyarlama bağlamındaki bu değişiklik, konunun bütününe aykırı değildir. Bu kişilerden biri romanda aç ve sıksa şair olarak betimlenen Fırat'tır. Filmde Fırat kendi öyküsünü anlatır. Ancak romanda detaylı olarak betimlenen bir şair görüntüsü filme yansımaz. Bu eksiklik yine, beliren karakterin altyapısına dair biçim ve içerik düzeyindeki analizin yeterince dikkate alınmamasının sonucu olarak belirir. Fırat öyküsüyle bağlantılı olarak romanda, Betüş'ün edebiyat toplantıları zengin bir anlatımla sunulur.

Toplantılar ziyafete yöneliktir ve bunun karşılığını Betüş sanat ortamında yarattığı otorite ile sağlar. Filmde, bölümle ilgili görsel anlatım doyurucu olmadığı gibi sadece Betül'ün genç şairlerde uyandırdığı hayranlık duygusunu pekiştirmekle kalır.

Gazeteye gelen üç kişinin kavga etmesiyle sonuçlanan bu bölümde görsellik adına, üç kişinin özelinde verilmesi gereken ve Betül'ün farklı yönlerini ortaya koyan tezatlıkların paralel kurgu düzleminde zenginleştirilmesi gerekirken, senaryo bağlamında kolaycılığa kaçılıp, rutin bir kurmaca sağlanmışır. Böylece Aziz Nesin'in romanda görünmeyen bir meddah yaratması (Tatlı Betüş), görsel anlatımda modernize edilmiş bir meddah yaratmak açısından; romanda da, sinemasal anlatımda da çok ters düşmeyecek bir tarzın yakalanamamasıyla sonuçlanır.

Betül'ün ilk kez gerçek anlamda aşık olduğu Coşkun, günlükten verilen flashback'lerle anlatılır. Coşkun ve Betül'ün sinemada izlediği film, *Casablanca*'dır. *Tekrar Çal Sam* sahnesi, vurgulanır. Betül ve Coşkun özelinde verilen bu sekans, hem filmin hem de dizinin taşıdığı duygu bakımından özdeşlik taşır. Bu duygu ise, rastlantıların belirleyiciliğidir. Bu belirleyicilik, Betül'ün o zamana kadar erkeklerden öğrendiği her şeyi Coşkun'u tanınmasıyla, adını çok da fazla belirleyemediği bir duyguya sürüklenmesi; Coşkun açısından da yaşamının öncesinde ve sonrasında asla tanımadığı ve tanıyamayacağı bir duyguyu rastlantının belirleyiciliğinde fark edip, yazgısını yönlendirmesi biçiminde olacaktır. Bu yazgıyı sağlayan unsur, onun kendi seçimidir.

Günlüğü okuyan gazeteciler oldukça hüzünlenir. Sabah olmuştur. Çifflerin arasında duygusal bir yaklaşma olur. Filmin finali, Betül'ün off-sesiyle sonlanır: *"Efsane çığ gibi büyüyen bir hiçtir. O çığ yuvarlandıkça büyür ve efsaneleşen kişiyi ezmeden yok olmaz."* Dizi, gazeteyle verilen ilanla biter. İlan romanın finalindeki ilanın aynısıdır. Tatlı Betüş namıyla maruf Güllü'nün vefatı kanıtlandığı için, miras akrabaları arasında paylaşılacaktır.

III. UYARLAMALARIN TOPLUMSAL VE ESTETİK DEĞERLENDİRMESİ

Aziz Nesin'in eserlerinden Türk sinemasına uyarlanan filmlerin genel olarak toplumsal ve estetik açıdan bir değerlendirmesini yapmamız gerektiğinde, sonucun hiç de iç açıcı tarzda gelişmediğini söyleyebiliriz.

Türk Sinemasının içerik ve biçim konusunda yıllardır yaşadığı problematik, sayısız filmin çekilmesine ve bir dönem Türk insanının sinemayla oldukça iç içe yaşamasına rağmen, sinemaya gereken önemin verilmesi konusunda bir ilerleme sağlayamamıştır. Birkaç istisnanın dışında, Türk Sinemasında yaşanan önemli sorun, filmin yazım aşamasından çekim aşamasına kadar ticari kaygıların neden olduğu özensizliği yaratmıştır. Bunu özensizlik olarak tanımlamak yerine, gerek senaristin gerekse yönetmenin, eseri aracılığıyla söylemek istediği herhangi bir şeyin olmamasında aramak gerekir. Özgün yapımlar açısından sinema adına daha riskli bir boyut yaratan bu durum, ne yazık ki edebiyat uyarlamaları anlamında da giderilememiştir. Nedenini aynı gerekçelere dayandırmak ise, yanlış bir saptama olmaz.

Aziz Nesin eserleri aracılığıyla bu topluma bir ayna tutup, hatta bu aynayı tersine çevirip, toplumun içindeki insanların; yaşamaları, düşünceleri, dünya görüşlerini ve iletişim biçimlerini görmelerini sağlamıştır. Edebi başarısına dair tartışmaları bir yana bırakırsak, Aziz Nesin okunma düzeyi konusunda somut bir başarı elde etmiştir. Bu başarı, toplumun genel olarak insani haklarını elde edememenin başarısızlığıyla sağlanmıştır. Burada rahatlamaya yönelik gevşemeyi getiren kahkahalar değil, gerçeklerle yüz yüze gelmenin rahatsız edici tebessümü vardır. Çünkü Türkiye'deki gerçek, genele bakıldığında bu acı tebessümü her alanda yaşatmaktadır. Aziz Nesin, bu toplumun gerçeğini yakaladığı için bu denli sevilip okunan bir yazar durumuna gelmiştir. Ancak, yalnızca varolan gerçeklerin değil, geçmişten damıtılıp gelen geleneksel ve kültürel alışkanlıkların da bu gerçeğe olan etkisi düşünülerek ortaya çıkarılmış eserlerdir.

Aziz Nesin, edebiyat anlamında hem biçim hem de içeriğin uyum içinde olduğu eserler vermiştir. Solcu bir aydın olarak tanınması, bir dönem geleneksel kültür konusunda takınılan reddiyeci tavırlarla uzlaşmasını gerektirmemiştir. Türk kültür ve zihniyetinin taşıdığı önemli kaynağı eserlerinde biçim ve içerik bağlantısını kurarak ortaya çıkarmıştır. Ancak bu zengin kaynak bire bir uyarlamayı değil, dönüştürülerek, modernize edilerek ve çağdaş edebiyat unsurlarının ön planda tutulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Romanlarında biçim olarak geleneksel halk edebiyatı ve gülmecesinin anlatım düzeyinde bağlantılarını kuran Nesin, genelde epizodik bir tarzı benimsemiş, anlatıların kendi özelinde değil, anlatıcıların özelinde vermeye çalışmıştır.

Bir masalcı, bir nakkal ve bir meddah olmuş, yarattığı karakterler bazında, iplerini Tanrının yönettiğine inanılan bir kukla ustası, bir Karagöz oynatıcısı olmuştur. İçerik düzeyinde ise, çeşitli suçlamalar getirdiği bir toplum insanının, bu suçlamaları hangi gerekçelerle hakkettiklerine dair neden ve sonuç ilişkileriyle dile getirmiştir. Bu gerekçeler, dünya görüşü, düşünme yöntemi, alışkanlıklar, bağlılık, din ve kısaca özetlemek gerekirse geçmişten günümüze taşınan kalıtsal izlerin, ağır evrilen bir toplum üzerindeki yansımalarıyla ilgilidir. Romanlarındaki geleneksel tarzın modernize edilerek sunulması, içerik anlamında da geleneksel bir yapılanmanın, çağdaş olarak tanımlanan toplum yüzeyindeki durumuyla ilgilidir. İşte bu nedenle kendiliğinden gülmeceye yatkın olan bu yapılanma, biçim ve içerik konusunda birbirini tamamlamış durumdadır.

Aziz Nesin'in eserlerindeki zengin kaynak sinemaya uyarlandığında ise son derece güncel, içeriksiz, popüler ve ticari kaygılara yönelmiş olarak ortaya çıkar. Bu olumsuz yansımaya, direkt olarak uyarılama sorunları adı altında ele almak oldukça naif bir yaklaşım biçimi olacağından, yönetmen, senarist ya da yapımcının taşıdığı içerik kaygısıyla ilintilendirmek gerekir. Bir sanat eserini çözümlediğimizde sorulan soruların, yanıtlarını içinde bulabileceğimiz bir yapıyı ortaya çıkarmaya yönelik bir arayışa gireriz. Asal olarak yönetmenin de arayışı bu yönde olmalıdır. Kısaca ortaya atılan bir sorun, çözüme kavuşturulmalıdır. Oğuz Adanır'ın deyimiyle, roman ve öykü uyarlamalarında sunulan hazır bir içerik bile, filmse anlatımda içeriksizliğe dönüştürülmektedir; "...bir içeriğe sahip olabilen bir roman ya da öykünün içeriğinin sinemaya aktarımı sırasında sakatlandığını görmekteyiz."¹⁵⁷ Bu ifadeyi hem biçim hem içerik bazında düşünüp, her iki şekilde de hazır bir içeriğin nasıl da deformasyona uğradığını ele aldığımız filmlerde somut olarak görebiliriz.

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz'da biçim ve içerik bağlamında zengin bir temele sahip olan eserin, sinemaya yapılan uyarlaması; acelecilik, özensizlik ve kolaycılığın sonuçlarını verir. Yaşamak ve yaşamamak ikileminin hakim olduğu tema yeterince vurgulanamamış ve film bir dönem sonra ortaya çıkacak olan *Şaban* seriallerinin prototipi olmaktan öteye gidememiştir. Benzeri bir durum, *Gol Kralı* için de geçerlidir. Şaban tiplmesiyle ün yapan Kemal Sunal'ın popülerliği kullanılmış, film sadece absürd bir komedi olmuştur. Eserin uyarlanmasındaki en önemli nedeni de, bu toplumun rahatlayıp boşaldığı, bir arabesk müzik dinlercesine izlediği futbol merakında aramak gerekir. Futbola bu denli ilgi duyan, bir spor karşılaşmasını saatlerce konuşabilen bir toplumu film bazında *Gol Kralı* türünden bir başlık etkileyecektir. Üstelik bu ibarenin yanında Kemal Sunal gibi bir simge de vardır. Dolayısıyla Aziz Nesin'in bu eseri ortaya koymasındaki eleştirel gerekçe, tersine çevrilerek futbol fanatizmine katkı koyan bir

¹⁵⁷ Oğuz Adanır, *Türk Sinemasında Ya da Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu*, Defter Dergisi, Sayı: 8, Şubat/Mart 1989, s. 22.

biçim almıştır. Yönetmen Kartal Tibet, kendisinin de belirttiği gibi, *iş yapan filmlerin* yönetmenidir. O nedenle herhangi bir zihniyet sorgulamasına girişmeksizin, alt yapısız senaryo çalışmaları ve aceleyle piyasaya sürülen bir *piyasa filmi* hem yazara, hem de esere karşı önemli bir kayıtsızlığı içerir.

Zübük konusunda ise eserin kısmen doğru algılandığını ve uyarlandığını söyleyebiliriz. *Zübük*, roman olarak başlı başına bir incelemenin konusudur. Bu alanda yapılmış olan yabancı kaynaklı tez bulunmaktadır. Öneminin ve başarısının yurtdışında bile tanındığı ve başlı başına bir araştırmanın kaynağı olan bu eser, ne yazık ki Türk Sinemasına uyarlandığında sinemasal anlamda olumsuz sonuçlar vermiştir. Kartal Tibet'in yönettiği bu filmde, başrol oyunculuğu Kemal Sunal'a verilmiş ve oyuncu üzerinden bir rant sağlanmaya çalışılmıştır. Eserdeki zihniyetin çıkarlara ve bu ülke insanının düşünme yöntemindeki ağırlığına getirilen eleştiri, filmde yeterince ortaya konulmamış; sıradan ve klasik yöntemlerle geçirilmiş bir film olmasına rağmen, tema bağlamındaki zenginlik gözden kaçmayarak, tanınan ve zevkle seyredilen bir film olma şansını yakalamıştır. Çünkü her ne kadar uyarlama konusunda özensiz ve altyapısız bir çalışma ortaya konmuş olsa da, eserin neredeyse her satırının zihniyete ve toplumsal yaşama yönelik gülmece düzeyinde bir eleştiri taşıması, filme uyarlanma konusunda atlanılamayacak ayrıntıları görselliğe kazandırmıştır. İçerik konusundaki kolaycılık, biçim konusunda daha belirgin bir durum alır. Ticari kaygılarla çekilip, kolay algılanacak bir film haline getirilmesi konusunda, kalitesiz malzeme, kameranın klasik görüntüleme yöntemi ve kurgu aşamasında ortaya çıkar. Bu kalitesizlik görsel anlatımın yetersizliği konusunda oldukça belirgindir. Özellikle video filmlerinin revaçta olduğu bir dönemde çekilen *Gol Kralı* ve *Zübük*, sinemadaki ticari kaygının yanı sıra, video filmi olarak da o dönemde yeni başlayan bir furyadan nasibini almış filmler arasındadır.

Bir dönem sinemada, daha sonra ise televizyonda, sözde yüksek izlenme oranlarıyla çıkış yapan Kemal Sunal filmleri, film ya da sinema olarak değil, oyuncunun ismi ya da üstlendiği rolle eşdeğerli kılınmıştır. Dolayısıyla burada içerik, tema, sanatsal ve estetik kaygılar değil, star sistemine göre popülerleştirilmiş simgeler önem taşır. Adanır'ın deyimiyle, *"...Kemal Sunal filmlerinin bir içeriği olduğu ileri sürülebilir! Doğal olarak buna içerik denilebilirse. Çünkü bu içeriğin adı: Kemal Sunal'dır. Diğer komedi starları ya da sinema starları için farklı bir şey söyleyebilmek mümkün değildir."*¹⁵⁸

1993 yılında, sponsor bir firmanın katkılarıyla Show Tv adına çekilen Tatlı Betüş, uyarlamalar arasında geniş bir zamanı kullanabilmesinin verdiği olanakla, diğerlerine göre daha

¹⁵⁸ Oğuz Adanır, a.g.y., s. 22-23.

şanslı sayılır. Ancak zamanın geniş tutulması, sponsor desteğiyle geniş bir finansın yaratılması, Türk Sinemasında isim yapmış oyuncu, yönetmen ve senaristlerle çalışılması da, sonuç olarak uyarlamanın doğru yapıldığı anlamını taşımamalıdır. Çünkü yine çok zengin bir altyapıya sahip olan Tatl Betüş, roman bazında ele alındığında trajikomik bir görünümün ardında, tamamen çıkarlara dayalı bir gelişimi düşünsel, toplumsal ve kültürel anlamda vermektedir. Burada bir kadının serüveninden öte, bir toplumun bireylerini ayakta tutan neden-sonuç ilişkileri sunulmaktadır. Bu ilişkiler, oyunu bazen kuralına göre oynayan, bazen de oynayamayan Betüş'ün yıpranması, yok olması biçiminde gelişme gösterir. Yazarın çözüm olarak sunduğu bir takım insani ilişkiler de artık Betüş için çözüm değildir.

Filmde, romanın temasını oluşturan ve her anlatımda dozu yükselerek ya da azalarak verilen çıkar ilişkisine dayalı sömürü, filmde neredeyse yok sayılmış ve film önlenemez yükseliş çerçevesindeki bir kadının, görkemli hayatını ve düşüşünü neredeyse melodrama yakın bir tarzda sunmuştur. Eserdeki toplumsal yaşama ve düşünme biçimini ortaya çıkaran neden sonuç ilişkisi, filmde güzel bir kadının acı ve tatlı serüvenine dönüşmüştür. Ticari filmlerin vazgeçemediği star sisteminin bu filmde olabildiğince kullanıldığını görüyoruz. Tatl Betüş'le yine halkın istediği verilmiş, Türkan Şoray, Atıf Yılmaz, melodram üçlemesi ve her kesim tarafından tanınan Aziz Nesin ismi bir araya gelince, eserin halkın zevklerine göre indirgenmesi konusunda hiçbir masraftan kaçınılmamıştır.

Uyarlanan filmlerin ortaya çıkarılması, gerek Kartal Tibet, gerekse Atıf Yılmaz bazında olsun, ele aldığımız kültürel, zihinsel ve toplumsal yapılanmanın Türk Sineması adına bile olsa bizi yine geneldeki zihniyete götürmektedir. Bu kez mübadele ilişkisinin sanat adı altında ortaya sürülen, biçim olarak farklı ancak öz olarak benzer bir versiyonunu sunar. Günümüzde televizyon kanallarının rating kaygısıyla yanlış yönelimler içinde bulunması da benzeri bir mübadele şeklinin sonucudur. Dolayısıyla, filmlerin ortaya çıkmasındaki neden de, aynı oyunun kurallarına göre gerçekleştirilmiştir. Genelin düşünme ve yaşama tarzının farkında olan sinemacılar, yine bu genele sundukları seyirliklerden, çoğunluğa hitap etmenin karını sağlamaktadırlar. Bu durumda ise sanat ya da estetik bir kaygı söz konusu değildir.

Sonuç

İnsanın ve insanlığın ortaya çıkışı hiçbir zaman doğadan bağımsız tutamayacağımız bir oluşumdur. Yapılan tüm araştırmalar bu kanıtları; biyolojik, antropolojik, kültürel, toplumsal ve düşünsel veriler aracılığıyla ortaya çıkarmıştır. Bu verilerin ışığında insanlığın dünya üzerindeki şekillenmeye başladığı ilk andan itibaren ortaya koyduğu soyut ve somut düzeydeki yaşamsal bağlar, doğa ile belirlenen yakın bir ilişkinin de sonuçlarını sunar.

Dış gerçekliği algılamakla ilintili olan bu oluşum, algılama yetisini görünen ve görünmeyen düzleminde maddi ve manevi dünyaya yaymıştır. Dolayısıyla doğa unsuru, insanın tanımadığı ve bilmediği bir tarihsel süreç anlamında; korkutucu, sevindirici, üretici, yok edici, bağışlayıcı, alıcı ve verici özellikleriyle bu özellikleri insanoğlu denilen türe aktaran bir öğretici konumunda kalmıştır. Başlangıçta tüm insanlığın ortak bir şekilde yararlandığı bu oluşum, tarihsel süreç içinde farklı yapılanmalar ve toplumsal değişimler aracılığıyla bariz ayrımları ortaya çıkarmıştır. Bu ayrımlar, rasyonel olarak tanımlanan ve bu oluşumu bilim, aydınlanma, akıl ve ilerleme adına kaydeden Batı'nın bakış açısıyla rasyonel olmayan Doğu dünyasıyla ilgili bilgilerin sunulmasıyla başlamıştır. Bu bakımdan Doğu, Batı'nın bakış açısına göre oryantalist, egzotik ve felsefi tanımıyla *öteki* olmaktan öteye gidememiştir. Oysa yine Batılıların sistematiği çerçevesinde, yerinde yapılan analizler ve tarihten kalan izlerin ışığında genelde *geri kalmışlık* düzeyi ile anlamlandırılan Doğu, yeni bir biçim kazanmaya başlayarak, süregelen tarihi yanıltmıştır. Bu yanılsama, şimdiye dek yapılmış olan araştırmaların da sentezinde, yeni bulguların gözden geçirilip günümüzle bir takım bağlantılar elde edilerek gün ışığına çıkarılması biçiminde gelişme gösterir. Bilimsel ve tarihsel araştırmalar konusunda, tarihe farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Türk araştırmacıların da çabası yadsınmaz.

Günümüz Türk toplumu, 21. Yüzyılın eşliğindeyken , hem aşırı uçlarda hem de bu aşırı uçların biraradalığında sürüp giden toplumsal bir yaşam örneğini, hayatın her alanında sürdürmektedir. Bu yapı, doğal olarak 19. yüzyıldan bu yana gerek kültürel, gerekse düşünsel anlamda etkilendiği Batı yaşam tarzı ve sistematiği ile bağdaşmamaktadır. Oldukça kendine özgü bir yaşam tarzı sergileyen bu toplum, ayrıntılara gidildiğinde her katmanında dışavurduğu biçimlerle çoğu kez, çağdaşlık kisvesi altında barınan bir ülke için insanlığın tüm utancını taşıyan trajik durumları barındırırken, yanı başında belki de dünyaca ünlü komedi yazarlarının aklına bile gelmeyecek türden gülünç durumların hazırlayıcısı olmuştur. Genele bakıldığında ise, ortaya trajikomik bir tablo çıkmaktadır.

Günümüzde hala süregelen alışkanlıklar, toplum birey bazında ele alındığında ise, her iki oluşumda da benzer özellikleri taşır. Batı formatı ile biçimlendirilmiş tüm kurumların, kuruluşların görünürdeki rasyonel yansımasının altında, görünmeyen bir irrasyonel oluşum yatmaktadır. Çok genel tanımıyla biçim ve içerik ilişkisini bu doğrultuda kurduğumuz zaman, böylesi bir yapılanmanın eğitim, sanat, sinema ve edebiyat türündeki dışavurumlarda da etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Toplumsal yaşam ve toplumsal ilişkiler bağlamında, her alanda görülen davranış, düşünme ve iletişim biçimi, direkt olarak Batılı normlar çerçevesindeki eleştirel boyutlarla, altyapısız sorgulamaların sonuçlarını ortaya çıkarmıştır. Aileden başlayarak, en üst toplumsal kurumlara kadar ulaşan bu düşünme ve yaşama biçiminin düzeltilmesi bir takım eleştirel tutum ve sorgulamaları getirirken, bu eğilimin kökenlerini ve nedenlerini ortaya çıkarmak konusundaki analitik bir bakış açısını da gerektirmektedir. Doğal olarak Türk toplumunun sıklıkla tanık olduğu; haraç, rüşvet, yağma, hibe türündeki alışkanlıklar bir adım ileriye giden bir toplumun iki adım da geriye gitmesine neden olmuştur. Geleneksel, zihinsel ve dinsel alışkanlıkların toplamında yer alan böylesi bir yaşama ve düşünme biçiminin terkedilmesi ise, kültürel, toplumsal ve zihinsel bir evrilme ile gerçekleşebilecektir -bu evrilme içinde dahi arı bir sonuca varmak mümkün değildir-. Çünkü bireysel anlamda akılla ilintili olan zihniyet, aklın rasyonel oluncaya kadar irrasyonel kalan süreciyle yakından bağlantılıdır. O halde, hem Doğu hem de Batı anlamında ele alınacak olduğunda aklın hangi ölçülerde üst seviyeye ulaştığı önemli bir soru(n) olarak kalır.

Bir sanat eserini belirleyici kılan öğeler gibi, neden sonuç ilişkileri ve sorun-çözüm bağlantılarını kurarak ilerleme eğilimi, insanlığın genel problematiğini ele alma ve ortaya doğru sonuçlar koyma bakımından da geçerlilik taşır. İşte bu nedenle yukarıda sözünü ettiğimiz doğru gibi görünen gerçek biçimlerin ardındaki yapı, Türk toplumunun geçmişle bugünkü bağlarını ortaya çıkarmaya yönelik bir neden-sonuç ilişkisinin dışavurumuyla yakından ilişkilidir.

Başlangıçta söz ettiğimiz doğadan alınan *mimetik* tarz, Türk toplumuyla ilgili bir feedback için oldukça önemli ve geçerli doneler olma özelliğini gösterir. Bu nedenle en başa dönmemiz gerektiğinde, insanlığın ilk oluşumunda son derece geçerli olan ve bu geçerliliği 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında, ilkel kabileler düzeyinde yapılan antropolojik araştırmalarla kanıtlanan potlaç yaşama ve düşünme tarzının etkisi yadsınamaz. Kısaca *alma-verme-fazlastıyla iade etme* olarak tanımlayabileceğimiz bu tarz, başlangıçta Türkler için de geçerli olan toplumsal ve ekonomik yaşam ile zihniyet çerçevesindeki belirli kurallar bağlamında önem taşır. Bu kurallar, ilk toplumlarda görülebilen temel bir özelliği; her türlü

soyut ve somut tarzı ritüellere dayandırma biçiminde gelişme göstermiştir. Ritüel ya da oyun toplumu olarak tanımlanan benzeri eğilimleri dışavuran topluluklarda, mübadeleye dayalı ilişki-iletişim ve düşünme biçimi olarak adlandırabileceğimiz bu tarz, yaşamı sürdürme ve varolma anlamında da geçerlilik taşır. Yine doğayla yakından ilişkili olan bu geçerlilik, animist toplum özelliklerinin yansıması sunar. *Doğa-İnsan* ve *İnsan-İnsan* karşılıklı iletişiminde de bağış, hibe, armağan zorunluluğu kaçınılmazdır. Çünkü öncelikle doğanın örnek alındığı bu tutum, doğanın felaketlerine karşı korunabilme içgüdüleriyle yapılmış bir mübadele örneğini sunar. Bu mübadelenin görünürdeki biçimi, doğaya armağan sunulmasıyla *doğanın gözüne girme* çabası; görünmeyen, soyut biçimiyle de beraberinde dinsel unsurları da getiren, bir ruh ya da Tanrı olarak kabul edilen doğaya kendi ruhundan bir parça teslim edip, Tanrıyla kendisini özdeş kılma türünde bir çabadır. Doğa ile insan arasındaki böylesi bir iletişim, ilk biçimleri belirleyen kabileler arası ilişkiler açısından da son derece geçerli bir yöntemdir. Doğaya verilen her armağan karşısında doğadan bir karşılık beklenmektedir. Doğayı taklit eden ilk insan da, dolayısıyla aynı karşılıklılık ilkesi çerçevesinde hareket edecektir. Bu nedenle düzenlenen büyük ziyafetlerde kabilelerin rekabeti; prestij, ihtişam ve otorite bağlamında ortaya çıkar. Bu tür bir dışavurum ise, hem toplumsal yaşamı belirleme bağlamında hem de zihniyet düzeyinde yaşanan gerçekliğin örtüşmesi anlamında eşzamanlı bir süreç izler. Her ikisi etkileşim içindedir ve birbirlerini belirlerler. İlk toplumların genel karakteristiğini ortaya çıkaran bu yöntem, kolektif davranma ruhunun da göstergelerini belirginleştirir. Kolektivite de doğadan alınan ve mimetik bir biçim olan mübadele ilişkisindeki gibi doğayı taklide dayalı bir oluşumun sonucudur. Doğadan insana geçen toplu davranma eğiliminin içgüdüsel sonuçlarını insan denilen türde, biçim ve içerik anlamında ortaya çıkaran bir oluşumdur. Bu durum da, soyut ve somut düzeydeki kolektiviteyi yaratır.

Türklerin tarih sahnesine ilk kez çıktıkları dönemden; coğrafi, kültürel, dinsel ve toplumsal etkilenmelerle bugüne kadar tarihsel bir ivmeyle geldikleri süreç, sözünü ettiğimiz tarzın düşünme ve yaşama biçimi düzeyindeki yansılarını, kalıtımını ve dönüşümünü sunmaktadır.

Hayatın her alanını belirleyen bu mübadele ilişkisi, Türkler'in zengin bir kaynağa sahip oldukları kültürel yapılanmaları açısından da oldukça geçerlidir. Bu zengin altyapı, hayatı oyun olarak algılayan bir oluşumun genel olarak söze ve seyirliğe dayalı dışavurumlarının da çok yönlü, özgün ve Batılı sanat anlayışından farklı bir izlek takip etmesini sağlamıştır. Doğal olarak bu tür bir kültürel yapılanmanın ortaya çıkış nedeni, biçimi ve içeriği de varolan zihniyet gelişiminin doğrultusunda olacaktır. Masal, Orta Oyunu, Gölge Oyunu ve Kuttören'e dayalı köy seyirlik oyunlarının varolma gerekçesi de benzeri bir mübadele yöntemine dayanır. Nakkal denilen masal anlatıcıları, dinleyenlerin armağanlarıyla anlatımın seyrini isteğe göre

değiştirebilmekteydi. Orta Oyunu ve Gölge Oyunu türündeki seyirliklerde eğer izleyici gösteriye karşı ilgili ve tezahüratkarsa, ya oyunun süresi uzatılıyor, ya da oyunun bitiminde izleyiciye nefis bir şölen sunuluyordu. Özellikle orta oyuncularının hicvettikleri önemli kişiler, bu hicivlerin kesilmesi için oyunculara bahşış dağıtıyorlar; dağıtmadıklarında ise, oyuncu hicvini ya da taşlamasını dozunu arttırarak sürdürüyordu. Güncel yaşamla iç içe geçmiş olan kuttörene dayalı köy seyirlik oyunlarında da, gerek oyun içinde gerekse oyunun bitiminde yapılan toplu ziyafet, ritüeli tamamlayan bir unsurdur. Mübadele ilişkisinin farklı biçimlerini görebildiğimiz bu türler; biçimsel yapı anlamında benzerlikler gösterirken, tür olarak komedinin ve mizahın hakim olduğu bir yapıyı da taşıyordu. Bu güldürü ögesine geleneksel seyirliklerin içindeki trajedi özelliği taşıyan taziyelerde de zaman zaman rastlanmaktaydı. Dolayısıyla geleneksel edebiyat ve seyirliklere baktığımızda, varolma gerekçelerini dayandırdıkları mübadele yöntemlerinin yanı sıra, yoğun olarak gülmece unsurunu da barındırdıklarını görebiliyoruz. Diğer bir özellik de; fıkra, masal, oyun ve seyirliklerin toplumsal yaşam ve zihniyet doğrultusunda kolektif olarak üretilip tüketilme özelliği göstermeleridir. Bu özellik de, buraya kadar getirdiğimiz konudan genel olarak hiçbir şekilde bağımsız bir niteliğe sahip olmadığını ortaya koyar. Dolayısıyla birey yok boy vardır tanımlamasını kültürel anlamda da geçerli kılar. Orta Oyunu ve Gölge Oyunu da benzeri bir usta çırak ilişkisine, yani dönemin tüm esnaf için geçerli olan yaşam ve zihniyet düzeyindeki lonca ahlakı geleneğine uyum sağlar. Tasavvufa dayalı bir biçim ve içeriğe sahip olan bu tür düşünme ve yaşama tarzı, aslında hayatın her alanına tarikatlar yoluyla yayılmış bir zihniyetin de; kadercı, tevekkülcü ve teslimiyetçi yaklaşımlarıyla da yakından ilgilidir. Öğretilen her şey olduğu biçimiyle kabullenilip aktarılır ve yerine yeni bir bilgi eklenemez. Bu anlamda kolektif bir zihniyetin göstergeleri geçerliiyken birey ya da bireyleşme adına yapılacak herhangi bir yenilik ve değişim, oyunun kuralına aykırı bir girişim olacağı için geçerlilik taşımaz.

Nedenselliğin farkı, biçim ve sergilenme konusunda da ortaya konulan eserlere yapısal farklar sağlamıştır. Bu eserlerde dramatik bir eğri yoktur, genelde epizodik anlatımın hakim olduğu süreklilik, sık sık yabancılaşıma eğilimini sunar. İşlevsel nedenlerle ortaya çıkarıldıkları için, seyirlik gösteriler ya da gezgin anlatıcıların sundukları hikayeler, hayatın her noktasına taşınabilmiştir. Bu nedenle Batılı anlayışta olduğu gibi, dramatik bir eğrinin hakim olmadığı yapı, izleyiciler tarafından başından sonuna kadar izlenmek zorunda değildir. Seyirliklerin izleyicisi yemek yer, uyur, dolaşır, katılır ya da katılmaz. Çünkü öyküyü, konuyu ve izleği bilmektedir. Amaç; eğlenmek, hoşça vakit geçirmek ve sunulan şölenlerden yararlanabilmektir. Bu da sürekli kendini tekrarlayan bir döngünün zihinsel ve toplumsal yaşamdaki kültürel karşılığını sunar.

Geleneksel halk seyirlikleri ve edebiyatında gülmece unsurunun bu denli yoğun olması, dünya çapında tanınan Nasreddin Hoca ve Bektaşî gibi gülmece kişilerinin ortaya çıkması, aslında nüvesini doğadan alan bir yaşam biçimini dönüştürerek de olsa sürdüren, özellikle Anadolu insanının belirlediği Türk toplum yapısındaki görünür biçim ile komedi unsurunun kökeni arasında sıkı bir bağ vardır. Çünkü komedi de, ilk kez doğayı taklide dayalı olan ve adına *mimus* denilen biçimlerden ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, tragedyanın da komedyanın içinden çıktığı söylenebilir. Başlangıçta gülmece unsuru; kaba, çirkin ve kötü karşılıklarıyla tanımlanırken, zamanla felsefi boyutta ele alınarak, toplum ile kurulan bağlarla değerlendirilme yoluna gidilmiştir. Gülme durumunun ortaya çıktığı ara yüzeyin; toplumla, bireyle ve doğayla uyum içinde olmayan aksiyonlardan kaynaklandığına ilişkin düşünce, zamanla aklın rasyonel bağlarından koparılmasına ve çelişkilere dayandırılmıştır. Çünkü yaşamın olduğu her yerde çelişkiler vardır. Komedi, içinde acı ve komiği barındıran bir unsur olmasının yanı sıra, kötülük ilkesiyle hareket eden bir yıkıcılığa kadar gidebilmektedir. Bu yıkıcılık bazen, yıkıp yeniden onarmak, bazen de tamamen yıkmak anlamında geçerlilik taşır. Komedi bir anlamda, toplumun, toplum dışı olandan aldığı intikamdır -toplum ve toplum dışı tanımları da görecelidir-.

Gülmeceyle yakından ilgili türlerden; masal, gerçek aracılığıyla gerçekdışı verirken, mucizevi değişimlerin, olağanüstü anlatımların yanı sıra, örneğin Keloğlan masallarında ahlaksızlık ve kötülüğe, Dede Korkut'ta ise şamanist özelliklerle bezenmiş İslami bir biçimi, dolayısıyla güncel hayatı belirleyen mübadele tarzının açık, net ve yalın anlatımlarını sunar. Fıkralarda, irrasyonel durumların, tersine çevrilerek sunulan yanıtları ve dinselliği biçim olarak kabul etmiş bir toplumun ikiyüzlülüğüne eleştiri getiren sonuçları vardır. Dolayısıyla hem Nasreddin Hoca, hem de Bektaşî fıkralarında, çok ayrı uçlar gibi görünmesi önerilen dinsellik ve cinsellik temalarının karşıtlığından doğan birliktelik, şaşırtıcı ve güldürücü durumları yaratır. Toplumun yansısını veren her anlatı, içinde fantazya, abartı, absürde ve olağanüstülükleri barındırır da, gerçeğin dönüşmüş biçimlerini sunar. Bu güldürü ögesi fıkralarda genel olarak daha evrensel kalıplara sahipken, gölge oyunu ve orta oyunu denilen seyirliklerde; güncel, anlık, geçici, sözel ve absürde bir biçimde ortaya çıkar. Bu da doğal olarak dönüştürücü değil, eğlendirici bir işlev taşır. Lonca ahlakıyla ilgili değişmez döngü, bu türler için oldukça geçerlidir. Alay, aşağılama, taşlama, hiciv, aykırılıklar, saçmalıklar bir takım araştırmalarda dönüştürücü eylemler olarak saptanmışsa da, parodi ve farsa dayalı gösteriler oldukları için, sorunu ortaya koyup, çözüm üretememek gibi bir sorunsalı barındırdıklarından dolayı işlevsel türler olarak zanaat olmaktan öteye gidememişlerdir. Bu tür seyirliklerde kişiler de tip olarak kalmış, karakter yaratılmasına yönelik bir derinlik kazandırılmamıştır. Dolayısıyla seyirliğin oluşumuyla ilgili bir özdeşlik taşır. Çünkü belli bir geçmişleri ve

gelecekleri yoktur, gelişen olaylar karşısında değişim göstermezler, herhangi bir iz bırakmazlar. *Kader içinde hoşça vakit geçirme* durumu yaratılan tipler için de geçerlilik taşır.

Batı etkisiyle oluşan gülmece anlayışında da durum değişmemiş, geleneksel tarz biçim olarak terk edildiyse de, içselleştirilmiş olan içeriksizlik, hem sanat eseri, hem de yaratılan tipler doğrultusunda geçerliliğini korumuştur. Rejimin değişmesi, genelde zihniyetin değişmesi için etkili olamamıştır. Entrikasız, dramsız, zayıf, çatışmasız, dolayısıyla altyapısız kurmacalar, genelde melodram ağırlıklı olsalar da, halkın gülmeceye yatkınlığı nedeniyle gösterilere ait duyurular dram-komedy olarak yapıp ilgi çekme yönüne gidilmiştir. Bu nedenle güldürüler, toplumsal hicivlere dayansa da, geleneksel ve Batı etkilenmeleriyle sağlanan yeni soytarlıkların eşliğinde, rahatsız edici, yıkıcı ve dönüştürücü olma özelliği sağlayamamıştır.

Türk toplumundaki gülmeceye olan bu eğilim, Cumhuriyet dönemi sonrasında da sürmüş, hiçbir zaman diliminde olmadığı biçimde mizah dergisi ve yayınları, gelişen sosyo-politik değişimlere eş zamanlı bir biçimde ilerleme sağlayarak, zaman zaman rahatsız edici boyutlara ulaşmış, cezalandırılmıştır. Mizaha yönelik bu yoğun eğilim, onu yavaş yavaş geleneksel boyutundan kurtararak, toplumcu gerçekçilik ve diyalektik bakış açısı ile yeni bir eleştirel tarzı ortaya çıkararak mizahın gerçek anlamda yıkıcı olduğunu vurgulayan sonuçlarını yaratmıştır. Yoğunluklu mizah yazarlığının etken olduğu dönemlerde ortaya çıkan Aziz Nesin, önceleri kısa öyküler, tefrikalar, taşlamalar, hicivler ve eleştiri yüklü mizahi göndermelerini takma isimler kullandığı metinler aracılığıyla okura iletebilmiştir. Zamanla gerek yazın, gerekse politik duruşu nedeniyle özellikle de rahatsız edici boyutlar taşıyan yazıları aracılığıyla hem sıkıyönetim dönemlerinde, hem de normal işleyiş içinde tutuklama, cezaevi, mahkemeler arasında ömrünü tüketirken, yaşadığı her olumsuzluk karşısında kamçılanarak yeni eserler üretme yolunu tercih etmiştir. Özel hayatında yaşadığı irrasyonelliği, toplumun çelişik yapısını, zihniyetini, yaşama ve düşünme biçimini çok iyi gözlemleyebilen ve bu gözlemlerini diyalektik bakış açısı, tezatlıkların ortaya çıkardığı gülmece unsuru, geleneksel kültür bağlantılarının sentezinde sunan bir masalcı olmuştur. Eserlerinde, geleneksel seyirlik ve edebiyatın biçimini, değişen bir Türkiye'nin genelini öze indirgeyerek ele aldığı biçimleri, canlı bir coğrafyanın çelişkili gerçekleriyle doldurmuştur. Bu içerik zaten müdahaleye gerek duyulmadan da ironiyi, traji komiği ve kara mizahı sergileyen bir yapı gösterir. Bu yapının içindekini ayraç içine almak, o ayrıntıya büyüteçle yaklaşmak ve bu yaklaşımı da söz ustalığına dayandırmak; Aziz Nesin için zaman zaman uç boyutlarda eleştirdiği bir toplumu yine o toplumun yararına kullanarak sunduğu hazır bir dökümanı; yazı, dünya görüşü, umut ve ilerleme adına kaydetmiştir. Anlatımı yalın ve sade, mizahı hem güncel hem de evrensel gerçeklerle çok yakından ilgili olduğu için; okunmuş, tanınmış ve eserleri birçok baskı yapmıştır. Aziz Nesin'in tüm eserlerinde dayandığı nokta, bireyleri ele almış olsa da kolektif davranma ruhu, zihniyet

ve en başından bu yana sözünü ettiğimiz Türkler'in mübadele ilişkilerinin, günümüzde süre gelen değişmiş ve dönüşmüş biçimleriyle hayatın belirlendiği durumlara karşı yapılan toplumsal eleştiriyi gülmece dozunda iletme özelliğini taşır. Karakterler derinlemesine ele alınırken, neden sonuç ilişkileri yine toplumun gerçeğinden yola çıkılarak ortaya konulmuş, absürde ve abartı olarak adlandırabileceğimiz kimi dolantılarda hem biçim hem de içerik düzeyinde kullanılan yabancılaştırma efektlerini oluşturmuştur. Bu yabancılaştırma, yazarın durduğu noktayla yakından ilgilidir.

Gol Kralı, Zübük, Yaşar Yaşamaz ve Tatlı Betüş ile ele aldığı toplumsal durumlar, gerçekte de yaşanan yabancılaşmaların esere aktarılmasındaki gerçeklikle ilgilidir. Gerçeklik düzeyinde ele alınan dolantı ise rasyonel gibi görünen irrasyonelliği algılama sürecine ilişkin, söz ve aksiyonla desteklenen zaman öldürme biçimini sunar. Dolayısıyla toplumsal yaşam içindeki absürd karşılığı Aziz Nesin'in eserlerinde yabancılaştırma olgusu olarak karşımıza çıkar. Bu da genel olarak biçim ve içerik ilişkisi bağlamındaki düzeneği, toplumsal gerçekler ışığında tamamlamaktadır. Sözünü ettiğimiz dört eser, kendini büyük oranda uyarlamalarla var eden Türk Sineması için de geçerlidir.

Türk Sinemasının tarihsel süreci genel olarak bize edebi eser-sinema ilişkisinin sonuçlarını sunmuştur. Bu uyarlama yöntemi sadece yazılı eserlere değil, Türk sinemasının ortaya çıktığı ve izleyiciye ulaştığı dönemlerdeki gösteri sanatlarına yönelik bir biçim de taşır. Oyun, operet ve müzikal ağırlıklı ilk uyarlamalar, sinemasal dil ve biçim yerine teatral etkiler ve etkilenmelerle sürüp gider. Bu anlamda, sahnede yapılan gösteri, herhangi bir kamera hareketi ile yapılmaksızın perdeye aktarılmıştır. Teatral bir sinema anlayışının kökenindeki nedeni, sinemayı tanımayan, onu estetik bir unsur olarak kabul etmeyen tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncuların etkisinde aramak gerekir. Zamanla ortaya çıkan serial türündeki filmler, hem Batı etkisindeki aksiyonların hem de geleneksel tiyatrodaki tip ve oluntuların sentezinde bir gelişme gösterir. *Bican Efendi* serisi, süreç içinde, farklı isimlerle ortaya çıkan benzeri filmlerin prototipini oluştururken, aynı durumun sinema filmi olarak 1980'li yıllara taşınması ve furya haline gelen bu tarzın 1990'lı yıllarda özel kanalların devreye girmesiyle birlikte ratingi arttıracak unsurlar olarak izleyiciye yeniden sunulması, aradan yüz yıla yakın bir zaman geçmesine rağmen, Tasavvuf zihniyetinin döngüsel değişmezliğiyle sonuçlanan yapısının sürdüğünü gösterir. Bir yandan melodramlarla desteklenen ağlama nöbetleri, diğer yandan *Cilalı İbo*, *Turist Ömer* ve son olarak da *Şaban* serileriyle gelen güldürü furyası, her iki uçta aynı anda yaşayan Türk insanının, uçları bir araya getirme konusundaki çelişkili yapısını ortaya koyar. Sözünü ettiğimiz türlerden roman uyarlamalarına dayalı melodramlar ve *Turist Ömer*, *Cilalı İbo* türündeki aksiyon, tipleme ve söze dayalı güldürüler, Türkiye'de sinemanın güncel hayat içinde belirleyici olduğu bir döneme rastlamaktadır. Bu belirleyiciliğin

de tıpkı geleneksel unsorda olduğu gibi eğlenceye ve vakit geçirmeye yönelik bir seyirlik olduğu inkar edilemez. Benzeri bir durum, yaklaşık on beş yıl sonra ortaya çıkan Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban tiplmesi için de geçerlidir. Burada yine karakter değil, tip vardır. Absurde aksiyonlar ve sözün çift anlamlılığı, genelde siyasal ve toplumsal güldürü olarak ortaya çıkan hazır duyarlılığın popülerleştirilmesinde, toplumun genelde bireyleşememe özelliği, bireymiş gibi görünen ancak birey olamayan Şaban özelinde ortaya çıkarılmıştır. Şaban burada toplumu fazla düşünmeye zorlamadan, soft bir toplumsal gerçekçilik sergileyerek, geleneksel gülmedeki güncel olayları eleştiriyor gibi görünen hazır klişelerin farklı versiyonlardaki sayısız tekrarlarını sunmuştur. Dolayısıyla geleneksel gülmede, tüm oyunları başından sonuna kadar bilip, tekrar izlemek, eğlenmek ve zaman geçirmek amacıyla giden izleyici, donmuş bir zihinsel yapılanmayla, 1980'ler ve 90'larda bu kez aynı oyunu Küşteri Perdesinden değil, teknolojiyle donatılmış bir sinema perdesinden ve televizyon ekranından izlemiştir. Dolayısıyla Aziz Nesin'in sinemaya uyarlanan dört eseri konusunda da benzer şeyleri söyleyebiliyoruz. Çünkü bu filmlerin ikisi, Şaban ile özdeşleşen yönetmen Kartal Tibet tarafından çekilmiş, her ikisinde de Kemal Sunal rol almış, dolayısıyla bu seriye eklenen eser bazında Aziz Nesin imzalı iki film olmuştur. Ancak, eserden aynı adlarla uyarlanan bu iki film, edebi metnin zenginliğini, altyapısını, temasını, kısaca özünü yakalayamamıştır. Oyunculuk yetersiz ve klişe; dramaturji sağlıklı, romanda bireylerin özelinde aktarılan karakter analizi, filmde hem başrol oyuncusu hem de diğer oyuncular konusunda eksik kalmıştır. Özellikle Zübük romanında verilmek istenen derin tahliller, betimlemeler aracılığıyla yerini bulur. Burada bireyin karakteri değil, bir zihniyetin ve buna bağlı olarak gelişen toplumsal davranış biçiminin karakteristik yapısı sunulmuştur. Filmde ise, zaman zaman vurgulanan bu durum, ne yazık ki, siyasal gülmece adıyla anılan türün, kötünün iyisi olarak adlandırabileceğimiz örneğini sergiler.

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz için de benzeri konular geçerlidir. Masala, meddaha, anlatıma, rasyonel ve irrasyonel çelişmesine, görünen biçimlerin ardındaki şaşırtıcı gerçeğe dayalı olan eser; yönetmenin eser aracılığıyla iletmek istediği mesaj konusunda yetersiz kalınca, ortaya kolaycılığa kaçan, yapay, teatral, sinema diliyle çok fazla ilişkisi olmayan bir yapımlı çıkmıştır. Her türlü donesiyle, gerek içerik gerekse biçim anlamında, kültürel özelliklerden, ulusal diyebileceğimiz bir anlayıştan evrensele ulaşabilecek olan bir sinema dili yaratma konusundaki tüm hazır verilere rağmen, bu denli içeriksiz ve çözümsüz yapımların ortaya çıkması şaşırtıcıdır.

Özel bir televizyon kanalı için çekilen Tatlı Betüş ise, uyarılama bağlamındaki bağlantıları, gösterim konusunda sahip olduğu geniş zaman dilimi dolayısıyla dikkate alabilecekken, ortaya dış yüzeyi parlak ve gösterişli, ancak içi kof bir yapımlı çıkarmıştır. Türk

sinemasının yıllardan bu yana düştüğü genel hata, 1993 yılında çekilen Tatlı Betüş için de geçerlidir. Diğer üç uyarlamayla karşılaştırıldığında, görüntüsel kalite adına daha ön planda yer alan Tatlı Betüş, star sistemi zihniyeti doğrultusunda çekilen bir film olarak, roman bağlamındaki zenginliği içeriğe taşıyamama türünden bir sakıncayı ortaya çıkarır. Belki de bu sakınca şu an ele aldığımız konu bağlamında daha geçerli bir durum oluşturur. Çünkü geneldeki zihniyet, her türlü iletişim biçimi için geçerlilik taşımaktadır. Kitlelerin dönüşümünü sağlayan ve 21. yüzyıla girerken hala ritüel bir birlikteliği sağlayan bu filmlerin yaratıcıları açısından da; estetik, kuram, biçim ve içerik konusu geçerli değildir. Genel beğeni doğrultusunda işlenen konular, bilinenin tekrarı üzerine kurulduğu için toplumu aynı donma noktasında bırakmaya mahkumdur.

Türk toplumu, gerek Batı, gerekse Doğu etkilenmeleriyle bu gün de sürdürdüğü farklı yapının ele alınmasını, dönüştürülmesini ve sunulmasını beklemektedir. Çünkü en başından bu yana söz ettiğimiz bu farklı yapılanmalar, farklı yaşam biçimlerini getirmiştir. Oysa Türk Sinemasında ciddi boyutta yaşanan içerik sorunu, genelde ele alınan olayların ve karakterlerin toplum yapısıyla çok da fazla örtüşmediklerini ortaya çıkarır. Bu da içinde yaşanan toplumun, her boyutunun derinlemesine algılanamamasıyla ilgilidir. Biçim ve içerik anlamında her yönüyle bitip tükenmez bir kaynak sunan Türk toplum yapısı, Türk Sinemasına hem biçim hem de içerik konusunda evrensel bir dil kazandırabilecek ölçüde zengin bir altyapıya sahiptir.

Kaynakça

Kitaplar:

- ABDÜLAZİZ BEY; *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*, Yay. haz. Prof. Dr. Kazım Arısan - Duygu Arısan Günay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1. Baskı, 1995, İstanbul.
- ADANIR, Oğuz; *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, 1. Baskı, 1987, İzmir.
- ADANIR, Oğuz; *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Eylül Yayınevi, 1. Baskı, 1997, İzmir.
- ALANGU, Tahir; *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yayınları, 1. Baskı, 1983, İstanbul.
- AND, Metin; *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 10, 1. Baskı, 1972, Ankara.
- AND, Metin; *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 26, 1. Basım, 1977, Ankara.
- AND, Metin; *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitabevi, 2. Baskı, 1995, İstanbul.
- ARISTOTELES; *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Yükselen Matbaası, 1963, İstanbul.
- ARMAĞAN, İbrahim - Sibel; *Toplumbilim*, Barış Yayınları, 1. Baskı, 1998, İzmir.
- BAUDRILLARD, Jean; *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adamır, GSF, 1992, İzmir.
- BERKES, Niyazi; *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, 1. Baskı, 1978, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili; *Folklor ve Edebiyat I-II*, Adam Yayınları, 1. Baskı, 1983, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili; *Nasreddin Hoca*, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 2. Basım, 1996, Ankara.
- BRAUDEL, Fernand; *Maddi Uygarlık II*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, 1. Baskı, 1993, Ankara.
- DORSAY, Atilla; *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkilap Kitabevi, 1. Basım, İstanbul (tarihsiz).

- DRURY, Nevil; *Şamanizm*, çev. Erkan Şimşek, Okyanus Yayınları, 1996, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki; *Nasreddin Hoca*, Remzi Kitabevi, 1961, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 6. Baskı, 1995, İstanbul.
- HASSAN, Ümit - BERKTAY, Halil - ÖDEKAN, Ayla; *Türkiye Tarihi I - Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, Cem Yayınevi, 4. Baskı, 1994, İstanbul.
- İNAN, Abdülkadir; *Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, Ankara.
- KABACALI, Alpay (haz.); *75. Yaşında Aziz Nesin*, TÜYAP, 1990, İstanbul.
- KABACALI, Alpay (haz.); *Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin*, Çağdaş Yayınları, 1. Baskı, 1995, İstanbul.
- KUNT, Metin - FAROQHİ, Suraiya - YURDAYDIN, Hüseyin G. - ÖDEKAN, Ayla; *Türkiye Tarihi II -Osmanlı Devleti 1300-1600*, Cem Yayınevi, 5. Baskı, 1997, İstanbul.
- MALINOWSKI, B.; *İnsan ve Kültür*, çev. Doç. Dr. M. Fatih Gümüş, V Yayınları, 1. Baskı, 1990, Ankara.
- MALINOWSKI, B.; *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*, çev. Saadet Özkal, Kabcacı Yayınları, 1. Baskı, 1992, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert; *Mantık ve İhtilal*, çev. Muammer Sencer, Kıtış Yayınları, 1. Baskı, 1974, İstanbul.
- MAUSS, Marcel; *Hibe -Arkaik Cemiyetlerde Mübadelenin Şekilleri ve Sebepleri*, çev. Sadri Ertem, Yüksek İktisat Mektebi, sayı: 18, 1934, İstanbul.
- NESİN, Aziz; *Zübük*, Tekin Yayınevi, 7. Baskı, 1975, İstanbul.
- NESİN, Aziz; *Memleketin Birinde*, Tekin Yayınevi, 6. Baskı, 1976, İstanbul.
- NESİN, Aziz; *Tatlı Betüş*, Tekin Yayınları, 4. Baskı, 1977, İstanbul.
- NESİN, Aziz; *Bütün Oyunları III*, Adam Yayınları, 1992, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir; *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1985, İstanbul.
- ÖNGÖREN, Ferit; *50 Yılın Türk Mizahı*, İş Bankası Kültür Yayınları, 50 Yıl Dizisi: 4, 1. Baskı, 1973, İstanbul.
- ÖZÖN, Nijat; *Türk Sineması Tarihi*, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962, İstanbul.
- PROPP, Vladimir; *Masalın Biçimbilimi*, çev. Sema-Mehmet Rıfat, BFS Yayınevi, 1. Baskı, 1985, İstanbul.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; *Türk Sinema Tarihi II*, Metis Yayınları, 1. Basım, 1988, İstanbul.

- SOKULLU, Sevinç; *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 3. Baskı, 1997, Ankara.
- STRAUSS, Claude Levi; *Din ve Büyü*, çev. ve der. Ahmet Güngören, Yol Yayınları, 2. Baskı, 1993, İstanbul.
- ŞENER, Cemal; *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Yaşamı Şamanizm*, AD Yayınları, 1. Baskı, 1995, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, 2. Baskı, 1977, İstanbul.
- ÜLGENER, Sabri; *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, DER Yayınları, 1981, İstanbul.

Makale ve Söyleşiler:

- ADANIR, Oğuz; *Türk Sinemasında Ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu*, Defter Dergisi, Sayı: 8, Şubat/Mart 1989.
- COŞ, Nezi; *Sinema Notları: 1980-81'de Sinemamız*, Varlık Dergisi, Sayı: 887, Ağustos 1981.
- ÇETİNKAYA, Yavuz; *Romandan Filme: Basitleştirme mi?*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 77/1, Ağustos 1993.
- GÜRELİ, Nail; *Aziz Nesin'le Röportaj*, Vatan Gazetesi, 21 Aralık 1960.
- ÖNGÖREN, M. Tali; *Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 77/1, Ağustos 1993.
- ÖZGÜÇ, Agah; *Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları*, Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996.
- SANCAR, Nuray; *Masal, Fantazya ve İdeoloji*, Evrensel Kültür Dergisi, sayı: 34, Ekim 1994.
- SENCER, Muzaffer; *Kültüre İlişkin Temel Kavramlar*, Ulusal Kültür Dergisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, yıl: 2, sayı: 5, Temmuz 1979.
- SÖNMEZ, Necati; *Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı*, Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996.
- YETKİNER, Ayhan; *Yaşamak Benim İçin Yazmaktır. A. Nesin*, Barış Gazetesi, 13 Ekim 1973.

Bildiriler:

- ANDAÇ, Feridun; *Aziz Nesin'in Taşlamaları ve Şiirleri*, Aziz Nesin Günleri, 29-30 Haziran 1996, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1. Baskı, 1996, Ankara.
- ÖNGÖREN, M. Tali (yön.); *Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema-Edebiyat İlişkisi*, 12 Kasım 1995, 14. TÜYAP İstanbul Kitap Fuarı'nda düzenlenen panel, Varlık Dergisi, Sayı: 1060, Ocak 1996.
- ERTOP, Konur; *Romancı Aziz Nesin*, Aziz Nesin Günleri, 29-30 Haziran 1996, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1. Baskı, 1996, Ankara.

Diğer:

- Okyanus Türkçe Sözlük II-III, haz. Pars Tuğlacı, Pars Yayınevi, 1974, İstanbul.

