

Cilt VIII

İkincikânun 1933

Sayı: 7

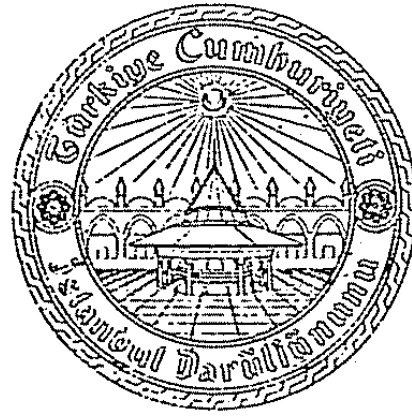
DARÜLFÜNUN
EDEBİYAT FAKÜLTESİ
MECMUASI

COĞRAFYA, EDEBİYAT İÇTİMAİYAT, FELSEFE, TARİH,

İki ayda bir neşrolunur

BU SAYIDA

Ahmet Refik, Türk idaresinde Bulgaristan.	1
A. Macit, Cihan petrol sanayiinde bir dönüm noktası.	45
Mustafa Şekip, Oyun dünyası — Oyun ve san'at.	65



1933

İSTANBUL
DEVLET MATBAASI

OYUN DUNYASI – OYUN VE SAN'AT.

Meşhur ve müphem bir tez: san'at oyundur ve san'ati oyunun tekâmülü vücude getirmiştir der. Vakıta mudil bir fonksiyonu basit bir fonksiyona irca etmek daima cazip gelir; bunun içindir ki en basit oyunların sadece bir kudret sarfı gibi görünmeleri san'ati de basit biyolojik vakıalar sınıfına indirmeğe kâfi gelir.

Birtakım müşterek vasıflar bularak oyunla san'ati akraba çıkartmak güç bir şey değildir. Meselâ bunların ikisi de dünya yükünden ve gündelik hayatın cebrettiği işlerden kaçar. San'atkâr da oynayan çocuk gibi kendine bir dünya yaratır ve buna hükmeder. Murakabe ve istiğraka dalanlar oynayan çocuklar gibi dünya kaygularından azâde kalırlar.

*
* *

Bu teze bir suitefehhüm sebep olmuştur.

Schiller, "Bediî terbiye hakkında mektuplar" adlı eserinde san'attan bir oyun gibi bahsettiği zaman oyundan anladığı mana, kudret ifratının sadece zait bir faaliyette sarfı değil, aynı zamanda melekelerin vifakı, temayüllerin derunî ahengi, istiğrakin hürriyeti gibi şeyleri de bilhassa kastetmişti.

Oyun kelimesinin altında birbirilerinden çok farklı iki mana toplanmıştır: Bunlardan biri *Spencer* in daha sonra söyleyeceği gibi faaliyetin sarfı; diğeri *Kant* in zevk hükmünü tahlil neticesinde söylediği gibi bütün ve ahenkli bir faaliyet. *Schiller* bu iki farklı manayı pek güzel ayırdığı halde yalnız aynı kelime altında toplamıştır. [Ve göstermiştir ki fazla kudretin sarfı yani basit «fizik oyunlar» bize «fizik halet» ten «estetik halet» e geçişi anlatmağa müsait olur] [1] ve oyun kelimesi burada sadece faaliyet sarfı değil, bütün ve ahenkli bir faali-

[1] Lettre XXVII sur l'éducation esthétique.

yeti de tazammun eder; işte bu manadadır ki oyun kelimesinde san'at manası da mündemiç bulunur ve bu kelimedен *Spencer* in anladığı gibi sadece kudret fazlalığının sarfından ibaret bir mana anlaşılmamak şartıyla san'at manası da çıkabilir.

- Alman romantikleri bu fikrin zenginliğini israf ettiler. Onlarca oyun ruhun hürriyeti, yaratıcı iktidarı, en yüksek mertebesidir. Binaenaleyh san'at bir oyundan başka bir şey değildir. Artist eserine hükmeder, eserini aşar ve ona tıpkı istikrarsız ihtimallerle gelip geçici dünyasına hâkim olan oyuncu gibi ilâhî, yahut ehemmiyetsiz bir şey nazarile bakar.



Sırası gelmişken söyleyelim ki oyun kelimesinin uğradığı suite-fehhüm bundan da ibaret değildir. Meselâ, ruhiyat ve pedagoji çok kere inkişafa yarayan ve içten gelen faaliyet oyunlarile eğlence oyunlarını birbirilerine karıştırmışlardır.

Beşikteki bir çocuk hançeresinden birtakım sesler çıkardı mı, yahut ellerinin parmaklarını birleştirmeye, ayağını tutmağa çalıştı mı ekseriya ses ve azalafile oynuyor deriz. Halbuki oyun gibi görünen bu faaliyetler hakikatte birtakım fonksiyonların teşekkülü için yapılan mümareselerdir, ve burada şahit olduğumuz şey bir fonksiyonun taazzuvudur. Çocuk bu sesler ve bu hareketlerle konuşmayı kazanmak ve vücuduna tasarruf etmek ister. Sayısız olan bu denemelerle ki bir fonksiyon teessüs etmek üzeredir. Bunlara ne lüks bir faaliyet, ne de fazla kudretin bir sarfı diyemeyiz. Çünkü bunlar hayatî bir vazifeye müteveccih bir faaliyet, uyanmış bir faaliyet taşkınlığının içinde açılmış intifaî bir kudret, harekî cevapların bir taşkınlık ve ifratıdır. Burada mutasavver bir gayeye göre kuvvet sarfı demek olan bir iş te yoktur. Çünkü bu çağdaki çocuklar maksatlı ve "ciddî" seviyyeli bir iş gayesi takip edemezler. Bu denemeler eğlence faaliyetleri de değildirler. Çünkü eğlence yapmak ancak kendi uydurması olan bir şeyi hakikî ve ciddîye almayı bilmek ve bir haz gözetlemekle olur. Küçücükler için bunların da imkânı yoktur. Çünkü ciddî ile mevhumu, vasıta ile gayeyi ayırmak iktidarı bu çağdan beklenemez.

Halbuki iş ve eğlenceyi, ciddî ve mevhumu daha tefrik etmezden evvel çocuğun kendiliğinden izhar ettiği birtakım oyun şekilleri vardır; *Groos* un maruf eserlerinde hayvan ve insan yavrularının oyunlarında ayırdığı ve pek güzel izah ettiği oyunlar işte bu nevi oyunlardır. Çocuğun henüz farklılaşmamış ve spazmoz halinde tecelli eden ilk faaliyetlerinin içinde açılan bu oyunlar meknî (*latent*) olan fonksiyonların tedricî teşekküllerini resmettikleri için bunlara ilk mümarese oyunları deyebiliriz.

Zihnin inkişafı ve içtimaî hayat çocuğa çalışmayı, kuvvetlerini bir gayeye göre sarfetmeyi, yani vasıtaları tensik ve maniaları izale etmeği öğrettiği zamandır ki eğlence oyunu başlar ve eğlence ancak bu zamanda merhametsiz ve ciddî hayattan kâmaldıracak bir şey gibi aranır. Çocuk bu oyunlarda maddî ve manevî kudretlerinin bütün azatlığını hisseder ve bunları sırf eğlence gayesile sarfeder. Bu dereceye gelen çocukta eski farklılaşmamış ve gayri muayyen hareketlerden artık bir eser kalmaz. Ve çocuğun faaliyeti bundan böyle iki farklı istikamette, yani iş ve eğlence istikametlerinde çatallanır ve sonradan bunların arasında sallanır.

İşten kaçmak ve oyun dünyasına dalmak çocuk için serbestliğini kazanmak, serpilmek, yaratmak neşesini duymaktır. Çocuk kendi evi olan bu dünyadan hakikî hayatın ciddiyetine karşı bir kurtuluş gözüle bakar ve bu dünyanın bütün şeniyetleri haz ve hayalden ibaret olur.

Çocuk biraz evvel bu tefriki yapamaz, bütün faaliyetleri oyun ve işe takaddüm eden farklılaşmamış bir faaliyet içinde kaybolurdu. Biraz sonra kendini, cemiyetini ve dünyayı arayan kudretli ve feyizli ilk çocuk faaliyetlerine benzer bir faaliyetle ve yaratıcı hürriyet temayüllerinin sevki ve zevki altında şeniyet kadar sağlam bir dünya kurmağı san'atte deneyecektir.

İlk mümarese oyunlari bunlardan sonra zuhûr eden eğlence oyunlarını pedagoğların tefrik edemediklerini söylemiştik. Vakıta "cazip" denen terbiyenin elden geldiği kadar en tabîî yollardan gitmesine ve çocukların almalarına en müsait zemin ve zamanları gözetlemesine hiçbir diyecek yoktur. Yalnız bu terbiyenin, bazan yapıldığı

gibi, terbiyeyi büsbütün eğlenceye çevirmesi abestir. Çünkü oyunun bütün fazileti eğlencede değildir.

*
* *

Oyun evvelâ kudretin bir ifratıdır. Kudret tekâsüfünün bir derecesinden sonra artan kuvvet pek tabîi olarak sırf harcedilmek için sarfolunur. *Schiller* den sonra *Spencer* in tekrar ettiği bu söz bir hakikattir. *Spencer* e göre oyun, faaliyetin bir taşkınlığı ve hasbîliğidir. Bu feylesofun hâkim fikrinde oyun, kudret, taharrişiyet ve faaliyet taşkınlığına bağlıdır. Yalnız uzviyet — bir mudil fonksiyonlar sistemi demek ise — oyunun aynı zamanda ve aynı sebepten dolayı hem fazla kuvvetlerin bir sarfı, hem de kaybedilmiş kudretlerin bir tazmini olması lâzımgelir.

Nerde kaldı ki bu kudret fazlalığının oyun için ancak müsait bir şarttan başka birşey olmadığı pek kolay görülebilir. Bazan olduğu gibi oyun eğer çok gerilmiş bir zembereğin gevşemesi gibi ise hayvan, çocuk ve büyük insan çok kere orta faaliyet halindedey oynarlar. Çünkü oyunun verdiği haz oyunun kullandığı kuvveti yaratır. Oyunun kuvveti tüketinceye kadar devam ettirildiği de ekseriya vakidir.

Yine kolayca görülebilir ki bu kudret fazlalığı uluorta sarfedilmeyüp sistemleşir. *Spencer* de görmüştü ki oyun hayatın ciddî vazifelerini taklid eder. Daha açıkca ve cesaretle denemez mi ki burada kendini geliştirmeğe yahut ta bilâkis tahribe savaşıyan bir sevki tabîi vardır?

Malûm olduğu halde tekrar edeceğiz: oyun, oynayana göre değişir. Genç ile ergin, insan ile hayvan ne bir tarzda, ne de aynı gaye ile oynarlar. Erginin ayunu bilhassa bir teneffüs, bir tenezzüh, hatta bazan bir keder savmadır. Gençlerin, bilhassa hayvan yavrularının oyunları muhtemeldir ki her şeyden evvel bir ilk mümarese, bir çıraklık olsun. Burada sevki tabîi kendisini toparlar ve toparlanırlar; hayvan, ırkının vazifesini oynayaraktan öğrenir. Kedi yavrusu fare tutmak mümareselerini yumak ve zıpızıplarla oynayaraktan temin eder. İnsan oyunları bütün hayat müddetince muğlaklaşır.

Gençlik bir oyun çağıdır demek hiç te yanlış değildir. Oyun bir manaya göre sevki tabii ve hayatın çiraklığı, gençliğin sebebi vücudüdür. Büyümeyi bir dereceye kadar tenbih eden, fonksiyon ve azaları bir dereceye kadar yapan odur.

Hatta denemez mi ki çocuk istikbalini oyunla hazırladıktan başka ırkının mazisinden ve kendisini mazide alıkoyan faaliyet şekillerinden de yine bu sayede kurtulur?

Biri ileriye diğeri geriye müteveccih olan bu nazariyelerden her ikisi de hali hazırı unutuyor ve bütün saikleri sevki tabiiîlerin gelişme ve boşalup sönmelerini izah etmekte toplanıyor. Halbuki evelden yerleşmiş bulunmak ve hiç yanılmadan otomat bir makine gibi işlemek manasında alınmak şartile çocukta hakikî pek az sevki tabiiîler vardır. Onda hakikaten mevcut olan sadece fonksiyonlar ve temayüllerdir. Fonksiyonları kuvveden file çıkaran vasıta da çocuğun izhar ettiği ilk mümarese oyunlarıdır; yürüme ve ses bu sayede teşekkül eder. Temayüller ise muhtelif birçok fiil ve icatlarla ifade edilir. Meselâ, çocukta av ve muhaceret sevki tabiiîsi diye bir şey yoktur; fakat şiddetli ihsasları, kırıp dökme hareketlerini, koşmayı, yer değiştirmeyi, hükmetmeği, mechul şeyleri takip etmeği ve ilh. sever. Avcılık oyununu işte bunlar için oynar ve oyunun şiiri, zihnî seviyesine göre, bütün bu zevk ve alâkalardan terekküp eder.

Oyun çocukta asıl sevki tabiiîleri değil, harekî ve zihnî fonksiyonları işletir; oyunun biyolojik hakikatı bu olduktan sonra istikbale müteveccih görünmesi zarurîdir. Oyunun birçok şekilleri bir de beşerî hayatın inkişaf merhalelerine, çocuğun tedricen arkasında bıraktığı hükümü geçmiş beşeriyet çocukluklarına tekabül eder; bunların da maziye müteveccih görünmeleri zarurîdir. Fakat oyunu bilhassa hale ve ihtimale, yani olabilecek fakat henüz olmamış bir istikbale müteveccih görmek te lâzımdır. Oyun tipleri çocuğun hem haldeki ihtiyaç, alâka, kabiliyet ve zevklerine, hem de zihnî ve uzvî inkişaf seviyesine tâbidir [1].

Çocuğun şahsiyeti en güzel oyunda akseder. Çünkü burada kendini olduğu ve olmak istediği gibi gösterir. Neye sahip olmak istiyorsa onu bildirir. Çocuk iptidaî insan seviyesinde ise oyunu da ipti-

[1] Cf. Appleton "A comparative study of the play activities" 1910.

dailerin faaliyetine, ergin seviyesinde ise erginlerin faaliyetlerine benzer. Oyunun bilhassa uyuyan temayülleri uyandırması da muhtemeldir. Çünkü hayatın ihtiyaçları bunları uyandırmadıktan başka baskıda bile bulundurur.



Groos un dediği gibi oyunun hayvanlarda herşeyden evel kudret sarfı ve sevki tabiînin emeklemeleri olması muhtemeldir. Hatta bu kudret sarfı kuvvetli ve hâkim olma zevki, çok kere içtimaî haz, gıpta hazzı ve karşı gelme zevki için de olabilir. Fakat *Groos* un yaptığı gibi hayvan oyunlarında daha mudil bir zihin haleti farzetmek ve meselâ hayalî bir dünyaya hâkim olmak zevki düşünmek pek ileriye gitmek olur. Çünkü bu zevki tadabilmek mutlaka çok zekâ ister; biz ise hayvanların zekâları hakkında pek az şey biliyoruz. Hele onların bu kabil oyun ve cünbüşlerinde san'atler sisteminin bir taslağını aramaya kadar gitmek aklımızdan bile geçmez.

Gerek çocuk ve gerek büyüklerin serbest ve kaidesiz oyunları yanında an'anenin talim ettiği ve inzibatın emniyet altına aldığı kaideli ve öğrenilmiş oyunlar da vardır. Bunların hepsinde oyun ya bir fiil, ya bir hayal *rêve*, yahut ta bunların mahlûtudur. Meselâ yapmak, tecrübe etmek, muktedir olmak oyunları oynandığı gibi meharet, inanmak, tebdil olmak gibi muhayyilenin hâkim olduğu oyunlar da oynanır. Çocuk bunlarla kendine bir dünya yaratır; hayal ederek hareket eder. Kendini kendi yarattığı hayale terkeder ve bu hayal oyunun hem itibariliğini, hem en bariz karakterini, hem de diğer oyuncuların rıza ve kabullerini arttırır; çocuk zihniyetinin sembolik karakterine de kuvvet verir. Eline geçen bir değneği at yapan çocuk burada sırf değneğe yaptırdığı at hareketlerine dikkat eder. Çocuğun şuuruna giren ve değnegi ata kalbeden temayül baştan başa his haline geçen bu hareketlerdir. Bunun içindir ki, oyuncaklar neyi temsil ederse etsinler temsil ettikleri şeyler değil, kendilerinden istenilen şeyler yapılabilecek vasıtalarlardır. Binaenaleyh her şey bir oyuncak ve bir oyuncak ta her şey olabilir. Yalnız oyuncaklar değil içten geçen niyetler bile çocuk nazarında tahakkuk etmeğe başlamış şeylerdir. Fazla olarak

müşahede şimesi yaşla birlikte arttıkça oyun da mudilleşir ve şematik tasavvur sarihleşir.

Oynayan her çocuk hayallerile kendine bir dünya yaratır, bu hayaller arasında yaşar, bazan kendi icadı olan masallarla uzun müddet büyülenir ve bütün bunların kendi icadı olduğunu bilmez. Bu icatlar da büyüklerin hayatını taklit etmenin ve tesirleri altında kalmanın ne kadar methaldar olduğunu söylemek burada lüzumsuzdur.

Çocuk oyunları büyüklerin oyunları gibi hem dünyanın bir fethi, hem de dünyadan bir firardır; yani çocuk oyunlarile hem dünyayı fethetmek ister, hem de ondan kaçır: bu suretle hakikî dünyaya başka bir dünya katarak kendine bir şah hayali yaratır.

Elhasıl ilk mümarese şeklindeki çocuk oyunları çocuğun bazı fonksiyonlarının bir *ébauche* ı gibidir. Daha sonra beliren eğlence şeklindeki oyunlar ise imkânlar dünyasındaki şahsiyeti yapan, ifade eden ve tamamlayan ve aynı zamanda gerginliği gevşeten, avutan, ferahlandıran vasıtalarıdır.

*
* *

Çocuğun kurduğu hulyalar *rêveries* in fiil ve hareketlerine, bilhassa henüz sadece fizikî oyunlar oynamayan küçücüklerde ne derece karıştığını şimdi göstereceğiz. Gerek kızlar ve gerek oğlanlarda sırf fizikî oyunların ruhî oyunlara galebe etmesi yaş ilerledikçe artar. Çocuklar büyüdükçe güç hareketleri tevzin etmekten daha çok zevk alırlar. Oyunlar içtimaîleştirildikçe ve sabit kaideler altına alınarak tensik edildikçe de çocukların hareketlerine bir inzıbat gelir. Mektepte orta sınıflardan itibaren oyunlar takım takım oynanmğa başlanır. Burada aynı zamanda yapılan ahenkli hareketlerden ibaret olan basit oyunları iş bölümü ve rol tevzii gibi daha karışık inzıbatlı oyunların takip ettiği görülür: halka raksında olduğu gibi. Oyunların bu nev'inde içtimaî zümrenin tesiri pek büyüktür. Malûmdur ki, oyunun da salgın olanları vardır [1]. Hem de bu oyunlarda küçücüklerin ağır hareketleri yerine büyük çocukların şiddetli ve haşin hareketleri kaim olur [2].

[1] Baubier, Jeux pendant la classe. (Archives de psychologie, I).

[2] Mlle Delapierre'in intişar etmemiş bir tetkikinden alınmıştır.

Küçücükler en basit şeylerle olmadık şeyler uydururlar. Buna bazan arkadaşlarını da iştirak ettirir, fakat onlarla oynamaktan ziyade onların önünde ve onlar için oynarlar. *Piaget* nin *monologue collectif* dediği maşerî monolok tabiri burada da kullanılabilir.

Küçücükler oyuncakları bilhassa oyun münebbihi ve oyun senbol-leri olarak severler. Yalnız başına oynamayı herkesten çok seven çocuklar oyuncaklara oyun arkadaşları olarak ta muhtaçtırlar. İlk zamanlar eline verilen veya geçenlerle iktifa ederek herbirine istedikleri manayı verirler. Daha sonra yapıcı bir hale gelerek oyuncaklarını kendileri yapmağa çalışırlar.

*
* *

Oynayanlar bazan bir adam, bazan da çocuk olur. Büyükler ekseriya çocukluğa dönmek, çocukluğu diriltmek ve seviyesi yükselen ve başkalaşan bir yaşayışa geçmek yüzünden pörsümüştü olan tıflî müdileleri tazelemek için oynarlar. Çocuklukla beraber çocuklukların da bitmesi icap etmez mi? Birçok kimselerde çocukluk ve gençlik hassasiyeti mukavemet eder. Hele bir nevi sıkılma bu hassasiyeti boğmazsa çocuklarla her temas ve ciddî hayatın her tazyikı bunları hemen filizlendirir.

Büyükler evvelâ gündelik hayatın ittirat ve sıkıntılarından kurtulmanın vereceği haz için ve daha derin oyunları da bu hazı genişletmek ve binnetice yaratmak için oynarlar. Meselâ meharete mütevakkıf oyunlar meharet zevki için oynanır. Bu oyunlarda zihin ve adalelerin muayyen manialarla çarpışması insana azatlığını duyurur. Şans ve tesadüf oyunlarında korku ile ümit arasında kalmanın, servet timsali olan ve ânî bir saadet gibi görünen, müfte kazanılacak üstün bir iktidar hulyasını kamçılaman az veya çok kazançların verdiği şiddetli tenbihlerin zevki aranır: kumarbazların uğur ve uğursuzluklara inanmaları bundan ileri gelir. Hulyalar müsbet hayatın ciddiyet ve sertliği yerine teskin edici hayaletler ikame eder. Biz hulyalarımızla oynadığımız nisbette onlar da bizimle oynar; derin ve gizli isteklerimizi bize bir şans gibi takdim eden bu hulyalardır.

Oyunlarımıza biyolojik hayatın kendini tanıtmak, kendini göster-

mek, kendini beğenmek, başkalarını düşünmeği sevmek ve çatışmak, maddî dünyaya hükmetmek, yıkmak gibi mümâreseleri de girer. Bütün bu saikleri ve bilhassa bin bir maskeye giren sevgiyi gözden geçirmek uzun sürer. Yalnız şunu belliyelim ki, oyun, çocukta da, büyükte de fiil ve hayaldir. Bizde onu bu haysiyetle tetkik edeceğiz.

Yine unutmıyalım ki büyüklerin oyunları çocukların oyunlarından ancak birkaç cihetten ayrılır; keder savmak, keyif çıkartmak, kendini unutmak gibi hususiyetler büyüklerin oyunlarında başlıca ayırıcılardır. Hayatın somurtkanlığı büyüklere bile ağır gelir. Bana kalırsa bu oyunların en bariz karakterleri çatık suratlı hayata biraz neşe katmak, yıpranan duyguları kamçulamak ve uyandırmaktır.



Oyunlarımızdan büyük bir kısmının en zarurî saikleri sıkıntı *Spleen* ve idealdir. Hayal ve teheyyüç ihtiyaçlarının en kuvvetli davetçisi sıkıntıdır. Günün bitmek tükenmek bilmeyen uzun, sıkıcı ve boş saatlerinde içleri kaplıyan muttarit ritimden kurtulmak isteyenler canlı ve dolgun saatlere kavuşmak için oyuna baş vururlar.

Sıkıntılar çeşit çeşittir: birikmiş birikmiş te hiç harcedilmemiş kudretlerin sıkıntıları, bülûğ sıkıntıları, istirahat mecbur edilmiş sporcunun adalî sıkıntıları, düşünmeden alıkonulmuş mütefekkirin sıkıntıları gibi. Bütün bu sıkıntılar boşalmak fırsatını bulamamış bir dolgunluktan, tatmin edilmemiş bir tenebbüh ihtiyacından gelirler.

Sıkıntılarının bir şekli de kâfi gelmeyen, yahut ağırlaşan bir faaliyetten, faaliyetin parçalanmasından, işbadan, arzu fıkdanından gelir. Bezginlik, fena bir iç boşluğu, saatlerin boş ve manasız gelmesi hep bu nevi sıkıntılardan neş'et eder. *Paul Valéry* "bunlar öyle sıkıntılardır ki cevherleri hayatın bizzat kendisi, bir sebebi de yaşayanın basiretidir. Bu mutlak sıkıntı haddizatinde perdesiz bir gözle bakıldığı zaman görülecek olan çıplak hayatın ta kendisidir" [1] der.

Bazan bu boşluğun kendisini doluluk zannettiği de olur. Hayata hiçbir şey vermeyen ve ondan da hiçbir şikâyeti olmayan birçok kimselerin garip gururları buradan gelir. Tatmin edilmemiş arzular veh-

[1] Paul Valery, "Eupalinos" 35.

mini yaratan da sıkıntı olur. *Jules Laforgue*: "Saatlerce sıkıldığım zamanlar zannederim ki, birçok arzularım var. Fakat görürüm ki bunların hepsi de sahte arzulardır" der. Kendini henüz bulmamış müphem ihtiraslar böyle olduğu gibi bazı devirler edebiyatının suiistimal derecesine vardırıdıkları hudutsuz müphem iştiaqlar da bu kabildendir.

Bu iç boşluğu, bu tahassüs fıkdanı aynı zamanda hem müzmin bir duygusuzluk, hem de garip ve bîaman bir tahassüs ihtiyacı halini aldığı zamanlar elemli ve marazî bir anestezi *Mme. du Deffant* tabirile: "Histen vazgeçememek azabı içinde histen mahrum olmak" gibi bir şey olur. Bunun üzerine kuvvet verecek, diriltecek münebbihlerin her tür-lüsüne baş vurulur. Bazan da — bilhassa bazı şiddetli oyunlar — sırf bizden kaçan tenbihi aramak için istenir. Oyunların bazısı da bize sun'î bir cinnet yaratmağa yarar ve bunun için de müthiş vasıtalar kullanıldığı olur. Morfin, kokain, afyon vesaire zehirler sekerat ve mestü bî-huş edecek hayalât için aranır. *Baudelaire* in "payansızlık duygusunun fesadı" dediği işte budur.

Sıkıntıdan kaçmak için kullanılan kudretli vasıtalarından biri de tesadüf oyunlarıdır. Kazanç, az da olsa, çok füsunlu bir tesir yapar. Çünkü bir işarettir ve servetin bir senbolüdür. Bununla beraber kumarbaz tutulduğu hulyadan ekseriya tatlı bir ruyadan uyanıp ta kendisini teshir eden acıklı hayale hayretle bakakalan bir adam gibi uyanır.

Birtakım oyunlar da pek cazip ve sert bir kaderle çarpışmak zevki içindir: şans oyunları gibi. Şansta ansızın gelen bir saadet füsunu, mutlak bir sürur, kaderle hembezim olmak, kaderi tanzim eden zikudret kuvvetler tarafından sevkedilmek cazibesi vardır. Her kumarbaz mechul büyük kuvvetlerle ekseriya vifakta ve onların tesirleri altındadır. Bir vakitlerde kaderi isticvaba vasıta olarak kullanılan bazı oyunlar bu itibarla anlaşılmayacak bir şey değildir. Burada tali ve kadere inanmanın hiçbir delili olmadığı halde kumarbazlar buna inanır ve bu inanma bir vecit ve tehalük ile olur. Böyle olunca da kumarcının hura-felere inanmasına, giriştiği mücadelenin bir sihir olmasına ve dipsiz bir işe dalmasına rağmen talie hükmedeceğini hissetmesine hiç te hayret edilmez [1]. Oyunun en kızıışmış zamanlarında kumarcıların ken-

[1] Proust, "Sodome et Gomorrhe", II. t, III. P. 124.

dilerini şans ile hali temasta hissettiklerini kaç defa kendi gözümle gördüm. Ruhیات, edebiyatınca malûm olan bu kâbil hallere kâzip teşhis denirse de kumarcıların kendilerini dilediklerini yapabilecek ve tefeülde bulunabilecek bir iktidarda zannetmeleri, zaman perdesini yırtıp yakın bir istikbali görebileceklerine inanmaları ile bu kâzip teşhis arasında hiçbir müşabehet yoktur.

*
* *

Oyunun bir de hakikî hayatı unutturmağa yarayan şekilleri vardır: lâtife, alay, gülmek, komiklik, umumî bir tabirle hiçbir şeyi ciddiye almak istemeyen bütün ruhî vazı ve tavırlar bu kabildendirler. Zekâ kelimeler ve şeyler üzerinde oynıyarak bunları çok kere bir darbe de boş zavahir ve iddialı mevzuat haline kalbeder. Konuşmalarımızın bir kısmı bundan başka bir şey için değildir. *Proust* un dediği gibi: “alaycılar zavahire hakikat diye aldanmış ruhların bu sahte görüşte uyuyup kalmalarına mâni olurlar. İdealist feylesoflarda görülen sihirkâr bir meharetle bize kumaşın asıl yüzünü gösterirler [1]”.

Çocuk şatareti de müesses nizamın yıkılmasını, yol ve erkânın karışmasını, kanun ve kaidenin bozulmasını memnuniyetle seyreder. Lâtifeler ve gülmeler sayesinde biz de çocuklar gibi cemiyetin baskısından, teşrifatan, teamülden ve hatta tabiat kanunlarından kurtulmaya can atarız.

*
* *

Hulya *rêverie* çocuğun hayatına oyun vasıtasile karışır ve ta harimine girer. Çocuk bir ruya sisi içinde yaşar. Şeniyet te bu ruyada kaybolur. Yukarıda herşey bir oyuncak ve bir oyuncak ta her şey olabilir demiştik. Şeniyet, oynayan çocuğa ancak mebde ve münteha noktaları verir.

“Amcazademle bana her sabah sebze çorbası verirlerdi. O, çorbasını toz şekerle yemeği sever ve bunun daima kar altında bir memleket olduğunu tahayyül eder. Ben ise, sütle yemeği sever ve bunun sellerle harap olmuş bir memleket olduğunu kurardım. Sonra da

[1] “*Virginibus purisque*” 414.

biribirimize karşılıklı hikâyeler söyler; çorbaların burası bir ada, şurası henüz karla kaplanmamış bir vadi olur. Şurada ahali kazıklar üstündeki kulübelerde, burada hep gemide yaşarlardı [1].

Hatta asıl oyunlarda bile bu tahayyül şimesine tesadüf olunur. Saklambaç, futbol bize olmadık hikâyeler tahayyül ettirir. Sırf meharet oyunlarına bile biraz hayal kırılmazsa çocukların pek hoşuna gitmez.

George Sand "Hayatımın Hikâyesi" namındaki hatıra eserinde küçükken ninesinin halıları üzerinde neler tahayyül ettiğini güzel bir üslûpla anlatır: "Ninemin çok şatafatlı bir XV inci *Louis* halısı vardı. Bu halıdaki her tezyinata birer isim, birer de mana takmıştık. Meselâ, şu daire bir ada, şurası bir deniz geçidi idi. Ananas nakışlarını gösteren şu parça *Hercynia* ormanları idi. Öyle ki, küçücük ayaklarımızın bu eski halı üzerinde yapmadığı seyahat bırakmamıştı; alaylı, tehlikeli, lâtif seyahatler [2]."

Victor Hugo ile kardeşi ve arkadaşları *Feuillantine* bahçelerinde olmayan şeyleri hayallerile yaratırlar, kurumuş ve boş çukurlarda hiç görülmemiş müthiş sağır bir ucube, şurada bilmem ne, daha neler, neler tasavvur etmezlerdi! Hatta mektepten döndükleri vakit bu ucubeyi çukurda ararlardı.

Tetkik ettiğim *Michel* isminde bir çocuk tam üç sene (beş buçuk yaşından dokuz yaşına kadar) aşağıda bahsedeceğim bir nevi aile romanı yaşamıştır. Romanın topoğrafyasını da oturdukları apartımana uydurmuştur. Gördüklerimden bir parçasını nakledeceğim:

Romanın *Judas* isminde son derece iyi, çok büyük, çok zengin ve çok ihtişamlı bir kahramanı ve kahramanın *Angrillé* denilen pek uzak bir memlekette muazzam bir malikânesi var. Memleketin bulunduğu yerde *Hion*, *Face de Lion*, *Foire d'Etoffe*, *Santé* ve saire gibi mühim şehirler de var. Memleketin topoğrafyası da çok enteresan. *Michel* apartımanlarının büyük galerisinde oynamağı pek sever. Galerinin bir ucunda ve kapı yanında *Judas* sakindir ve bu yer *Angrillé* dir; bunun biraz ötesinde, portmantonun dibinde ayların meskeni hasları olan *Santé* şehri kâindir. Hayalî memleketin muhtelif şehirleri de ayrı ayrı

[1] "Virginibus purisque" 422.

[2] "Histoire de ma vie" V, 141.

galerinin birer taraflarındadır. Ayılar *Judas*'ın yemeğine davetli oldukları zaman tahta otomobillerine binerek muntazam bir yoldan *Angrillé* ye giderler.

“Galeride tasavvur edilmiş olan bu hakikî mekânlara hayalî ikinci bir mekân, ikinci hayalî bir coğrafya daha ilâve edilmiştir. Daha doğrusu galeride iskân edilmiş olan bu oyun memleketi hakikî dünyanın mekânlarına bir mesnet, bir remzden başka bir şey değildir ve galeride mutasavver olan bu memleket aynı zamanda hakikî dünyanın hakikî mekânlarını haiz gibi tasavvur edilmiştir. Çocuk daima bu yerlerin istikametleriyle meşguldür. Hervakit, hatta gezinti esnasında bile *Angrillé* şu veya bu istikamettedir demek için sözünü keser. Bu yoldan gidilirse şuraya varılır; yalnız bu yol çok uzak, trende birçok günler kalmak, yahut vapurla gitmek lâzım ve ilh. deyerek söylenüp durur.”

“Bazan da gidilmek istenen yere yaklaşılmak üzere. Meselâ, şu tepeye çıkılsa *Angrillé* nin cânım manzarası görünecek. Bazan da oraya varılmıştır. Fakat bu yer derhal gözden kaybolmuştur ve *Angrillé* yeniden keşfe muhtaç bir yer gibi olmuştur. Çünkü varılan yer *Angrillé* değil ona benzer bir şehirdir.”

Burada mekân üzerinde müselles bir oyun var: apartımanın hakikî mekânı bir, apartımandaki oyun mekânı iki, hakikî mekâna oyun mekânı vasıtasile istikamet verilmesi üç. Çocuk bu suretle ideal dünyasının ve oyun mekânının topoğrafyasını haricî mekâna naklediyor ve bu da apartımanın topoğrafyası üzerine kuruluyor. Yalnız hakikî mekân ile oyun mekânı bir türlü birbirilerine tetabuk edemiyorlar. Daima matlup yere yaklaşıyor; fakat bir türlü varılamıyor. Ve muhayyel romanın muhayyel mesafeleri oyunun çocukça mesafelerini daima aşıyor.

Michel, ekseriya bu muhayyel memleketin harita ve plânlarını yapmakla eğleniyor ve burada coğrafya ile fantazi birbirilerine karışıyor.

*
* *

Diğer taraftan çocukların kendi kendilerine ne kadar bitmez tükenmez “yılan hikâyeleri” anlattıkları malûmdur.

“Ne de çok «yılan hikâyeleri» uydururdum. Annem bunlara senin romanların derdi. Şimdi bunlardan hiçbirini hatırlamıyorum.

“Öyle görünüyor ki... bu kabil bitmez tükenmez peri hikâyelerinin yapılışlarında daima aynı kanaviçe hâkimdir: hepsinde başlıca eşhas iyi bir peri, iyi bir prens ve güzel bir prensedir.

“Tahafı da şu ki, bu hikâyeler biter tükenir şeyler değildi. Dün nerede kalındı ise ertesi gün yine oradan başlanırdı [1].”

Monroe üç yaşında küçük bir kızın hikâyesini anlatır. Bu kız kendine *Mauny* isiminde hayalî bir arkadaş yaratıyor ve bunda kendisinde bulunmasını arzu ettiği bütün meziyetlerin en mükemmelleri bulunuyor [2].

Rouma kalp hastalığı olduğu için yalnız büyütülmüş ve biraz geç inkişaf etmiş on bir yaşındaki bir çocuğun hikâyesini anlatır. Bu çocukta hayalî bir şahıs yaratıyor ve bununla arkadaş olarak saatlerce konuşuyor. Sofrada ona da bir yer ayırıyor ve buraya kimsenin oturmasını istemiyor, otururlarsa fena halde darılıyor [3].

Bu vakıaları kendi şahsî müşahedelerimle de teyit edebilirim:

Meselâ, *Mlle. N.* nin bana yazdığı şu satırları okuyalım:

“Tam iki sene muhayyel bir roman yaşadık: kocaları harbe gitmiş ve evde çocuklarıyla başbaşa kalmış iki kadın olmuş ve buna inanmıştık. Hatta bu hayatımızı kimse bozmasın diye annemin anlamayacağı kuşdili gibi bir şey de oydurmuştuk. Bu kuşdilini hâlâ unutmadım.

Bir misal daha:

“*Poulette* isiminde altı buçuk yaşında bir kızın muhayyel çocukları var: *George* la evlenen *Jvonne* bir, on iki yaşında *Germaine* iki, on üç yaşında *Marceline* üç, sonrada bir küçük yavru daha; yirmi yaşındaki *Jvonne* nin kocası ve bunun ebeveyni hep yirmi yaşındalar. *George* un babası ağır hastadır ve üzerine üç hastalık birden gelmiştir. *Poulette* bütün bu eşhasın halden hale, hastalıktan iyiliğe geçtiklerini, gidip geldiklerini görüyor, hepsile hergün konuşuyor, hatta bunlara sekiz on gün evel söylediklerini bile hatırlar. Hepsi de hakikî insanlarmış gibi kendileriyle teşriki hayat eder. Herbirine saatlerce meram anlatır... Ah hanım, bu çocuklarla başım derde uğradı. *Germaine* e kaç defa göğüs-

[1] Queyrat, «Les jeux des enfants». Cf de Falloux, «Madame Swetchine».

[2] Monroe, «Die Entwicklung des sozialen Bewusstseins der Kinder, Berlin, 1899».

[3] Ruma, «Pédagogie sociologique, 65».

lüğünü tak, üstünü kirleteceksin, *Jvonne* sen de annene yardım et diyorum da dinleyen yok” der.

“Bunların hepsine aynı zamanda ders te verir. *Iséne* ile *Jvonne* sınıflarının daima birincisidirler... Arada bir muntazam fasılalarla masaya cetvel darbeleri indirilir. Bu darbeler kıraat okuyan çocukların durak yerlerinde seslerini değiştirmelerini ihtar içindir [1].”

İşte enteresan bir hal daha: harekî bir faaliyet ve vecitli bir dans ta hulya münebbihi gibi görünüyor. (*Mlle. Le nün* kendi üzerinde yaptığı bir müşahede).

“Çocukken istediğim gibi hulya kurabilmek için evimizin bir odasına kapanarak hulyaları davet etmek maksadile ve bunların ritimine uyarak saatlerce bir masa etrafında dansettiğim olurdu. Bu esnada gördüğüm, inanup işittiğim hayaller bazan o derece vecitli ve alâkalı olurdu ki başım dönünceye kadar dansederdim.”

Elime geçen en güzel müşahedelerden biri de tam üç sene hüküm süren bir romandır. Biraz evel ismini söylediğim çocuk beş yaşındayken *Judas* namını verdiği zemberekli kutudaki şeytanile aylarını birçok maceraların kahramanları olarak tahayyül eder. Bunlardan herbirinin kendilerine mahsus seciyeleri vardır. Tahayyül edilen hikâyeler aynı zamanda birçok resimlerle de tasvir edilerek birbirilerine bağlanmıştır. Çocuk bu eşhası hulyaları için daimî bir malzeme yapar ve bunları mütemadiyen hakikî hayatın vakıalarına karıştırır ve gittikçe artan müktesebatile besleyüp durur.

*
* *

Çocuklar hakkında bu kadar misal yeter. Büyükler üzerinde durmayacağım, çünkü hulya hepimizin başımızdadır, biliriz. Elhâsıl hâdise pek umumîdir. *Smith* in 1475 kişi üzerinde yaptığı bir ankette bunlardan ancak beş kişinin hulya kurmadığı anlaşılmıştır.

Bununla beraber hulyalar derece derecedir. En hafif hâlleri olduğu gibi en şiddetli dereceleri de vardır. Hulya kurmakta kiminin şuur ve ihtiyarı elindedir, kiminin değildir.

Ruya gibi hulyalar da bütün alacalıkları altında ekseriya lirik ya-

[1] Bu müşahede bana *Mlle. Rhéné-Baton* tarafından verilmiştir.

hut dramatik bir vahdettir. Hulyaya yardım eden amiller: kuvvetli hislerin ilhamları, mantık ve plâstik yaratma ihtiyaçları, ruhun faaliyeti ve temayüllerin sevkı gibi şeylerdir. Derin hulyalara dalmak, rüyada bulunmak gibi insanın kendinden geçmesini ve düşüncesine hâkim olamamasını istilzame etmekle beraber bu kendinden geçiş ve düşüncesine hâkim olamayış rüyada olduğu kadar değildir. Bu sebepten zihnî ve teessürî hayatın gayri şuurî hayata tamamen ramolmasından ibaret olan uyku hali ile hulya hali bir değildir. Çünkü hulyada düşünce daha muntazam, daha faal, hem de daha insicamlı, daha manalı ve daha sistemlidir. Bir de burada devamlı yahut geçici alâkalarımız berdevam kalır, senbol ve imajların faaliyetleriyle tezahür eder.

Hulya halinin en hafif derecesinde hatıra ve imajlar kendiliklerinden çıka gelir ve insan bunların karşısında sadece seyirci kalır. En yüksek derecesinde istikbalin tahakkuk ettirilmesi kasdile, iradî bir tahayyülü vaki olur; yahut ta sonderecede ideal kıymetli bir eser taslağı yapılır.

Müfekkiremiz bazan içinde yeni ve feyizli birçok kombinezonlar hazırlanan devamlı bir hulya ile sessizce beraber bulunur. Hatta bilâ-inkıta hulyada olmasak acaba düşünebilir miyiz? Müfekkirenin bu mütemadî ruyasını biliyoruz ki şiir daha mütemayiz bir şuur derecesine çıkarır.

Hayatı tamamlayan hulyadır; baskıda kalmış temayüller, doymamış ihtiyaçlar hulya sayesinde nefes alır. İçinde daha rahat edilecek "başka bir dünya" yı hulya yaratır. Bazan da hayatı yutan ve yıkan yine hulya olur. Kâh olur ki, —insanına ve ahvale göre — bir zamanlar elde iken ihmal edilmiş bir maziyi daha güzelleştirerek diriltir. İstikbali tanzim edecek bir iğva, ideal bir dünyaya kaçmak ta olur. Telkinkâr hayallere temastan hâsıl olan basit bir uyuşma, bir letarji de getirir. Hulyanın hem medih, hem de zemmedilmesi işte bu sebeptendir. Bir cihetten bakılınca yutucu ve yıkıcıdır. Çünkü hakikî hayatı sümürür, yüksek faaliyet ve normal haaytın yerini alır. Diğer cihetten bakılınca da oyunu, ilk mümareseleri, san'at ve yaratmayı andırır. Binaenaleyh zayıflara da, kuvvetlilere de melce olabilir.

Malûmdur ki, insan heyecanları üzerinde olduğu kadar hayal ve

tasavvurları üzerinde de hulya kurar ve bu tasavvurlar ekseri zamanlarda heyecanların bir senbol veya remzinden başka bir şey değildirler. Hayal ve tasavvurların ehemmiyeti çok kere aslî değil, talidir; yeni ve ateşin hisler adi, belirsiz ve adeta hayide imajlarda tezahür eder. Hulya ile çok kere her türlü imkânlar yoklanır ve bu imkânların uyardığı heyecanların hayaletleri bu heyecanlarla birlikte gelir. Ezcümle *Rousseau* teessürî hulyada bulunmaz bir misaldir...

Teessürî hayat şuurunu hayal ve tasavvurlardan alır ve bir aksülâmelle bunların şiddetini arttırır: iç taşkınlığı, itiraf olunmamış ve zıddına gidilmiş arzuların inşirahı, temayüllerin hayal ve his oyunları halinde serbest imbisatları bunlardan geldiği gibi ruhun menfi ve elemli taraflarının inkişafı da bazan yine bunlardan gelir. Çünkü elemli hulyalar da vardır. Biz hem sefaleti, hem de saadeti tahayyül ederiz. Hatta bu sayede bir *déprimé* bazan za'fından kurtulur bir bedbahtta iztırabını inceltir. Hayatın sürurlu hamlesi ve iztırablı kasveti, hayattan kaçmak hep hulyada buluşurlar. Bazan zayıf bir kimse kuvvet, faal ve mütekebbir bir kimse de azap ve felâket tahayyül eder. Fatihane irade ile bedbahtlık hassasiyetinin, kibrile korkunun bu teşevvüşleri ahlâkçılarla tababeti ruhiyecilerin çok iyi bildikleri hallerdir.

Elhâsıl muhayyile şahsiyeti ifade eder ve çok kere de ona takma kıyafetler verir: *Wahrheit und Dichtung*. Muhayyilenin senbollerini bazan tebdili kıyafet ve *compromis* dir.



Ruya ve ihtirasın bize hezeyanların anahtarını verdiği doğru ise bunların ikisini de cmi olan hulya hakkında da aynı şey söylenebilir.

Asıl hulya *onirisme* e kadar gitmez. Ruya halinde zihne bir bulanıklık ve uyuşma gelir ve bu zeminde ruhî otomatizim artar. Asıl hulya ise zihnin sadece mutad istikametten çıkmasını ve bilkuvve tenebbühünü ihtiva eder.

Hulya *schizoïdie* haline kadar gitmez; şu kadar var ki *autisme*, muhayyel temayüller ve muhayyel dünyalar yaratmak meylânı her ikisinde de müşterektir. Yalnız *schisoïde* muhit ile teması kaybettiği halde hulyada bu görülmez. Asıl hulya, mitomani ve muhayyile

hezyanına kadar da gitmez. Hulyaperverler ve hayalîler sadece romanlar tasni ederler; hatta burada romanın unsurları bir hikâyenin sahneleri gibi birbirilerini takip eder ve artist buluşları gibi fıskırırlar. Yalnız normal hulyaperver objektif tahkiyeyi, yani tahayyül ettiği romanı haricî vakıalarla meşruileştirecek bir ibdat ve bunu içtimaî bir zümreye kabul ettirecek bir cehdi bilmediği gibi tenkit hususundaki büyük zâfile de her türlü teessürî aşırılıklara meydan verir.

Asıl Hulya dahi bu psikozlar gibi bir dünya yaratır ve şeniyeti bir kenarda yaşatır; fakat şeniyeti tamamen sömüren *schizoïde*, ve ruyaî hallerden ve şeniyeti tebdil ederekten takip eden mitomaniden farkeder.

Hulya hâllerinin deymumetini, hulya romanlarını, ruya ve muhayyile hezeyanlarını göstermek himmetini tababeti ruhiyecilere bırakıyoruz. Muhayyile heyezanlarından bazılarının ruhî tekevvününde hulyaların da bir rol oynaması muhtemeldir. Normal hulyanın marazî hududunda hezeyanî denebilecek cebrî, gayriiradî ve sistemleşmiş hulyalar vardır.

Muhayyilenin oyunu olan normal hulya, oyun gibi, temayülleri-mize inşirah verecek "başka bir dünya" inşa eder. Fakat bu kadar cık bir meziyet onu san'atın iptidaî bir şekli olarak kabul etmeğe kâfi midir?

En değerli estetikçilerin dediklerine göre zevki şairane her şeyden evel hissî bir hulya hâletidir ve bu zevk bütün san'at zevklerini ihtiva eder ve aşar. Hata derlerki, payansız teessüriyetin tatmini için imaj oyunlarile izhar olunan ve üzerine şiir güzelliği katılan san'at esasen hulyalar ve ruyalar zemini üzerine inşa edilmemiş midir? Yine aynı estetikçilerin bir kısmı musiki zevki, muhayyile ve teessür hafızasının ses kudretile uyandırılmasıdır der. Vakıra san'atın müthiş bir hulya davetçisi olduğunda hiç şüphe yoktur. Bazı hulya şekillerinin san'ate müteveccih oldukları da şüphesizdir. Fakat san'at hulyanın dağınık ve müşevveş haline daima bir şekil ve istikamet verir; bunu aşağıda göreceğiz.

*
* *

Hulya ve oyun "başka bir dünya" dır. Bunu yedi yaşında bir ço-

cuğun ağızından bizzat kendim işittim. Hakikî olmayan bu başka dünyanın şeniyeti acaba nedir?

Oyuna dalmış çocukları çok kere hayallerini hakikat zanneden bir-samlılar gibi gösterirler. *George Sand* çocukken günün birinde bir kovalamaca ve avcılık oynarken üstünde yanık mumlarla bir ziyafet masası görmekten fevkalâde mütehayyir olarak "tam bir birsam" dan çıktığını hikâye eder.

Fakat yine aynı *George Sand* bebeği için duyduğu hissi pek haklı olarak "içleri imanla dolu bazı katoliklerin dinî tesavir karşısında duydukları hisse benzetir. Bunlar taptıkları resimlerin asıl mabutları olmadığını bildikleri halde onları tütsüler ve adaklarla yerlere kapanarak takdis etmekten geri durmazlar."

Oyun dünyası «sözde» nin ve «yalancıktan» in cennetidir; birçok çocuklar oyunun itibarîliğini bu kelimelerle tasdik ve vazederler ve oyun dünyasına sihirli olan «açıl, açıl» düsturile girerler. Bilerek ve isteyerek kabul edilmiş olan bu galet idrakin esasında hakikî dünyayı asla refetmeyen bir riza, bir karar, bir tasni mevcuttur. Bu sebepten oyunda şuurun pek ince ve rekik bir hareketi görülür. Galatı idrak bu suretle hakikî dünyanın karşısında ve bir kenarında inkişaf eder ve şuur da bu iki dünya arsında sallanır.

Boral, hulyasına dalmış bir murahikanın ağızından buraya da kabili tatbik olan şu sözleri kaydeder:

"Bırakınız beni hulyalarım içindeyim."

"Hulyalar istediğini olmak, her şeyi istediğimiz gibi oynatmaktır."

"Hulyalarımın hakikat olmadığını biliyordum. Yalnız canlı olmadığını bildiği halde beebği ile konuşan bir çocuk gibi olmuştum [1]."

Oyun ve hulyada muhayyel hayatlara bir yarı inanma hali vardır. Ve filhakika bu muhayyel hayatlar hakikî hayattan farksız olsalardı bütün cazibelerini kaybederlerdi. Dikkat edilirse burada hem kendi icadımızı bilmek, hem de bunun tesiri altında kalmak, hulyalara hem katlanmak, hem de müdahale etmek ve nihayet verebilmek gibi mühtelit bir his yani asla tam bir teslimiyet olmayan tatlı, hoş bir mutavaat ve taaddi iştiraki vardır.

[1] Journal de Psychologie, 1925, 519.

Bu yarı inanma halinin, bazı müelliflerin tabirile bu şuurlu galatı idrakin unsurlarını biz esasen fiil ve hulyadan ibaret olan oyunun mahiyetinde görüyoruz.

Vakıa yarı inanma halinin husulüne bazan içtimaî rıza ve muvafakatin tesirleri olduğu da şüphesizdir. Nitekim çocuklar hep birden oynadıkları zaman oyuna girenlerin oyunun bir hakikat olduğu hakkında itilâf etmiş bulunmaları pek mühimdir. *Tolstoï* "çocukluk hatıraları" nda bir gün hepbirden oynarlarken içlerinden birinin tenkide girişerek saçma bir oyun oynadıklarını söylemesi üzerine o cânım oyunu nasıl berbat ettiğini pek zarif bir lisanla anlatır. Kalabalık bir halde oynayan çocukların vesveseciler yahut bozgunculardan nekadar hoşlanmadıkları malûmdur.

Bununla beraber bu şartın kıymeti ancak cemiyetle oynanan oyunlar içindir; hatta bu oyunlar da bile daima cari değildir. Ezcümle *Stevenson* pek haklı olarak der ki:

"Etrafımda beni görececek kimse olmadığı halde yanık bir mantar karasile dudaklarıma çektiğim siyah bırıklardan duyduğum keyif, hayşiyet ve itimat hislerini sanki dün olmuş gibi hâlâ hatırlarım [1]."

James Sully de çok doğru olarak: çocuklar hiçbir oyunu birbirileri için oynamazlar; hepbirden yeni bir dünyanın rüyetine dalar ve hepbirden yeni bir hayat tahakkuk ettirirler; der [2].

Çocuk oyunda kendine müstağraktır. Oynadığı sahneleri ve yaptığı taklitleri afakî, yahut içtimaî kıymetleri için değil, etrafına yepyeni bir hava kuşatmak için yapar.

Burada *Piaget* nin maşerî monoloğ — *monologue collectif* — çocuklar birbirileri için ve birbirilerile konuşmaktan ziyade hepbirden birbirileri karşısında konuşurlar. İşte konuşmaya verilmiş bir isimdir — tesmiye ettiği şeye benzer bir şey vardır. Oynayan çocuk ekseriya arkadaşlarıyla oynamaktan ziyade bunların önünde oynar.

Yalnız çocuk oyunun istinatgâhını şeniyetlerden ve evvelâ bizzat yaptığı fiil ve hareketlerden alır. Meselâ, eline geçen bir değneği at yapan çocuk ancak atın hareket ve şahlanmalarına, süvarinin at üstün-

[1] *Virginibus purisque*, 415.

[2] *James Sully*, «*Etude sur l'enfance*», 454.

deki duruşuna dikkat eder: ve çocuğun şuurunda yalnız his ve hareketlerden ibaret olan bu fiiller bulunur ve bu şuur değneği ata kalbeder. Daha doğrusu çocuk atı görmediği gibi değneği de görmez. Çünkü havâssına temas eden şeye değil, bu şeyin telkin ettiği fikre mukabele eder ve bu fikrin tesirile aksülâmelde bulunur. Oyunun bir hakikat olduğuna inanmak, fizikî taşkınlıkla zihnî faaliyetin bir sentezidir. Bunun içindir ki yukarıda her şey bir oyuncak ve bir oyuncak ta her şey olabilir demiştik. Oyunun şeniyet olduğuna inanmak için onun şeniyetle bir noktadan irtibatta bulunması kâfidir. Sellüloitten yapılmış bir zenci çocuğuna elinde tabak tutabilecek bir vaziyet veren bir çocuk: "fellâh yavrusu canlı, *tutabiliyor*" dediğine bakılırsa burada da şeniyet ile ufak bir irtibat oyunun bir şeniyet olduğuna inanmaya kâfi geldiğini gösteriyor.

Çocukta senbolist bir şime olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz; yalnız bu şime *Hegel* in san'atten bahsederken anladığı senbolist şimedir: meramın galebesini, meram ile icranın, fikir ile şeniyetin ahenksizliğini ve fikir ve meramı icra ve şeniyetle karıştırmak kabiliyetini ifade eder. Bu ruh ve şime pek mümtaz ruhiyatçıların bize bahsettikleri *autisme* ve *égocentrisme* in diğer bir veçhidir.

Nitekim biliyoruz ki küçük çocukların yaptıkları resimler realist olmaktan ziyade senbolisttir. Bunlar koca bir şeyi küçücük bir çizgi veya işaretle gösterirler. Müşahedelerinde de böyledirler: her şeyden birkaç çizgi alır, mütebakisini görmezler. Küçük çocuklarda plâstik san'atin hiç görülmemesi bunların muhayyileleriyle eşyaya istedikleri manayı vermelerindendir. Ellerine geçen herhangi bir şeyi oyuncak seviyesine çıkarmaları da bu sayededir. Bunlar için oyuncak bir şey olmaktan ziyade bir senbol ve bir oyun vasıtasıdır. İlk çocuk resimlerinin tasvirî olmaktan ziyade naklî ve hikâyevî olmaları da bu sebeptendir.

Bu meşruhattan sonra diyebiliriz ki çocuk, derunî bir modelin kontrol ve sultanı altında hareket eder. Çocuk, oyunu evvelâ plâstik bir temayülü, derunî bir tasavvura tercüman olmak ihtiyacını, sonra da temayülü takviye ve temin eden ve bilmukabele bu temayülden hayat alan bir icrayı tazammun ve istilzam eder. Çocuk, şimdi söylediğimiz gibi evvelâ kendisi için karakteristik olan şeylere tercüman olmağa

meyyaldır; ve hakikî sentezler yapamamak dolayısıyla şuradan buradan sadece bazı hâkim vasıflar alır: meselâ bir arabacıyı koca bir kamçı, kalın bir ses ve bazı lehçe ve telâffuz hususiyetleriyle yapar. Daha kısası seçer ve şematize eder ve gitgide ehliyetle birlikte tasavvurları da inkişaf eder. Evvelâ pek basit ayırıcı alâmetlerden ibaret olan resimler ehliyetin artmasıyla dramlaşır, renklenir ve pittoresk olur.

*
* *

Remzî bir surette tahayyülden şeniyete olan bu geçişte lisanın rolünü unutmamak lâzımdır. Çocuk, bir yandan fiil ve hareketlerini ağızla söylemeye, içten gelen bir zaruretle cehren düşünmeğe mecburdur. Diğer taraftan da fiil ve hareketlerle tahakkuk ettiremediği şeyleri husule getirmek için kelimeler kullanır. Kelimelerle bir şeniyet yaratmaktan ibaret olan *fabulation* buradan geldiği gibi kelimelerle tesirden ibaret olan sihrî lisan da buradan gelir. *Piaget* nin pek güzel söylediği gibi kelimeler dahi bir şeniyet nev'i olabilir. Çocuk fiil ve hareketlerini cehren düşündükten sonra iradî bir hulya ile olduğu kadar bir sevki kelâm ile de eşya ve eşhasa kumanda etmeğe başlar [1].

Çocuğun oyuna adeta bir şeniyet gibi inandığını teyit eden bu ihtarın pek umumî bir kıymeti vardır. Arzunun tesiri ve hulyanın tenbihi altında düşünüldüğü andan itibaren ruh tekrar senbolik merhaleye düşer; kuvveden file çıkmağa başlayan meram, bir şey gibi görünür. Meram mukabilinde icranın başlaması bunları bir şeniyet gibi gösterir. Hulyanın bu şeniyeti karşısında kendisini tekzip edecek hakikî bir şeniyet te yoktur. Ruh burada tamamen hulya şeniyeti içinde ve hakikî şeniyet haricindedir. Düşünmeli ki bu nevi bir merma aynı zamanda — *Pierre Janet* nin "*fonction de réel*" dediği — şeniyete intibak ettiren fonksiyonlar sisteminin bir inhirafı inzımmam edince ruh, hulya şeniyeti sahasına geçer.

Zaten göstermiştik ki sihir, tahakkuk ettirilmiş bir arzu dünyasından, arzudan doğmuş vasıtalarla arzu edilen şeyin tahakkuk edeceğine inanmaktan başka bir şey değildir. Bazı menasik ve okuyup üflemek, yağmur duasına çıkmak ve ilh. gibi bazı pratiklerin haricî ve afakî

[1] *Piaget*, 26.

müessiriyetlerine inanmak, kuvvetli alâkalarla iltizam edilen fiil ve hulyanın birbirilerine tedahül etmelerinden ilerigedir. Ve bunlara arzu ettiğimiz şeylerin fiillerini taklit ettikleri için inanırız: ve buradaki taklit te arzuların kuvveden file çıkmasına yarayacak sihrî bir vasıta olduğu için intihap edilmiştir. Malûmdur ki müşabihlerin müşabihlere tesiri sihrin başlıca prensibidir. Sihri ruh arzu ettiği ve tesir etmek istediği şeyin taklidini, yahut ta örneğini yapar.

Nefsinden ve bu nefsin dünya üzerindeki iktidarından emin olan bir his, kendisini ifade eden jest ve amellere, kendisini aksettiren şeylere meramlarını tahakkuk ettirecek bir fazileti pek tabii olarak izafe eder [1]. Bu his, tertip ve nizamı bozulmaz pek muhkem bir surette müesses olan tecrübe dünyasına aykırı olmadıkça muvaffak olur. Biz büyüklerin müdahaleleri ve tadil edici tesirleri olmasa çocukların oyuna adeta bir şeniyet gibi inanmaları tabii hududunu aşarak sihrî itikatlara kadar gidebilir.

Nitekim derinden daldığımız oyunlarda oyunun musanna bir dünya olduğu ve irademizle teslim olduğumuz hulyaların yapmacık buldukları tamamen unutulur ve hulyadan hakikate gidip gelmeler kesilir. Bu mutlak inanmanın amilleri: tutulan işe kendini tamamen vermek, bizi hem ifade eden, hem de aşan ve bize yabancı bir şeniyet getiren yaratma sevincine tutulmaktır. Nitekim kendini tamamen eserine vermek, aynı zamanda hem muti, hem de kumandan bir madde üzerinde yaratmak ve şahsiyeti ahenkli bir surette tahakkuk ettirmek zevkleri artistlere bir nevi mutlak mevcudiyet intıbar verir.



Oynayan çocuk biraz da oyuna olan iştihası nisbetinde rolünü icat eden ve buna küçücük bir edebiyat katan bir aktör gibidir. Burada mukallit, müellif, aktör hep kendisidir. Ne halde bulunuyorsa onu gösterir ve kendisi de gösterdiği şey olur. Rolünü seyirciler için hazırlamadan ve üzerlerindeki tesirlerini prova etmeden evvelâ yaşar. Ve bu rol bilhassa basit ve irticalîdir; ne hesap ve kitap, ne de devamlı bir ceht ister.

[1] Delacroix, "La religion et la foi", 42.

Çocuk burada rolünü yaratır ve oynarken kendini kaptıran ve kendinden geçen bir aktörü andırır.

Bütün aktörlerin böyle olmadığı malûmdur. Bunların içinde soğuk kanla oynayanlar da vardır. Meslek, görenek, tabii yahut müktesep duygusuzluk gibi amiller bazı aktörleri nefislerine hâkim kılar. Aktörler üzerinde yapılan anketler bunların iki zümre olduğunu ve bu zümreler arasında birçok tenevvüler bulunduğunu göstermiştir.

Devir olur ki, halk, münekkitler ve hatta aktörler "hassasiyet" i aktörlüğün en makbul bir meziyeti yaparlar; ve bu devirlerde aktörlerden evvelâ bu meziyet beklenir ve buna herhalde sahip olmak icap eder. Yine devir olur ki aynı meziyet zaaf ve iktidarsızlık sayılır.

Sahnenin büyük üstadlarına düşkün ve bu hususta mutaassıp olanlar bazı devirlerde taptıkları putların temsil ettikleri kahramanları ruh ve bedenleriyle tecessüt etmelerini isterler; ve bu arzu ile bir aktörü diğerine kurban vermek suretile birbirilerinin zıddı gösterirler. *Eugène Delacroix* nın şu iki aktris hakkındaki mütaleası bunun en güzel bir delilidir:

"*Malibran...* nasıl oynayacağını hiçbir zaman bilmezdi. *Roméo* da *Juliette* 'in mezarına geldiği zaman iztiraplı bir helecanla bazan duraklar, bazan da hıçkırıklarla üzerine kapanırdı...

Bu suretle çok müthiş tesirler yapmağa ve pek hakikî görünmeğe muvaffak olur; fakat bazan da ifratları ve aykırı tavırları ile bunun aksini tevlit ederek tahammül edilmez bir hale gelirdi [1]."

İcat ve yenilik hastalığından asla kurtulamayan ve daima maceralı tehlikelere atılan bu aktrise mukabil *Eugène Delacroix*, *Pasta* nın nefis san'atini gösterir. "İrticalen rol yapmak yolu tutuldumu sonu gelmez. Herhalde mükemmel artistlerin yolu bu değildir; bunlar evvelâ tetkik ve tettebbülerini yapar ve matlup noktaları bulduktan sonra bunlardan

[1] 247 I. «*Journal*». Bu malûmat *Legauvé* nin «*Soixante ans de souvenirs*» nam eserinde (243 I.) teyit edilmiştir. *Malibran* kendisine sahne arkadaşlığı etmiş olan muhtelif *Otello* lara daima «beni son perdede nerede olursa olsun zaptetmeğe çalışınız; çünkü burada artık hareketlerime sahip olamıyorum» dermiş. Bu aktrisin oyunu icabı halinde cür'et hamleleri ve birçok icatlarla dolu idi. Bu aktris hakkında *Eugène Delacroix* ile *Diderot* nun tenkitleri birleşiyor. *Diderot* da «ruhtan oynayan» aktörleri muahaze ederdi.

hiç şaşmazlar. *Pasta* nın bütün kıymeti işte buradadır. *Rubens, Rafaël* gibi büyük ressamlar ve büyük bütün bestekârlar böyle yapmışlardır [1].”

Sahnedeki temsil edilen heyecanlar evvelâ müellifin üslûbu ve rolün kompozisyonu, sonra da takınacağı sima ile mukayyet olan aktörün tefsiri gibi çifte bir senbolizmden geçer. Bunun için tiyatrodaki teessürler hakikî teessürler değildir. Bilâkis hepsi mürettep ve tiyatro mevzuatına tâbidirler. Zaten tiyatrodaki hakikat, tertip ve mevzuattan başka bir şey değildir. Aktör, hakikî ifadeyi çok kere düşünmez bile; onun bütün hedefi güzel, anlaşılabilir ve müessir bir ifadedir. Çünkü her şeyden evvel seyircilere ve bunların teessür hakkında edinmiş oldukları fikirlere bağlıdır.

Bu meşruhata nazaran aktörlerin oyunlarından mühim bir kısmını soğukkanla tasni ve soğukkanla icra etmeleri gayri kabili içtinaptır. Teknik, görenek ve tecrübe bunu istilzam ettiği gibi oyunun güzellik ve tesirini gözetlemek zarureti de bunu icap ettirir. Aktör hakikaten ağlarsa bu göz yaşları güzel olacak ve bunlara hâkim olacak mı? Takdir edilecek mi? Bunlar düşünölmek lâzımdır.

“Halk üzerine doğrudan doğruya tesir yapmakla mükellef olan aktör, şantöz, hatip gibi artistlerin kâffesi bir yapan, bir de yapanı ve dinliyenleri gözetleyen iki adam olmak mecburiyetindedirler. Taki rollerini, icaba göre, inceden inceye tadil edebilsinler [2].”

Bundan başka aktör mütehavvil olmalıdır. *Diderot* nın dediği gibi yük aktör hiçbir şey olmayandır ve onun için de muvaffakiyetle her şey olandır. Büyük aktörün şahsiyeti alacağı yabancı şahsiyetlere mâni ol-

[1] *E. Delacroix* burada *Diderot* ile birleşir. Bunların ikisi de san'ati bir tertip ve tanzim sayar ve binnetice ilham taşkınlıklarını hoş görmezler. Bunlaro rol, bir kompozisyon ve bir sistem olmalıdır. Aktör olan kimse rolünün bütün teferruatını evelden düşünüp hazırlamalı, sonra da inşadına göre kendine bir sistem yapmalıdır. O devrin bütün şahitleri *Pasta* da ve *Malibran* dan çok daha klâsik bir ehliyet bulmakta müttetikler. Bakınız *Legotvé* «Altmış Senelik Hatırat» nam eserinin I., 243 üncü ve mabait sahifelerine. *Malibran* ın babası *Garica* da *Pasta* dan bahsederken onu «soğukkanlı, mürekkep, plâstik dirayetler arasından sayardı ve bununla ideal bir dirayeti temsil ettiğini söylemek isterdi». Bakınız: *E. Delacroix* nın «*Journal*» ının I. 250 sahifesine.

[2] *Got.* «*Journal*» II. 186. yin bakınız: *Anné psychologique*, III. 1897. *Bient: Le Bargy, Mme. Bartet* yine bakınız: *Morhang* ın «*En marge de la psychologie des larmes*» (J. de Ps. 1922. *George Berr* in bir fıkrası.

mayacak gibidir. Şahsiyetin her türlüünü temsil edebilen bu seyyaliyet kabiliyetine bilmem hassasiyet denebilir mi? [1].

Aktör şaşırılmamak ve tulûata düşmemek için rolünü tesbit etmeli ve istinat noktalarından emin olmalıdır. "*Talma* sahnede söyliyeyeceği sözlerin telâffuzundan başka ses ve nağme turnürlerini de not eder ve az mülhem olduğu zamanlar bu notların rehberliği sayesinde rolünden inhiraf etmekten kurtulmuş. Tesbit edilmiş ve ezberlenmiş bu nevi bir ifade ve eda musikisi bütün ses ve nağme turnürlerini hafızada bir daire içine aldığından bu daireden çıkmanın götüreceği meçhul akibetin nekadar tehlikeli olacağı meydandadır [2]."

*
* *

Bu teknik zaruretler ve bu kontrol ve tedbir kaideleri bazı aktörlerin "temsil ettikleri eşhası bir nevi mestî ile yaşamalarına, kendilerinden geçmelerine ve kendilerinden başka biri olmalarına [3]" mâni değildir.

Kendini başka bir şahsiyette kaybetmek bazan pek ilerilere gider. Tam bu taibatte olan bir aktörü dinliyelim: "Dün akşam (Hortikalar) ı oynadık... Bana olmadık bir hal gelerek kendimi kaybettiğim için ancak hissedebildiğimi söyleyebilirim. Adeta bütün şahsiyetimi kaybettim. İkinci perdeden itibaren ne yaptıklarım, ne seyircilerden, ne de piyesin bunlar üzerindeki tesirlerinden bir şey bilmiyorum. Perde kapanır kapanmaz sınırlarım bitmiş, raşeler içinde, ve bir müddet kendime gelemyecek bir haldé idim [4]."

Sarah Bernhardt dahi Londrada *Phédre* ı oynarken başından ge-

[1] *Diderot* bundan şu neticeyi çıkarıyordu: Kendi seciyesini oynamak küçükçe ve miskinçe oynamanın en kesdirme bir vasıtasıdır. *Legouvé de (Souvenirs I. 282)* de *Lablanche* in da bu fikirde olduğunu zikreder.

[2] *Eugène Delacroix*, 98.

[3] *Got «Journal» II. 5. Cf. Morhange, 55 (Madame Suzanne Desprès).*

[4] *Antoine «Mémoires» 183*, bu halin sahne için daima hoş ve müsait olmadığını *Morléa Nepomucène Lemercier* şöyle anlatır: «Bugün kendimden memnun değilim... Kendimi çok bıraktım nefsime hiç hâkim değildim. Sanki kahramanın kendisi olmuştum. Şahsî vak'ayı bu kadar benimsedikten sonra artık onu oynayan bir aktör olmaktan çıkmıştım. Evimde nekadar hakikî isem bu rolde de öyle olmuştu; fakat tiyatro gözile bakılırsa başka türlü olmak lâzımdır.» *Diderot VIII., 346 (M. Tascherereau nun notu).*

çen buna benzer bir hali "Hatıralar" ında kaydeder. Sahneye çıkarken fena halde korkmuş ve bu korku çok yüksek rolünü sakatlamıştır. Fakat ne yapsın! Sahneyi terketse olmaz; artık ok yayından çıkmıştır. "Muztarip oluyor, ağlıyor, yalvarıyor, bağıırıyordum. Hem de hakikî bir surette; helé ıztırabım okadar müthiştî ki sıcak ve acı göz yaşları döküyordum [1]." diyor.

Gémier de aynı şeyi söyler; "kendimi telkin edebildiğim zaman piyesin belli başlı yerlerini adeta yaşar ve kendimi kaybederdim. Aktör bu hale geldi mi her şey kolaylaşmıştır. Çünkü kendisini piyes sürükler ve o da müsahhariyet içinde oynar [2]."

Aktör bazan gayri ihtiyarî gelen ilham ile nefse hakimiyeti iyi idare edilmiş kendinden geçme halinde mezceder. *Eugène Delacroix* nın kendisinden işittiğine göre madam *Talma* sahnede kendinden geçmiş gibi görüldüğü halde gerek ilhamını idare ve gerek kendini kontrol etmekte tamamen hâkim imiş. Fakat aynı artist sahnede iken evimin yandığını haber verseler rolümden ayrılamam demiştir.

Nefislerinde ilham ve teemmülü toplıyarak dehaya varmış bu mü-kemmel artistlerin yanında bir de mizaç aktörleri vardır. Bunlardan başka rollerini bir maske gibi takınan ifade teknikçisi aktörler de vardır.

"Mizaç" aktörleri arasında temsil ettikleri eşhastan ziyade kendilerini yaşayan aktörler vardır.

"Komedyenlerimizin çoğu sahneye çıkar çıkmaz yaşatmak istedikleri eşhasın yerine kendi şahsiyetlerini koyarlar. Onların şahsiyetlerine gireceklerine kendi şahsiyetlerini onlara verirler [3]." Bunların içlerinde öyleleri de vardır ki rollerinde hep kendi şahsî hayatlarını düşünerek kızışırlar ve kendilerine karşı müteheyyiç oluyorlarsa olurlar olmuyorlarsa olmazlar. Bir de öyleleri var ki daima tek bir rol alır ve

[1] «*Mémoires II. 106*» *Sarah Bernhard* başka bir yerde «birkaç saat için hayatın

[2] *Gsell, «Le théâtre» 29.* *Gsell, Gémier* yi yazıyor: «kahramanlarile o kadar bir kederleri bir tarafa atılabilir. Şahsiyet değiştirilebilir ve her şey unutulurak başka bir hayatın rüyasında yaşanılabilir. Fakat sevdiğimiz keder içinde ise bunlardan hiçbirisi yapılamaz.»

olur ki, perde indikten sonra bile onun havası içinde kalır. Sesine sahip olmak ve tabii halini bulmak için bir müddet geçmek lâzımdır.»

[3] *Antoin, «Mémoires» 199.*

burada sadece kendi şahsını temsil ederler. Hatta dansözler var ki ancak kendi güzelliklerini raksederler.

Aktör ekseriya kendisinin ilk seyircisidir:

“Temsil ettiğim eşhasın heyecanlarını duyarım; fakat bunu senpatim sayesinde duyarım. Yoksa onları aynen yaşamam [1]” (*Mlle. Bartet*).

Madam *Talma* da “*Andromaque*” i oynarken göz yaşlarıyla ağlayacak kadar heyecana gelmişti. Oyundan sonra dostlarından biri: “eminim ki siz burada adeta *Epire* de idiniz ve *Hector* un dul karısı olmuştunuz” demesi üzerine *Talma* gülererek: “ben mi, yok a canım....”

— “O halde neden ağladınız?”

— ‘*Andromaque* in iztiraplarından değil, bana sesim ve sesimin bu iztiraplara verdiği ifade dokundu... Ben burada adeta hem aktris, hem de sâmi olmuştum ve kendi kendimi manyetize ediyordum.”

Potsdam da oynamış olan *Rachel* de aynı şeyi söyler: “kıralın seyircilerim arasında bulunması beni adeta elektriklemişti. Senin kulaklarımı teshir ediyordu [2].”



Gemier nin yukarıda söylediği müsahhariyet içinde oynamak için çocuğun oyunlarında kullandığı gibi aktör de fiil ve tahayyülü kullanır.

Bunun da vasıtaları evvelâ, “oyunu terkip etmek” gibi, şahsı vak’ayı tasavvurdur ve terkip etmek, sonra da bunu plâstik bir surette tahakkuk ettirmek, yani tahayyül edip oynamaktır. Burada şahsı vak’ayı terkip etmek biri yerine şahsı vak’anın havasında yaşamak, umumî fikri tamik etmek gibi tabirler kullananlar da vardır. Bu yapıldıktan sonra trajik yahut komik bir nevi balet *ballet*, bir sıra hareketler yapmak gelir.

[1] «*III. Année Psychologique: Binet*» bu bilvasıta hassasiyet *Didrot* nun bir nevi sun’î ve müktesip rahmü şefkat televvünü tesmiye ettiği ve tiyatro için tabii hassasiyet kadar tehlikeli saydığı şeye çok tekabül eder. Bunun aksine olarak aktörün aldığı rol onu kendi şahsiyeti ile temasa koyabilir. *Rachel* «*Adrienne Lecouvreur*» ün temsilinden sonra: «*Adrienne* e ağlamadım, kendime ağladım! Sanki hatiften gelen bir ses bana sen de onun gibi genç öleceksin dedi. O anda odamda son saatlerimi yaşıyor gibi oldum ve ilh...» diyordu. Cf. *Morhangué*, 151 «*L’art de la lecture*» *Legouvé* (*Mme. Pierat* nin müşahedesi).

[2] *Legouvé* «*L’art de la lecture*».

Yahut ta bunun tam aksine olarak aktör, tahayyül ve tasavvurdan evvel şahsı vak'ayı tahakkuk ettirmek, yani yapmakla başlar.

"Piyesi evvelâ iyice okurum. Tesir ederse yapmağım icap eden tavur ve hareketleri önümde görmem, kendimde duyarım [1]."

Mouret-Sully der ki: "bir rolün kompozisyonu, şahsı vak'anın derisine girmekle değil, bunun tam aksini yapmakla olur. Evvelâ tarihî tetkikler, mülâhaza ve teemmüllerle bir şahsı vak'a ihzar ve tertip olunur. Sonra da içimize bu sokulur ve bir müddet bununla yaşanır [2]."

Gemier de Gsell e tıpkı böyle söylerdi: "bir sahnenin safhalarını o derece kuvvetle tahayyül etmeli ki bu tahayyülden alınan intibalar jestleri çarnaçar davet etsin" "metni kelimeleri unutacak kadar su gibi ezberledikten sonra sadece fikir ve manaları tasavvur etmek lâzımdır."

Gerek heyecan ve gerek itikadın bedenden ruha ve ruhtan bedene geçtiği ve imanın tekevvününde jestlerin, ayin ve ibadetlerin nekadar mühim bir rol oynadıkları malûmdur. *Jestler* ve tavırlar gibi hissiyat ifadeleri aynı zamanda his taslaklarıdır. Heyecan ifadelendiği nisbette kuvvetlenir. Bunun gibi hayalhanede yapılan trajik, yahut komik fiiller de muhayyileye uyanıklık, kuvvet ve olgunluk verir. Hayalî heyecanların ifadesi aktörün ruhuna bu heyecanların bir taslağını ithal eder. Heyecanın başlaması kendisini tahakkuk ettirecek bütün uzvî arazi beraberinde getirir ve bu suretle de onu tecessüt ettirir. Heyecan ya kendisinin veya ifadesinin başlamasından itibaren başlayabilir. Aktör

[1] *Müller - Freinfels* in zikrettiği aktör *Mitterwurzer* II. 146.

[2] 112 «*Memoires*», *Sarah Bernhardt*. «Ne vakit bir rol yarattımsa bunu karşımda giyinüp kuşanmış, yürür, oturur, kalkar, selâmlar bir halde gördüm. Fakat bu görüş kahramanın sadece maddileşmiş bir rüyetidir; kendisine hâkim olması icap eden ruh bundan birdenbire daima kaçmıştır.» *Diderot*, komedyenlerin san'ati evvelâ büyük bir hayalet tasavvur etmek, sonrada bunu dahiyane kopya etmektir derdi. *Mlle. - Clairon* hakkında da şöyle derdi: «O, sanki kendisini bürüyen büyük bir mankenin ruhu idi. Ve o, bu şahsiyeti birçok temrin ve mümâreselerden sonra kazanırdı.» Aktör *Garrik* e de, belki hatıralarından alarak, şöyle söyler: «Bana demezmiydin ki nekadar kuvvetle hissetsen ve hangi ihtiras yahut seciyyeyi temsil etmek istesen destanî bir hayaletin azametine hayalen yükselmeği bilmezsen rolün zayıflıktan kurtulamaz. Sen kendine bakarak ve kendine benzeterек oynamadığını iddia ederken bununla: ben kendimi şahsı vak'aya karıştırmaktan daima sakınıyorum ve sahnede çok takdir edilmemek sırrını daima ben olmayan muhayyel bir vücut göstermekten alırım itirafında bulunmuyorum muydun.» *Diderot*, VIII. 393.

kahramanını, bu "büyük hayalet" i tahayyül ettiği, veyahut iradî olarak taklit ile başladığı anden itibaren onun hayal ve heyecanı da yavaş yavaş kendisine nüfuz eder. Çünkü kahramanın taklidini yapmanın heyecana müterafık olan derin refleks teşevvüşlerini bilkuvve ihtiva etmediklerini kabul etsek bile filiyatta her mimik bermutat heyecanlara bağlıdır; binaenaleyh mimik başladığı yerde heyecan, ve heyecan başladığı yerde mimik ekseriya olacaktır. İş bu raddeye geldikten sonra aktör rolü ile teshir edilmiş ve büyülenmiştir. Malûmdur ki bizi bilâihtiyar müteessir eden şeyler bize bir hakikat tesiri yaparlar.

*
* *

Yukarıdaki tahliller bize oyunun şeniyet baskısı haricinde işliyen ve failinin alâka ve zihnî seviyesine göre kendine elzem mevzular yaratan bir faaliyet olduğunu göstermiştir.

Fiil ve hareket oyunları tahayyül ve hulya oyunları gibi — ve oyunlar daima fiil ve hayalin bir halitasıdır — hayal ve hulyayı fiil ve hareketlerle tahakkuk ettirir, fiil ve hareketleri de hayal ve hulyalarla mefkûreleştirir. *Le jeu a prise sur les choses, et il échappe aux choses. Il s'empare du monde et il crée un autre monde.*

Bu tahlile bakılınca san'ati izah etmek için herşeyden evvel oyunun akla gelmesi pek tabîidir.

Bu akla geldikten sonra da bize diyecekler ki: artistik ilcanın kökleri oynayan çocuğun nimmeş'ur mes'ut faaliyetinde, içten gelen fikir ve arzulara şekil ve can vermek için olan dalgın cehdinde, oyunun bütün lezzetini tatmak için aynı zamanda hem başkalarile birleşmek, hem de kendi başına kalmak gibi mütezat olan arzusundadır.

Dahası var! Yine diyecekler ki vahşilerin san'ati bilhassa pandomimalı danslarındaki kavga ve av temsilleri, san'atin bir oyun faaliyeti temadisinden başka bir şey olmadığını isbat eder [2].

Tarihî daha doğrusu kablettarihî meseleler bizi yoldan alıkoyacak

[1] «Psychologie ds sentiments» :Ribat. 455. James Sully

[2] 455, James Sully

değildir. Çünkü san'at, oyun faaliyetinden değil beşerî bütün faaliyetlerden, meselâ düşündüğü şeyin şeklini tasarlayan vahşinin jestlerinden, tenbih, eğlence veya ayin danslarından, hatta faideden, içtimaî hayattan, dinden ve sadece oyundan da çıkabilir. San'at, insanın bütün faaliyetlerinin istimal ve sarfolunduğu "fonksiyonman" lardan biridir. Vahşilerin dansları iptidaî bir oyun zannederek san'atin bunlardan çıktığını söyleyenler unutuyorlar ki dans, basit bir oyun, fazla kuvvet mahsulü bir hareket olmaktan çok uzaktır. Mimik yahut vecdî dansların kökleri maşerî hayatın intifaî ve mistik gayelerine kadar dayanır; ve bu danslar asıl san'atin bu iptidaî şekillere ilâve ettiği şeylere ve dansın asıl estetik şekillerine hâlel gelmeksizin fevkalâde derin ve mudil bir ruh haletini tatmin eder.

*

* *

Ruhiyat göziile bakıldığı zaman oyun ve san'at arasındaki müşabehetler aradaki mübâyeneti kaldırmaz.

Hiç şüphe yok ki oyun liberaldir. San'at gibi o da şeniyetten kurtarıcı ve azatlayıcıdır. San'at gibi yaratma ve derin temayüllerin tahakkukudur. Ve başlıca hizmeti fiil ve tahayyül ile azatlıktır.

Yalnız bu fiil ne neviden bir fiildir ve bu tahayyül ne neviden bir tahayyüldür? Ve aralarındaki bağlar nelerdir?

Bu hususta gösterilmiş olan farklar bazan pek yanlış olmuştur. San'ati oyundan tefrik etmek için san'atin ciddî ve müz'ic tekniğini ileri sürmek kifayet etmez, çünkü oyunların da ciddî ve teknikleri vardır. San'atin hasbîlik karakterinden bahsetmek te yetmez; çünkü hasbîlik ile gayri hasbîlik mefhumları arasında pek çok iltibas bulunduğu göreceğiz; san'atin içtimaî tesirini söylemek te kâfi gelmez. Çünkü oyunun cemiyete yabancı olmaktan pek uzak olduğunu biraz evvel görmüştük.

Hakikî fark başka yerlerde. Biliyoruz ki, oyun madde ve malzemesine karşı adeta lâkayittir; ona muvakkat bir zaman için verdiği mananın haricinde ondan bir şey yapmağı da hiç düşünmez. Oyuncaklar

oynayanların sırf gayelerine varmaları için kullandıkları vasıtalar ve maksatlarını taşıyan birer senboldürler. Bunların zatî mahiyetleri pek az ehemmiyetlidir. Kendilerinden beklenen şey oyunun fiil ve mevzuuna göre değişebilmeleridir.

Halbuki artistler madde ve malzemelerini, bunların neyi ifadeye yardım edebileceklerini düşünmeden bizatihi ve lizatihi sevmekle başlarlar. Bunların şu veya bu nevi maddelere, keyfiyetler âleminin şu veya bu cihetine, en basit keyfiyetlerin zevklerine karşı mümtaz bir hasasiyetleri vardır. Denebilir ki dünyanın mahsus âlemlerinden birine ezelden bağlıdırlar.

Kezalik san'atin son sözü ve mektum gayesi eserdir. Yaratıcı san'atkârın olanca çalışması insicamlı bir bütün, bir ahengi anasır, beşer hayatının bir an veya bir veçhini şekil içerisine alan bir eser vücade getirmek içindir. Kezalik artist temaşası da şekil etrafında döner ve güzellikten aldığı hazda fonksiyonlarının ahengi tahakkuk eder. Elhasıl artist ister istiğrak, ister ibda halinde olsun her iki halde de ahenkli bir sarf, bir akordun tahakkuku ve buna yardım eden unsur ve fonksiyonların tenasübü, tesir altındaki kuvvetlerin mütekabil hulûlleri, zekâ, teessür, hassî mu'talar, bir kelime ile üslûp vardır.

San'atte oyunda olduğu gibi artık hayal ve his oyunları değil, ahenkli senbollerde sıralanabilecek manalı hayal ve hislerin bir intihabı mevzubahistir.

İmdi san'at oyundan çok daha mudil bir faaliyeti tazammun eder. Vakıa oyunun en ince şekillerini san'atin en dun şekillerine yaklaşılabilsen de bu kadorcık bir benzeyiş onları hemencecik birleştirmeye hiç te kâfi gelemez. Vakıa san'at te oyun gibi bir yaratmak sururudur. Şu kadar var ki san'atin yarattığı şey ahenkli bir şeniyettir; ve vücade getirdiği dünya kendini nizam ve kanunlarile ruhlara ilka ettirebilecek bir haldedir. Oyunun yarattıkları ise gelip geçici ve zamanla çabucak zail olacak fanî şeylerdir.

Tekrar ediyorum: san'at oyundan daha mudil, daha sağlam bir faaliyet ifade eder. Oyunun bu faaliyete yardım etmesi mümkündür. Çünkü oyunda da liberal bir şey vardır; ve oynayanlar ister çocuk, ister

büyük, ister hayvan olsun birinci derecedeki zaruretlerden kurtulmuşlardır. Bununla beraber oyun ancak spiritüel bir vücutta ve bunun da en yüksek şahikasında san'at olur. Oynayan ancak bir artist olduğu zaman oyun da bir san'at olur. Zihin hayatının yüksek bütün şekilleri ne tarihî bir tekâmülle, ne de mantikî bir zaruretle iptidaî şekillerden çıkmış olmayup bunları aşarak ve bunlara zamime olarak ve yerlerine geçerek tahakkuk etmişlerdir [1].

Henri Delacroix

Türkçeye çeviren: *Mustafa Şekip*

[1] *Dessoir «Æsthétique» 250»* te şu meseleyi vazeder: «San'at oyunla hakikaten akraba ise büyük artistlerin çocukluklarında çok oyun düşkünü olmaları lâzımdır.» Bu vadide kendince yaptığı bir anket hakikatın böyle çıkmadığını göstermiştir. Meselâ *Beethoven, Mozart* daha pek küçükken bütün dikkatlerini musikiye vermişlerdir. Bu usulün bizi çok ileri götüreceğini zanetmiyorum. Çünkü bunun aksini gösterecek birçok misaller bulunabilir (*A. Daudet, Walter Scott* gibi). Bundan başka san'atin oyundan çıktığını iddia eden nazariyeciler müddealarını teyit için artist çocukların san'atlerini de oyun sayabilirler.