

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ  
TİYATRO ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

**"AYAK-BACAK FABRİKASI"NI SAHNEYE  
KOYARKEN ZORUNLU DÜŞÜNCELER**

Doç. Dr. ÖZDEMİR NUTKU

ANKARA ÜNİVERSİTESİ BASIMEVİ . 1971

## İÇİNDEKİLER

Giriş .....	29
Yazarın Çıkış Noktasını Getiren Kaynaklar .....	32
Oyunun Tarihsel ve Ekonomik Açıdan İncelenmesi .....	34
Diyalektik Öz – Simetrik Biçim .....	58
Geleneksel Oyun Özellikleri .....	70
Sonuç .....	76

## “AYAK-BACAK FABRİKASI”NI SAHNEYE KOYARKEN ZORUNLU DÜŞÜNCELER

Doç. Dr. ÖZDEMİR NUTKU

### Giriş:

Çağın bilerek yaşıyan ve daha iyi bir dünyanın özlemi içinde acı çeken oyun yazarı, gerçekleri ne bir tülün ardından süsleyerek göstermeye çalışır, ne de bencil bir tutumla kendine olan acıma duygularını ön düzeye alarak dolambaçlı, belirsiz yollardan kaçamaklar arar. O, hiçbir avuntuya sapsadan insanoğlunun atılmış köprülerini bir bir gözlerimizin önüne serer. İçinde bulunduğu çağın en devingen ve en etkili bir anlatım aracı olan tiyatro ise, insanoğlunun yaşamakta olduğu dünyayı topluca bilince, tehlikeleri görmeğe ve doğruları anlamağa yönelir. Ünlü Alman yönetmeni Hans Schweikart'ın belirttiği gibi, “*tiyatro, seyircisine kendi yaşamındaki bilmediği şeyleri, daha doğrusu bilmekten kaçındığı şeyleri göstermekten sorumludur.*” Çağdaş yazar ister çocuksu soytarılıklarla, ister şiirle bir hava içinde, ister epik, ister dramatik yollardan olsun, kütlelerin sorunlarını sağlam yorumlarla, devinin yolunda olan bir düşünce sistemiyle ve nesnel bir yönelim içinde verir. “*Yazarlar, olayları bütün gerçekleri ile anlamayı ve yorumlamayı öğrenmelidirler. Yaşamın yalın, ama büyük ‘fenomeni’ni gösteren oyunlar yazmayı bilmelidirler. Bugünün tiyatrosu yazarlardan yalın, belirgin, anlaşılır, psikolojik olmayan etkiler gerektirmektedir,*” diyordu Erwin Piscator 1929 yılında. Çünkü “*bugünün dram sanatının varoluş nedeni, bireyin kendine olan özel ilişkisi ya da kişisel almyazısı değildir; bu varoluşun nedeni içinde bulunduğumuz çağa ve kütlelerin almyazılarına olan ilişki ile anlam kazanır.*”

1970 yılının Ağustos başında genç yaşta yitirdiğimiz Sermet Çağan, çağdaş Türk tiyatrosunun örnek bir oyunu *Ayak-Bacak Fabrikası* ile getirdi. Geçmişteki değerlerle, bugüne ve geleceğin değerlerine helezonî bir gelişim düzeni içinde yönelen, çağdaş sentezi, geleneksel oyun kaynakları ve bugünün tiyatrosu ile kuran Çağan üzerinde önemle durulması gereken bir yazarımızdır. *Ayak-Bacak*

*Fabrikası*<sup>1</sup> yöresel bir sorunu, evrensellik kazanan bir durumda çağdaş düşüncenin ışığında gösteren bir oyundur. Bu açıdan genişlemesine bir incelemeyi gerektirir.

Genç tiyatrocuları çalıştırırken yazarın ilk adımı Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki halkın özelliklerini tanımak için yaptığı ön çalışma oldu. O güne kadar, tiyatronun yalnız sahneden oluşmuş olduğunu sanan anlayış Türk tiyatro incelemesini tiyatronun yalnız bir yarım küresi üzerinde geliştirilmişti. Oysa Çağan, tiyatro olgusunun halkla kaynaşmış bir bütün olduğunu ve tiyatro estetiğinin seyircisiz bütünlenemeyeceğini biliyordu. Devlet Tiyatrosu'nun o güne değgin yapmış olması gereken bu önemli, önemli olduğu kadar da zor olan çalışmayı Sermet Çağan başardı. Yönetmen Çağan, 17 soruluk bir soruşturma düzenleyerek seyirci gerçeği yanısıra, çeşitli yörelerin algılama niteliklerini, sahne olanaklarını, tiyatro anlayışlarını öğrendi. Sonra gençlerden kurulu topluluğunu o güne değgin Türkiye'de görülmeyen yoğun ve bilimsel bir çalışmaya soktu. İyi çalışma olanaklarını yaratmak için de büyük kentlerden uzaklaşarak Ege denizi kıyısındaki küçük bir ilçeye karargâhını kuran Çağan, gençlere bir yandan oyunculuk temrinleri, kültür fizik yaptırırken, öbür yandan da sahneye koyacağı *Ayak-Bacak Fabrikası*'nın en doğru yorumunu saptamada yardımcı olacak kuramsal çalışmaları geliştirdi. Ayrıntıları ortaya çıkaran bir öğretim evresini getirdi. Tiyatronun kolektif bir sanat olduğuna da inandığından kuramsal çalışmaları yoğun bir inceleme içine getirebilmek için İstanbul'dan, Ankara'dan çeşitli alanların uzmanlarını getirterek konferanslar ve seminerler düzenledi. O, tiyatro olgusunda çeşitli öğelerin önemli rol oynadıklarını biliyordu; tiyatro öğreticisinin, eleştiricisinin, incelemecisinin bir oyuncu kadar "*tiyatro organizmasından asla ayrılmayacak*" birimleri olduğunu tekrar tekrar belirtiyordu.

Çağan'ın topluluğu Ekim 1966 başında çeşitli kentlerde ve ilçelerde oyunlar oynamağa başladı. Turne iki ay büyük bir başarı ile sürdü. Yazar ve yanındaki gençlerin yorgunluğu bu başarılar yanında unutuluyordu. Turne böyle sürüp giderken bu yazıda konumuza girmeyen nedenlerden dolayı toplulukta bir parçalanma oldu. İşte ben bu sırada Sermet Çağan'dan bir mektup aldım. 5 Aralık 1966 tarihli bu mektupta şöyle yazıyordu:

"Sevgili Özdemir,

5 Aralık 1966

*Mektubun beni çok sevindirdi. Çeşitli engeller ve düşünceler karşısında, arada bir kendininkine benzer bir düşünce ve tutumla karşılaşmak, insan insanı büyük ölçüde mutlu kıyor.*

<sup>1</sup> Bu oyun ilk kez, 1964'te, "İ.T.Ü.B Gençlik Tiyatrosu" tarafından oynadı.

*Büyük kentlerde oynama konusunda tamamen seninle aynı fikirdeyim. Kentlerde oynuyoruz, seyirci geliyor, para da geliyor. Ama bunun Kenterlerden ya da Dormenlerden veya nebileyim herhangi birinden farkı yok. Turnenin Ramazana kadar olan birinci bölümünde hemen 60-65 yer dolaşmış olacağız, bunun 14'ü kent. Bu hesabı verirken, oynadığımız 65 yerin sadece 2'si büyük kent diye bildiğim gün kendimizi amaca daha yakın bulacağım. Ramazan içinde İstanbul'un çeşitli yerlerinde oynayacağız. Daha çok fabrika çevreleri ve dış mahalleler üzerinde duruyoruz.*

*Turnenin ikinci bölümünde de, hemen hemen sadece kasaba ve köylere gideceğiz. Hatta buna yeterli olanakları sağlamak için imcece düzeninde çalışmayı teklif ettim. Çocukların 20 tanesi aslan gibi çıktı, tabii Memet başta. Derhal kabul ettiler. Belki bu yolla istediğimiz işi yapabileceğiz. (...)*

*Özdemirciğim, İstanbul'dan ayrılmadan önce, köy ve kasabalarda ne gibi araştırma ve soruşturma yapmamızı tavsiye etmeni rica ederim. İleriki çalışmalarımızda bize çok yararı olacak bu araştırmanın ne yönde yürütülmesi gerek?*

*Pek çok selâm ve sevgiler.*

*Sermet Çağan"*

Görüldüğü gibi, Sermet Çağan'ın yazdığı bu mektupta bazı gerçekler su yüzüne çıkıyordu. O, daha çok ilçelere ve köylere gidip oynamak istiyordu. Anadolu'nun çeşitli yöreleri üzerinde onun soruşturmalara aldığı yanıtlarla<sup>2</sup> epeyi bilgisi olmasına karşın, yapabileceği araştırmalar için büyük bir alçak gönüllülikle benim yardımımı diliyordu.

Sermet Çağan, gerek oyunlarını yazarken, gerekse oyun sahneye koyarken günlerce kütüphanelerde, arşivlerde bir bilim adamı gibi çalışırdı. Öyle bir iki kaynakla da yetinmezdi; herhangi bir nokta üzerinde çalışmasını doyurucu bulmuyorsa, hangi kentte, hangi ülkede olursa olsun yazar, sorup soruştururdu. Onun çalışma özelliklerinden biri de, çok sayıda gazetenin ve derginin verdiği haberleri kesip saklama sıydı. Bu işi de büyük bir ustalıklı yapardı. Genel olarak gözden kaçabilecek günlük bir olayın haberi, gazetenin hangi köşesine sıkışmış olursa olsun, onun makası değince değerleniverirdi.

<sup>2</sup> Soruşturmaya gelen yanıtların bir bölümü, Tahir Alangu tarafından açıklanmıştır: bkz. *Oyun*, 1966-2, sayı: 29

Onun oyunlarını yazmasında bu gazete kupürleri önemli rol oynadı. Çağan için Türkiye'nin herhangi bir yerindeki olay, yalnız yurt çapında değil, bütün dünya insanlığını ilgilendirmesi gereken bir olaydı. Aynı yolda, o, ülkenin bir kenarına bulaşmış bir olayı tek başına irdelemezdi. Örneğin, Anamur ilçesinin Karaçukur, Karaağa, Uluyaf ve Sarıdana köylülerinin fink ekmeğinden kötürüm olmaları; bu durumu ortaya çıkaranlar ve bunu çağdaş insanlıkla olan bağlantısı ve çelişkisi onu ilgilendiren özelliklerdi. Ölmektense, kötürüm olarak sürünmeyi bile göze alan insanları umutsuzluğun son kertesine getiren bu durum nasıl bir şeydi?

Dünya politikasını yakından izleyen yazarın *Ayak-Bacak Fabrikası*'nda soruşturma açtığı durum açık ve seçik ortadadır. O, bu durumu "idealize" etmeden, birtakım yapmacık kahramanlar uydurmadan, olduğu gibi verir oyununda. Onu ilgilendiren bu sorunu nedenleriyle açıklamaktır. O, bu oyununda, düzenin nasıl olması gerektiğini değil, *nasıl olmaması gerektiğini* gösterir. Bunun için de didaktik değildir.

#### Yazarın Çıkış Noktasını Getiren Kaynaklar:

Çağan, 1965 yılında, oyunu "Ankara Sanat Tiyatrosu" tarafından oynandığında şöyle haykırıyordu: "Yücelmek, yüceltmek için dünyaya gelmiş insanları doğal hakları olan yaşama bahasına sürdüren kimlerdir? Kimlerdir bunun sorumluları?" Yazar, yanıtını verdiği bu sorusunu sorarken Ethem Kahraman'ın bir yazısını anıyordu<sup>3</sup>:

*"Demir gibi sapasağlam insanlar, yokluk neticesi yedikleri fink ekmeği yüzünden bu hale gelmişlerdir. Bu biçarelerin belden aşağısı tutmaz. Ayak adaleleri tamamiyle büzülmüştür. İki tane koltuk değneği olmadan ne ayakta durabilirler, ne yürüebilirler. Koltuk değneklerine dayanarak, ayaklarını sürüye sürüye yürürler. Tedavisi de imkânsızdır. Hayatları boyunca kötürüm kalmaya mahkumdurlar."*

Bu haberden başka, Fikret Otyam, *Cumhuriyet* gazetesinde<sup>4</sup> yayımladığı bir röportajında "karatohum" adı verilen fink ekmeğinin kötürüm yapan niteliklerini ve bu tohumun kurbanı olan insanları ele alıyordu. Karatohum, mercimekten biraz daha ufak, biçimsiz, yamru

3 *Yön* Dergisi, 18 Temmuz 1962

4 Bkz. *Gide Gide* 9, (Ankara, 1967), s. 159

yumru bir tohumdu. Anamur'un Karakilise, Uluyat, Karaçukur, Sarıdana, Bodeyme, Yivil adlı orman köylerinde yaşayan insanlar arpaya, yulafa ya da bulurlarsa buğdaya karıştırdıkları fink tohumunununu ile ekmek yapıp yiyorlardı. Oysa büyük bir tehlikeydi bu: fink ununun ölçüsü kaçırılırsa yiyenlerin ayak damarları ve sinirleri çekiliyor, kötürümlüğe yol açıyor. Otyam, köylülerle yaptığı konuşmalarının birinde fink işinin ashını soruyor ve aldığı yanıt şu oluyordu:

*"Min eyvel minel ahirde bu köy fink ekmezdi. Orman İşletmesi dışarlardan çalı kestirmiyor ve ebemizden, dedemizden kalma ekeneklerimizi ektirmeyiverdiler. Bu devir biz de toprakların gıdasız yerlerine bu finki ekmeğe mecburi kaldık. Bu devir yedik, topal olduk. Yok, bir mümkünümüz yok. Halimizi her ne kadar arzettiyssek Ankara'daki hokümet bizim burada sefillik çektiğimizi ne bilsin? Hiç bilemez. Hiç bilemez. Hiç bir tanemizin halini bilemez"*<sup>5</sup>.

Köylülerin Orman İşletmesi ile olan ilişkisi neydi? Ne yapmış bu işletme de köylüler karatohuma kalmışlar? Bunu yine köylüden dinliyoruz:

*"Bizim vatandaşlarımızın hepimizin topallığına sebep olan İşletmedir. Başka kimse değildir. Eğer bizim şimdiki hali hazırdaki ekilmiş olan ekeneklerimizi (tarlalarımızı) bize verseler de bir daha ormana girmiyecesiniz deseler bize, bir ormana girmeyiz de, hiçbir zaman topal da olmayız da"*<sup>6</sup>.

Mete Han'ın yaptığı incelemeye göre,<sup>7</sup> Karakilise'de ailelerin % 80'i fink unuyla karışık ekmek, % 20'si de başka hiçbir şey karıştırmadan fink ekmeği yiyor. Karışık ekmekte arpa ya da bakla unu var. Doğal olarak, finki karıştırmadan yiyenler arsında topal olanların sayısı bir hayli kabarık. Kötürüm olan bu insanların en büyük sorunları "midenin cızıltısını kesmek," bunun için de kötürüm olmağa razılar. Kötürüm olmayı ölmeğe yeğ tutuyorlar.

Sermet Çağan, fink ekmeği ve kötürümlük konusunu temel sorun olarak seçmiş ve bunu az gelişmiş ülkelerin sorunlarını verecek genel bir tavır durumuna getirmiştir. Bu genel tavrı ortaya çıkarırken de, doğal olarak, kendi ülkesinin özelliklerini ön düzeye almıştır. Dikkat edilmesi gereken nokta, Çağan'ın, "karatohum" ile dar bir alan içinde

5 Bu dağ köylerinde artık fink ekmeği yenmediği için kötürümlüğün çoğalması da önlenmiştir.

6 Bkz. *Gide gide* 9, s. 162

7 *Yön*, 26 Şubat 1965

kendini tekrarlamamış olması, tersine genel tavrı içinde bunu ekonomik, siyasal ve toplumsal nedenlere oturtmuş olmasıdır.

Yazarın bu oyun için kullandığı ve kendi düşüncelerine ışık tutacağına karar verdiği başka bir haber de Urfa yakınlarındaki, içinde "kutsal balıklar"ın bulunduğu inandırılmış olan göldü<sup>8</sup>. Çağan, her zaman yaptığı gibi şu haberi görünce hemen kesip ayırmıştı:

"( . . . ) Balıklı Göl diye bilinen ve hâlen şehrin hem tarihi, hem ibadet hem de gezinti parkı olan mntıkada yer altından çıkan kaynak Urfa'lıların yiyecek, içecek, yıkayacak ihtiyaçlarını temin etmektedir. Halk su ihtiyacını, içinde binlerce kefal balığının yüzdüğü bu 'Balıklı Göl'den temin etmektedir. Halk kutsal saydığı için bu balıkları yememekte ve onları haşlanmış nohutla beslemektedir"<sup>9</sup>.

Nohutla beslenen "kutsal balıklar" üzerine başka bir haber de şöyledi:

"Urfa'dan civar illere, bilhassa Adana'ya giden gençler, gördükleri ve pek benimsedikleri 'su topu' sporunu kendi şehirlerinde de yapabilmek için 'Balıklı Göl'den medet ummuşlar, lâkin eskiden beri dillere destan efsaneler karşısında hocalara danışmadan işe koyulmamışlardır. Aydın din adamları, bunda bir mahzur olmadığını ifade edince, gölde iki kale kurulmuş ve bugün 'Balıklı Göl' Urfalı gençlere mükemmel bir 'su topu' sahası oluvermiştir"<sup>10</sup>.

Yazar, biraz daha uzun olan bu haberi de kesmiş ve ötekini yanına koymuştu. Kutsal göl ve balıklar bir gerçeği göstermek yönünden, Çağan için büyük önem taşıyordu. Çünkü biliyordu ki, bugün 'su topu' oynanmasına izin verilen bu göl yüzyıllardan beri orada yaşayan insanların inançlarının "istismarı" nda büyük rol oynamıştı. Böylece, "kara tohum" dan sonra, "kutsal balıklı göl" de yazarın görüş açısını genişletmede ve bunu helezonî bir gelişmeyle ortaya koymada yararlı olacak bir simge oluverdi.

#### Oyunun Tarihsel ve Ekonomik Açından İncelenmesi:

Çağan, bu oyununda, halk sınıflarını ve bu sınıflar içindeki katları tiplerin temsilciliği ile gösterir; ancak *Ayak-Bacak Fabrikası*'nda ki temel bölümlene yönetici kadro ile halk arasında yapılmıştır. Yöne-

<sup>8</sup> Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde Urfa'daki bu kutsal gölden söz eder: bkz. cilt. V, ss. 48-9, (ed. Zuhuri Danışman), İst., 1970

<sup>9</sup> *Yeni Gazete*, bkz. *Oyun* 1966-2, sayı: 29

<sup>10</sup> *Son Gazetesi*, 8 Eylül 1966

tici kadronun başı olan Şef, aslında halk ve Şef'i ele geçirmiş olan toprak ağaları tarafından yönetilir; Şef olanları bitenleri sonradan öğrenen, ağaları buyruğu altına alamayan ve bu duruma karşılık kişisel doyunluğunu dünyasal tadımlarda arayan biridir. Toprak ağaları ise o ülkenin hem polisi, hem de politikacısıdır; ülkeyi bunlar yönetir, bunlar yargılar, bunlar düzenler, bunlar karıştırır.

Osmanlı tarihine bir göz attığımızda aynı durum gözümüze çarpar. Ekonomik bunalım döneminde, İmparatorluğun çeşitli illerinde kendilerine güç ve servet sağlayan ya da geniş topraklar üzerinde egemenliklerini kabul ettiren kişiler vardır. Âyan, Ağa, Derebeyi olarak bölümliyebileceğimiz bu kişiler, toprak sahibiseler, ağa, devlete baş kaldırdıklarında birer derebeyi niteliği içine giriyorlardı. Gerçi Osmanlı toplum yapısı içinde üçünün de yeri yoktu; ama ekonomik bunalım sonucunda bunlar bozuk düzenin ortaya çıkardığı zorunlu birimler olmuştu. Niyazi Berkes şöyle diyor:

"Ekonomik bunalım döneminde âyanlar birdenbire önem kazanmağa başladılar ve zamanla siyasal güç kazandılar, hatta resmen tanınan bir mevki sahibi oldular. ( . . . ) buldukları bölgelerde siyasal birer güç olarak hayat kaydı ile alınan vergi iltizamı sayesinde âyanlar devletle halk arasında bir bağlantı kuran tabaka oldular. Devlete karşı halkı, halka karşı devleti temsil eder duruma geldiler"<sup>11</sup>.

XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başlarında âyanların gücü okadar çok artmıştı ki bunların bazıları yarı bağımsız bir duruma geldikleri gibi bir bölümü de devlete karşı durarak derebeyi olmanın da yolunu tutmuşlardı. Bunlar, ne tarımda ne de endüstride bir üretim sistemini geliştirmemişler, yalnızca "mütesellim"lik, voyvodalık biçiminde faizcilik ve kesenekçilik (iltizam) ile geçinmekteydiler. Buldukları bölgelerin kamu ve yasa hizmetlerini yürüten yüksek memurlarını elde edip devlet hazinesi için toplanması gereken paraların daha üstünde bir miktarı hazineye gitmeden kendi ceplerine indiriyorlardı. Devlet, bunların kendilerine bağlı olanlarından asker, para ve yasa gücü yönünden yararlanıyor ve onlara rütbelere veriyordu. XVIII. yüzyılın sonunda ise devlet âyana ve ağalara dayanıyordu; çünkü bunların aracılığı olmadan ne vergi alabiliyor, ne de düzeni sağlayabiliyordu.

*Ayak-Bacak Fabrikası* bir "Bolluk Türküsü" ile başlar. Oyun başladığında halkın<sup>12</sup> bol ürün almış olmalarından dolayı duydukları se-

<sup>11</sup> Niyazi Berkes: *Türkiye İktisat Tarihi*, Cilt II, (İstanbul, 1970), s. 336

<sup>12</sup> Yazar, halk deyimi ile çeşitli sınıfları gösterir. Aynı kişiler bazan köylü, bazan işçi, bazan küçük tüccar olarak ortaya çıkar.

vinci izleriz. Öyle ki, yazar, bu sevinci gösterirken halkın yöresel bir havadan kendilerine yabancı olan bir dansa (twist'e) gittiklerini anlamlı bir biçimde gösterir. Buna karşılık o ana kadar üst yükseltide yemek yemekte olan ağaların tepkisi büyük olur; onlar bu bolluğu onaylamamaktadırlar. Bunun nedeni, ellerindeki, bir hayvan yemi olan, kara tohumu satabilme olanaklarını yitirmiş olmalarıdır; çünkü halk hayvanlarına da, ürün bol olduğu için buğday yedirmektedir.

Oyunun başlangıcında, Çağan'ın "Derebeyleri" olarak tanıttığı toprak ağaları, sindirdikleri halk dağıldıktan sonra sofralarına geri dönerler ve yiyip içerken aralarında konuşurlar:

"2. Derebeyi : Çılgınlar gibi eğleniyorlar. (Bağırır) Niye eğleniyorlar?"

1. Derebeyi : Bolluk oldu ülkede, böyle oldu.

3. Derebeyi : Elleri biraz bolluğa alışmasın. Kendilerinden geçtik; hayvanlara bile buğday yedirir bunlar.

2. Derebeyi : Giden yıl da böyle yapmadılar mı? Böğürene buğday, ağlayana buğday, anırana buğday, ağlayana buğday... Buğday, buğday, buğday...

3. Derebeyi : Hayvan yemi diye kara tohum ektik, hâlâ ambarlarda bekliyor. Malımız diye söylemiyorum ama ulusal servet bu!

1. Derebeyi : Bütün ümidim bu yıld. Belki, diyordum, buğday kıt olur da, ambardaki karatohumu satabiliriz. Ama nerdeee! Mübarek toprak bir vermeye başladı mı, önünde durabilirsen dur! (...)" (s. 16)

Yukardaki bölümü değerlendirmek için tarım buhranını bilimsel kaynakları ile görelim:

"İşsizliğe, ücretlerin düşmesine, tarım ürünlerini satın alma gücündeki azalmaya sebep olan fazla üretimden doğan ekonomik buhranlar, çaresiz, tarımda da kısmi ya da genel bir fazla üretime yol açar. Tarımdaki fazla üretimden doğan buhranlara tarım buhranları adı verilir"<sup>13</sup>.

Tarım buhranlarının en ağır yükü, doğal olarak köylülerin sırtına yüklenir. Fazla üretimden ortaya çıkan bu buhran küçük üreticileri

13 Şerif Hulûsi: *İktisadi Buhran ve Monopoller*, (İstanbul, 1965), s. 8

yokolmağa doğru sürükler. Bunun için de, tarım buhranları, ekilen toprakların alanlarını daraltmak, üretim tekniğini bozmak, tarımsal üretimi azaltmak ve hayvan yetiştirme işini geriletmek yoluyla kapitalist ülkelerin tarımı üstünde yıkıcı bir etki yapar.

Endüstride olduğu gibi, tarım alanındaki bunalımdan kurtulmak için büyük sermayedarlar, küçük üreticileri yutarak yarışmayı önlerler. Ayrıca, büyük sermaye kuruluşlarının kendi aralarında birleşmeleri ile tekelci sermayeciliğe doğru bir gelişim başlar. Böylece, bu birleşen büyük kurumlar merkezileşmeye ve gittikçe güç kazanmağa ve hortumlarını ekonomik yönden geri kalmış ülkelere uzatmağa yönelirler. Bunun sonucu gerçek üreticiler fakirleşmeğe ve yokolmağa başlarlar.

Oyunda, bu gerçek daha yalın bir düzeyde ve alanı daraltılarak verilmiştir. Burada birleşenler anaparayı ellerinde tutan toprak ağaları, ezilen de halktır. Buğdaylarını üreten köylüler, ürettiklerini elden çıkararak toprak ağaları tarafından karatohum yemeğe zorlanmaktadır. Bu noktada üreticilerin kendi ürettiklerine yabancılaşması da söz konusudur. Oyunun ilk bölümünde, toprak ağalarını birleşmeye götüren bir konuşmaya tanıklık ederiz:

"3. Derebeyi : Bu bolluk ülkeye felâket getirecek.

1. Derebeyi : Getirdi bile! Daha ne olacaktı ki? (Ağlamaklı) Saygıdeğer atalarımızdan bize miras kalan şu topraklar üzerinde demek bunları da görecektik ha!

.....  
Ambarlarda milyonlarca ton ulusal servet çürüyüp gidiyor". (ss. 17, 18)

Biraz sonra da bu duruma bir son vermek için harekete geçerler:

"1. Derebeyi : (Bir komutan heybetiyle kalkar.) Yürüyün arkadaşlar, Şef'e gidelim; Papaz efendiye gidelim bu büyük felâketi bütün çıplaklığıyla anlatalım.

2. Derebeyi : Gidelim!

3. Derebeyi : Anlatalım!" (s. 18)

Öbür yandan, halk arasında bir kıtlık ve açlık başgöstermiştir. Vatandaşlar, ihtiyaçları olan maddeleri bulamamaktadırlar, çünkü bir bunalım evresine girmişlerdir ve "buhran zamanlarındaki fazla ticaret eşyası üretimi mutlak değil izâfidir. Yâni ticaret eşyası fazla-

lıği toplumun gerçek ihtiyaçlarına nisbetle değil, ancak peşin para ile satın alma isteğine nisbetle söz konusudur<sup>14</sup>”.

Çağan, ekonomik yönden geri kalmış ülkelerde zorunlu ekonomik devrimlerin yapılamamasında, yapılmak istenirse bile birtakım atılımların gerçekleştirilmemesinde çıkarıcıların parmağını görüyor. Bozuk bir düzende, bu çıkarıcılar aynı tutum ve niteliklerle çeşitli alanlarda etkin olabilecek gücü elde edebilmektedirler. *Ayak-Bacak Fabrikası*'nda Derebeyleri, aynı zamanda polisler, yargıçlar ve politikacılarıdır:

“(Ti borusu. II. Sahnede derebeyi kılığında gördüğümüz üç polis girerler. Sağdaki trampet, soldaki boru, ortadaki bir rulo taşımaktadır. Ortaya gelip yanyana dizilirler.)

Öküz : Kim bunlar be?

1. Vat. : Şefin polisleri...

Öküz : Amma da çok derebeylerine benziyorlar ha.” (s.36)

“(Ti Borusu. Derebeyleri ile aynı kişiler olan üç yargıç girer. Elleriindeki tabureleri delikanlının çevresine koyup otururlar.)

2. Vat. : Bunlar kim?

1. Vat. : Yargıçlar.

2. Vat. : Derebeylerine ne kadar çok benziyorlar!” (ss.45-6)

“1. Politikacı : Ben.

2. Politikacı : Ben.

Öküz : Bunlar derebeyleri değil mi be?

Kadın : Hayır.

Öküz : Haa. evet, yargıçlar!

Kadın : Hayır değil.

Öküz : Hayır bildim, polisler.

Kadın : Görmüyor musun be parti başkanları.

Öküz : Ulan. Amma benziyorlar bunlar birbirlerine haa!” (ss. 79-80)

Böyle bir durumda, vatandaş, karşılarında hep aynı nitelikteki kişileri bulmaktadır; ve bu kişilerin davranışları, sözleri, çıkarıcı yanları birbirinin aynıdır. Bu kişilerin yönetici kadroyu çeşitli yollardan ele geçirmesi ise gerekli ekonomik kalkınmanın yapılmasını engellemektedir:

“Hemen her sanayileşme çabasının başarısı için, toprak hukuku ve tarım teknolojisi ve ekonomisi işlerini kapsayacak temelli reformlar her yerde zaruri bir halde olmasına rağmen, en çok burada işler tıkanıyor. Çünkü bilhassa geri kalmış memleketlerde yerleşik çıkarıcılar en çok bu alanda köklüdür”<sup>15</sup>.

Oyundaki derebeylerin kendi çıkarlarından başka düşündükleri hiçbir şey yoktur. Bunlar, kendi çıkarları ile orantılı olarak her ortaya atıldıkları an büyük gürültü yaparlar, aslında hiçbir kamu sorumlulukları ve işlevleri yoktur. Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki toprak ağalarının da hiçbir kamu yükümlülüğü ve işlevi yoktu; ne yatırımcıydılar, ne üretici. Köylü ile ilişkilerinde ya, ürüne ortak olurlar ya köylüleri çalıştırıp topraklarını işletirler ya da köylüyü kiracı yaparlardı. Böylece, bu ağalar köylünün ürettiği değer arttığının bazan tamamını, bazan da bir bölümünü alan asalaklardı. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu durumu bir iktisatçı şöyle açıklıyor:

“Ağalık şeklinin kesiflediği yerlerdeki köylünün durumu bunlardan daha iyi değildir. Gerektiği zaman köylülük kuzu-postuna bürünen ağa, gerçek köylü değildir; hatta çok defa çiftçi bile değildir. Sa dece toprak kirası hakkında dolay kiracı, ortakçı, marabacı köylünün kendi gücünün bilgisinin ve bazan üretim aracının eseri olan mahsulünün (yerlere göre değişen oranda) önemli bir kısmını çeker alır. Çiftçi üretim sermayesi birikimi yapacak duruma gelemmez; ağa ise üretimde aktif bir rolü olmadığından yeni yatırımla ilgili değildir; bu yüzden ulusal ekonomiye bir şey katma yolunu keser. Köylerini yıllarca görmeyen, marabacılarını tanımayan, fakat üretimdeki haksız payını muntazaman alan çok ağalar vardır”<sup>16</sup>.

Sermet Çağan, oyununda politika ve düşünce düzeyindeki değerler karmaşasına ve çıkarıcılığın sebep olduğu sapmalara da değinir. Oyunda, I. Vatandaş, bir hükümet darbesiyle başa geçince ilk konuşmasını yapar. Bu konuşmada, çöp tenekelerinin dolu ya da boş olması yönetici duruma geçen vatandaşın ekonomi anlayışının temelini kurar. Hiçbir hazırlığı olmadan bir raslantıyla başa geçen ve üstelik aç da olan bu yeni yöneticinin ekonomiyi ilgilendiren tek düşüncesi bütün çöp tenekelerinin dolu olmasını sağlamaktan ibarettir:

15 Niyazi Berkes: *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz*, (Ankara, 1962), ss. 113-4.

16 aynı, ss. 114-5



"1. Vatandaş : (...) Gün oldu, aç kaldık, çöp tenekelerimiz boş kaldı. O, yedi; patlayıncaya kadar yedi. Yemek artıkları çöpler kamyonlarla taşındı. (Tepeden iple yiyecek dolu bir tepsi sarkar. I. Vatandaş bir sandöviç alıp yarısını ısırdıktan sonra kalanını atar.) Gün oldu, boş çöp tenekelerinde boşuna yiyecek bir şeyler aradık. (...) Ülkemizde beşbin hane var. Bu beş bin hanede çöp tenekesi var. dolu biliyor musunuz? Sadece bir kaç yüzü. Bu adalet mi? Bu insanlık mı?

.....  
 (Bir kadeh içki alır) Bütün bunlar yetmiyormuş gibi ülkemize çöken felâket (kötürümlük) bardağı taşıran son damla oldu. (İçkiyi sonuna kadar içer.) Müdahale tam zamanında olmuş ve başarı sağlamıştır. Bundan böyle bu ülkede her hanenin kapısında ağızma kadar yemek artığı dolu çöp tenekeleri bulunacaktır. (ss. 72-3)

Yazar, bu konuşmada, raslantısal ve hazırlıksız başa geçen, bir zamanların aç, şimdi de fazla obur yöneticisinin duygusal düzeyde ve birtakım sözlerden öteye geçemeyen devrim anlayışını eleştirmektedir. Çünkü yazar, tabandan başlayarak toplumsal reformların yapılmadığı sürece herhangi bir direnişin ya da bir darbe sonucu ortaya çıkan değişikliğin gereken devrimi ve gelişimi getirmeyeceğine inanmaktadır.

Bu, kendi tarihimiz içinde de böyle olmuştur. Tanzimat, İstibdat, Meşrutiyet dönemlerindeki olaylar, toplumsal reformların yapılmadığını, bunun yerine dış borçlanma ve yabancı sermaye yatırımları ile kalkınma çabasına girildiğini, ama bu tutumun yarar yerine zarar verdiğini göstermiştir. Halk yoksullaşmış, ulusal servet dışarı akmış, dış yatırımlar -doğal olarak- ulusal kalkınma hedefine göre değil, yatırımı yapan yabancı ülkenin çıkarına göre biçimlenmiş ve bu giderek ulusal egemenliğin sınırlarını zorlamağa ve bağımsızlığı yok etmeğe yönelmiştir. Dış yatırımlar aynı zamanda toplumsal reformları engellemiş demokrasiyi olanaksız bir duruma getirmiştir. Bu koşulların değiştirilmesi ise gittikçe güçleşmiş ve çabalar kısır bir döndü içine girmiştir; işin sonunda da demokrasi hareketinden uzaklaşmıştır. Bunun en canlı örneklerinden biri Meşrutiyet döneminde başlayan "halka doğru" hareketidir:

"Bugün olduğu gibi, o zaman da demokrasi akımı parti kavgaları içinde boğulmuştu. Zamanında tek parti bile bulunmayan Abdülhamit düşünce, ortaya bir alay parti ve hizp çıkarmıştı. Şimdi olduğu gibi, o zaman da bir çok aydınlar 'teşebbüs-ü şahsi', din, turan gibi kavramlarla uğraşırken politikacılar da (adlarındaki bir alay harflerle insanı kekemeye çeviren bugünkü partiler misali) İttihat, İtilâf, Ahrar gibi çeşitli adlar taşıyan partilerle, (bugünkü Anayasa, Meclis, Senato misali) Kanun-u Esasi, Ayan, Mebusan gibi bir alay lâkırdı içinde kendilerinden geçmişlerdi"<sup>17</sup>.

Burada yazılanlara paralel bir görünüşü yalınlaştırılmış biçimi içinde Ayak-Bacak Fabrikası'nda izleriz. Bu oyunda da darbe yapıldıktan sonra yönetici olarak başa geçen I. Vatandaş, "halka doğru" yönelmek için demokratik seçim sistemini getirir. Ancak halkın karşısında adaylıklarını koyanlar yine aynı adamlardır. Eski yöneticiye güçleri, paraları ve bir de din istismarı ile kendilerini kabul ettiren bu adamlar şimdi de halkın temsilciliğini yüklenmek için yine aynı araçlarla sahneye çıkmaktadırlar.

Oyunun VIII. Episod'undaki seçim konuşmaları ve halkla olan ilişkiler oyunun düşünce düzeyini ortaya çıkaran bir taşlama havası içinde gelişir. Politikacılar hiçbir şey söylemedikleri halde, söylemişler gibi davranırlar, bu curcuna içinde ne diyeceğini ve ne yapacağını şaşırarak halk da farkında olmadan bu curcunaya alkış tutar ve bu yapmacık görünüşün tartımını verir. Halkın dışında, halkın yabancılaştığı, ama dış görünüşünü alkışladığı bir oyun sürüp gitmektedir. Halk bunun kendi dışında bir oyun olduğunu hissetmektedir ve oyunu sonunun ne olacağını düşünmeden -çünkü düşünme alışkanlığını edinmemiştir- zaman zaman da gelişimi körüklemektedir. Bu arada, Kız'ın, haksız olarak kazığa bağlanmış delikanlının ne olacağını tekrar tekrar sormasına rağmen, politikacılardan hiçbir yanıt alamaz.

"Kız : (1. Politikacı'ya delikanlı'yı gösterir.) Ona ne yapacaksınız? Biz n'olacağız?

1.Pol. : (Bir Delikanlı'ya bir kıza bakar) Oylarınızı bize, Su Partisine veriniz. Su Partisi...

.....  
 Kız : (2. Politikacı'ya Delikanlı'yı gösterir.) Ona ne yapacaksınız? Biz n'olacağız?



2.Pol. : (Bir Kız'a bir Delikanlı'ya bakar.) Oylarımızı bize, Hava Partisi'ne veriniz. Hava Partisi...

.....

Kız : (3. Politikacı'ya Delikanlı'yı gösterir.) Ona ve yapavaksınız? Biz n'olacağız?

1.Pol. : Bize verin. Su Partisi...

2.Pol. : Bize verin. Hava Partisi...

3.Pol. : (Bir Kız'a bir Delikanlı'ya bakar.) Oylarınızı bize verin. Ateş Partisi..." (ss. 86-87)

Yukarda belirtilen bölümde olduğu gibi, Meşrutiyette de ekonomik, ve mali sorunlar, eğitim ve köy reformları bir yana bırakılıp bir partililik ve anayasa kavgası, ordunun durumu tartışmaları ön düzeye geçmişti: "Parti ve anayasa tartışmaları, saraya gitmeler ve gelmeler, Namık Kemal ve Süleyman Paşa'nın bir çeşit 'zinde kuvvetler' kurma gayretlerine ait dedikodular. (...) Bu curcuna içinde bütün bu dertlerin sebepleri unutulmağa başladı; her zaman olduğu gibi, o zaman da memleketin çeşitli reformları hakkında hazırlıklı ne bilgi ne de proje vardı. Sadece 'Kanun-u Esasî yapılsın, her şey düzelecek' fikrinden geçilmeyordu"<sup>18</sup>.

Oyunda, halkın, ülkelerinde olan yönetim değişikliğinin, seçimlerin ve yapılmak istenen değişikliklerin dışında kaldığı görülür. Halk, bütün olup biteni bir yabancı olarak seyretmektedir; çünkü bütün bu yapılanlar onun yaşama olanaklarını arttıracak, onun daha iyi bir düzene kavuşturacak bir yönelimi getirmemektedir. Oyundaki bu durumu tarihsel açıdan kısaca görelim:

"(...) Tanzimat olayı da, dış güçlerin etkisi ve reformcu bir üst kadronun eseridir. Yine altyapı çözümlenmeksizin yukardan aşağı bir hareket gerçekleştirilmek istenmektedir. Halk yine hareketin ve olayın bütünüyle dışında kalmakta, ulema âyan yine hareketin karşısında bulunmakta ve artık Batı anlamında bir bürokrasiye dönüşmüş olan yönetici kadro, devleti kurtarma peşinde koşmaktadır. (...) Bu yeni akımların başında Meşrutiyetçilik akımı gelmektedir. Hareketin öncüsü Jön Türkler 1876'da Birinci Meşrutiyet'in kurulmasında etken olmuşlar, halk bu olayın da yine dışında kalmıştır"<sup>19</sup>.

18 aynı, ss. 28-9

19 Oya Sencer: *Türk Toplumunun Tarihsel Evrimi*, (İstanbul, 1969), s. 44

Oyundaki Politikacılar seçim sırasında, daha önce Derebeyi olarak anlaştıkları gibi, aralarında bir anlaşmaya ve birleşmeye giderler. Her şeyde olduğu gibi bunu yine ilk kez sezen Öküz olur. Politikacılar bundan sonra aynı ağızdan konuşmağa ve aynı konuda propogandaya başlarlar:

"1. Pol. : (2. Politikacı'nın yanında duran 2. Vatandaş süzer.) Kuracağımız ayak bacak fabrikası, muhalif parti üyesi olan vatandaşları da ayak bacak sahibi yapacaktır. Onlar da bizler gibi koşacak, bizler gibi yürüyecektir.

2. Vatandaş : Biz n'olacağız? Ne yapacağız ayak bacak fabrikası yapıldıktan sonra?

1. Pol. : Siz vatandaş değil misiniz?

2. Vatandaş : Vatandaşız elbette. Ayağı tutmayan kötürüm olan vatandaşlara koltuk değneği yapan, koltuk değneği satan özel teşebbüsçü vatandaşlarız. Geçimimiz bundan, biz aç mı kalacağız?" (s.85).

Oyunda, 2. Vatandaş "Özel teşebbüs"ü temsil eder. Doğal olarak kendi varoluşunun özellikleri içindedir: halk kötürüm olunca, kendi çıkarını görerek koltuk değnekleri yapıp satmağa başlar; hatta elindeki koltuk değneklerini tamamen satabilmek için savaşın çıkmasını bile istemektedir. Daha önce kutsal göle atılmak için -halk buğday bulamaz karatohum yerken- buğday satıp kendi çıkarını sağlayan 2. Vatandaş, halk kötürüm olunca koltuk değneği yapmayı daha kârlı bulmuştur. Vatan sevgisi ile hiçbir ilişkisi yoktur; ancak politikacıların seçimi kazanmak için dış yardım yoluyla bir ayak bacak fabrikası kuracaklarını öğrenince vatansever kesilir ve "dış yardım" düşüncesinin amansız düşmanı oluverir. Onun yanlış yada doğruyu tutması doğal olarak kendi çıkarı ile orantılıdır. 2. Vatandaş'ın "Biz aç mı kalacağız?" sorusunu 1. Politikacı şöyle yanıtlar:

"1. Politikacı : Partimiz onu da düşünmüş ve programına almıştır. Vatandaşlar partimizin programına göre özel teşebbüs, Devlet teşebbüsleriyle el ele, koltuk değneksiz yürüyecektir. Koltuk değneği yapan vatandaşlar da, bu önemli mediko-sosyal hizmetlerinin karşılığını görecektir. Kötürüm vatandaşlar arasında bir kur'a çekilecek ve kur'a da kazanamayanlara ayak bacak verilmeyecek,

*bu yolla da koltuk değneği yapan özel teşebbüsçü vatandaşlar kalkındırılacaktır. Partimiz oylarımızla iktidara geldiği takdirde, koltuk değneği yapan vatandaşların eski alış verişlerindeki kazançlarını aynı seviyede tutabilmek için yeteri kadar vatandaşı kötürüm bırakmağa karar vermiştir.” (s. 86).*

Yazarın, bu tersinleme yoluyla anlamlandırdığı alaycı olduğu olduğu kadar acı veren sözleri yine Türk ekonomisi ile ilgili bir gerçeği dile getirmektedir. Türkiye’de kamu sektörü ile özel sektör arasındaki ilişki bugün de belirlenmiş değildir. Her iki sektörün birbirleriyle olan ilişkisinde sınırın nerde bitip nerde başladığı doğru bir biçimde ortaya konulmamıştır. Niyazi Berkes, özel sektörün de bir plâna bağlanması gerekliliğini belirttikten sonra bu konuda şöyle demektedir:

*“Kemalizm: ‘Sınıflar var; fakat ulusal kalkınma, sınıfları birbirine zıt mevzilere koyarak değil, hepsini ulusal bağımsızlık ve ilerleme dâvasında elbirliği haline getirmekle olacak’ dediği zaman bu sözü nalıncı keseri gibi sadece tek tarafa yontmamak lâzımdır. Şaşı gözlü olmayan Kemalistlerin bu tezden anladığı budur.*

*Şu halde, böyle bir teoride, özel teşebbüs diye kamu teşebbüsünün dışında ve ona mevzi almış bir şey olmaz. Bu, ancak Kemalizmin kabul etmediği kapitalist ekonomi teorisinde ve sanayi uygarlığında ileri durumda olan toplumların kalkınma görüşünde yeri olabilecek bir şeydir. Kemalizmin anlayışına göre, girilen bir kalkınma çabasında özel sektörün kendisini kamu sektörüne karşı almış bir mevkie sokması veya bu hale getirilmesi yalnız kamu kalkınmasına ziyan vermekle kalmaz, bizzat özel teşebbüsün aleyhine olur; çünkü bunda devletçilik bir müdahalecilik veya inhisarcılık rejimine dejenere edilmiş olur”<sup>20</sup>.*

Çağan’ın oyununda, 1. Politikacı’nın, “koltuk değneği yapan vatandaşların eski alış verişlerindeki kazançlarını aynı seviyede tutabilmek için yeteri kadar vatandaşı kötürüm bırakmaya karar” verdiğini söylemesi bazı gerçeklere ışık tutar. Gerçekten de, özel teşebbüse plânsız bir tutumla sağlanmak istenilen kazançla halk maddeten ve manen kötürüm bir duruma gelmiş bulunmaktadır. Çünkü özel teşebbüs, çıkarı gereği, devletçiliğin koruyucu yanından koşar adım yararlan-

<sup>20</sup> Niyazi Berkes: aynı kitap, s. 127

nırken, onun denetimine hiç katlanamamıştır. Doğal olarak, doğru bir plânlama da yapılmayınca, özel sektör, denetim diye yapılan bir çok işleri keyfilik, kırtasiyecilik ve haksızlık olarak kabul etmiş, bunun sonucu olarak da ahlâksızlık yollarına başvurmuştur. Bu da devleti bu gibi ahlâksızlıkların baskısı altına düşürmüştür.

Sermet Çağan, Türkiye’nin gelişim tarihi içinde, hemen her dönemde toplumsal değişime ve gelişime engel olmuş gericilik hareketlerini ve bunun altında yatan gerçekleri bir de oyunundaki Papaz’la gösteriyor. Halkı ezen yöneticilerin sürdürdükleri çıkar düzenine önemli bir katkısı olan bu Papaz, halkın dinsel inancını kullanarak kendi çıkarı uğruna dine ihanet eden (bahıkların putlaştırılması) ve ezenlerin yanında yer alan bir kişidir. “Bu hareketleri güdenler kuvvetlenmenin ancak eski müesseselere dönmekle mümkün olabileceğini savunurlar,” diyen Berkes, şöyle sürüdürüyor düşüncesini:

*“Batılılaşma gayretleri yükselme yerine çökme getirdikçe de bunu iddialarının delili olarak kullanırlar; felâketlerin hep yeni usuller alma yüzünden ileri geldiğini söylerlerdi. Bunların acayip kafaları ancak rasyonel ekonomi ve devlet usulleri güdülmek suretiyle çözümlenecek bir işi (şimdi olduğu gibi) din, iman, gelenek, mukaddesat, kâfirler, vs. gibi bir alay lâkırda içinde boğarlar: durumu içinden çıkılmaz hale getirirler; halkı da korku ve temelsiz inançlara sürüklerdi”<sup>21</sup>.*

Bu oyunda da, ellerinden buğdayları alınıp yerine onları kötürüm edecek karatohum verilecek vatandaşların kuşkusu karşısında derebeylerin zavallı bir aracı olan Papaz dikilir:

*“Papaz : Hepiniz ayrı ayrı haklısınız. Hakıyla haksız ayırmak yüce tanrının işidir. Kul, zaman olur, kör olur, zaman olur duymaz olur. Bazan da hem görmez, hem duymaz olur. Körken yalnız duyarak, sağırken yalnız görerek konuşur. Hem kör, hem sağırsa anlamsız konuşur. Yüce devlet işleri bizler için kâh görülmez, kâh duyulmaz işlerdir.*

*2. Vat. : Demedim mi ben savaş var. Namussuzum savaş var. Devlet işi bu!*

*Papaz : Alın teriyle, bilek gücüyle, tanrı himmetiyle yetiştirdiğimiz buğdaylarımızın elinizden alınması kutsal göldeki bahıklarla ilgilidir.*

<sup>21</sup> aynı, s. 14

*Hepsi : Kutsal balıklarla mı?*

*2. Vat. : (Ağlamaklı) Yoksa, yoksa savaş yok mu papaz efendi?*

*Papaz : Son günlerde, bütün dileklerinizi Yüce Tanrıya ulaştırıran kutsal balıklar gözle görülür, elle tutulur şekilde azalmağa başladı. Ülkemizin sınırları içinde kutsal balıklara ilişecek inançsız olmadığına göre, açıklıktan ölüyorlar demektir. (Diz çökerek diğerlerinin çökmesi için işaret eder, dua ederler.)” (s. 41).*

Burada, Papaz, bile bile ve kendi çıkarı için yalan söylemektedir. Onlar açken Papaz'ın düşünmediği vatandaşlar ise kutsal sayılan balıkların açıklığından etkilenmekte ve bu kurulu kapana düşmektedirler. Papaz'ın yalanı ancak vatandaşların dinsel duygular yönünden sömürüldüğü sürece geçerli olmaktadır; bu yalan ister iyi, ister kötü söylenmiş olsun vatandaşlar şartlanmıştır, bunun için de ses çıkarmazlar. Yazar, oyununda yalnızca din istismarı yoluyla cebini dolduran gericiyi değil, okumuş, ama eski kafalı gericiyi de ele alır. Bunlar din geleceğinden gelmeyen, ama çıkarları uğruna gericiliği körükleyen ve körükledikçe kendi durumlarını sağlama alan kişilerdir. Bu oyunda özel teşebbüsü temsil eden 2. Vatandaş bunlardan biridir. Kutsal göldeki balıkların insanların bütün dileklerini yapmaları için buğdayla beslenmeğe ihtiyaç olduklarını bir işportacının inandırıcılığı ve çevikliği ile anlatan 2. Vatandaş bu yüzden bol miktarda yem satmakta ve cebini doldurmaktadır. Kutsal balıkların dua ile her dileği yerine getirdiğini desteklemek için de çeşitli örnekler göstermektedir. Oysa bunların çoğuna kendi inanmaz. Oyunun III. ve V. Episod'larında, yazar, 2. Vatandaşın bu yanını vurgulamıştır: “(...) Devrimcileri asıl yıpratın ve hatta yıkan gerici, aydınların şimdiye kadar tanımadığı veya yanlış tanıdığı başka tip bir gerici olmuştur. Başarılı devrimlerden sonra yobaz zihniyeti, devrimleri yönetecek aydın kuvvetlerin başarısızlığı veya kofluğu ortaya çıkınca dirilir. Atatürk devrimlerinden sonra yobaz ortamını besleyen araçlar ortadan kaldırıldığı halde, bugün yobazlık yeni bir Rönesans devrine ulaşmıştır. Bugün belki de o zaman olduğundan fazladır”<sup>22</sup>.

Gericiliğin asıl tehlikesi olarak niteleyebileceğimiz, belirli çıkarların temsilcisi, bu oyunda, yalnızca 2. Vatandaş değildir. Asıl önemli temsilciler Derebeyleri'dir. Bunlar, I. Vatandaş bir darbe yapıp başa geçince, onu bir ahtopot gibi sararak istedikleri yere götürmeğe başlarlar. Çünkü bunlar ülkenin bir çok işlerini, kamu görevlerini yapan,

sırasında -yine çıkarları için- yöneticileri için savaşan, yargıcı rolünü oynayan etkili kişilerdir. Bu toprak ağaları ülkenin herhangi bir uygar düzene girmesinden en çok zararlı çıkacak kimselerdir. Herhangi bir reform hareketinde, birer Orta Çağ artığı olan bu derebeyleri tekelleri altında tuttıkları devlet topraklarını kaybedecekleri gibi kendileri de yok olacaklardır. Bunun için de, herhangi bir reformun kokusunu aldılar mı, hemen kolları sıvarlar. Netekim, bu oyunda da, hükümet darbesinden hemen sonra Şef'e bağlılıklarını (!) ve saygılarını (!) sunmak üzere harekete geçerler ve şefi istedikleri yöne döndürürler. “Bunların bir çoğu Paris'te ve Berlin'de tahsil etmiş olsa, çıkar bakımından yine de gerici olabilirler. (...) Tanzimat'a kadar yapılmak istenen bütün reform teşebbüslerini asıl baltalayan kuvvet, bu kuvvettir. Tanzimat'ın çeşitli reformlarını gerçekleştirmeyen, onları kendi çıkarlarına uygun şekle sokmağa muvaffak olan dinciler değil işte bu çeşit gericilerdir”<sup>23</sup>.

*“1. Vatandaş : (Uyanır gözlerini uğuşturur.) Ulan bir uyutmadım. Zır zır ağhyorsun. Allahın belâsı. (Beyleri görür.) Kim bunlar be. Bir dileğiniz mi var benden?*

*Derebeyleri : (Yerlere kadar eğilirler) Size bağlılıklarımızı bildirmeye geldik efendim. Tanrı size uzun ömürler versin. Tanrı sizi millete bağışlasın. Tanrı ne muradınız varsa versin...*

*1. Vatandaş : Eee anladık. Ne o dilenci gibi Tanrı size şunu yap-sın, bunu yap-sın. Nedir istediğiniz? Karnımız aç-mı?*

*1. Derebeyi : Ülkeyi kurtardınız efendim. Saygılarımızı sunarız.*

*3. Derebeyi : Yüzyıllardır çekilen acuların, yapılan işkencelerin sembolü, bayrağı oldunuz efendim.*

*2. Derebeyi : Vatandaşlar sevinç içinde. Bayram yapıyorlar.*

*1. Vatandaş : Karnımız aç mı? Her şey var artık. Bukadar kısa bir zamanda bukadar büyük bolluğa kavuşacağımızı hiç sanmazdım Şunun şurasında bir saat bile olmadı.*

3. *Derebeyi* : *Konuşmanızı dinledik efendim. Tam bir lider gibi konuştunuz. Olağanüstü bir konuşma. Heyecandan hepimiz tir tir titredik. (Diğer beylere) Değil mi?*

1. *Vatandaş* : *Neden titrediniz? Korkudan mı?*

*Derebeyleri* : *(Birlikte) Heyecandan, heyecandan...*

1. *Derebeyi* : *(Nutuk atar) Milli gururumuz. Milli heyecanımız, vatanın yüce...*" (s. 74-5)

Böylece, reformu getireceklerin yanına yaklaşp "vatan, millet" edebiyatının plâğını tekrar tekrar çalarak sokulan ve sanki düzen değişikliği kendilerine karşı yapılmamış gibi, bu yenisini de eskisine benzetmek için yeni gelenden yana gözükmek bu ikinci tür gericiilerin her dönemde yutturmaya çalıştıkları bir numaradır. Çağan, VII. Episod'da, gericiilerin bu en tehlikeli türlerinin bu durumdaki davranışlarını yalın, ama doğru bir biçimde ele alıyor.

Yukardaki örnekte verdiğimiz durum, Türk tarihi boyunca tekrar tekrar sahneye konulmuştur. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet hareketlerinden sonra aynı oyun düzeni büyük bir ustalıklarla sahneye çıkarılmıştır:

"Hayret! 27 Mayıs'tan sonra olduğu gibi gericiiler biraz sıkılıp susacaklarına şimdi daha yüksek perdeden konuşuyorlardı. Yalnız rol sahipleri ve makyajları değişmişti. Memlekette eski gericiilerin yerini almaya hevesli meğer ne kadar dublörleri varmış. Devrim sanki onlar için yapılmıştı. Şimdi hepsi Meşrutiyetçi ve Anayasacı kesilmişti"<sup>24</sup>.

Bu gericiiler, aydınlarda daha etkili oluyorlardı halk üzerinde. Çünkü aydınlardan halktan kopmuş, gericiiler de halk arasında olunca, bunun doğal sonucu olarak halk da kendini gericinin düşüncelerin kaptırmıştı.

Kısacası, gericiiler halkla birlikte yaşamaktayken, onun özelliklerine katılmaktayken, aydınlardan kendi çevrelerine koydukları bir cam fanusun içinden halka sesleniyorlardı; ne sesleri duyuluyor, ne yaptıkları hareketler bir anlam ifade ediyordu. Öbür yanda, okumuş gerici, halkın nelerden hoşlandığını, nelerden hoşlanmadığını biliyor, onun kafasına yakın şeyler söylüyor, onun dilini konuşuyordu. Cahil halkı kendi etkisi altında bırakan gericinin sahneye koyduğu oyunlardan birini, Çağan, oyununda gösteriyor. V. Episod'da, Papaz, kutsal

24 aynı, ss. 36-7

göldeki balıkların ne kadar güçlü olduklarını halkın gözü önünde tanıtlamak için, önce kendine kötürüm süsü verir, sonra da halkın önünde dua ederek koltuk değneklerini atar ve bacaklarının iyileştiğini söyler. Bu oyun, halkı etkiler, onlar her zamankinden daha çok kutsal göldeki balıkların yüceliğine inanırlar. Gerçeği seyirci bilir: halk karatohum yerken, papaz buğday unundan ekmele beslenmektedir.

Çağan, bu oyununda ikili anlaşmalar ve dış yardım konusunu da ele alır. Bunu *Ayak-Bacak Fabrikası*'nın yapısına uygun bir yalınlıkta karikatürleştirerek verir:

"*Projeksiyon: Yardım Anlaşması*

*Kötürüm felâketine uğramış dost ülkeye aşağıdaki koşullarla yardım yapılacaktır:*

- 1- *Yardım alan ülke, yardımı yapan ülkeye en düşük fiyattan buğday verecektir.*
- 2- *Yardım olarak dost ülkenin vatandaşlarına takılmak üzere ayak-bacak gönderilecektir.*
- 3- *Yardım olarak gönderilen ayak-bacaklar vatandaşlara yabancı uzmanın raporunda belirttiği şekilde takılacaktır."* (s. 63)

Bu mizah fıkrasına benzeyen "yardım anlaşması" gerçekte olan, çok sayıdaki ikili anlaşmalara ve dış yardım anlaşmalarına ışık tutacak niteliktedir. Çok sayıda ekonomik anlaşmalar arasından bir ikisini kısaca görelim.

Bunlardan biri Türk Hükûmeti ile A. B. D. arasında 12 Kasım 1956 tarihinde yapılan anlaşmadır. Bu anlaşmaya göre. A. B. D. kendi ihtiyacının fazlası olan buğday, arpa, mısır, dondurulmuş, et, konserve sığır eti, don ve soya yağı gibi maddeleri Amerikan gemileriyle Türkiye'ye taşınma ücreti ile birlikte 43,6 Milyon karşılığında birtakım bağlayıcı şartlarla verecektir. Bu verilen maddelere karşılık "*Türkiye'nin yetiştirdiği ve anlaşmada adı geçen veya benzeri mahsullerin Türkiye'den yapılacak ihracatı, Amerika tarafından kontrol edilecektir.*"<sup>25</sup> Öbür yanda, 24 Eylül 1963 tarih ve 11513 sayılı *Resmi Gazete*'de yayımlanan nota ikili anlaşmaların yönünü aydınlatır. Tarım ürünleri anlaşmasının bir parçası olarak bu notanın ilk bölümünde "*Türkiye'nin zeytinyağı ihracatı, 1 Kasım 1962-31 Ekim 1963 tarihleri arasında 12 aylık devrede, 10,000 tonla sınırlanıyor*" du:

25 Haydar Tunçkanat: *İkili Anlaşmaların İçyüzü*, (Ankara, 1970), s. 67

“Eğer Türkiye'nin bu devredeki zeytinyağı ihracatı müsaade edilen miktarı aşarsa Türkiye kendi dövizini ile Amerika'dan aynı miktar nebati yağ satın almak suretiyle cezalandırılacaktır”<sup>26</sup>.

Notanın ikinci bölümünde ise

“Anlaşmaya göre, Türkiye'ye satılacak Amerikan buğdayının ithali ve kullanılması sırasında Türkiye buğday ihraç edemeyecektir”<sup>27</sup>.

1838'de yapılan ticaret anlaşması Türkiye'nin çıkarına karşı olan bir geleneği başlatmıştı. Bu anlaşmayı bir an önce imzalamakta İstanbul'a yaklaşmış olan Mehmet Ali'ye karşı İngiltere'nin askerî yardımını sağlamak düşüncesi rol oynuyordu. İngilizler, Türk ordusunun İngiliz subayları buyruğuna verilmesini istedi. II. Mahmut bunu reddedince, İngiliz Hükûmeti askerî yardımdan vazgeçti, ama ticaret anlaşmasını imzaladı. Bu anlaşma gereğince “İngiltere'nin ve onun peşinden başka Avrupa devletlerinin istediği ticaret rejimi uygulanırsa, Batı devletlerinin Türkiye'ye diplomatik destek sağlayacağı umuluyordu. Bu anlaşma ile İngiltere, Osmanlı İmparatorluğu'nu yüzyıllardan beri yeni Avrupa ekonomisine karşı çepeçevre koruyan bir çok geri usullerin kaldırılmasını istiyordu”<sup>28</sup>. Böylece, Osmanlı İmparatorluğu kapitülasyonlara son vermesi gerektiği anda İngilizler'in istediklerini kabul ederek, ileri Avrupa ekonomisinin açık pazarı durumuna geldi. Avrupa ekonomisi önce endüstri ürünleriyle, kısa bir süre sonra da dış yatırımlarla Osmanlı ekonomisi üzerinde yüzyıla yakın bir baskı sürecini böylece başlatmış oldu.

Osmanlı İmparatorluğu Kırım Savaşı içindeyken (1853) Avrupa devletlerine zorunlu olarak borçlandırılmağa başlandı. O dönemdeki deyimiyle “istikraz” Osmanlı devleti dışında herkese yararlı oldu. Endüstri alanındaki yatırımlar devlet endüstri kuruluşlarının başına geçirilen Ermeni ve Rum yöneticilerin birer sermayedar durumuna gelmelerine ve giderek yabancı sermayedarlarla işbirliği yapmalarına yaradı.

Bu sorun, *Ayak-Bacak Fabrikası*'nda, yine oyunun yapısına uygun, kara mizahla karşımıza çıkar. Bir Polis gelerek Şef'in bildirisini kötürüm olan vatandaşlara okur. Bildiriye göre, halkı kötürüm olan bu ülkeye yardım etmek için “dost ve komşu ülkeler” vatandaşlara dağıtılmak üzere, malzeme ve sağlık uzmanları göndermektedir.

26 aynı, s. 83

27 aynı, s. 85

28 Niyazi Berkes: aynı kitap, ss. 19-20

Trampet ve borularla halka ilân edilen bu “dış yardım” haberinden sonra yardımın nasıl geldiğini, ne olduğunu anlatır:

“(Tepeden, üzerinde sıkışan iki el bulunan ve yardım yazılı bir bir torba sarkar.)

2. Vat. : Yardım, yardım geliyor.

1. Vat. : Yardım geldi.

Kız : Ayak-bacak geldi.

.....

1. Vat. : Durdu, gelmiyor. Yardım gelmiyor.

2. Vat. : Hadi hadi koltuk değnekleri, koltuk değnekleri. Yardım gidiyor. Yardım durdu.

.....

Öküz : Geliyor, geliyor. Kımıldamaya başladı. (Hepsi ümitle yukarı doğru bakarlar. Büyük bir torba biraz daha inmeye başlar.)

Kadın : Dua edin, dua edin, geliyor.

(Hepsi ellerini açıp dua etmeğe başlarlar. Torba birden üzerlerine iner.)

Kadın : (Torbanın altından) Ahhh, ezildim be. Çekin şunu üstümden.

Kız : Sevgilim, yanımda mısın?

1. Vat. : Yardımın altında kalmayan kimse varsa, kurtarsın bizi.

2. Vat. : Gel , diye yalvarırsanız, böyle çöker işte.

Öküz : Hiç de dışardan görüldüğü gibi değilmiş be. Amma da ağır geliyor yüklenince haaa.

3. Vat. : Yumurcak orada mısın?

Kadın : Çekin şunu sırtımdan be. Öleceğim nerdeyse. Vazgeçtim ben, alsınlar yardımı geri, ne isterlerse verelim.

1. Vat. : Neyin kaldı ki, neyini vereceksin?” (ss. 61-2)

Batının Türklere yardım etmesi, onların kalkınmalarını sağlamak için değildi. Zaten Tanzimat'tan bu yana Avrupa, Türklerin kalkınabileceklerine pek inanmıyordu. XIX. yüzyılda Fransa, Osmanlı

İmparatorluğu'nun kalkınmasını kendi çıkarlarına aykırı buluyordu. Ancak Rusya'ya karşı yardım etmesi gerekiyor ve fırsatı gelince de imparatorluğun belirli yerlerini ele geçirmeyi düşünüyordu.

Oyunda, yardımdan sonra, yabancı sağlık uzmanı da gelir. Bu sağlık uzmanı bir bisiklet üzerinde, başında kolonyel şapkası, ayağında kısa pantolonu, yüzünde kara gözlük ve maskeleymiş bir gülümseme ile sahnenin sağından girer, solundan çıkar. Bu göz açıp kapayıncaya kadar geçen an içinde de İngilizce olarak yerde sürünen kötürüm vatandaşlara sorar: "Nasılısınız, iyi misiniz? Nasılısınız, iyi misiniz?" Sonra da vatandaşlara bırakmadan yanıtını kendi verir: "İyisiniz, iyisiniz, iyisiniz!" Bu sağlık uzmanı kısa bir süre sonra aynı geçit resmini yaparak ve aynı sözleri söyliyerek görevini bitirir. Öbür yanda, dış yardımdan sağlanan ve kötürüm vatandaşlara dağıtılan torbalar açılır; bunların içinden tuvalet kağıdı, diş fırçası, sabun ve ayakkabı çıkar.

Sermet Çağan, oyununda "Düyun-u Umumiye" ye de yine böyle yalın bir örnekle değinir:

"1. Vatandaş : (Düşünceli) Ateş, duman, barut, kan... Mütareke bozuldu. Birinci cephe açıldı. Benim anam, babam, ihtiyar katırım da mütarekeden sonra ölmüşlerdi. Yaşlı anamı, babamı, onlardan da yaşlı katırım çekip almışlardı elimden. Niçin savaş olmuştu? Niçin katırım elimden almışlardı? Onlarla kurduğum dostluklar, dünyalar hepsi kaybolmuştu. O zaman 'vatan için' demişlerdi. "Vatan için alıyoruz". Birinci cephe açıldıktan sonra, daha doğrusu senin duandan sonra gelmişlerdi. (Cebinden bir kağıt çıkarır.) Babamın cephe, anamın köyün işgalinde, katırımın da cepheye taşırken öldüğü bildiriliyordu. (Kâğıdı, mektubu buruşturur, çöp tenekesine atar.) İşte yaramaz bir sürü kâğıt." (s. 33)

Babası, anası, katırından başka bir şey olmayan 1. Vatandaş'ın bütün her şeyi onun yabancı olduğu ve anlayamadığı bir savaşta yok olmuştur. Şimdi bu bölümü daha iyi açıklayabilmek için "Düyun-u Umumiye" denilen Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki devlet borçları konusunu kısaca ele alalım:

"Türkiye, şimdiye kadar yabancı devletlerin orduları ve donanmaları tarafından işgal edilmemişti. Şimdi bunu yapmağa kalksalar, bir-

birlerine gireceklerdi. Bunun yerine daha akıllıca ve daha kârlı bir yol buldular. Bir mali korporasyon kurarak ve bütün Türk borçlarını birleştirerek bu korporasyonun sermayesi hâline getirdiler. (...) Bu, ödenmeyen Türk borçlarına karşılık, memleketin tabii kaynaklarının gelirlerine konmuş bir haciz olduktan başka, bu kaynakları işletecek uluslararası "Müşterek-ül Menfaa" bir kumpanya idi. Bu borçlar ödeninceye kadar Türk tabii kaynaklarını bu kumpanya idare edecekti. Türk mâliye nazırları vakitlerini istedikleri kadar divan ve kaside yazmağa harcıyabilirlerdi artık. Gereken toprak, vergi ve eğitim reformlarının yapılmaması yüzünden paşaların elinde iflâs eden Türkiye, Düyun-u Umumiye idaresi altında öyle bir işletmeye tâbi tutuldu ki, her yıl münasip miktarda faiz ve borç ödendikten maada bu korporasyon yabancı devletlere borç verecek kadar kâr ediyordu. Yalnız gelir ve kârlar tabii Türkiye'ye değil, sermaye sahiplerine ait olacaktı. Meselâ, İtalya, Düyun-u Umumiye'den aldığı istikrazla Trablus harbini finanse etmişti. Yâni Türk kaynaklarından ve halkının emeğinden edinilen kârlarla Türkiye'ye karşı bir harb finanse etmek mümkündür"<sup>29</sup>.

Ayak-Bacak Fabrikası'sındaki hükümet darbesi, Kırıl Übü'nün Polonya seferi gibi, yine yalın ve parodik düzeyde ele alınmıştır. 1. Vatandaş, bir raslanıyla Şef'in başına vurur ve onun yerine geçer. Ancak darbeyi yapan vatandaş hiçbir yönden hazırlıklı değildir; hatta denilebilir ki, kendi açlığına ve fakirliğine bile yabancılaşmıştır. Kısa bir süre sonra da kendi bulunduğu makama ve halka yabancılaşacaktır. Çağan, bu darbenin niteliğini oyunun bir kaç yerinde belirtir. Oyunda toprak ağalarının çıkarlarına karşı olan bir durum din istismarıyla yoluyla, halkın, kandırılmasıyla giderilir. Karatohumunu satmak için fırsat yakalamak isteyen toprak ağaları. 1. Vatandaş'ın yemiş olduğu balığın kılıcığını bulunca, çıkarlarına dokunan bu durumu nasıl değiş-tireceklerinin çözüm yolunu bulurlar:

"2. Derebeyi : Şefi ikna edebilecek, karatohumlarımızı sattırabilecek kuvvetli bir sebep bulmak gerek.

(2. Derebeyi böyle konuşurken, 1. Derebeyi,

1. Vatandaş'ın fırlattığı kılıcığı görür.

1. Derebeyi : İşte, işte! İşte en kuvvetli sebep. Aman yarabbi! Gözlerime inanamıyorum. (Yerden kılıcığı alır, gösterir) Kutsal balıklar.

2. *Derebeyi* : *Korkunç bir şey bu! Ülkeye büyük felâket gelecek.*
3. *Derebeyi* : *Hangi soysuz, hangi inançsız yaptı bunu acaba?*
1. *Derebeyi* : *Hiç kimse yapmadı. Kes bunu. Bu ülkede kutsal balığı yiyecek inançsız yok. Balıklar ölüyorlar, anladın mı? (Yüzünde kurnaz bir ifade belirir.) Ölüyorlar, dua zamanı serpilene yemler yeterli değil. Aç kalıyorlar, ondan ölüyorlar. Onlara kuvvetli bir yiyecek gerek. Örneğin buğday! Vatandaşlar seve seve ellerindeki buğdaylarını kutsal balıklara verebilirler. (Kurnaz bir ifade) Anladın mı?*
2. *Derebeyi* : *(Sırtır) Anladım.*
3. *Derebeyi* : *Peki vatandaş elindeki buğdayını kutsal balıklara verirse, kendi ne yiyecek? Bu ülkede vatandaş buğdaydan başka bir şey yemez*
1. *Derebeyi* : *Buğdayın yerini pekala karatohum tutabilir. Vatandaş karatohum yer. Kutsal balıklara olan kutsal görevini de büyük bir vicdan huzuru içinde yerine getirir. (...) Durumu vakit geçirmeden Papaz efendiye arz edelim.” (ss. 24-5)*

Papaz yoluyla bu düşünce Şef'e de kabul ettirilir. Böylece, toprak ağaları yine istediklerini sağlamış ve bir yandan da halkı uyutmuş olurlar. Bir yandan toprak ağaları, öbür yandan din istismarcıları ve çıkarımı düşünen kişiler çeşitli yollardan halkın ilgisini başka şeylere çekerek, onu sürekli günlük uğraşmalarla oyalatırlar; aslında halkın da gereksinmesini duyduğu yenilik ve reform düşünceleri de böylece bir süre için unutturulmuş olur. Din istismarcılarının belli çevrelere etki edip devlet yönetimine etkileri Türkiye tarihinde sık sık rastlanan bir olaydır. Genel olarak, din adamları yenilik ve reformlar karşısında belli çevreleri kışkırtmışlardır. Çoğu zaman da ilerici bir yöneticinin ortadan kaldırılmasında din adamları büyük rol oynamışlardır. Tarihimizde bulunan sayısız olaylardan biri de Genç Osman'ın öldürülüşüdür. II. Osman'a karşı olan isyan hareketi 1622 yılı ilkbaharında birdenbire patlak verdi. Padişahın hacca gideceği açıklanmıştı. Ancak Padişahın yeniçeri ve sipahi örgütünü ortadan

kaldırmayı, bunun için de Mısır ve Suriye'den asker toplamağa gittiği kulaktan kulağa yayılıyordu. Padişahın hacca gideceği haberi bir kaç kez ertelendikten sonra nihayet 17 Mayıs 1622'de resmen açıklandı. Hemen o gece yeniçeri ve sipahiler kışlarında bir araya geldiler. Bütün gece tartıştılar. Orduda bir reformdan söz ediliyordu. Bunu engellemek gerekiyordu. Reform hareketlerine kalkışacak devlet adamlarına kaşı fetva vermesi için Şeyhülislâm Esat Efendi'ye bir heyet yolladılar. Padişahı reform hevesine sürükleyenlere ölüm cezasının verilmesinin caiz olup olmayacağını Şeyhülislâm'a sordular ve ondan "Caizdir" yanıtını aldıktan sonra harekete geçtiler. Çeşitli olaylardan sonra II. Osman öldürüldü ve tahta akli dengesi yerinde olmayan I. Mustafa geçirildi<sup>30</sup>.

Çağan'ın oyunda da bu yine yalnız bir düzeyde anlatılmak istenir. Alınacak tedbirler ve yapılacak işler bu oyunda da bir din adamına danışılarak yapılır. Şef, kutsal balıkların ölmemesi için ne gibi bir tedbir alabileceklerini Papaz'a sorduğunda; Papaz, bu balıkların vatandaşlardan alınacak buğdayla beslenmeleri gerektiğini söyler; böylece, hem toprak ağalarının çıkarını, hem de kendi çıkarını korumuş olur. Şef, Papaz'ın söylediklerini yerine getirir (ss. 28-9).

1. Vatandaş'ın Şef'i öldürüp onun yerine geçmesindeki yalnız görünüşü yine tarihimizdeki "Bab-ı Âli Baskını" denilen hükümet darbesine paralel olarak ele alabiliriz. Otuz ya da kırk kişilik bir İttihatçı topluluğunun, başlarında beyaz bir ata bindirilmiş Enver bey (Paşa) ile birlikte başardıkları bu baskın yakın tarihimizin heyecan verici bir olaydır. Bir yanda Ömer Naci başarılı bir konuşmayla halkı coştururken öbür yanda başta Enver bey olmak üzere Bab-ı Âli'ye girilmiş, ölenler olmuştu. Geride masanın başında tek başına kalmış yaşlı Sadrazam Kâmil Paşa ve arkasında da saraydan biraz önce gelmiş olan Saray başkâtibi Fuat bey duruyordu. "Enver odanın ortasında hazır ol vaziyetinde Sadrazamı selâmladıktan sonra: 'Millet sizi istemiyor. İstifanamenizi yazınız,' dedi. Netice şu oldu ki Sadrazam istifanameyi yazdı. Enver bey arkadaşlarıyla hemen saraya koştu. Aynı gün daha akşam olmadan Sadarete Mahmut Şevket Paşa'nın tayin olduğuna dair iradeyi getirmişti. (...) Hükümet devrilmiş 'İttihat ve Terakki Cemiyeti iktidarı almıştı'<sup>31</sup>. Oyundaki darbe de bu belirttiğimiz Bab-ı Âli Baskını gibidir. Birden bire ve az kişiyle başarılı olmuş, ama hiçbir temel dü-

30 Bkz. *İhtilâller ve Darbeler Tarihi*, Cilt I, ss. 115-125.

31 Şevket Süreyya Aydemir: *Tek Adam*, Cilt I, (İstanbul, 1965), ss. 193-195; bkz. *Meydan-Larousse*, Cilt II, s. 30e



şünceye oturtulmamış, onun için de iflâs etmeğe mahkûm ve gerici güçlerin etkisine açık bir yönetim biçimini getirmiştir. Bab-ı Âli Baskını'nı yapanlar da 1. Vatandaş gibi, kısa bir süre sonra ülkenin temel sorunlarını, unutmuş ve bir önceki yönetimle aynı paralele düşmüştür. IX. Episod'un başında projeksiyonla perdeye şu sözler yansıtılır: "*Herşey eskisi gibi - Öküz'ün azizliği*" (s. 89). Oyundaki Politikacılar kendi aralarında anlaşıp kendi aralarında işler yapıp "halk için" sözünü ağızlarından düşürmeden, ama halktan habersiz, halkın ötesinde, hatta halka karşı olan davranışları içinde bir göz boyamadan ileri gidememektedir. Oyunun IX. Episod'u da bunu dile getirir.

Meşrutiyet'te İmparatorluğu kalkındıracak bir dayanak noktası aranmaktaydı: kimi bunu şeriatte, kimi Batı yardımında ya da Anglo-sakson eğitiminde buluyordu. Ama düşünceyi dayanak almak yerine, Türk toplumunu destek ve başlangıç noktası olarak görmeye çok az kişi yanaşıyordu.

Türkler dışında, bütün müslüman toplumlar ve Avrupalılar tarih boyunca Türke "Türk" demelerine karşın, Türkiye'de Türk yok, yalnızca Müslüman ve Osmanlı deyimleri vardı. İmparatorluğu kurtarmak isteyen aydınlar sonradan Turancılığa dönüşen Türkçülük Hareketi ile uğraşırken Anadolu'da yaşayan asıl Türk halkı paçavralar içinde geziyor, sefalet içinde yüzüyor ve Türkçülüğten habersiz yaşamağa çabalıyordu:

Abdülhamit zamanında, ekonominin hemen hemen tümü yabancı sermayeye bırakıldığından, doğal olarak hiçbir reform çabasına girilmediğinden halk yığınlarının durumu gittikçe daha da kötüye gidiyordu.

"*Meşrutiyet'in ilk yıllarında, Anadolu ve köylü ile ilgilenme başladığı zaman (meselâ Tanin yazarı Ahmet Şeril'in röportajlarında olduğu gibi) görülen manzara şu idi: Halk devrimi duymuş, ümitlenmişti. Fakat henüz devrimin ikinci yılında bulunduğu halde şimdiden hayal kırıklığına uğramıştı. Çünkü hiçbir şey değişmemişti. Köylüye hâlâ mütegalibe, toprak ağaları hâkimdi. Hükûmet idaresi de bunların hükmü altındaydı. Yer yer isyanlar, eşkiyalıklar devam ediyordu. Bozukluk ve ahlâksızlık her tarafı sarmıştı. Toprak reformu yapılmamış, kadastro ve ipotek tasarrufları ancak zengin ağalara yaramıştı*"<sup>32</sup>.

Oyunda bu durum yer yer gösterilir. Daha I. Episod'da Anadolu halkının durumuna ışık tutulur:

32 Niyazi Berkes: aynı kitap, s. 56

"*Sağdan kadın girer. Sırtındaki buğday çuvalını yere bırakır, ellerini beline dayar. Öküz kadını görünce kendine bir çeki düzen verir.*)

*Kadın: Ooooh. Gel keyfim gel. Ne âlâ be. Anam ağladı sabahtan beri. Seni ararım, bir deliktesin. Kızdan zaten haber yok, kara sevdaya tutulmuş. Yağma yok. Bedava yedirmezler insana. Dört çuval buğday için sel gibi ter akıt; yarısını kira diye derebeyine, dörtte birini vergi diye şefe ver; elinde kalsın bir çuval buğday, onu da bozdur bozdur harca. Nerelerdesin ulan, nerelerdesin sabahtan beri? (Öküz başını eğer, cevap vermez.)*" (ss. 20-1).

Oyunda Öküz, halktan kopmuş aydın tipini temsil ettiği için bu sözler daha da anlam kazanıyor. Öküz'ün nerede olduğu belli; o, "Keynes'in likidite" kuramından, "döviz rezervi"nden, "kan verikoları"ndan ve "serebral fonksiyon"lardan söz etmektedir, ama halk onun ne dediğini de anlamamaktadır. Çünkü o bilgisini öğretmekle değil, nekadar bilgili olduğunu göstermekle ilgilenmektedir.

Halk bu durumdayken aydın ne yapıyordu? Her şeyi düzelteceğine inanılan bir anayasa yapmayı düşünüyordu. Üzerinde uzun çalışmalar oldu bu anayasanın. Ama sonuçta politikacılar ve gericiiler duruma hâkim oldular ve temel projeyi değiştire değiştire bir anayasa çıkardılar, bu "*kanun-u esasi'de halkın ve devletin ekonomik ve Mali durumunu halle yarıyacak hiçbir reform prensibi yoktu. Bu anayasanın en önemli derdi padişahın ve halifenin hükümranlık haklarının halka, Meclise ve orduya karşı korunmasını sağlamaktı*"<sup>33</sup> Bu duruma paralel bir durumu yine oyunda izleriz; VIII. Episod'da, 1. Vatandaş, hayaller kurmaktadır: "*Bütün ülkeyi refah ve bolluk kaplayacak. Vatandaş çalışacak, çalıştığıınca kazanacak, kazandığını dilediğince dilediği yolda kullanacak. Her şey iyiye, her şey güzele gidecek. (...) Vatandaş her damla alın terinin karşılığını yanında, yöresinde, sağında, solunda bulacak.*" 1. Vatandaş, bu hayaller içinde umut ededursun, o sırada polis kılığındaki toprak ağaları sahneye girerek "Yüce Şef" in bildirisini okurlar:

"*Polis : Yüce Şef'in bildirisidir. (Trampet, Boru.) Vatandaşların arasında tam kardeşlik havasının doğması göz önüne alınarak ve bugünkü kargaşalığa bir son vermek üzere, yüce şef geçici bir süre, vatanının yüksek menfaatleri için devrik iktidar zamanındaki Anayasanın yürürlükte*

33 aynı, s. 30

*kalmasını uygun görmüştür. Sayın vatandaşlara duyurulur.” (ss. 97-8)*

Böylece, Çağan'ın , oyunun çeşitli yerlerinde değişik açılardan vurguladığı bir gerçek önümüze çıkar: tabanda bir reform hareketine gidilmediği sürece, ülke, halkın ötesinde ve halkın yabancı kaldığı bir takım tedbirlerle ileriye götürülemez, tersine, gerici güçlerin kendilerini halk arasında kabul ettirmelerine yol açan durumları ortaya çıkarır. Bu da ilerleme umudunun daha da azalması demektir.

### Diyalektik Öz - Simetrik Biçim:

*Ayak-Bacak Fabrikası*, yönetici-aracı-halk ilişkisini yer yer parodiye giderek göstermeğe çalışan, yazılış amacı ciddi olan bir oyundur. Dışta gülünç ve yer yer “abes” e ve soyutlamaya giden sahneler, tarihsel gerçeklere paralel bir biçimdedir. Bu oyun, anlam yönünden birbiriyle dengelenmiş, dokuz bölümden kurulmuştur. Bu simetrik dengeleme şöyle bir çizelge ortaya çıkarır:

1. Episod : Bolluk içinde Açlık
2. ” : Devlet Yönetimi (ağaların baskısı)
3. ” : Vatandaşlar (bilinçsizlik ve çıkarlar)
4. ” : Gerçeği söyleyen Delikanlı'nın Tutuklanması (yalanın üstün gelmesi)
5. ” : KÖTÜRÜMLÜK (maddî ve manevî)
6. ” : Din İstismarı (yalanın üstün gelmesi)
7. ” : Hükûmet Darbesi (bilinçsizlik ve çıkarlar)
8. ” : Seçim ve Adaylar (ağaların baskısı)
9. ” : Kötürümlük içinde Açlık (değişen bir şey yok)

Dikkat edilirse, bölümlerin düzeninde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde diyalektik gelişime elverişli olacak bir simetrik denge görülür. Oyunun mihenk noktası olan 5. Episod kötürümlüğü vurgular. Buğday ekip karatohum yiyen ve bu yüzden de kötürüm olan vatandaşların durumu bu mihenk noktasına konulmuştur. Bu sahnede aynı zamanda halk arasındaki kopmuşluk ve yabancılaşma da “Şey” tekerlemesi ile verilmiştir. Dış yardımın gelmesi, halkın bunun altında ezilmesi, kötürüm olan halka dış yardım olarak tuvalet kağıdı, diş fırçası ve sabun gibi, ikinci derecede gerekli olan malzemenin çıkması, bunun üzerine, halkın, onlara doğru yolu göstermek için kazığa bağlanan, ağız kapatılan Delikanlı'yı suçlu bulmaları ve Papaz'ın halkın inançlarını istismar ederek bütün kurtuluşun kutsal balıklarda olduğunu söylemesi bu merkeze konulmuş bölümün dinamik gelişimini ortaya çıkarır.

Mihenk noktası olan 5. Episod'un iki yanında ise, bölümler birbiriyle şöyle dengelenmiştir:

1. Episod : Bolluk içinde Açlık – 9. Episod : Kötürümlük içinde açlık
2. ” : Devlet Yönetimi – 8. ” : Seçim (Ağaların baskısı)
3. ” : Vatandaşlar – 7. ” : Hükûmet Darbesi (Bilinçsizlik ve çıkarlar)
4. ” : Delikanlı'nın tutuklanması – 6. ” : Din İstismarı (yalanın tutulması)

Şimdi bu birbiriyle dengelenen bölümleri karşılaştırarak görelim.

1. Episod, sonuncu bölüm olan 9. Episod'la dengelenirken, gelişimi sağlayacak ilk çelişkileri kapsar. Buğday'ın bol üretimi onu üreten vatandaşlara zarar verecek bir sonuca varır. Hayvanlarına bile buğday yediren halkın bu bolluk içindeki yaşamı, ambarlarına hayvan yemi olarak depo ettikleri karatohum yetiştirmiş olan toprak ağalarını kızdırır. Buna bir çare ararlar ve bu bölümün sonunda da bulurlar. Buğdaylar kutsal balıklara yedirilecek, buna karşılık, toprak ağaları vatandaşların yemeleri için bir çuval buğdaya karşı dört çuval karatohumu devlete satacaktır. Ana gelişimi kuran bu çelişki oyunun ilk bölümünde verilirken, destekleyici temalar da çelişki içinde gösterilmiştir. Bunlardan biri, bilgisini halka ulaştıramayan okumuşları ele alır. Daha başlarda, ağaların konuşmasını dinleyen Öküz (halka ulaşamayan aydını temsil eder), onların yapmak istediklerini anladığı gibi, yaklaşan tehlikeyi de hemen sezer. Ama bunu halka anlatmak bilincinden ve yalnızlığından yoksundur:

“Öküz : Biraz evvel burada Derebeyleri konuşuyorlardı, onlardan duydum. (Etrafına bakınır) Ah! Ne yapacağız, nasıl yapacağız bilmiyorum. Buralardan kaçmak gerek.

1. Vat. : Söylesene yahu ne duydun?

Öküz : (Bir kez daha etrafına bakınır) Yatırım malları sanayiindeki istihdam seviyesini idame ettirebilmek için is-

*tihlâk talebinin bir kerre artık o seviyede kalması değil, fakat her devre aynı miktarda artması gerekir diyorlar. (1. Vatandaş'ın kolundan tutar, eliyle sus işareti yapar.)*

1. Vat. : *Yâni , ne diyorlar?*

Öküz : *Yâni bir ülkenin parasının konvertibl olması kolay değildir. Tediye bilançosunun daima denk olması ve ani krizleri karşılayacak büyük altın ve döviz rezervine sahip bulunması gerekir, diyorlar.*

1. Vat. : *Hiçbir şey anlamadım. Yâni bir ülkenin parasının...*

Öküz : *Anlaşılmayacak bir şey yok bunda yahu. Keynes'in likidite teorisini biliyorsun. Keynes der ki: Fertler ellerindeki parayı tutmayı, paradan başka bir şey tutmaya tercih ederler.*

1. Vat. : *Peki bundan sana ne? Ne diye dertlenip duruyorsun?*

Öküz : *Ne demek bana ne? Deminden beri anlatıyoruz. anlamıyor musun?*

1. Vat. : *Doğrusunu söylüyeyim mi, namussuzum anlamadım". (s. 19)*

Bir tehlike anında bildiklerini halka anlatacağına, işin kolayını başka bir ülkeye gitmekte bulan bu bilgili öküz, görevini yapacak sorumluluğu da taşımaz. Netekim, o bu yolda bilgi gösterisinde bulunurken sahibi olan Kadın sırtında kocaman bir çuval taşıyarak gelir. Öküz yan gelirken, kadın, gücünü aşan koca bir çuvalı yüklenmiş gelmektedir. Buradaki çelişki, Öküz'ün yapacağı işi halkı temsil eden ve yükün altında ezilmiş olan Kadın'ın yapması, Öküz cenaplarının da ona yardıma koşmamasıdır.

Yine 1. Episod'da, sonraki bölümlerin gelişimini hazırlayan konular çelişkili bir düzende geliştirilir. Çöpü olmayan bir ülkenin geri kalmış olduğunu belirten ve çöpü uygarlıkla eş değerde tutan ve bir uygarlık ölçüsü olarak kullanan I. Vatandaş, çalışmaz, ama karnını doyurmak ister. Çöp tenekelerini karıştırır. Oysa elinde ekmek yapabileceği buğdayı vardır. Buğday'ı yiyeceğine, karnı guruldayarak kutsal göle dua etmeğe gider ve elindeki buğdayı balıklara serper. Kutsal balıklar bu isteğini yapmayınca, oturur bir güzel balıkları yer. Bu gerçeklere ışık tutan çelişkili gelişim, oyunun sağlam düşünce yapısını ve başarılı biçimini ortaya çıkaran özelliklerin temel ögesidir.

Buna bağlı başka bir gelişim, buğdayın bol olmasından yakınan ve hayvanlara bile buğay verilmesinden şikâyetçi olan toprak ağalarının, I. Vatandaş'ın yediği kılıçığı bulunca, balıkların buğdaysızlıktan öldüklerini bahane ederek Şef'i, Papaz'ın da işbirliği ile kandırmalarıdır.

Bu bölümle dengelenmiş olan 9. Episod'da ise bütün bu olan bitenden sonra "herşeyin eskisi gibi" olduğu statik bir durum vardır. 1. Episod'daki Derebeyleri, bu bölümde Politikacılarıdır. Görünüş ve maskeler değişmiş, bunun ardındaki gerçek, işin iç yüzü değişmemiştir. Politikacıların vatandaş karşısında göz boyamak için yaptıkları en büyük yatırım bir ayak-bacak montaj fabrikasıdır. Ne var ki, politikacılar yabancı uzmanın direktifine göre ayak-bacakları vatandaşlara takmışlar, ama yanlış monte etmişlerdir. Kendilerine ayak-bacak takılan vatandaşların kimi olduğu yerde sayar, kimi yengeç gibi yan yan gider, kimi de ters takıldığı için ters gider. Bu fiyasko sonunda vatandaşların öfkesinden kurtulmak için o zamana kadar bir kazıkta eli ayağı bağlı ve ağzı tıkaçlı Delikanlı'yı kurtarmak isterler. Ama çelişkiye bakın ki, vatandaşlarını kurtarmak için kendini tehlikeye atan Delikanlı'nın kurtarılmasını yine vatandaşları istemez:

"2. Politikacı : *Mahvolduk, mahvolduk, her şey bitti! Her şey bitti artık!*

Kız : *Biz ne olacağız, o n'olacak?*

1. Politikacı : *(Delikanlı'ya bakar. Koşarak yaklaşır ve çözmeğe başlar).*

3. Politikacı : *Dur, ne yapıyorsun, çözme onu!*

1. Politikacı : *Başka kurtuluş yok! Onu çözmekten başka kurtuluş yok!*

Öküz : *Çözme onu, çözme onu, vatan haini olursun. yapma çözme!*

3. Vatandaş : *Çözme onu! Çözme onu!*

Kadın : *Bırakın onu olduğu yerde. (Delikanlı'ya) Alçak bütün bunların sebebi sensin!" (s. 95)*

Ama yine de, Delikanlı sakladığı buğdayları getirmesi için kazıktan kurtarılır. Onun elinde buğday olduğunu öğrenen halk bu kez onun her zaman kurtuluşunu bekliyormuş gibi davranır. Delikanlı, buğdayı getirmeğe gider, ama bu buğdayı Öküz'ün yediği anlaşılır. Öküz aranmağa başlar; o da "Öküz gibi yaşayacağı bir ülkeye" sıvış-

mıştır. Oyunun sonuncu bölümü olan 9. Episod, hükûmet darbesine karşın, eski iktidar zamanındaki anayasanın yürürlüğe konmasıyla sona erer. Bu arada 3. Vatandaş, yeni yaptığı oyuncağını işletebilmiştir, o da eskisi gibi selâm verip yürümeğe başlar. Kalan tek umut Horoz-Totocu'nun totolarıdır. Gelecek haftanın totoları vatandaşlar tarafından kapışılırken oyun biter.

İkinci simetrik dengeleme 2. Episod'la 8. Episod arasında demiştik. 2. Episod'da devlet yönetiminin başında bulunan Şef'i tanırız. Şef o sırada kimseyi kabul etmemekte ve bir epidiyoskop'tan çıplak kadın resimlerine bakmaktadır. O sırada baştan turnağa silâhli karatohumcu toprak ağaları içeri girerler. Bu sahnede, ülkesi hakkında bütün bilgiyi gazetelerde elde eden bir Şef'in toprak ağalarının elinde bir araç olduğunu anlarız. Buradaki çelişki, yönetme sorumluluğunu yüklenmiş bir kimsenin, başkaları tarafından yönetilmesidir. Bu sahne aynı zamanda büyük çapta pazarlığın yapıldığı ve milyonlarca insanın alinyazılarını ilgilendiren bir çıkar pazarıdır. Beş aşağı, beş yukarı pazarlıkta uyuşulur, Papaz'ın da ağaları desteklemesiyle iş, ağaların isteğine göre sonuçlandırılır.

8. Episod'da, bu kez Politikacı kılığında görünen ağaların adaylıklarını koydukları seçim ele alınmıştır. Bu sahnede de bir çıkar pazarı kurulmuştur. Aynı kişiler bu kez halkla bir aşağı bir yukarı pazarlık ederler. Yine Papaz'ın yardımıyla ve aralarında yaptıkları işbirliği ile istediklerini ellerine geçirirler bu aynı adamlar. 2. Episod'da vatandaşı kötürüm yapacak karatohumu piyasaya sürmeyi gerçekleştiren bu düzenici kişiler, bu sahnede de karatohum yiyip kötürüm kalan vatandaşlara ayak-bacak imalini piyasaya sürerler. Böylece, bu düzencilerin sonu gelmeyen ve birbirini destekleyen tezgâhtarlıkları sürüp gider.

8. Episod'da, vatandaşların, (yaşamları içinde onlara verilmiş duygusunu uyandıran, ama aslında gerçekliği olmayan çeşitli haklarında olduğu gibi) oy kullanma haklarına da yabancılaşmış olduklarını görürüz. Kendileri konuşup kendileri dinleyen ve hiçbir şey söylemeyen, yalnızca gürültü yapan politikacıların adaylıklarını koyduklarını seçim sahnesinde vatandaşların kendi oylarına yabancılaşmaları şöyle verilir:

*"Kadın : Elindeki kağıtları savurmaya başlar) Oylar , oylar, oylar..."*

1. Pol. : *Bana, bize verin!*

2. Pol. : *Bize, bize...*

3. Pol. : *Bana verin, bana...*

*Kadın : (Elindeki kağıtları savurarak) Oylar, oylar, oylar... alın, alın, alın... (Politikacı'lar havada uçan oyların üstüne atarlar, yere düşerler. Birbirlerinin üzerlerine çıkarlar. Kağıtların peşinde oraya buraya koşmağa başlarlar.) Oylar, oylar, oylar... (Kız ağır ağır Delikanlı'nın yanına gider. Sarılır. 3. Vatandaş, sâkin elindeki ile meşgul.)*

*Öküz : Oy kullanacağım bir yere gideceğim. Öküz gibi yaşayacağım bir yere.*

*Kadın : (Elindeki kağıtları gene savurur) Alın , alın, alın... Oylar, oylar (Kadın önde, diğerleri arkada çıkarlar. Politikacılar sahnenin önüne gelir, yanyana dizilirler.)*

1. Pol. : *(2. Politikacı'ya) Sende kaç oy var?*

2. Pol. : *Yedi.*

1. Pol. : *(3. Politikacı'ya) Sende?*

3. Pol. : *On bir.*

1. Pol. : *Bende de altı. On bir yedi daha onsekiz, altı daha yirmi dört. Sekiz oy düşüyor adam başına. Paylaşalım."* (ss.87-8)

Böylece, vatandaşlar oylarına yabancılaşırken, vatandaşların savurdukları oyları aralarında paylaşan değişik partileri temsil eden politikacıların iş başına geldiklerini anlarız.

Üçüncü dengeleme 3. ve 7. Episod'lar arasındadır. Her iki Episod'da vatandaşlarla ilgilidir. İlkinde vatandaşlar tanıtıldığı gibi, bu vatandaşların toplum içindeki değerleri gösterilir. Kız'ın haraç-mezat satılması, o toplum içindeki dondurulmuş yanlış törelerin bir değerlendirilmesi olduğu kadar, vatandaşların ekonomik durumunu da yansıtır. Kadın'ın kızı satması, ekonomik durumunu düzeltmek içindir. Her iki episod'da da vatandaşa verilmiş haklar üzerinde durulur; ilkinde direnme hakkı, öbüründe yöneticiyi değiştirme hakkı... Ancak her iki bölümde de bu haklar belirli bir yabancılaşma durumunu ve raslantıyı vurgular. 3. Episod'da, grev hakkı olan vatandaşlar, bu hakkı kullanacak özerklikten yoksun oldukları kadar, bu hakla elde edilecek sonuca uzaklaşıyor ve yabancılaşıyorlar. Yazarın, oyunun biçimine uygun bir yolda buruk bir mizahın içine oturttuğu bu sahnede grev hakkının niteliğini anlayabiliriz:

“Kadın : *Buğdaylarımızı vermiyeceğiz. Buğday ekmiyeceğiz. Karatohum yemiyeceğiz. Bir de ağlıyacağız. Hadi bakalım greve. (Bağırarak) Vermiyeyeceğiz! Ekmiyeceğiz! Yemiyeceğiz! Bağıracağız!*

3. Vatandaş : *Grev kanununa göre, grevciler, grev süresince bağıramazlar ve konuşmazlar.*

Kız : *Biz de sadece yürürüz; ağlıyarak sızlayarak yürürüz.*

3. Vatandaş : *Grev kanununa göre, grevciler, grev yaptıkları yerin önüne, arkasına, sağma ve soluna hareket edemezler.*

1. Vatandaş : *Şefin köşkünün önünde greve başlarız.*

3. Vatandaş : *Şefin köşkünün etrafında toplanmak, hele grev amacıyla toplanmak yasaktır.*

Kadın : *Burada, olduğumuz yerde, hiçbir yere kımludamadan dururuz. Ne buğdayları veririz, ne ekeriz, ne de karatohum yeriz.*

3. Vatandaş : *Grevciler ayakta grev yapamazlar.*

Kız : *Oturarak yaparız.*

3. Vatandaş : *Grevciler, grev süresince oturamazlar, oturur gibi yapamazlar, diz çökemezler, çömelemezler.*

Kadın : *Yatarız, o halde, yatarız*

3. Vatandaş : *İş yapmadan ülkenin sınırları içinde bölgeyi yatarak işgal etmek yasaktır.” (s. 40)*

Buradaki çelişki, tıpkı, seçim sahnesinde olduğu gibi, vatandaşların varolan haklarından nasıl yoksun olduklarıdır. Grev hakkı olan bu vatandaşlar grev yapamazlar.

Daha önceki bölümde izlediğimiz 1. Vatandaş'ın çelişkisine paralel olarak 2. ve 3. Vatandaş'ların da çelişkileri vardır. 2. Vatandaş'ın “özel teşebbüs”ü temsil ettiğine daha önce değinmiştik. Onun çelişkisi bolluk olması için dua eden kimselere kutsal balıklara serpmek için yem satarak kazanç elde etmesi, ama bolluk gelince herkesin hem balıklara serpecek buğdayı olması, hem de dua için ondan buğday almaması sonucunda kazançının azalmasıdır. Böylece, o kıtlıkla, çıkacak cık bir savaşla ve felâketle kâr sağlayan bir temsilcidir. 2. Vatandaş'ın yine başka bir çelişkisi, ilkinde paralel olarak, halk kötürüm olduğunda

ortaya çıkar. Halk kötürüm olunca koltuk tekneği yapıp satmayı, kutsal balıklara yem satmaktan daha kârlı bulan bu “özel teşebbüs”cü kendi çıkarıyla ilgili bir şey olmadığı sürece halktan geçinir, ama halk için dış yardımdan bir ayak-bacak fabrikası kurulacağını anlayınca çıkarına dokunacağı için halkın yanındaymış gibi görünür ve projeye karşı durur.

3. Vatandaş ise tipik bir bürokratı temsil eder. Onun oyun boyunca uğraştığı kurgulu kukla, yürür, bel kırar, durur, yine bel kırıp selâm verir. Hükûmet darbesi olunca bozulan bu kukla tipi, her şey eski düzendeki gibi ortaya çıkınca yine onarılıp ortaya çıkarılır. 3. Vatandaş, kurgusu yapımcısının elinde olan kukla tipinin yaratıcısıdır; başka bir şey yaratacak bir düşüncesi ve muhayyelesi yoktur. Onun çelişkisi, ideal vatandaş diye oportünizmin temsilcisi olan bir kuklayı yaratması ve bozuldukça onarıp yine ortaya salmasıdır.

3. Episod'da oyundaki düzenin bazı nitelikleri de vurgulanır. Bu düzende insanca olan her şey parayla ölçülür. Parası yoksa, kişi ne düşünme, ne sevme ne de hayal kurma hakkına sahip olabilir:

“1. Vatandaş : (...) İnsanın iki yüz çuval buğdayı yoksa sevmemeli; iki yüz çuval buğdayı yoksa düşünmemeli; iki yüz çuval buğdayı yoksa hayal kurmamalı.” (s. 36)

Bu düzende din kurumu da, çıkarıcı kişilerin ve istismarcı dincilerin elinde kendi özüne aykırı bir uygulama içindedir. Tanrı ile kul arasına kutsal balıkların konulduğu böyle bir uygulamada insanların sürünmelerine, kötürüm olmalarına ve hatta ölmelerine göz yumulurken balıkların aç kalması ve ölmesi büyük bir olay olarak sürünenlere, aç kalanlara ve kötürüm olanlara kabul ettirilmektedir:

“Papaz : *Buğdaylarımız, kutsal göldeki balıklara dökülmek üzere elimizden alınıyor. Kutsal balıkların eksilmesi, ülkemize çökecek büyük bir felâkete işaretler. Buğdaylarımızı hükûmete teslim edin. (...)*” (s. 42)

İnancın kötüye kullanılması ile vatandaşların ayakta durmalarını ve çalışmalarını sağlayan buğday kutsal sayılan göle dökülürken, vatandaşlar da Öküz'ün yediği karatohum yemeğe zorlanmaktadırlar. Bunun üzerine Kız sorar:

“Biz n'olacağız Papaz efendi? Her şey bitti. Bütün ümitler, bütün hayaller yıkıldı.”

Papaz'ın yanıtı kendine özgüdür:

*"Yarımdan ümit kesilmez, metin olun."*

Dış görünüşte yatıştırıcı olan bu sözler gerçek anlamını Horoz Totocu'nun sesinde bulur:

*"Haydi gelecek haftamnkiler. Horoz Toto, Horoz Toto..."* (s. 42)

İnsanların bütün umudunu, bilinmeyen bir süre sonra gelecek, bilinmeyen bir yarın duygusu ile süsleyen oyundaki bu beyin yıkamada, insan gücü, insan emeği ve insan enerjisi sifıra indirilmekte ve bu korku verici durum yalnızca bir kaç kişinin çıkarı için yaratılmaktadır.

Bu sahneyi dengeleyen 7. Episod'un vurguladığı olay ise 1. Vatandaş'ın yaptığı hükümet darbesidir. 1. Vatandaş'ın bir raslantıyla yaptığı bu darbe, hiçbir düşünce düzeyi açısından yapılmadığı gibi, bunu yapmak için de hiçbir çaba harcanmamıştır. Bu yönetim değişikliği bir düşünce düzeyine dayanmadığı için, daha iyi ve yeni bir düzeni getirmek şöyle dursun, eski düzenin sürdürülmesinden başka bir şey değildir. Bir zamanların karnı aç Vatandaş'ı şimdi o açlığı karşılayacak olanağı elde eden bir kimse durumuna gelmiştir. Şimdi otlanma sırası ondadır. Önceki düzenin sürmesini isteyenler de elbet onun otuna dikkat edeceklerdir.

3. ile 7. Episod'un dengeleme açısından birbiriyle olan ilintisi vatandaşlık ilişkileri yönündendir, demiştik. İlkinde, vatandaşların genellemesine bir kesiti, öbüründe ise bu kesit içinde gördüğümüz bir temsilcinin yönetimde yaptığı bir değişiklik gösterilmiştir. Sonuçta, vatandaşların arasından çıkan bir temsilcinin, daha önce temsil ettiği kimselerin öz çıkarlarının karşısında yer alarak, içinden çıktığı halka hiyanet ettiği gerçeği vurgulanmaktadır.

4. ve 6. Episod'ları arasındaki dengelemede, böyle bir düzende yalanın doğrudan daha güçlü olması, kısacası, yalanın doğruyu kovması yer alır. İlkinde, doğruyu söyleyen delikanlının tutuklanması, ağzının kapatılıp bir kazığa bağlanması ve suçlanması, halkın öz çıkarı için doğruyu söyleyen bu delikanlının halkı karşısında bulması vardır. Bu sahnede, doğru olan değil, çeşitli dolaplarla yalan üstün gelmiştir. Öbüründe ise, tek kurtuluş yolunun kutsal göldeki balıklara yalvarmakta olduğu düşüncesi ile aşılana halkın, varını yoğunu vererek kutsal göle duayı gitmesi vurgulanır. Din istismarı yoluyla gerçek yine karanlıkta kalmış, yalan yine doğruyu yok etmiştir.

Oyunda, Delikanlı çalışan adamı simgeler. Sağ duyusu ile doğruyu söyleyen bu Delikanlı henüz bilinçlenmiş değildir. Gerçeği görür, ama ne

yapması gerektiğini, nereye yöneleceğini bilmez. Oyundaki düzen içinde o henüz oluşma durumundadır, yani delikanlılık çağındadır. Delikanlı, oyunun olumlu bir kişisidir, ancak bilinçlenmek için başından bazı olaylar geçmesi, örneğin bu oyundaki gibi ağzının kapatılıp elinin kolunun bağlanması ve çelişkili olarak halkın ona karşı olması gereklidir. Çagan, Delikanlı'yı "idealize" etmemiştir.

*"2. Vatandaş : Elbette, elbette bir şey yaptı ki diktiler kazığa böyle. Bir şey yapmadan, adamı kazığa bağlanlar mı?"*

*1. Vatandaş : Bağlamazlar (Delikanlı ağzı bağlı olduğu için homurdandır.)*

*Kadın : Ne dedi?"*

*Öküz : Bir şey demedi, homurdandı." (s. 45).*

Oyunda Kadın'ın çelişkisi -çeşitli sahnelerde izlendiği gibi- bütün yükü sırtında taşıdığı halde, onun öz çıkarını korumağa çalışan Delikanlı'ya karşı oluşudur. Öküz (gerici aydın) yan gelip yatarken, kadın Öküz'ün işini yapmakta, buğday çuvallarını taşımaktadır. Oyunda, Kadın ile Kız bu düzen içindeki "mal" düşüncesinin temsilcileridirler. Kız, haraç-mezat, inek gibi satılır; piyasaya sürülürken de şu sözlerle reklâm edilir: *"Kuş gibi yer, katır gibi araba, öküz gibi kağmı çeker. Eşek gibi yük taşır."* Aynı durumu ve değerlendirmeyi Kadın için de yaparız.

Bu sahnede (4. Episod) ağzı bağlanmış ve savunma hakkı verilmeyen Delikanlı'yı desteklemeyen halk da aynı duruma düşer. Şef konuşmayı yasaklar, hareket etmeyi yasaklar, vatandaşların birbiriyle buluşmalarını yasaklar. Daha önce gerçeklere gözlerini kapayan, kulaklarını tıkayan vatandaş şimdi dilsiz bir duruma getirilmiş, böylece gözünü, kulağını ve ağzını kapayan "üç maymun" simgesi görünüşüne girmiştir. Böylece, toprak ağalarını, yöneticileri tutan halk, o ağalar ve yöneticiler tarafından manen kötürüm bir duruma getirilirler. Bu da onların çelişkisidir. Bir sonraki sahnede de ayakları tutmaz, madde-ten kötürüm duruma gelirler. Bu da bilinen bir tarihsel gerçeği simgeler: önce manevî kötürümlük, sonra maddî kötürümlük...

6. Episod'da ise kutsal göle giden ve kutsal gölden gelen vatandaşların görünümü verilmiştir. Vatandaşları kötürümlükten kurtaracak çare bulunamamış, dış yardımdan bir sonuç çıkmamış ve vatandaşların durumunu değiştirmek kutsal balıklara kalmıştır. Vatandaşlara dua etmekten başka çareleri kalmadığı düşüncesi aşılanaştır.

Bu sahneleri dengeleyen mihenk noktasının 5. Episod olduğunu daha önce belirtmiştik. Burada vatandaşların kötürümlüğü, bu kötürümlüğü ortaya çıkartan nedenler, vatandaşları kötürüm yapan düzenin bulduğu çare ve bu çarenin geçersizliği ele alınır. Vatandaşlar karatohum yemiş kötürüm olmuşlardır. Hep birlikte yatarlar, yerler ve dua ederler; onları ezenlere dua ederler, onları kötürüm yapanlara dua ederler ve kötürüm oldukları halde karatohum yerler. Sahnenin bir yerinde "Vatanını Seven Karatohum Yer" afişi vardır. Onlar vatan haini sayılmamak için karatohum yerler ve asıl vatan hainleri buğday yiyerek sapasağlam gezinirler.

Ancak her şeyi hep birlikte, sürünerek yapan halk aslında birbirinden kopmuştur; birbirine, değerlere, kavramlara, özellikle insanlık kavramına yabancılaşmışlardır. Çağan, bu yabancılaşmayı bu sahnedeki "Şey" tekerlemesi ile gösterir:

"3. Vatandaş : Size çok garip bir şey söyleyeyim mi? İlk defa Öküz'ün dört bacaklı olduğunu farkediyorum.

Kadın : Kimin dört bacaklı olduğunu farkediyorsunuz

3. Vatandaş : Öküz'ün.

Kız : Dört neyli olduğunu?

2. Vatandaş : Söyledi ya dört... dört şeyli...

3. Vatandaş : Dört şeyli olduğunu...

Kadın : Neyin?

Kız : Şeyin

3. Vatandaş : Şeyin dört şey olduğunu.

2. Vatandaş : Şeyin dört şeyli olduğunu, şey yaptığı zaman mı anladın?" (s. 53).

Bu konuşma böyle sürer gider ve bir yerde yabancılaşmanın en üst noktasına erişir:

"Öküz : Şey olmazsa, şey olmazmış. Şey olursa, şey de olur. Şeyin şeyle çok ilgisi var. Şey şeyden kopmaz. Şey şeye bağlı. Şeysiz şeyi, şey edince şey olur." (s. 55)

İnsanoğlu'nun ilkel topluluktan ekonomik olgunun varolduğu bir toplum içinde yaşamaya başlamasıyla kendi çalışmasıyla yaratıp ortaya çıkardığı ürünlerin, sanki onun üretimi değıllermiş gibi karşısına dikil-

mesi ve onun denetiminden çıkması, yâni üretimin o üretimi yapana yabancılaşması belli bir durumdaki toplumsal gerçeklerin insana karşı oluşunu açıklar. Selâhattin Hilâv bu konuda şöyle diyor:

"İnsanın ekonomik hayatı gibi, ruhsal, cinsel ve fikri hayatı da kendisinden kopuyor; dışarı akıyor; insanoğlunun karşısına yabancı ve ceberrut bir varlık olarak dikiliyor; onu egemenliği altına alıyor. Oysa duygularımız da, felsefelerimiz, teorilerimiz ve tekniklerimiz de bizim ve bizim gibi insanların yarattığı şeyler. Ama bugün çoğumuz, dışımızda ve bizden bağımsız bir ruhsal hayat yaşamak zorunda kalıyoruz; (...) Aşklarımız, büyük tirajlı dergilerin, fotoromanların, filim yıldızlarının, piyasa romanlarının aşkları; hiçbirinde kendimizin, öz varlığımızın, başkasına benzemeziğimizin damgası yok. Fikirlerimiz, belli bir toplumsal sınıfın kendi çıkarına türetmiş olduğu fikirler ya da bunlara karşı çıkan, sözümona isyankâr ama etkisiz düşünceler. Kısacası, bilincimiz kendi kendi bilincimiz değil, toplumun bize dışardan ve yabancı bir gerçek gibi kabul ettirdiği bir bilinç. Yâni bilincimiz, özgür, yaratıcı, kalıplaşmamış bir varlık değil; tersine, bir nesne, bir şey, cansız bir varlık. Bilincin şeyleşmesi diyoruz buna. 'Şeyleşme' yabancılaşmanın özel bir halidir. Başka bir deyişle, bilincin yabancılaşması halidir. (...) bilincimiz şey haline geliyor. Dilimiz de öyle. Kelimelerimiz bizi anlatmıyor"<sup>34</sup>.

Oyunun bu sahnesinde "şey" sözcüğü ile vurgulanan bölüm, bu ve bu dışındaki bölümleri de aydınlatacak niteliktedir. Sermet Çağan, bunun yabancılaşmayı ve insanca değerlerin yokedilmişliğindeki temel sorunu, oyunun mihenk noktası olduğunu belirttiğimiz bu bölümde veriyor; ve öbür sahnelerle de bu temel sorunu dengeliyor. Yazarın "Şey" tekerlemesi ile önümüze getirdiği simge, vatandaşların kötürüm oluşları ile de somut bir görünüş alıveriyor: vatandaşlar kendi bacaklarına bile yabancılaşmışlardır; o bacaklar artık bağlı buldukları gövdeye hizmet etmemektedirler.

Halkın kendi öz çıkarlarına, kendi yarattıklarına, duygularına, isteklerine ve düşüncelerine yabancılaştığı bir ülkede, o kötürüm halkı iyileştirmek için baş vurulan çare dış yardım ve yabancı sağlık uzmanıdır. Ekonomik ve siyasal açıdan olduğu kadar, öz çıkarlar açısından da iki kat yabancılaşmayı getiren bu durum, oyunda, yine kara mi-zahla gelişir. Başında koloniyel şapka, yerde sürünenlere gülücükler

34 Selâhattin Hilâv: "Yabancılaşma, Şeyleşme ve Ayak-Bacak Fabrikası", Oyun, 1966-2, sayı: 29, ss. 24-6



yağdırarak, "Nasılsınız? İyisiniz, iyisiniz," diye bir yandan girip öbür yandan çıkan yabancı sağlık uzmanı, iki el sıkışıyla simgelenen, ikili anlaşmalarla sağlanan dış yardım ve bunun altında kalan vatandaşlar ve yardımdan çıkan, vatandaşların kötürümlüğünü alaya alan tuvalet kağıtları ve dış fırçaları bu kara mizahı vareder.

Kendilerine hiçbir çarenin bulunamadığını gören halk bu kez bir suçlu aramağa başlar ve hemen o suçluyu bulur: suçlu, Delikanlı'dır. Halkın kendi öz çıkarına yabancılaşması, Delikanlı'nın halk tarafından suçlanmasıyla bir kez daha vurgulanmış olur.

#### Geleneksel Oyun Özellikleri:

Sermet Çağan, bu oyununda çağdaş bir yoruma giderken geleneksel Türk oyun biçimlerini de oyunun özüne uygun, çağdaş bir senteze götürerek sağlamıştır. Geleneksel oyunların özelliklerinden yararlanmada birtakım kalıpları olduğu gibi aktaran (Karagöz'ü sahneye indirmek, Orta Oyunu kişileriyle çağdaş sorunları yansıtmak, bugünün kişilerini Gölge Oyunumuzun kişileri gibi konuşturup hareket ettirmek, vb.) yazarların düştüğü yanlışlıktan kaçınan yazar, geleneksel oyunların özelliklerinden daha çok evrensel nitelikleri ve "tavır" getirme açısından yararlanmıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun "açık biçim" i ile kurulmuş olan bu oyun, doğu tiyatrosunun göstermecisi, duraklarla gelişen biçimini kapsar. Daha önce belirttiğimiz gibi, dokuz episod'dan ortaya çıkartılan bu oyunda, seyirciye estetik uzaklığı (ya da yabancılaştırmayı) sağlayan çeşitli olay kesitleri vardır. Oyunun gelişiminde kişilerin psikolojileri değil, saptanan olaylara bağlı olarak çeşitli kişilerin davranışları ön düzeyedir. Bu çeşitli davranışlar ise bütünleşmiş bir dünya görüşünü vareder. Bu da seyirciye genel görünüş üzerinde düşünme, yargılama ve karar verme olanağını verir. Kişilerin ruhsal durumları doğal olarak bu tutumdaki bir oyunda söz konusu değildir; o kişilerin yaşamlarıyla ilgili yönelişleri ve bu yönelişlerindeki çelişkilerin açılması amaç olarak saptanmıştır. Bunun için de, oyun kişileri karakterler değil, bir toplumu kuran çeşitli kesitlerin temsilcileridir; bu kesitlerin durumunu, ekonomik ve toplumsal özelliğini ve düşünce düzeyini gösterirler. Orta Oyunu'nda olduğu gibi, kişiler belli karakterlerin canlandırıcıları, yaratıcıları değil, toplum sorunlarına ışık tutarken temsilcileri de öz eleştiriye yönelten özelliklerin simgeleridirler. Böylece, kişileri ele alırken derinlemesine değil, genellemesine olan bir yorumu, birimleri değil, tümçül eleştiriye saptamak gerekir.

*Ayak-Bacak Fabrikası'nın yapısında bulunan geleneksel oyun kaynakları çeşitlidir ve oyunun çağdaş anlamına içerildiği için ilk bakışta gözden kaçabilir. Yer ve zaman kavramlarının en ekonomik bir biçimde kullanılışı, bizi yine kendi öz kaynaklarımıza götürür. Oyunun konusu içindeki çeşitli yerler ve çeşitli dönemler, hiç değişmeyen üç değişik yükselti ile elde edilir; tıpkı Orta Oyunu'nda "Yeni Dünya" ve "Dükkân" yoluyla, bu iki yalın paravana yerinden oynatılmadan çeşitli yerleri ve değişik dönemlerin gösterildiği gibi... Oyunun başından sonuna değgin sokakları, tarlaları, kutsal gölü, Şef'in köşkünü, mahkemeyi, evleri, dış yardımın geldiği rıhtımı, ayak-bacak fabrikasını, seçim alanını, vb. gösteren bu üç yükselti yalın görünüşü içinde görevci niteliğini belirler.*

Bu oyundaki çeşitli yerli özelliklerin başında "grotesk" anlayışı gelir. Gozzi'nin "abartılmış parodi" olarak nitelendirdiği *grotesk*, Orta Oyunumuzda, Gölge Oyunumuzda da vardır. Ancak çağımızda bu kavram daha da geniş bir sınırı kapsar. Önemli olmayan bütün ayrıntılardan arınmış olan *grotesk*, insan yaşamının tümünü yansıtan ve yönelişi genellemesine olan sentetik bir yöntemi gerektirir. Üstelik, *grotesk* ile bu çağın düşünüşünü verme olanağı da vardır; çünkü *grotesk*'i kullanan tiyatrodaki salt indirgenmiş ya da salt yüceltilmiş olan ne olay vardır ne de kişi. Bu türde, karşıtlar yanyana getirilerek, bilinçli olarak bir uyumsuzluk gösterilir ve bir senteze gitme amacı güdülür.

Çağımızın büyük tiyatro yönetmenlerinden biri olan Vsevolod Meyerhold, 1911 yılında, onunla yapılan bir konuşmada *grotesk*'i şöyle tanımlamıştır:

"(...) *Grotesk sanatın temeli biçim ile öz çatışmasıdır. Grotesk, görünüşün görevi yanında psikolojiyi ikinci düzeyde tutar. Bunun için de grotesk'i temel alan tiyatro anlayışında (doğu tiyatrosu gibi) görünüşle elde edilecek görevci öge en önemli niteliktir. Yalnızca dekor değil, sahne mimarisi, tiyatro yapısı kadar, oyuncuların mimiği, hareketleri, jestleri ve pozları da görevci görünüşü getirir*"<sup>35</sup>.

Yönetmen, ayrıca *grotesk*'in bir "kaba komedi" olarak tanımlanmasının da yanlış olduğunu belirtmiş, bu türün yalnızca güldürücü öğeyi değil, aynı zamanda içiçe kaynaşmış bir biçimde acılı ve güldürücü öğeyi de (bir tragi-komedyayı) içerdiğini söylemiştir.

35 Bkz. Edward Braun: *Meyerhold on Theatre*, (London, 1969), s. 138

Çağan, bu oyununda senteze ve yargılanması gereken bir doğruya sürekli olarak bu açıkladığımız *grotesk* yoluyla varmıştır. Bu kavram, *Ayak-Bacak Fabrikası*'nda, doğal olarak, geleneksel oyunlarımızdaki durumundan daha da geliştirilmiştir. Buna karşın, yine de bize bir karşılaştırma olanağı verir.

Genel "tavır" açısından, oyunun sekiz yerinde uygulanan *grotesk* sahneleri sırasıyla ve kısaca görelim. Bunlardan ilki grev konusuyla ilgilidir. Grev yasasına göre, hiçbir harekette bulunma izni olmayan vatandaşlar sonunda, bu sansür getirici yasanın da ulaşamayacağı görüşlere girerler: kimi döner, kimi amuda kalkar, kimi takla atar kimi koşar, vb. (s. 41). Bu yoldan yazar, "abes"e yönelerek, *görevci görüş* ile eleştiriye gider. Doğal olarak bu sahne, oyunu sahneye koyan sanatçıya hayalinin genişliği oranında olanaklar yaratır. İkincisi, Ağzı bağlandığından kendini savunma olanağından yoksun delikanlının yargılanma sahnesidir. Delikanlının homurdanmasından yargıçlar her şeyi kendi istedikleri gibi anlarlar, daha sonra bu homurdanmayı vatandaşlar da kendi dillerine çevirebilecek kıvama getirirler (s. 46). Üçüncüsü, konuşmamayı öneren bildiri yayınlanıp bir yığın sözcüğün söylenmesi yasaklanınca vatandaşlar arasında başlayan sözsüz oyundur (ss. 49-50). Bundan sonraki genel "tavır" belirten sahneler, sağlık uzmanının gelmesi (ss. 59, 60) ve dış yardımın gönderilmesidir (s. 62). Kötürümlüğe hiçbir çare bulunmayıp tek çarenin kutsal göldeki balıklara yalvarmak olduğu vatandaşa inandırılınca 6. Episod'da gittikçe mekanikleşen *grotesk* bir dua sahnesi yer alır (ss. 67-8). Öbür yanda, tek başına yapılan hükümet darbesi (s. 71) mantık dışı durumu içinde inandırıcı, görevci görünüşü getirir. Burada şunu belirtelim: *grotesk* gerçeği bir estetik uzaklık içinde verirken mantıklı olmayı düşünmez; burada önemli olan doğruyu temsil etmektir. Genel "tavır" belirten grotesk doruğunu oyunun sonunda ayak-bacakların yanlış monte edilmesinde bulur. Bu sahnede, daha önce de belirttiğimiz gibi, kimine ayaklar ters takılmıştır, kimine bir ön bir arka, kimine de yan takılmıştır; bunun içinde vatandaşların kimi arka arka giderken, kimi yerinde sayar, kimi de yan yan yürür ve koşar (ss. 94-5). Bu tavır, oyunun başından beri tanıklık ettiğimiz vatandaşların, kadının ve oradaki kişilerin niteliklerini belirtir. 2. Vatandaş geri geri gider, 3. Vatandaş yerinde sayar, Kadın ise kur'ada kaybettiğinden koltuk değneklerine kalır. Bu görünüş, biraz da gölge oyunumuzdaki Çarpık Karagöz, Çarpık Hacıvat tasvirlerini hatırlatır. Gölge oyununda bunlara cin çarptığı için böyle olmuştur; bu oyunda ise vatandaşları cinden daha korkunç bir şey çarpmıştır.

Oyundaki Öküz, bir yandan köy seyirlik oyunlarının soyutlaması- nı getirirken öbür yanda *grotesk* kavramının en başarılı örneklerinden birini de ortaya çıkartmaktadır. Anadolu geleneği içindeki ritüellerin kalıntısı olan oyunlarda, bugün bile deve, geyik, tilki, domuz, öküz vb. bu oyunlarda önemli roller oynarlar. Özellikle, Öküz bolluğun sim- simgesidir; toprağı işlemede büyük rolü olan bu yaratık aynı zamanda tanrı Dinosisos'u da temsil eder. Öküz'ün ritüellerden gelen bu anlamı yanı sıra, bu oyunda, toplumsal açıdan da bir anlamı vardır. Öküz artık çalışmayan, yan gelen ve yararı olmayan bir simgedir; çünkü başka bir açıdan da halktan kopmuş, halkın dilini konuşmayan bir oku- muştur.

Geleneksel oyunlarımızdaki belli bir tipin çeşitli kılıklara girip kılığını taşıdığı başka bir tipi yansılması, bu oyunda toprak ağa- larına uygulanmıştır. Toprak ağaları, duruma göre ya polis, olur ya yargıç, daha olmazsa politikacı kılığına girerir. Orta Oyunu'nda ço- ğunlukla oyunun kahramanı olan Kavuklu kılık değiştirir; gölge oyu- numuzda ise Karagöz. Burada kılık değiştiren kahramanlar yerinde bir terslenme ile toprak ağalarıdır.

Türk halk sanatının bir özelliği de soyutlamalardır. Masallarda, köy oyunlarında, kilim, desenlerinde, bakır işlerinde ve doğal olarak geleneksel tiyatromuzda soyutlama önemli bir rol oynar. Orta Oyu- nu'nda soyutlamaların en belirgin olduğu bölümler tekerlemelerdir. Türk halk zekâsının yansıdığı bu tekerlemeler, ilk bakışta içi boş söy- leşmeler gibi görünürse de dikkatli bir incelemeyle bunların Türk halk- nın "tavır" üzerinde önemli belgeler olduğu anlaşılır. Bu oyunda da çeşitli yerlerde böyle soyutlamalara gidiliyor. Ancak bunların en önem- lisi, oyunun ana gelişimine ışık tutan "şey" tekerlemesidir (ss. 53-55). Bunun üzerinde az önce durduk. Burada, Orta Oyunu ile bir karşı- laştırma yapalım. Kavuklu Hamdi'nin dağarcığındaki oyunlardan *Gözlemeci*'deki şu bölüme bir bakalım:

"Himmet : Ciii ya, ulan ne cızurdıyon?

Kavuklu : Şey...

Himmet : Eyy?

Kavuklu : Şey be şey...

Himmet : Ulan ne şey oo didüğün?

Kavuklu : Canım sen şeyi bilmez misin, şey işte...

Himmet : Ağnaduk şey, ağnaduk a ney?

*Kavuklu* : Uzatma usta, haniya şey yok mudur? Bir insan şey dedikçe baktı ki kurtuluş yok, işte o zaman şey eder. Baktı şey edemedi, o zaman şey olmasın diye derhal şey eder. Eğer şey edemez ise işte o zaman şey olur. O da artık şey demez, bütün şeyden vesse-lâm!

*Himmet* : Ulan ne diyon?

*Kavuklu* : Şey diyorum, haniya...<sup>36</sup>

Görüldüğü gibi, aktardığımız bu kısa bölüm, *Ayak-Bacak Fabrikası*'ndaki "Şey" tekerlemesini andırmaktadır. Bu oyunda vatandaşların birbirlerinden, kopmuşluklarını, birbirlerine ve kendilerine ve giderek dillerine yabancılaşmaları, *Gözlemci*'de Himmet ile Kavuklu'nun yabancılaşmasına bir paralellik kurmaktadır. Aradaki tek ayrıcalık, Çağan'ın bunu, oyununun yorumunu getirecek işlevsel açıdan kurmuş olmasıdır.

Bu oyunda, bulduğumuz Orta Oyunu ve Gölge Oyunu metinlerine olan başka bir paralellik çocuk oyunlarındaki konuşma biçimine yakın tekrarların kullanılışındır. Kendi içinde bir dengeyi ve simetriyi getiren bu çocuksu konuşmalar ilk bakışta "abes" gibi görünürse de, Çağan'ın oyununda belli "tavır"ları açıklar:

"1. *Politikacı* : Benim partim...

2. *Politikacı* : Benim partim...

3. *Politikacı* : Benim partim...

*Kadın-Öküz-Kız-2. Vatandaş* : Yaşa, varol, yaşayın varolun!  
Bin yaşayın! (Alkışlar)

1. *Politikacı* : Ben...

2. *Politikacı* : Ben...

3. *Politikacı* : Ben...

1. *Politikacı* : (Ötekilere) Soydunuz vatandaşları be!

2. *Politikacı* : (Ötekilere) Bütün gün uyukladınız. Ne yaptınız bu vatan için? Kutsal balıklara duaya bile gitmediniz. Dinsizler. Nişt, sen de, sen de!

36 Kavuklu Hamdi: *Gözlemci* (yazma), D. T. C. F. Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Belgeliği.

*Kadın-Öküz-Kız-2. Vatandaş* : (1. ve 3. *Politikacı*'lara) Yuuuuuh, yuuuuuh!

1. *Politikacı* : Kutsal balıklara senden daha yakımm ben. Sen dua eder, gösteriş yaparsın.

3. *Politikacı* : Yobaz! Sahte dindar!

*Kadın-Öküz- 2. Vatandaş* : (2. *Politikacı*'ya) Yuuuuuh, yuuuuuh!

1. *Politikacı* : Ben önce konuşacağım.

2. *Politikacı* : Ben önce konuşacağım.

3. *Politikacı* : Ben önce konuşacağım.

3. *Vatandaş* : Ulan bir kere kurdum, selâm versene be! Ne yatıyorsun it! Sen istediğin türlü kur, herif bildiğini okur.

*Kadın* : Yazı tura atalım; yazı tura atalım (Cecinden para para çıkarır) Söyleyin yazı mı, tura mı?

*Politikacılar* : Tura.

*Kadın* : Biriniz yazı deyin be!

1. *Politikacı* : Tura.

2. *Politikacı* : Tura.

3. *Politikacı* : Tura." (ss.82, 83)

Bu aktardığımız bölümde hep bir ağızdan konuşan, aynı şeyleri tekrarlayan, birbirlerini suçlasalar bile, gerçek yüzleri de tıpatıp birbirlerinin aynı olan politikacılar açılmaktadır. Bunun için, Çağan, dışta tekrar gibi görülebilecek simetrik ve çocuksu bir konuşma düzenine gitmiştir. Bu tutumu, çeşitli Orta Oyunu ve Gölge Oyunu metinlerinde izleriz.

Orta Oyunu'nda izlediğimiz "Curcuna" denilen danslı bölüm paralel olarak, bu oyunun başında, yöresel özellikte bir türkünün ve ve dansın giderek "twist"e döndüğünü görürüz. Kadın, erkek, çoluk çocuk tepinip "twist" yapmağa başlar. Bu geleneksel özelliğin de bu oyunda işlevi olduğunu anlarız. "Twist" kendi tavırlarına yabancılaşan vatandaşları imgeler. Bu "abes" görünüş birden bire bir gerçeklik kazanır ve daha oyunun başında, vatandaşların gelmiş oldukları noktayı belirler.

*Ayak-Bacak Fabrikası*'ndaki türküler, geleneksel oyunlarımızda da vardır; ancak burada bu türküler yine işlevleri açısından değerlendirilmiştir. Bir durumu anlatmak, bir sorunu açıklamak ve yargılamaya yardımcı olmak için kullanılmıştır.

Çağan'ın, oyununda projeksiyonla perdeye yansıttığı açıklamalar, teknik açıdan Epik Tiyatroyu hatırlatmakla birlikte, işlevleri yönünden yine geleneksel kaynaklarımızdan alınmış bir araçtır. Projeksiyonla perdeye yansıtılan sözlerin, Orta Oyunu'nda daha çok Pişekâr tarafından halka yapılan hatırlatmalara bağlanan bir yanı vardır. Çağan, bunu bir anlatıcı yoluyla seyirciye söyletmiyor, projeksiyonla perdeye yansıtıyor. Üstelik bu yansıtılan sözlerin "kıssadan hisse" olarak yine geleneksel özelliklerden çıkan bir kaynağı var; çünkü Epik Tiyatro'da perdeye yansıtılan sözler didaktik olmaktan çok yargıyı sağlamak, bir sahneyi özetlemek ve sahnede gösterilmeyen bir olayı ya da durumu seyirciye açıklamak içindir. Oysa burada, ata sözlerine de başvurularak "kıssadan hisse"ye gidiliyor. Öbür yanda, Çağan'ın projeksiyonla perdeye yansıttığı filim ya da resimler Piscator'un ve daha sonra da Brecht'in Epik Tiyatro türünde kullandıkları araçlardır.

#### Sonuç:

Kendi çağdaş görüşünü ileten Sermet Çağan, oyununda hiçbir olayı ve hiçbir kişiyi hayalinden yaratmamış ve "idealleştirmemiş"tir. Tümü de gerçektir bunların; ve bu gerçeklerin tümünü de doğurganlıkları içinde eleştirmiştir. Her gerçek bir sonraki gerçeği doğururken, yine o gerçekler daha önceki gerçeklerin birer uzantısı durumundadır. Bu oyunda, kişilerin davranışlarıyla sağlanan "tavır" kendi toplumu-muzu, kendi uygarlığımızı yansıttığı gibi, evrensel nitelikleriyle dünya uluslarının bütününe bilimsel bir açıyla yönelir. Oyundaki kişilerin bu yüzden adları yoktur; çünkü birer temsilcilerdir. Bunlar yöresel-leştirilmeden, yöresel gerçekleri temsil eden kimselerdir. Davranışları ile toplum yapımızı, bu yapıyı oluşturan kişilerin davranışlarına özdeşlik kurarlar.

Böyle bir oyunu sahneye koyarken, dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, *Ayak-Bacak Fabrikası'nın*, ayağı yere basmayan, havada kalmış, "idealleştirilmiş" düşüncelere sapmadan uygulamaktır. Bu yazıda sözünü ettiğimiz ve etmediğimiz bir çok yönlerden bu oyunun yalnızca belirli sorunlara yönelen bir bildiri olarak ele alınamayacağını belirtmek isteriz. Oyunun özüne uygun biçimi, gerek yönetmene, gerek oyunculara ve gerekse eş değeri paylaşan sahnenin öteki teknik sorumlularına tiyatro estetiği açısından büyük olanaklar vermektedir. Çağan'ın bu oyunuyla sağlamca ortaya koyduğu sorunlar, ancak yeterli bir tiyatro estetiği içinde etkili ve yararlı olabilir. Bunun tersi, oyunun boşu boşuna ve haksız olarak harcanmasına sebep olur.