

BERTOLT BRECHT

OYUN SANATI VE DEKOR

cem / KÜLTÜR

KÜLTÜR DİZİSİ

(Bu kitaptaki yazılar Bertolt Brecht'in Suhrkamp Yayınevi'nce Elisabeth Hauptmann'ın katkısıyla 1967'de çıkarılan 20 ciltlik Bütün Eserleri'nden seçilmiştir.

OYUN SANATI VE DEKOR
Bertolt Brecht
Türkçesi: Kâmuran Şipal
1. Bası: Aralık 1994 / Cem Yayınevi
Dizgi: Cem Yayınevi
Montaj: Oğuz Öztürk
Baskı: Özyurt Matbaası
ISBN: 975 - 406 - 516 - 0
Cem Yayınevi: Küçükparmakkapı İpek Sokağı No:11
80060 Beyoğlu - İstanbul
Tel: 243 05 50 / 243 20 23 • Faks: 244 15 33

BERTOLT BRECHT

Oyun Sanatı ve Dekor

Türkçesi:
Kâmuran Şipal

cem yayınevi
Küçükparmakkapı
İpek Sokağı No. 11
80060 Taksim - İst.
Tel: 243 05 50 - 243 20 23 • Faks: 244 15 33

OYUN SANATI

(1935 ve 1941 yılları arasında yazılmış yazılar)

[OYUN SANATI]

1.

Oyun sanatı genellikle kitaplarda öğretilmez. Seyir sanatı da öyle. Hatta sanattan sayılmaz seyir sanatı. Böyle bir sanattan söz açmaya görün, şu yanıtı alırsınız hemen: «Oyuncularınız ne kötü oynuyor olmalılar ki, oyunlarıyla seyirciyi etkilemeleri seyir sanatı diye bir şeyin varlığını zorunlu kılıyor.» Hani sanılır ki, bir oyunda ne kadar oyunculuk sanatı varsa, bir seyir sanatına o kadar az gereksinim duyulur. İnsanları etkileme sanatını kitaplardan öğrenmek olanaksız mı görülüyor, etkilenme sanatını kitaplardan öğrenmek daha da olanaksız sayılır. Dolayısıyla bu kitap hem oyuncular hem seyirciler için kaleme alınmıştır.

2.

Bizim tiyatro okullarını bir dolaşınız şöyle, bir kimseyi oyuncu yapmak için ne kadar az şeyin gerekli görüldüğünü anlarsınız hemen. Biraz diksiyon, biraz beden eğitimi öğretilir bu okullarda, belli duyguların dışavurumunu sağlayacak kimi bilgiler verilir, makyaj ve ezber tekniği sunulur. Eski oyunlar alınıp incelenir ve bu arada daha işin başından başlayarak öğrencinin oyununu elden geldiğince bol coşku ve heyecanla donatması istenir, elden geldiğince «rolü dışına çıkmamasına» önem verilir. Oyunların oynanması için gereken tüm becerileri, yetenekli oyuncuların daha doğuştan içlerinde taşıdıkları benimsenir: Örneğin, Romeo'nun sevme tutkusu ve sevme biçimine, Kral Lear'in sevilme tutkusu ve sevilme biçimine, Hedda Gabler'in gururuna, Lady Macbeth'in şan ve şeref düşkünlüğüne doğuştan aşi-

nadır yetenekli oyuncular. Bu tutkuları birer hastalık gibi seyircilere de bulaştırmaları beklenir kendilerinden, seyircilerin bundan memnun kalacakları umulur.

3.

Oyunculuk sanatının bu kadar eskiliğine karşın, büyük oyuncuların belli rolleri ya da sahneleri nasıl oynadıklarını gösteren eli yüzü düzgün birkaç yazı dışında, Rus yönetmeni Stanislavski'nin o çok eski sayılamayacak yapıtı, bu sanat üstüne kaleme alınmış hemen tek kitaptır diyebiliriz. Yapmacıklıktan uzak doğal bir oynayış üslubuna oyuncunun nasıl kavuşacağını ve birkaç kez oynanışında aynı oyunun nasıl ayakta kalacağını örnekleyen kimi alıştırmalara yer verir Stanislavski'nin kitabı, kimi öğütlerde bulunur. İşin üzerine ciddiyetle eğilir ve oyunculuk sanatını üstün bir aşamaya oturtarak ona büyük bir sorumluluk yükler. Ancak, daha bir dikkatle bakıldığında, söz konusu sorumluluğu duyan oyuncunun, bu sorumluluğun gereğini yerine getirebilmek, yani insanların toplum içindeki yaşayışlarını sahnede yansılayabilmek amacıyla neleri öğrenip neleri yapacağına ilişkin fazla bir bilgi içerdiği söylenemez.

4.

Bir kimsenin oyunculuğa başlamadan bilip öğrenmesi gereken kimi şeyler olduğu görüşü, onun her bilgiyi kendi içinde taşıdığı görüşüne aykırı düşmektedir. Son görüşün de genellikle benimsendiğini düşünürsek, bir kez böyle bir görüşün yanlışlığını kanıtlamak gerekecektir. İlgili görüşün olumlu pek çok yanı bulunduğu kuşkusuzdur. İçimizden bazılarında pek gelişip serpildiğini gördüğümüz duyguların hepimizde çekirdek halinde var olduğu düşüncesi pek akla yakındır. Dolayısıyla, bunu temel olarak alıp, bu temel üzerinde bir

oyunculuk sanatını kurmak öyle fazla cesaret isteyen bir girişim sayılamaz. Herkesin ruhunda her çeşit duygu uyanabilir; yani oyuncuların diliyle söylersek, özel birtakım duyguların sahnede üretilmesi durumunda, seyirciler söz konusu duyguları «paylaşabilir», onları yaşayabilir içlerinde. Doğrusu salt duyguların üretimiyle yetinebilseydik, bu kadarı işimize elverirdi. Ancak şurasını itiraf etmeliyiz ki, bir oyuncu bundan fazlasını yapmak, insanların birarada sürdürdükleri toplumsal yaşamı sahnede yansılamak zorundadır.

5.

Peki ama, sahnede toplumsal yaşamı yansılayan bir oyuncu, bunu daha önce sözü edilen duyguları üretmek için yapmaz mı? Ve bizler kalkıp tiyatroya gidiyorsak, içimizde belli birtakım duyguların uyandırılmasını istediğimiz için yapmaz mıyız bunu? Amacımız tiyatroda zafer, korku, acıma, hırs (tamah) vb. duyguları enine boyuna yaşamak değil midir? Bunun dışında var mıdır bir başka amacımız? Böyle bir soruya verilecek yanıt şudur: Tiyatroya yalnız söz konusu nedenden gitsek bile durumu asla değiştirmez bu; yani oyuncu ilgili duyguları seyircilerde uyandırabilmek için, insanların toplumsal yaşamını sahnede çaresiz sergilemek zorundadır.

6.

Diyelim zafer duygusunu yansılama ve seyircilerde uyandırma amacı güden bir oyuncu, sahnede ister istemez bir olay sergileyecektir. Bu olay, onun kendi içindeki duyguları götürüp asabileceği bir askı işlevini görecek, tutku ve heyecanların içerisine sıçrayıp dalabileceği bir atlama tahtası rolünü oynayacaktır belki. Ama mutlaka bir olay sahnede

yer alacak, insanların toplumsal yaşamı mutlaka yansılanacaktır.

Ne var ki, böyle bir işi başarabilmek için, yetenekli bir oyuncunun kendi kafasında taşıyıp doğarken beraberinde getirdiği bilgiler yetmez, daha fazlası gereklidir bunun. İşte bu noktada da öğrenme denen şeyin zorunluluğu kendini açığa vurur.

(Fragman)

ROL ÜZERİNDE ÇALIŞMA

1.

Yazarın dünyası tek ve biricik dünya değildir. Birden çok yazar vardır. Oyuncu dünyayı olduğu gibi yazarın dünyasıyla özdeşleştirmekten kaçınmalı, kendi dünyasıyla yazarın dünyasını birbirinden ayırıp bu ayrımı sahnede sergilemelidir. Oyunun yürüyüşü karşısında bir tutum takınırken, oyuncunun dikkat etmesi gereken bir noktadır bu. Oyunun yürüyüşüyle anlatmak istediğimiz, oyundaki olayların birbirini nasıl sürüp götürdüğü, bir sonucun hangi nedenden kaynaklandığı, hangi nedenin hangi sonuca yol açtığı vb.dir. Olayların akış biçimiyle onların vurgulanmasında izlenen yol, bir yazarın dünyaya ilişkin görüşlerini ele verir ve bu görüşlere de oyuncu karşı çıkar.

2.

Peki, oyun yazarı tarafından oyunun çarkına temel yapılıp, kendisinin karşı çıkması istenen görüşleri nasıl ele geçirecektir oyuncu? İlgili görüşlerin içerdiği önemli çelişkileri ele geçirerek kuşkusuz.

Oyuncu yapıttaki görüşlerden tümünü önemli saymaz; bunlardan ancak yazarın gerçek dünya içindeki çıkarlarını açığa vuranlarına önem verir. Oyuncu, yazarın çıkarlarını oyunun mekanizmasına bakınca görecek ve bunların tek kişi değil de büyük toplulukların hangi çıkarlarına benzerlik gösterdiğini ya da hizmet ettiğini (önemli olan bu çıkarlardır çünkü) ve hangi çıkarlarına ters düştüğünü belirleyecektir. Yazarın çıkarları gibi önemli görüşlerle beslenen toplum çıkarlarını düpedüz mal edecektir kendine; ancak böylelikle sahnede bir oyunu doğru dürüst sergileyebilir.

3.

Yazarın dünyasına böyle önemli bir karşıt tutumla yaklaşan oyuncudur ki, onun dünyasının sınırlarını, biçimini ve yadsınabilirlik derecesini saptayabilir. Seyircilerin ilgi ve dikkatine buyur eder bunları. Yazarın dünyası karşısında takınacağı jestik tutum, hayret eden bir kişinin tutumudur. Kendisi hayret etmiş bir kişi gibi davranır, seyircilerin de aynı şekilde davranmasını sağlar.

4.

Oyuncu, oyunun mekanizması, canlandıracağı rol (sahnede oynayacağı kişi), hatta konuşması istenen sözcükler karşısında hayrete kapılmış bir tavır takınır. Hayretini açığa vurarak kendisi için öngörülen rolü sergiler. Adeta kendi konuşmasına karşı çıkan bir tutumla konuşur sahnede.

5.

Şu ya da bu kişiyi sahnede yansılayabilmek için, o kişiyi hedef alan birtakım amaçların, hem de önemli amaçların varlığı zorunludur oyuncuda. Bu amaçlar yansılanacak kişinin değiştirilmesiyle ilgilidir. Sahnede yansıladığı kişileri bir bakıma eğitir oyuncu. Dolayısıyla, oyuncunun yansıladığı kişilerde birbiriyle çelişen iki ayrı *ben*'le karşılaşılır. Bunlardan biri oyuncunun kendi ben'idir. Oyuncu, bir oyuncu olarak, oynadığı kişilerin seyirciler tarafından eğitilmesi (planlı biçimde değiştirilmesi) eylemine katılır. Böyle bir davranış için seyircilere önayak olan da yine kendisidir, oyun sırasında bizzat bir seyirci işlevini üstlenir; işte böyle bir seyircinin sahnede sergilenmesi de oynayacağı ikinci roldür. Ancak, rollerden birincisini nasıl oynar, ilkin bunun üzerinde duralım biraz.

6.

Oyuncunun oynayacağı kişi, oyundaki başka kişilerle kendisi arasında sürdürülecek birtakım ilişkiler sonucu doğup ortaya çıkar. Eski oyun sanatının bir oyuncusu, oyunda başka kişilerle öngörülmüş ilişkileri üstlenebilmek için ilkin oynayacağı kişiyi belirler, sonra belirlediği kişiden yola koyularak kendisi için söz konusu olabilecek jestleri ve metindeki cümleleri nasıl konuşacağını saptar, yansılayacağı kişiyi oyunun tümünü göz önünde tutarak kafasında kurup çatardı. Epik oyunculukta ise başka türlü davranılır. Epik oyuncu, umursamaz oynayacağı kişiyi. Sahneye eli boş çıkar, gerçekleştirmesi öngörülen tüm davranış ve eylemleri en rahat bir tavır içinde gerçekleştirir. Metinde kendisi için belirlenen cümleleri birbiri ardından öyle konuşur ki, adeta her cümle son cümleymiş izlenimini uyandırır. Cümlelerin temelinde saklı yatan jestleri ele geçirebilmek için daha başka, daha yalın cümleler, anlamı değil, salt jesti içeren cümleler uydurur kafasında; bunları deneme ve sınamalardan geçirir. (...)

7.

Oyuncu, oynayacağı kişi konusunda metnin kendisinden üstlenmesini istediği tüm ilişkileri üstlenip cümleleri en rahat biçimde konuşarak jestleri alabildiğine bir hazla gerçekleştirdi mi, oyun yazarının dünyası doğup çıkar ortaya. Oyuncunun bu bakımdan yapması gereken şey, oyun yazarının dünyasının kendi dünyasından ayrıldığı yerleri saptayıp bunları sahnede sergilemektir. Daha önce değindiğimiz önemli çelişkiyi nasıl ele geçirir oyuncu? Bütün oyunlar, oyundaki bir kişinin öbür kişilerle ilişkilerinden ancak belli bir seçkiyi içerir. Madem ki oyundaki çeşitli durumlar, şu ya da bu oyun kahramanına kendini açığa vurma olanağını

vermek üzere uydurulmaktadır, ilgili olanağı sağlayacak durumlar arasında da yine bir seçmeye gidilmiş demektir. İşte böyle bir seçmeyi ille de kabul etmesi gerekmez oyuncunun. Diyelim oynadığı kişiyi cesur gösterecek bir sahnenin oynanması gerekiyor; oyuncu, metinde öngörülmüş cümlelere karşı alabildiğine rahat bir tutum takınmasından kaynaklanan bütün o haz dolu jestleri eksiksiz yerine getirerek sağlayacağı cesaret izlenimine oyun yazarının arzulamadığı bir renk katmak için, arada pandomime kaçıp bir cümlenin jest bakımından ustaca yorumuna gidebilir, bu yoldan uşağına karşı kahramanın acımasızlığını sergileyebilir örneğin. Bir adamdaki sadakat özelliğinin yanına cimriliği, bencillik özelliğinin yanına bilgeliği, özgürlük tutkusunun yanına kıt görüşlülüğü ekleyebilir. Böylece oyunundaki çelişkiye dikkati çeker. Öte yandan, oyuncunun oynayacağı kişi oyun yazarınca belli bir olayın gerçekleşmesini sağlamak için yaratılmışsa, bu olaya inandırıcılık kazandırabilecek birden çok kişi bulunabilir her vakit. Cesaret işi diye nitelendirilebilecek eylemlerin üstesinden her zaman cesur kişilerin geleceği söylenemez. Olayın kendisi zorunlu kılmasa bile, olayı gerçekleştirecek kişiye inandırıcılık kazandırabilmek için, ilgili kişinin sergilenmek istenen olayla açıklanamayacak söz ve davranışlarına da başvurabilir oyuncu.

Diyelim belli bir olay yoksul bir kişinin belli bir davranışıyla inandırıcılık kazanıyor. Bu demek değildir ki, yoksul kişinin kendisi söz konusu olay sonucunda yoksulluğa düşmüştür. Onun yoksul düşmesi için daha başka birtakım işler yapması gerekir. Nedir bu işler? Sömürü düzenine karşı mı savaşmıştır örneğin? Yoksa sömürücüler arasında yer almış da sömürü rekabeti sonunda mı yoksulluğa sürüklenmiştir? Sömürülenlerle dayanışma içinde bulunmuş, ama sonra dayanışmaya yan çizmek zorunda kalmıştır belki. Belki de değişik saflarda savaşmıştır. Dolayısıyla, yazar tarafından amaçlanan olayın sergilenmesinin gerektirdiğinden çok daha fazla

öğeler içerir davranışı. Hatta söz konusu öğeler arasında *öyleleri yer alabilir ki*, sergilenecek olayın gerçekleşmesini kolaylaştıracakken güçleştirir. Bu da işte aranan önemli çelişkiyi doğurur.

Oyuncu rolünü oynarken keyfi yerinde teknisyenleri, örneğin arabalarına gerekli özeni gösteren, yolda gürültüsüz ve zarif el hareketleriyle vites değiştirip rahatlıkla çiklet çiğneyen vb. işleri yapabilen usta sürücüleri örnek almalıdır kendine. Oyuncu bazı manipulasyonların üstü kapalı geçilip bazı tonların üstü kapalı verildiği provalara ve ön hazırlıklara kokan böyle bir oynayışın kendisine yeterince haz sağlamadığını ya da böyle bir oynayışın kendisini etkilemediğini gördü mü, oyunun temelinde yatan düşüncelerin gereğince önem taşımadığını ya da gereken titizliği içermediğini kolaycacık anlamış demektir. Böyle bir durumda açığı kapatmak için kişisel bakımdan oyuna daha çok angaje olması, kendi kişiliğinin ağırlığını oyunda daha çok hissettirmesi oyuncuyu kurtarabilir ama, ilgili sahneyi asla...

Oyuncunun kişiliğini oyuna katması, karşılaştığı açığı kapatmak için kişisel duygu ve düşüncelerini oyuna yatırması, hemen her vakit sahnenin düşünsel yapısını tehlikeye sokar. Böyle bir yola başvrulması, oyuncunun bütün davranışlarını düpedüz anlaşılabilir bir özellikle donatır, yani bu bakımdan hayrete kapılma diye bir şeyi olanaksız kılar. Bütün replik-lerine yanlış gözüyle bakan asi oyuncuların oynadığı yeni oyunlarda çokluk sağlanan başarının nedeni de budur. Oyuncuların isteksiz ya da yorgun sürdürdükleri prova çalışmalarında elde edilen pek büyük başarıların, günümüzde oyunlar sahnede oynanırken pek seyrek sağlanabildiğini söyleyebiliriz. (...)

(Fragman)

[OYUN KİŞİLERİNİN İNŞASI]

1.

Oyun kişilerinin incelenmesi ve inşasında adım adım ilerleme

Hayal gücüne başvurmada tutumluluğu elden bırakmaz oyuncu. Oyunda cümle cümle ilerler, ele aldığı kişinin kimliği konusunda onun söylediği ya da ona söylenen sözlere dayanarak gittikçe daha kesin bilgiler edinir, her yeni sahnede daha öncesini doğrulayan ya da onunla çelişen yerleri belirler ve böylece kurup çatar oynayacağı kişiyi. Bu *adım adım* yürüyüş sürecini iyice belleğine yerleştirir; öyle ki, incelemelerinin sonunda, oynayacağı kişiyi gelişiminin adım adım yürüyüşü içinde seyirci karşısına da çıkarabilsin. Sergilenecek kişinin salt konunun içerdiği durum ve olayların etkisiyle geçireceği değişiklik açısından değil, aynı zamanda gizlilik perdesinin kaldırılması (ifşa), yani ilgili kişinin düpedüz seyirci önünde inşası yönünden, adım adım yürüyüş sürecinin oyunun sahnelenişinde de alıkonulması gerekir; çünkü böylelikle, oyun kişisinin zaman zaman seyirciyi pek küçük, ama önemli şaşırtmacalar karşısında bırakması güvence altına alınır; dolayısıyla seyircinin sürekli yeni şeyler keşfeden, o vakte dek bildiklerini atarak yerlerine sürekli yeni bilgileri geçiren bir kişi durumunda tutulması sağlanır. Oyuncu böyle bir olanağı seyirciye sunabilmek için, oynayacağı kişiyi sürekli yeni şeyler keşfeden ve eski bildiklerini atarak yerine yenilerini geçiren biri tutumuyla inceler ve bu arada yaşayacağı sürprizleri belleğine adamakıllı yerleştirir. Böylesine adım adım bir yürüyüş, oynanacak rolü çabucak, belki üstünkörü gözden geçirip oyun kişisi hakkında ilkin genel bir tasarım elde eden, sonra bu tasarımdan yola koyu-

larak oyundaki materyali tarayıp oyun kişisinin gelişimine ilişkin kanıt ve nedenleri saptayan tümdengelim (dedüksiyon) yöntemine göre kuşkusuz daha iyidir. Tümdengelimsel yöntemde oyundaki materyalden hayli bir bölümü kullanılmadan kalır, pek çoğu da çarpıtılıp yitirir gücünü. Ama hepsi bir yana, bir insanı tanımada böyle bir yolun izlenmesi salık verilecek gibi değildir. Tümdengelim yöntemiyle çalışan oyuncu, sahnede oynayacağı kişiyi ne yoldan tanıdığını görmesine fırsat tanımaz seyircinin. Seyirci önünde bir değişim sürecinden geçecekken, ilgili süreci geride bırakmış bir durumda sahneye çıkar; hiçbir şeyden etkilenmemiş, dolayısıyla hiçbir şeyden etkilenmez görünen bir olgu, düpedüz genel, saltık (absolut), soyut bir insan gibi seyircinin karşısına gelip dikilir. Seyircinin hakkında vereceği hiçbir yargı, kendisini hiçbir bakımdan değiştirecek gücü gösteremez. Yani böylesi yargılar bir işe yaramaz; dolayısıyla, bunların seyircilerde oluşmasını önlemek gerekir. Kaldı ki, söz konusu yöntemle çalışıldığı zaman asla yargılar değil, salt yaşantılar üretilir seyircide. Tümdengelim yöntemini uygulayan oyuncular, canlandıracakları rolle ilgili olarak seyirciye kesin ve eksiksiz bilgiler, işe yarar toplu bakışlar iletecekken, bellekte bir siliklik ve «olağanüstü bir büyüklük» içinde anısı kalacak bir mitos sunarlar. Orijinali değil, orijinalin kötü bir kopyasını çıkarırlar seyirci karşısına. Sonradan bir anıya dönüşecek olanı değil, başlangıçta bir anıyı sergilerler. Böylesine aşırı boyutlardaki hayali bir çerçevenin doldurulmasına ne yazarın metinde sergilediği malzeme, ne de oyuncunun olanakları elverir çokluk; dolayısıyla, ortaya büyük bir şey konulmak istendiği izlenimi altında paçavradan farksız bir oyun doğup çıkar. Durum böyleyken, oyuncular yine de tümdengelim yöntemiyle oynamaya yaradılıştan eğilim gösterir. Bunun da başlıca nedeni, ilgili yöntemle, oynayacakları yani kafalarında yaşatıp daha çok oynamak istedikleri kişiyi bir an önce, belki daha ilk provada oynayabilme

gücünü elde etmeleridir. Ancak, sahnede sergilenen kişi, belli bir oyunun kendine özgü somut kişisi değildir pek. Aşırı zorlanan hayal gücü olumsuz yönde etkiler oyunu. Buna karşılık adım adım yürüyen tümevarım yönteminde hayal gücü olmadan asla yapılamaz. Elindeki oyunu cümle cümle ilerleyerek inceleyen bir oyuncu hayal gücüne sürekli gereksinim duyar; hayal gücü falan ya da filan cümleyi falan ya da filan durumda söyleyebilecek, enikonu belirli, şimdiden sağlam bir profile sahip, nerdeyse gelişimini tamamlamış kişiler çıkarır iç gözünün önüne. Ama arkadan gelen cümle ve durumların da hayal gücünün o tez canlı ve sabırsız, dolayısıyla aceleye getirilmiş olabilecek önceki konstrüksiyonlarının (çözümlerinin) etkisi altında kalmaksızın alabildiğine titizlikle incelenmesi gerekir ki, ilgili konstrüksiyonlarda düzeltmelere gidilebilsin. Tümdengelim yöntemiyle çalışan oyuncunun işi aceleye getirmesi ve oyun kişisi olarak bir temel tipte karar kılması ne kadar sakıncalıysa, tümevarım yöntemiyle çalışan oyuncunun da «belli karakter çizgileri» üzerinde karar kılması o kadar sakıncalıdır. Oyuncunun tüm çabası, hayal gücünden yararlanarak ve yapıttaki gerçekleri inceleyerek, canlandıracağı kişinin gelişim süreci içinde somut biri kimliğiyle sahnede ne ölçüde sergilenebileceğini saptamaya yönelmelidir.

2.

Adım adım ilerleyen bir oyuncu seyircileri peşinden sürükleyebilir mi?

Adım adım ilerleme yöntemine kılı kırk yaran bir yöntem gözüyle bakılabilir. Oyuncu, böyle bir yöntemle seyircileri asla «peşinden sürükleyemeyeceği» gibi bir tasaya kaptırabilir kendini: Provalar boyunca katlanması, hatta ortaya çıkan son üründe seyirciye sezdirmesi salık verilmiş zahmetli

çalışma, sahnede sergilenen yapıtın o çok önemli bir gözle bakılan kolaycacıklık, pek bir çabaya mal olmamışlık özelliğini taşımasını engellemeyecek midir? Böyle bir tasanın, seyirciyi «peşinden sürükleme» konusundaki yanlış görüşten kaynaklandığını söyleyebiliriz. «Sürükleme», sürüklenmek istenen nesnede bir durağanlığı gerektirir. Sürükleme eylemini gerçekleştirecek kişinin onsuz yapamayacağı iki şey vardır. Birincisi kendi sürükleme gücü; ikincisi sürükleyeceği nesnenin belli bir durumda diretme gücüdür. Sürükleyici, bir ayıklık durumunu esrikliğe mi dönüştürecek, önce o ayıklık durumunu yaratmak zorundadır. Yokuş yukarı bir yere mi çıkılıyor, ne kadar yükseğe çıkıldığı belli bir zemin temel alınarak saptanır. Seyirciyi sürükleyip götüren oyuncu, bu işi yaparken sürüklenme eyleminin kendisini de seyirciye göstermek zorundadır; çünkü sürüklenme eyleminin içyüzünü görmesi, en azından sürüklenmenin kendisi kadar yarar sağlar seyirciye. Duruma bir başka açıdan bakarak diyebiliriz ki, seyirciyi peşinden sürükleyip götürmek isteyen oyuncunun seyircide güvenilebilir bir kişi olduğu izlenimini uyandırması gerekir; çünkü kendisini sürüklenmeye bırakacak seyirci, bu işi gerçekleştirecek oyuncuya güven duymadan edemez.

3.

Karakter çizgilerinin seçimi üstüne

Sahnede canlandırılacak oyun kişilerinin incelenmesinde en iyi yöntem, adım adım ilerlemektir. Peki ama bir oyun metninde kişiler hangi görüş açılarına göre ya da kimin için ve ne gibi amaçlar uğrunda inceleme ve inşa konusu yapılacaktır?

Bir yandan, oyuncu kendi şahsını elden geldiğince dışarda tutup, düpedüz bir prova havası içinde davranarak incele-

yeceği kişinin tüm sözleri için kendisine en rahat gelen ses tonlarını belirler ve bu arada asıl ağırlığı dramatik jestlerin saptanmasına verir; öte yandan, şaşırmacalara hazırlıklı bulunup, incelediği kişinin tek tek karakter çizgileri ve özelliklerinden yola koyularak gerek tipik nitelikte, gerek incelenen kişiye özgü öğeleri ele geçirmeye çalışır. (Şaşırmacalara hazır bulunma, oyuncu için öğrenilebilecek bir tekniktir ve tekniklerin en önemlilerinden biridir.) Madem ki oyuncunun görevi belli bazı nesneleri yadırgatıcı duruma sokmaktır, önce kendisinin ilgili nesneleri yadırgatıcı bulabilecek yetenekle donatılmış olması gerekir. Tasa ve neşeyle (bunlar öğrenilebilecek tutumlardır; belli dışavurumlar değil, tıpkı tezgâh başındaki bir marangozun vücut pozisyonları gibi oyuncunun çalışmasında gerekli önlemlerdir), trajedi kapsamına giren alanları tararken bile neşesini elden bırakmayarak, oynayacağı kişinin en başta birbiriyle çelişen karakter çizgilerini ve özelliklerini bulup devşirmeye çalışır. Böylesi karakter çizgilerini ve özellikleri biraraya toplamak, bunları başka kişilerden ayrı olan ve kolay ayrılabilen belli bir somut kişide dengelemek, oyuncunun görevidir. Ama söz konusu karakter çizgilerini biraraya getirirken kolaya kaçıp açık seçik algılanabilen kimi çizgileri dışarda bırakma yoluna sapmamalı, yani ele aldığı kişinin bütünü konusunda kafasında belirip bir merkez, bir odak noktası gibi gördüğü düşünceden yola koyulmalıdır. Ele aldığı kişiyi inşa ederken, özellikle «uygunsuz», yani ötekilerle çelişen karakter çizgilerine başvurmak zorundadır. Ve sonunda kendi içinde çelişkili, henüz çelişik durumunu yitirmemiş bir kişi kimliğiyle düpedüz yapıttaki olayın buyruğuna verebilir kendini; yapması istenen her şeyi adeta ses çıkarmadan yerine getirir, öyleyken yanlış çıkarır hesapları bir yerde; olayın akışını sağladığı gibi aynı rahatlıkla engeller, aksatır onu; duraklayarak yürür olayla; biraz kendisi sürükler olayı, biraz olay tarafından sürüklenir. Çünkü davranışını belir-

leyen özelliklerin tümü ilgili metinden, yani «yazarın dünyasından» olduğu gibi alınmış değildir. Kimi zaman belli bir özelliği «yazarın dünyasındaki» ilişkiler örgüsünden koparak bir başka ilişkiler örgüsü, yani aşinası olduğu gerçek dünyadaki ilişkiler örgüsü içine yerleştirir; söz konusu özelliğe yapıtın dışına taşan, tümüyle yapıtın içinde kaybolup gitmeyen ayrı bir anlam ve önem kazandırır. Peki ama, böyle adım adım ilerleyerek çalışan oyuncu, oynayacağı kişiyi kurmada yararlanacağı karakter çizgilerini ve özellikleri seçerken hangi görüş açılarına göre davranır ya da kimin için ve ne gibi amaçlar uğrunda yapar bunu? İlgili karakter çizgilerini o türlü seçer ki, bunların bilinmesi, oyun kişisinin ele alınıp işlenebilmesini sağlayabilsin. Yani oyuncu dıştan bir yaklaşımla, incelediği kişinin ve çevresinde yaşayanların perspektifinden, toplumun bakış açısından yapar seçme işini. Oynayacağı kişinin nesnel olarak gördüğü işler, başkalarınca algılanabilir biçimde gerçekleştirdiği eylemler üzerinde durur. Oyun kişisinin her davranışına karşılık bir diğer davranış olanağının varlığı, kahramanda gerçekleşmeden kalan bu olasılık, yine oyun kişisinin sınıfsal durumuna ve içinde yaşadığı ilişkiler örgüsüne dayanılarak saptanır, bunun için de belli bir davranışı kendi ilişkiler örgüsünden sıyırıp alma tekniğine başvurulur. Söz konusu diğer davranış olasılığı, oyuncu tarafından seyircinin gözleri önüne serilir. Yani yansılanacak kişilerin «seçilecek karakter çizgileri» adeta satranç oyunundaki taşların hamlelerine benzer, yalnızca mutlak bağımsızlık içindeki kişilerin belli uyarılara karşı gösterecekleri tepkiler değildir bunlar. Tepki niteliğini taşıdıkları yerde, tepkilere yol açan çevresel nedenlerin gösterilmesi gerekir. Adı geçen hamleler, toplumsal nedenlerden kaynaklanıp birtakım toplumsal sonuçlar doğurur. Ancak bu tür davranışlar dikkate alınarak inşa edilecek oyun kişileri toplum tarafından etkilenebilir, beri yandan onların toplumu nasıl etkilediği oyuncu tarafından sergilenebilir.

4.

Salt değişiklik olsun diye sahnede sergilenecek değişiklik

Daha önce dedik ki, oyuncu yansılayacağı kişinin yalnız metinde belirlenen davranışlarından kalkarak onu kurup çatmayacaktır. Oyun kişisini, salt yapıttaki olayın gelişimi için gerekli özelliklerle donatmak yetmez asla. Ayrıca, oyun kişisinin somut ve birkezliğine yönü bulunmalı, belli toplumsal koşullarda bir başka türlü de davranabileceği ya da varolan toplumsal koşullarda bir başka türlü davranabilmesinin olanaksızlığı açığa vurulmalı, kendisinden büsbütün değişik yaradılıştaki kişilerin de aynı şekilde davranabileceği gösterilmeli, yani bizim oyun kişisinden bambaşka kişiler de tıpkı onun gibi davranıyor denebilmelidir. Ne var ki, oynayacağı kişinin başka kişilerden farklılığını vurgularken, oyuncunun işi pek ileri götürmemesi gerekir.

İnsanların birbirinden alabildiğine farklı olduğunun bilinmesi, bütünlükten uzak bir parça-bilgi niteliğini taşır. İnsanları şöyle ya da böyle bir davranışa sürüklemek ya da onlar tarafından şöyle ya da böyle bir davranışa sürüklenmek istenmesi, ama ilgili kişi üzerine enine boyuna eğilme gereğinin yadsınması durumunda, sözü geçen parça-bilgiyi seyircilere sunmak zorunluğu doğacaktır. Ne var ki, çokluk bu parça-bilgi, sanki bilgeliğin en son sözüymüş gibi öne sürülmekte, insanların davranışı konusunda önceden herhangi bir şey söylenebileceği benimsenmek istenmemektedir. Oysa, özellikle insanlar arasındaki farklılık incelenerek şu ya da bu durumda onların nasıl davranabileceğine ilişkin kimi sonuçlar çıkarılabilir. İşte bu amaç için söz konusu farklılığın sergilenmesi zorunludur. «Şu insanlar birbirinden ne kadar da değişik!» cümlesini ileriye yönelik her türlü kehaneti kapı dışarı eden bir vurgulamayla dile getirmek, insanların bilgi dağarcığının bu yoldan da zenginleşeceği hayaline

kapılmak düpedüz yanlıştır. Yukarıdaki cümleyi böyle vurgulayanlar, insan denen yaratıkta gözledikleri çeşitlilik ve her türlü etkilenmeye kapalılık düşüncesiyle kendilerine doyum sağlayanlardır. Bunlar, söz konusu vurgulamayla falan ya da filan oyun kişisinde hiç beklenmedik davranışlarla karşılaşılabileceğini üstü kapalı dile getirirler; kişilerin, kendi kafalarında yaşattıkları gibi farklılık ve doğurganlıkları karşısında ellerinden yapacak bir şey gelmediğini sergiler, (aslında bunun için bizzat bir eylemde bulunmalarına gerek kalmaksızın) söz konusu farklılık ve doğurganlığı kendilerinin de oyun kişileriyle paylaştıklarına gerek kendilerini, gerek başkalarını inandırmaya çalışırlar. İnsanlığa bir büyüklük kazandırmak için insanın kendisini küçültürler. Ama aptalca aldanışlardır hepsi. Çünkü, gerçekte böyleleri dört bir yandan gelecek etkilemelere açık bulunduklarını, kendilerininse hiçbir bakımdan etkileme gücü gösteremediklerini bağışlatmaya uğraşırlar yalnız ve kendi kendilerine karşı mucizevi bir inanç beslemekten asla geri durmazlar: Sanki kendileri insanlık dedikleri şeyin dışında kalmaktadır. Sözün kısası, oyuncu yalnız adı geçen parça-bilgiyi bir esriklik havası içinde seyirciye sunmakla yetinmeyecek, hemen ardından: «İnsanlar birbirinden farklıdır; iyi güzel ama, pratikte bu farklılık tam anlamıyla ne ölçüdedir?» sorusunu ortaya atıp, onu bir çözüme kavuşturmak için çaba harcayacaktır.

5.

Tarihselleştirme

Tarihselleştirmeye başvuran oyuncular için insan, kesinlikle budur denemeyecek, gelişim sürecini henüz tamamlamamış nitelik taşır; bir değil de birden çok kişidir adeta. Gerçi nasılsa öyledir bir kez; çünkü yaşadığı zaman kesitinde bunun için yeterince neden vardır. Ama yaşadığı zaman bir

yana bırakılıp, gelişim ve oluşumunun bir başka zaman kesitinde gerçekleşmesi sağlansa, bir başka kişi kimliğiyle karşımıza çıkacaktır. Bugün şöyle ya da böyle biri midir, dün başka türlü biri olduğu içindir bu. Biyologların plastik dedikleri şey zamanla katılmıştır varlığının hamuruna. Kendisinde dün gelişmiş olan ve bugün henüz gelişebilecek olan pek çok şey saklıdır. Madem ki dün değişmiş, bugün de değişecek demektir. Artık değişememesi, en azından değişme eylemini eskisi gibi güçlü bir biçimde gerçekleştirememesi de onun portresine bütünlük kazandıran çizgilerden biridir. Ama doğrusu, ancak büyük toplum birimleri içinde yer aldığı zamandır ki, böyle bir değişemezlik durumuna sürüklendiği görülür.

Dolayısıyla oyuncunun yapması gereken, oyun kişisinin sesini bir sürü üst seslerle donatmasıdır. Tarihselleştirdiği kişinin sesi bir sürü yankıyı barındırır kendisinde; bütün bu yankıların bir arada düşünülmesi, ama her birinin değişik içeriklerle donatılması zorunludur.

6.

Oyun kişisinin biricikliği

Peki, tutalım ki sahneye çıkarılacak kişi bu yoldan tarihselleştirildi, zamana bağımlı ve bu özelliğiyle geçici nitelik taşıyan bir karakter gibi sergilendi, bir cevap verme durumunda verdiği cevap, varlığını alttan alta sezdiren birden çok cevabın eşliğinde de olsa çeşitli cevaplardan yalnız bir tanesiydi, belli bir durumda vermediği cevapları ise daha başka durumlarda buyur etti bize; o zaman bu kişi rasgele bir insan düzeyine indirgenmeyecek midir? Yaşadığı zaman kesiti ve mensup olduğu sınıfa göre, burada bir kişinin değişik cevaplarla karşımıza çıktığını görmekteyiz; bu kişi örneğin bir başka zamanda yaşasa ya da yaşadığı kadar çok yaşam yılını henüz geride bırakmamış olsa veya yaşamın

gölge yanında sürdürse varlığını, kendisinden bir başka cevap alacağımız kuşkusuzdur. Ancak, alacağımız cevap da yine söz konusu durumda ve söz konusu zaman kesitinde yaşayan bir kişinin cevabı gibi belirli nitelik taşıyacaktır. Acaba cevapta değişiklikler düşünülemez mi? Neredeydi o kişi; o diri, başkalarıyla değiştirilemeyen, kendi gibilerin, yani kendi gibi aynı koşullar altında yaşayanların tıpkısı olmayan o kişi neredeydi? Kuşkusuz bu 'ego'nun da (ben) sahnede sergilenmesi zorunludur. Sahneye çıkarılan kişi, kendi ben'ini (oyuncu) ve sen'i (seyirci) başka durumda ortaya koymaz yalnız. Yaşadığı belli sınıf ve dönem içinde kendine özgü bir yaratık gibi canlandırılmadığı süre, oyun kişisinin belli bir sınıfın ve belli bir dönemin üyesi gibi sahnede yansılanması düşünülemez. Örneğin dindar bir kişiyi alalım ele ve diyelim bu kişi bir emekçi olsun. Büyük endüstri, işçi sınıfının dinsel duygu ve düşüncelerinin pek geniş ölçüde hakkından gelecektir; ama işçileri tek tek ele aldığımız zaman, ilgili konuda gösterecekleri tepki birbirinden pek değişik nitelik taşıyacaktır. İşçilerin genel tepkiden ayrılan bu özel tepkilerini toplumsal farklılıklarla açıklayabilir, böyle bir yola başvurmaya eğilim gösterebiliriz daha çok. Ama açıklama hayli kuramsal nitelik taşıyabilir; yani işçilerdeki tepkiyi genel (sınıfsal) doğrultuya göre değiştirebilmemizi sağlayacak toplumsal önlemlerden bizi bazen yoksun bırakabilir. Bu durumda, pratikte (toplumsal işlemden geçirme bakımından) bizim devingenlik kazandıramayacağımız bir nesneye tosladığımızı, elimizdeki araç ve gereçlere kafa tutan bir karışım (amalgam) karşısında kaldığımızı, sergileyeceğimiz kişinin bir parçasını oluşturup bizim ister istemez öbür parçalarla beraber seyirci önüne çıkaracağımız bir öğeyle yüz yüze geldiğimizi söyleyebiliriz. Artık vereceği cevapların içereceği üst tonlar, başka bir durum ve başka bir zaman kesitinde tasarladığımız oyun kişisinin kendisinden değil, ona benzemeyen başkalarından gelecektir.

OYUNCUNUN SEYİRCİLERLE İLİŞKİSİ

Oyuncunun seyircilerle ilişkisi, en ufak bir zorlanmışlığa yer vermeyen alabildiğine dolaysız nitelik taşımalıdır. Oyuncu seyirciye bir bildirimde bulunacak, karşısına bir şey çıkaracaktır; dolayısıyla salt bir bildirimde bulunan, bir olayı sergileyen kişi davranışını tüm eylemlerine temel yapması gerekir. Bildiri ve sunu ister sokakta, ister bir odada, isterse bildiri ve sunular için ayrılmış eni boyu belli sahne dediğimiz tahta zemin üzerinde gerçekleşsin, oyuncunun davranışı bakımından hiçbir şey değişmez. Sırta özel bir giysi, yüze bir mask geçirilmesi de yine değiştirmez bir şeyi; oyuncu, böyle bir yola başvurmasının nedenini gerek başta, gerek sonradan seyirciye açıklayabilir. Ancak hayli zaman önce bir karara varıldığı ve bu karara uyularak şimdi belli bir mekânda, belli bir saatte insanlar arasında geçen bir olayın henüz gerçekleşiyormuş gibi, yani önceden hazırlıksız, «doğal biçimde» seyirciye sunulmasının planlandığı ve söz konusu karara varıldığının seyirciden gizlenmesinin de yine ilgili karar kapsamında yer aldığı izlenimini uyandırmaktan kaçınılmalıdır. Yalnızca biri çıkmakta, herkesin içinde bir şey göstermekte, hatta gösteri eyleminin kendisini de gösteri konusu yapmaktadır. Oyuncu bir başkasına öykünecektir kuşkusuz; ama öykünme işini, sanki bizzat öykündüğü insanmış izlenimini uyandıracağı ölçüye vardırmayacak, kendisini seyircilere unutturmak gibi bir amaçla böyle bir öykünmeye başvurmayacaktır. Oyun sırasında, kendine özgü karakter özellikleri içeren, başkalarından farklı normal bir kimse ve bu durumuyla kendisini seyredenlere benzer biri kimliğini koruyacaktır. Bunu önce belirtmek gerekiyor, çünkü asla alışılmış bir davranış değildir. Genel olarak, oyununa başlamadan gözlerini seyirciler üzerinde gezdir-

meyi, her hareketiyle açık açık, hatta üzerinde durarak seyircilere yönelmeyi oyuncunun kendisine temel bir davranış yaptığı söylenemez. Oyuncunun seyirciyle böylesine bir *göz gözeliği*, bu «Senin önünde sergilediğim kişi şimdi ne yapacak, bak dikkat et!» çağrısı, seyirciye yöneltilen bu «Gördün mü?» ünlemi, «*Sen* bu konuda nasıl düşünüyorsun bakalım?» sorusu değişik nüanslarla verilip artistik biçimde ele alındı mı, oyunun tüm katılık ve ilkelliği ortadan kalkacaktır. Oyuncunun böyle bir tutumdan asla uzaklaşmaması gerekir, çünkü yabancılaştırma efektinin bir başka tutum içine yerleştirilmesi olanaksızdır.

İKİNCİL DARBE

Oyuncunun bilmesi gereken bir şey de, oyunun seyirciler üzerindeki etkisinin, oyunun oynandığı mekân ve zamandan değişik bir mekân ve zamanda kendini açığa vuracağıdır. Oyuncunun dudaklarından dökülen sözler seyirciye ulaşıncaya dek hayli uzun bir yolu geride bırakır; geniş bir yay çizdikten sonradır ki, gelip bulur seyircinin kulağını ve bu an'ı bir sesle bağlantılı olarak düşünebiliriz; sesin adı da *ikincil darbe*'dir. Bu ikincil darbe'yi oyuncunun beklemesi, değerlendirmesi ve belirlemesi gerekir.

Oyuncu, bilmediği bir şeyi öğrenme fırsatını seyirciye sağlayabildikten sonra ne diye onu yalnızca bir yaşantının kucağına sürüklemeye kalksın?

Gerçi oyuncu, üzüntü hissederken üzüntü üreten biri gibi algılanabilir seyirci tarafından. Ama bu yaptığıyla seyircinin salt hayal gücüne bir boşalım sağlayacak, daha önemli bir görevi yerine getirerek onun bilgi dağarcığına bir katkıda bulunmayacaktır. Oyunda yalnız çeşitli duyguları yaşayan bir seyircinin kendi kendisini daha çok bilip tanıyacağı söylenebilir belki, ama bu da iyi bir şey sayılamaz. Seyircinin, duygu açısından kendi üzerinde pek durmayıp başkalarının duygularını öğrenmeye çalışması kuşkusuz daha yerinde bir davranıştır. Hatta kendi duyguları bir başkasının duyguları kimliğiyle karşısına çıkarılmaya görsün, onları daha iyi yaşayıp kavrama olanağına kavuşur. Dolayısıyla, oyuncu teknik yoldan etkilemeye bakar seyirciyi, salt belli koşullarda belli bir kişide olup bitenle ille de çakışması gerekmeyecek nesneleri sergiler. Sahnedeki öbür oyuncuların, yani kendisiyle özdeşleşmeyecek kişilerin kendisinde algılayacağı şeyleri ortaya koyar. Örneğin, bir kişinin korkmasını mı canlandır-

mak istiyor, içindeki korkuyu yenmek ya da saklamak için o kişinin gösterdiği çabayı dile getirmeyi yeğler. Böyle davranmakla yalnız sahnede «var olmaktan» çıkarak, seyirciyle arasında bir ilişki kurar.

İzlenecek böyle bir yöntemle, başkalarına karşı davranışları incelenerek kişilerin oluşumu sağlanır.

Bu da çok önemlidir, çünkü hangi toplulukta olursa olsun, başkaları karşısında açığa vurduğu davranış ve eylemlere bakılarak değerlendirilir tek kişi ve yine tek kişi başkalarını nasıl etkileyeceğini onların yüzünden anlar. Yalnız var olmak yeterli değildir; bir insanın karakterini yapan, onun gördüğü işlevdir.

Böyle bir amaç güden oyuncu, duygu ve düşüncelerin dışavurumundan çok jestler üzerinde durur. Buna göre, sözlerin de bir jeste bağlanması gerekir.

Bir gösterimde bulunur, bu böyledir dersen, gösterme eylemini o türlü gerçekleştirmelisin ki, seyirci «Böyle midir acaba?» sorusunu sorabilsin.

[GESTUS ÜZERİNE]

Gestus'la anlatılmak istenen, bir ya da birden çok kişinin, bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bütündür.

Balık satan biri, bir yandan da satma gestus'unu sergiler. Vasiyetini kaleme alan bir insanın, bir erkeği baştan çıkarmak isteyen bir kadının, bir kimseyi dayaktan geçiren bir polisin, yanında çalışan on kişiye ücretlerini ödeyen patronun bu eylemleri toplumsal bir gestus'u içerir. Bir adamın Tanrı'ya yakarışı, yukarıdaki tanıma göre, ancak böyle bir yakarışın başkalarıyla ilgili olması ya da insanlararası ilişkilerin yer aldığı bir atmosfer içinde geçmesi durumunda gestus sayılabilir. (*Hamlet* oyununda kralın Tanrı'ya yakarışı buna bir örnektir.) Bir gestus salt sözlerle yansıtılabilir, radyoda yer alabilir örneğin; bu durumda belli kimi jestler ve belli birtakım mimikler, örneğin alçakgönüllü bir reverans, bir omza vuruş sözler içine yerleştirilir, sözlerden varlıkları algılanabilir kolaylıkla.

Bunun gibi, sessiz filmlerde görüldüğü üzere, bazı jestlerle mimikler ya da gölge oyunundaki gibi yalnız bazı jestler kimi sözleri içerebilir.

Sözlerin yerini başka sözler, jestlerin yerini başka jestler alabilir, ama gestus değişmeden kalabilir yine de.

OYUNCULARA DİREKTİFLER

1.

—medi de, tersine—di

Oyuncu, oyunun önemli bütün yerlerinde, yaptıklarına ek olarak yapmadığı bir şeyi de bulgulayıp açığa vurmalı, seyirciye sezdirmelidir. Örneğin: «Haydi bağışladım seni!» demez de: «Bunu yanına koymam senin!» der. Bayılmaz da, canlanıp dirilir tersine. Çocuklarını sevmez de, tersine nefret eder onlardan. Sağ arkaya yürümez de, tersine sol öne yürür. Söylemek istediğimiz şey şudur: Oyuncu, *tersine*'nin gerisinde saklı yatanı sahnede sergilemeli ve bu sergilemeyi o türlü gerçekleştirmelidir ki, sergilediği şey *—medi de*'nin gerisinde saklı yatanı da kapsasın.

2.

İlk izlenimlerin bellekte saklanması

Oyuncu, rolünü hayrete kapılan ve yer yer karşı çıkıp itirazlarda bulunan biri tutumuyla okuyup incelemeli, oyunda konuşacağı sözleri ezberlemeden, metnin neresinde hayrete düştüğünü, neresinde itirazlara kalkıştığını belleğine yerleştirmelidir. Bu ilk izlenimleri oyununun kapsamı içine aldı mı, seyircinin de hayrete düşen ve itirazlara kalkışan bir tutumla oyunu izlemesini sağlar ki, bu da onun bir ödevidir.

3.

Oyunun nasıl oynanacağına ilişkin açıklamaların saptanması ve gerektiğinde bunların da sözle açığa vurulması

Oyuncu, konuştuğu sözler ve yaptığı işlerle ilgili olarak kafasından bulup çıkaracağı birtakım açıklamaları prova sırasında yüksek sesle açığa vurmalıdır. Örneğin, konuşacağı bir cümleden önce şöyle diyebilir: «Bunun üzerine kızarak —çünkü bir şey yememiştim henüz– şöyle söyledim:» ya da: «O zamanlar durumun ayrıntıları konusunda henüz bilgim yoktu, dolayısıyla dedim ki:» Bu arada oyuncunun rolünü bir kez birinci, bir kez de üçüncü kişi zamiriyle okuması yerinde olur. *Üçüncü* kişi zamiriyle oyundaki belli bir kişiyi, diyelim kendisine düşmanca duygular besleyen birini hayalinde canlandırdı mı, asıl konuşma tarzını oyuna ilişkin direktif ve açıklamaların diksiyonundan ayırıp başarıyla ayakta tutmasını öğrenebilir. Örneğin, birinci kişi zamiriyle: «Ona gerçekten ne düşündüğümü açıkladım ve şöyle söyledim» denmişse, üçüncü kişi zamiriyle: «Baktım sinirlendi, beni incitecek bir söz arandı, sonunda şöyle söyledi», denir. Ve anlatılan yol izlenerek, üçüncü kişinin ağzından, onun ses tonuyla söylenmiş şeyin, söyleneni işitenin ses tonuyla konuşulması sağlanır. Hiç kuşkusuz *üçüncü kişi zamiri*, rolün başarıyla oynanmasında kesin önem taşır; böyle bir konuşmada konuşan, oyuncunun kendisidir; öyle ki, oyunla ilgili direktif ve açıklamalar, oyuncunun oynadığı kişiyle ilgili görüşünü yansıtır.

4.

Rollerin değiş tokuşu

Oyuncu partneriyle rolünü değiş tokuş etmeli, bunun için de bir kez onun oynayışını kopya edip, bir kez kendi oynayış biçimini ona göstermelidir.

5.

Alıntılama

Oyuncu, içinden geldiği gibi konuştuğu izlenimini uyandırmaya kalkmayıp, en iyisi gerçeği göz önüne sermeli, yani belli bir metindeki sözleri alıntıladığını açığa vurmalıdır.

6.

Yazarlık

Oyuncu yazma sanatını öğrenmelidir. Öyle ki, herhangi bir üslubu kendisine mal edebilecek yeteneği gösterebilmeli, yani ozanın üslubuyla doğaçlamalarda bulunabilmelidir. Ama söz konusu doğaçlamaları not etmesini bellemeli, bunu da en iyisi onları sözle açığa vurmadan yapmalıdır.

7.

Hoşa gitme

Oyuncunun başlıca ödevlerinden biridir. Her şeyi, ama en çok dehşet verici durumları hazla sergilemeli ve duyduğu hazzı da açığa vurmalıdır. Eğlendirerek seyirciye bir şey öğretemeyen ve öğreterek seyirciyi eğlendiremeyen oyuncunun tiyatroda işi yoktur.

[DENEYİMLER]

1.

Oyuncu arkadaştan yararlanma

Şu ya da bu kişiyi oynayacak oyuncu, bunun için oyuncu arkadaşlarının oyunlarına gereksinim duyar. Çünkü arkadaşlarının hem kendisine, hem sıklıkla başkalarına karşı davranışı, onun hakkında çok şey söyler bize. Başkaları üzerinde yapacağı etkide bir oyuncunun doğası kendini açığa vurur; başkaları kendisine nazik mi davranıyor, yoksa küçümseyerek mi, ya da şaşırmış bir edayla mı; buna göre oyuncunun portresi değişir ve davranışları gerekli nedenlere kavuşur. Başkalarına karşı takınacağı tavrın, başkalarının oluşumunu sağlayıp onları değiştirmenin oyuncuya sağlayacağı yarar da yine aynı çerçeve içinde ele alınmalıdır. Karşılıklı birbirlerini yaratarak ortaya koyacakları oynayış biçimi (sanatı) günümüz oyuncuları için öylesine alışılmadık bir şey ki, söyleneni dikkatle dinleme, bir hayretin dışavurumu vb. gibi alabildiğine kesin ve doğal davranışlara bile sahnede artık rastlanamamaktadır.

2.

Müzik

Müziğin (sözlü olanının) öbür olumsuz yanları bir yana, oyun için pek büyük bir sakıncası var ki, o da şu: Daha perde açılır açılmaz, metni baştan sona okumuş gibi davranıp oynamak zorunda bırakır oyuncuyu. Yanlış anlaşılmasın hani: Elbet bir olay, birtakım akla esişlerin ya da rastlantıların eline bırakılmış bir hava içinde sergilenemez; çünkü böyle bir şey seyirciyi tedirgin eder.

Yay biçiminde bir seyir izlemesi kollanarak sergilenir olay; çünkü kişisel yanı yoktur, temel bir nesnedir, oyuncu ve seyirci olarak pek çok kimsenin tiyatroda bulunması, böyle bir olayın sergilenebilmesi içindir. Ancak bunun müzik aracılığıyla yapılmaması, şaşırtmacaların, akla esişlerin ve sözde rastlantıların söz konusu yayı bir atılım gücüyle donatması gerekir.

Oyuncu, yansılayacağı kişinin bir duygusunu açığa vurmayı değil (kaldı ki bunu da söz konusu duyguyu sergileyecekken ona sahip çıkmak biçiminde gerçekleştirir çokluk), bir isteği ya da bir bilgiyi, yani ileriye doğru itici bir gücü seyirciye sunmayı görevi diye beller de konuştuğu sözlerin anlamını, konuşma sırasında içinde uyanandan daha çok duygusallığa kaçmadan çıkarıp ortaya koyarsa, ancak o zaman seyirci bir şey hissedebilir, kendisinden önce bir başkasının çiğneyip sindirmediği, yani salt bir pislik olmayan bir yiyeceğe kavuşur.

Müzikle çalışan oyuncular, oyun kapsamındaki olaylara, yani yaşama ilgi göstermekten çıkar, ilgileri yalnız kendi kendilerine yönelir, ki bu da bir oyun için çok az bir şeydir. Bundan böyle filozofluğa falan kalkmayarak, yalnızca bir şarkıcıya dönüşür. Salt kendini öne çıkarmak, salt bir şarkıyı seyircilere buyur etmek için fırsat kollar; oyuna uzaktan katılan birine, örneğin bir iskambil oyununda oynayanları rahatsız eden bir seyirciye, bütün işi kendi kendisi olan bir insana dönüşür, kısaca bir burjuvadan farkı kalmaz.

3.

Seyrin yinelenmesi

Seyircinin sizi bir değil, pek çok kez seyretmesini istiyorsanız, ancak seyir eyleminin pek çok kez yinelenmesi duru-

munda sergilenen olayın tümüyle açıklığa kavuşacağı gibi oynamalısınız. Yani oyununuz bir kezliğine seyir için olmamalıdır.

4.

Evet – hayır

Bir oyunun oynanabilirlik derecesi, kapsamında *evet – hayır*'ın yer alıp almamasına, *evet* ya da *hayır*'ın yeterince belirgin nitelik taşıyıp taşımamasına bağlıdır.

5.

Makyaj

Makyaj yüzü boş bir duruma sokabilmeli, onu perdelemekten, ona bir olağanüstülük kazandırmaktan, onu bir yerde dondurmaktan (fikse etmekten) kaçınmalıdır.

Tiyatroda makyajla güdülen amacın sezilmemesi keyfini kaçırır seyircinin. (Bir sırrı başkalarıyla paylaşmaya yanaşmamak bir onur sorunudur, yani burjuvazinin tiyatroyla hiçbir alıp vereceği bulunmayan salaklığıdır.)

Tiyatronun edebiyatsallaştırılmasından bu yana, oyuncular falan ya da filan kişiyi karakterize ederken atak davranmayı bırakmış, onu silik bir biçimde yansıtmaya başlamıştır. Yani kendi kendilerini yansılamışlar sahnede, sözde dürüst davranmış, bir başka deyişle kendi kişiliklerinin tadını çıkarmış, kendi öz duygularını sergilemiş ve bunları seyircilerin içlerinde hissetmeleri gereken duygular diye öne sürmüşlerdir, vb. Çünkü edebiyat silik ve bulanıktan yanadır, kâğıt emer götürür pek çok şeyi, edebiyatta okuyucuların hayal gücüne seyircilerin hayal gücünden daha çok başvurulur ve her şey bir tiyatro gecesindekinden çok daha uzun bir zaman dili-

minde gerçekleşmek üzere hesaplanmıştır.

Oyuncunun her sahne için değişik bir makyaja başvurması zorunludur; öyle ki, seyirci önün bir süre aynı görünümde çıkması ana efektlerden birini oluşturabilir.

EPİK TİYATRONUN BİR KADIN OYUNCUSU ÜSTÜNE İKİLİ SÖYLEŞİ

OYUNCU : Epik tiyatro konusundaki yazılarınızı okudum. İspanya İç Savaşı'nı ele alan küçük oyununuzu seyrettim. Bu yeni tekniğin harikulade kadın sanatçısının başrolü üstlendiği oyun karşısında, ne yalan söyleyeyim, hayrete kapılmadan duramadım. Bunun gerçek anlamda tiyatro niteliği taşıması beni şaşırttı.

BEN: Ya?

OYUNCU Yeni oyunculuk tekniği üstüne yazdıklarınızı okuduktan sonra çok kuru, soyut, kısaca didaktik (öğretici) bir oyun beklemem sizin için sürpriz mi oldu yoksa?

BEN : Pek öyle sayılmaz. Öğrenmenin adı kötüye çıkmış bir kez, ne yaparsın!

OYUNCU : Öğrenme için kuşkusuz zevk vericidir denemez. Ama bende tiyatroyla alıp vereceği bulunmayan bir oyun görmeye kendimi hazırlamam gerektiği gibi bir düşünce doğduysa, nedeni, sizin tiyatroya öğreticilik görevini yüklemeniz değildi yalnız. Sizi, tiyatroyu tiyatro yapan bazı öğeleri tiyatrodan kapı dışarı etmek isteyen biri gibi görmemin de bunda payı vardı.

BEN : Örneğin hangi öğeleri?

OYUNCU : Yanılsama (illüzyon), merak, özdeşleşme.

BEN : Peki, oyunu seyrederken bir merak duygusu uyandı mı sizde?

OYUNCU : Evet.

BEN : Bir özdeşleşme söz konusu oldu mu sizin için?

OYUNCU : Pek değil.

BEN : Bir yanılsama durumu yaşadınız mı?

OYUNCU : Doğrusu hayır.

BEN : Ama yine de gerçekten bir oyun diye benimsediniz izlediğiniz oyunu.

OYUNCU : Evet, öyle. Zaten hayrete kapılmamın nedeni de buydu. Ama durun, vaktinden önce sevinmeyin. Seyrettiğim gerçek anlamda bir oyundu, oyundu ama, yazılarınızı okuduktan sonra beklediğim kadar da yeni bir şey görünmedi gözüme.

BEN : Gerçek bir oyun niteliği taşımasa, beklediğiniz kadar yeni olabilirdi, bunu mu demek istiyorsunuz?

OYUNCU : Demek istediğim yalnızca şu: Sahnede böyle bir oyun sergilemek, sizin yazılarınızda sözünü ettiğiniz kadar güç değil. Başrolde Weigel'i çıktık mı, geriye kalanların hepsi amatör kimseler, şimdiye dek sahneye hiç ayak atmamış sıradan işçiler. Weigel'in kendisi de, sizin öylesine aşağıladığınız geleneksel tiyatroda yetişmiş teknik gücü büyük bir oyuncu kuşkusuz.

BEN : Görüşünüze katılıyorum. Bu yeni oyunculuk sanatıyla sahnede gerçek anlamda oyunlar sergilenebilir. Epik oyun tekniği belli koşullar altında oyunlar sergileme olanağını verebilir amatör kişilere; yeter ki, bunlar eski tiyatronun oyunculuk tekniğini kısmen öğrenmemiş olsun. Ve yine aynı teknik, eski tiyatronun oyunculuk tekniğini kısmen unutmuş oyuncuların başarıyla oyun çıkarmalarını sağlayabilir.

OYUNCU Aman ne diyorsunuz! Bana kalırsa, Weigel gereğinden az ya da gereğince değil, gereğinden çok teknik sergiledi.

BEN : Oysa ben yalnız teknik değil, generaller karşısında bir balıkçı karısının davranışını da sergilediğini düşünüyordum.

OYUNCU : Doğru, bunu da yapmadı değil. Ama teknik de sergiledi. Demek istiyorum ki, balıkçının karısı *değildi* sahnede, yalnızca onu oynayan biriydi.

BEN : Ama gerçekten de balıkçının karısı değil. Gerçekten de balıkçının karısını oynayan biri. Bu, kesinlikle orta-da bir kez.

OYUNCU : Elbet, bir oyuncu Weigel. Ama bir balıkçının karısını mı oynuyor, bunu seyirciye unutturmak zorun-da. Hani bir balıkçı karısındaki dikkate değer tüm özellikleri gösterdi sahnede, ama bu gösterme eylemini de ayrıca gösteri konusu yaptı.

BEN : Anlıyorum. Seyircide gerçekten bir balıkçı karısı olduğu yanılsamasını uyandırmadı diyorsunuz.

OYUNCU : Bir balıkçı karısında dikkati çeken özelliklerin neler olduğunu fazlasıyla iyi bilen biri gibi davranıyor-du. Bunu bildiği görülüyordu halinden. Bunu bildiğini düpedüz ortaya koymaktaydı. Ama gerçek bir balıkçı karısı kuşkusuz farkında değildir bunun, kendisindeki dikkati çeken özelliklerin bilincinde değildir. Dolayı-sıyla, sahnede bunun bilincinde olan birini mi görüyor-sunuz, gördüğünüz kimse için balıkçının karısıdır diye-mezsiniz.

BEN : Tersine, bir oyuncudur dersiniz, anlıyorum.

OYUNCU Oyunun belli yerlerinde Weigel'in: «Bakın, görüyor musunuz, ben nasıl biriyim?» diye sorar gibi seyirci salonuna bir göz atması eksikti yalnız. Seyircide bu duyguyu, oynadığı kişi olmadığı duygusunu sürekli canlı tutmak için teknik bakımdan başvurmadığı çare kalmadı.

BEN : Sözünü ettiğiniz tekniği tanımlayabilir misiniz?

OYUNCU : Ancak her defasında: «Bunun üzerine balıkçı-nın karısı dedi ki» düşüncesini zihninden geçirmiş ol-malı ki, aşağı yukarı ağzından çıkan cümleler gibi cüm-

leleri konuşabilsin. Konuştuğu cümlelerde, bana sorarsanız, balıkçının karısının değil de açıkça bir başka kadının cümleleriymiş gibi bir hava vardı.

BEN : Doğru. Peki, neden «Bunun üzerine dedi ki» gibi bir cümleyi zihninden geçirebileceğine ihtimal veriyorsunuz onun? Neden böyle bir cümle zaman bakımından geçmişte bulunuyor?

OYUNCU Çünkü Weigel besbelli öyle oynuyordu ki, sanki geçmişte kalmış bir olayı seyirciye sunar gibiydi. Yani seyirci, olay sanki şimdi gerçekleşiyormuş, bir kopya karşısında değil de asıl olayın gerçekleşmesinde hazır bulunuyormuş gibi bir yanılsamaya kendini kaptırmıyordu.

BEN : Gerçekten de seyircinin bir olayın orijinaline tanık olduğu söylenemez; gerçekten de İspanya'da falan değil, tiyatroda bulunuyor seyirci.

OYUNCU : Ama oyunun konusu İspanya'da geçiyorsa, seyirci İspanya'daymış yanılsamasına kapılmak için gider tiyatroya. Yoksa ne diye yapsın bunu?

BEN : Bir ünlem mi, yoksa bir soru mu bu? Oyunun konusu İspanya'da geçiyorsa, İspanya'da bulunduğu yanılsamasına kapılmak isteğini gönlünde yaşatmaksızın, seyirci pekâlâ kalkıp tiyatroya gidebilir bence.

OYUNCU : İspanya'da değil de burada, Kopenhag'da bulunulmak isteniyorsa, İspanya'da geçen bir oyunu seyretmek için tiyatroya gitmenin gereği yok.

BEN : İnsan Kopenhag'da bulunuyorsa, tiyatroya gidip Kopenhag'da geçen bir oyunu seyretmesinin gereği yok da diyebilirdiniz, öyle değil mi?

OYUNCU : Tiyatroda evdekinden değişik bir şey yaşamayacaksa, insan doğrusu ne diye kalkıp tiyatroya gitsin?

(Fragman)

OYUNCU Bir oyuncunun olaylardaki değişim sürecini sergilemesi gerektiğini söylediniz. Bununla ne anlatmak istediğinizi sorabilir miyim?

SEYİRCİ : Sizin seyircinin de bir tarihçi sayılacağını.

OYUNCU : Anladığım kadarıyla, söylemek istediğiniz tarihsel oyunlar olacak?

SEYİRCİ : Biliyorum, konusunu geçmişten alan oyunları tarihsel oyunlar diye niteliyorsunuz. Ancak bunları kendileri tarihçi olan seyirciler için oynadığınız yok pek.

OYUNCU : Bana tarihçiyle ne kastettiğinizi söyleyebilir misiniz? Çünkü sanırım birtakım garip olayları derleyen bir koleksiyoncu ya da bir bilim adamı değil anlatmak istediğiniz. Tiyatroda tarihçinin bunlardan biraz değişik bir kimse olması gerekiyor çünkü.

SEYİRCİ : Tarihçi, olaylardaki değişim süreciyle ilgilenen kişidir.

OYUNCU : Peki, bu gibi kimseler için nasıl oynamalı oyuncular?

SEYİRCİ : Eskiden şimdikine göre değişik olanı göstermeli ve bunun nedenini belirtmeli, ama beri yandan dünün nasıl bugüne dönüştüğünü de sergilemelidir. Diyelim, on altıncı yüzyılın kralları mı çıkarılacak sahneye, söz konusu kişilere ve onların davranışlarına günümüzde artık rastlanmadığı ya da rastlanıyorsa, buna şaşmadan geçmemek gerektiği de gösterilmelidir.

OYUNCU Yani insanın hep aynı kalıp değişmediğini sergilemeye yanaşmamalıyız demek istiyorsunuz.

SEYİRCİ : İnsan, geçirdiği değişimlerde açığa vurur kendini. Onu birbirinden farklı davranış biçimlerinden soyutlamanız, biz insanların yaşam biçimine karşı bir umursamazlığın doğmasına yol açar ki, bu da günümüzdeki yaşam biçimini onaylamak demektir.

OYUNCU : Bir örnek verebilir misiniz?

SEYİRCİ : *Kral Lear*'in ilk sahnesinde yaşlı kral ülkesini üç kızı arasında paylaştırır. Ben bir oyun görmüştüm, orada Kral Lear kılıç darbeleriyle tacını üç parçaya ayırıyordu. Beğenmedim doğrusu. Ama tacını değil bir haritayı yırtıp üç parça etse de parçalardan her birini bir kızının eline tutuştursaydı, o zaman hoşlanırdım daha çok. O zaman böyle bir yönetimle yönetilen bir ülkenin eninde sonunda ne duruma düşeceği anlaşılır, Lear'in davranışı da daha bir yadırgatıcılık kazanırdı. Varisler arasında ev eşyası mı, yoksa ülkeler mi paylaştırılıyor, bunların birbirinden değişik şeyler sayılacağını seyirciler arasında kafasından geçirenler bulunurdu. Böylelikle geride kalmış yabancı bir çağ dirilir, içinde yaşanılan şimdiki çağ ise geçmiş çağın anlatım biçiminin ışığı altında belirip ortaya çıkardı. Aynı oyunda tahtından indirilen kralın sadık bir uşağı, krala ihanet eden bir diğer uşağı pataklar. Yazarın görüşüne göre, dayak atan uşak söz konusu davranışıyla krala kanıtlar sadakatini. Ama dayak yiyen uşağı oynayan oyuncunun, yediği dayaktan duyduğu acıyı şaka değil de, ciddi olarak yansıtması gerekirdi. Diyelim, kafası gözü kırılmış durumda sürüklenip kapı dışarı edilseydi, seyircilerde bir yadırgama duygusu uyandırırdı ki, bunu da uyandırması gerekiyordu.

OYUNCU : Peki, şimdilerde sergilenen oyunlarda nasıl durum?

SEYİRCİ : İşte temel sorun da bu. Özellikle günümüzdeki

çağdaş oyunların tarihsel bir açıdan ele alınıp oynanmaları gerekiyor.

OYUNCU : Diyelim, sahnede günümüzdeki küçük bir burjuva ailesini sergileyeceğiz. Ne yapmalıyız bunun için?

SEYİRCİ : Bir bütün olarak bu ailenin geçmiş dönemlerdekine benzemeyen bir tavrı, bir davranışı vardır. Ve yine ilerki bir dönemde ilgili tavır ve davranışın bugünküne benzemeyeceği düşünülebilir pekâlâ. Bu durumda ailenin yaşamında kendine özgü olanın, yani çağımız için tipik özellik taşıyanın sahnede sergilenmesi, eskiye göre değişmiş şeylerin, henüz bazı değişikliklere karşı direten ya da artık değişme sürecini yaşayan alışkanlıkların gösterilmesi gerekir. Öte yandan, bireyin de yine kendi tarihi vardır ve bu tarih de olaylardaki değişim sürecinin egemenliği altındadır. Bireyin başına gelenler tarihsel önem taşıyabilir. Bir başka deyişle, yalnız tarihsel önem taşıyan olaylar sahnede yansıtılmalıdır.

OYUNCU : Böyle bir yol izlenirse, insanın kendisi önemini aşırı ölçüde yitirmeyecek midir?

SEYİRCİ : Tersine. Kendisinde gerçekleşen ve kendisiyle görünür durum alan değişikliklerin tümüyle saptanması ona saygınlık kazandıracaktır. Geçmiş çağların Napolyon'larını ele alırken gösterilen ciddilik, günümüz insanı karşısında da hiç eksiksiz açığa vurulmaktadır çünkü. Diyelim, «Bir emekçi, patronu tarafından açlıktan ölüme mahkûm ediliyor» diye bir sahne görüyorsunuz, «Napolyon, Waterloo'da yenilgiye uğratılıyor» diye bir sahneden daha az önem taşıması gerekmez bunun. Emekçi sahnesinde bir araya gelen kişilerin jestleri de tıpkı Napolyon sahnesindeki gibi kolay akıldan çıkmayan jestler olacak, arka plan da yine titizlikle seçilip belirlenecektir.

OYUNCU Yani oynadığım kişiyi o türlü ele alacağım ki,

yaşamının falan evresinde böyleydi, falan evresinde şöyle diye gösterebilecek ve «işte söylediği söz» ya da «o evrede böyle konuşuyordu hep» diyebileceğim. Sonra, bunu da «Onun sınıfındaki insanlar böyle konuşur ya da davranırlardı veya benim oynadığım insan falan davranışıyla ya da filan konuşma biçimiyle kendi sınıfının insanlarından ayrılıyordu» gibi sözlerle bir ilişki içinde sunacağım.

SEYİRCİ : Evet. Rollerinizi adamakıllı bir okuyun şöyle, ilk gözünüze çarpacak şey bu tür tarihsel başlıklar olacaktır. Ama tarih denilen şeyin sınıf çatışmalarının tarihi sayılacağını, dolayısıyla başlıkların toplumsal bakımdan önem taşıması gerektiğini unutmayınız.

OYUNCU Yani seyirci bir toplum tarihçisi oluyor yanlış anlamadımsa?

SEYİRCİ : Evet, öyle.

TÜMEVARIM YÖNTEMİNDE PROVA YÖNETİCİSİNİN DAVRANIŞI

Böyle bir yöntemde provaları yöneten kişi, kafasında belli bir düşünce ya da öngörüyle (vizyon), değişik konumlara (pozisyon) ilişkin bir plan ve hiçbir eksiği bulunmayan bir dekor tasarımıyla gelmez tiyatroya. Kafasındaki bir düşünceyi gerçekleştirmek gibi bir amacı yoktur. Oyuncuların, müzisyenlerin, ressamların vb. çalışmalarındaki verimliliği kamçılamak ve örgütlemektir ödevi. Provadan anladığı şey, baştan beri kafasında kotarılmış hazır bekleyen bir nesneyi kırbaç darbeleri altında oyunculara belletmek değil, birtakım deneme ve sınamaların yardımıyla iyi'yi ve güzel'i ortaya çıkarmaktır. Oyuncuların, prova edilen her nesne için birden çok olasılığın varlığını göz önünde tutarak davranmaları üzerinde durur, diretir. Acele ve telaşla «tek ve biricik doğru» çözümü vaktinden önce açığa vurması sakıncalı bir davranıştır. Tek ve biricik doğru çözüm diye bir şey varsa, nihayet olası çözümlerden biridir ancak. Bu yüzden, akla gelebilecek öbür çözümleri de sınama ve denemeden geçirmek, zahmete değer bir iş sayılmalıdır; sonunda ele geçirilecek çözümün değeri artar böylece. Çözümleri tek tek ele alıp işe yaramayanları saf dışı bırakma yöntemi, son çözüme güç katar. Bu bir yana, prova çalışmalarına katılanların verimlilik derecesi birbirini tutmaz; üretim tempoları değişik olup, her birini şevke getirmek için izlenecek yol birbirinden ayrıdır. Ve yine çalışmaya katılanların ilgi alanları da birbirine uymaz; bunların hiç eksiksiz kendilerini açığa vurmasını sağlamak, bulunacak toplu çözümün bir zenginlik ve ağırlık kazanabilmesi bakımından zorunludur. Güçlüklerin alışılagelmiş, kalıplaşmış ve geleneksel yoldan ele geçirilecek tüm çözümlerinin maskesini alaşağı etmek, provaları

yönetene düşen önemli bir görevdir. Provaları yöneten, zaman zaman duraklamalara sürüklemelidir çalışmaları. Her vakit «çözümü» bilen ve elinin altında hazır bulunduran biri sayılamayacağını itiraftan asla çekinmemelidir. Çalışmalara katılanların kendisine besleyecekleri güvenin temelini, *gerçek çözüm sayılamayacak* çözümleri saptayıp belirleme gücü oluşturmalıdır daha çok. Prova yöneticisi kuşkularını açığa vurarak, akla gelebilecek bakış açılarının bolluğuna dikkati çekerek, karşılaştırmalara giderek, anılarını çevresindekilere buyur ederek, deneyimlerinden söz açarak çalışmalara katkıda bulunur. Genellikle değişik durum ve rollerin pek hızlı bir tempoyla kotarılmasını önlemeye uğraşır; çünkü özellikle böyle bir tempoyla çalışmak, ötekilerden daha güçlü (ünlü) rutin oyunculara, diğer oyuncuların verimliliğini felce uğratarak kendi geleneksel çözümlerini öne sürüp kabul ettirme fırsatını verir. Roller dağıtılıp oyun metni hep birlikte okunurken, prova yöneticisi, oyuncuların şaşıran bir tutumla davranmalarına dikkat eder; oyuncuların: «Neden söylüyorum ben bunu?» ya da: «Neden o söylüyor bu sözü?» gibi sorular yöneltmesini sağlamaya özen gösterir. Hatta: «Ben (ya da o) bu ya da şu sözü söylese, daha iyi kaçardı» gibi laflar edecek biçimde onları yönlendirmeye çalışır. Belli bir konuda belli bir çözüm ele geçirildi diyelim, oyuncuların başlangıçtaki duraksamalarının ve bu çözüme karşı çıkışlarının provaların ileriki aşamasında ortadan kaybolup gitmemesine özen gösterir. Şu ya da bu durumda söylenecek söz ve başvurulacak davranıştaki kendine özgülük provaların en son aşamasında da sezilebilmeli, böylece söz konusu duraksama ve karşı çıkışları seyircilerin de kendi içlerinde duyup yaşamalarına fırsat verilmelidir. Metnin üzerinde çalışılan masadan sahneye giden yol, bir çırpıda geride bırakılmamalıdır. En iyisi, oyundaki sahneleri parça parça tiyatro sahnesine aktarmaktır. Çalışma masasından tiyatro sahnesine geçilip de orada ayrıntılar verilirken «ke-

sinlikten uzak, ima yollu» bir yöntem uygulanmalı, bu yöntem yine oyunun son biçiminde korunmalıdır. Seyirci, karşısına çıkarılan *çözüme* kendine özgü, ama bir rastlantı özelliğini de içeren çözüm gözüyle bakabilmelidir ki, gerçekten de böyle bir rastlantısallık çözümden ayrılmaz durumdadır. Beri yandan, oyunun bütünlüğü, ayrıntıların birbirine perçinsiz, sadece kaynakla tutturulmasıyla değil, en iyisi ayrıntı niteliklerini oyunun son biçiminde de kaybetmemeleri ve mantıksal bir dizi izlemeleriyle sağlanır. Ayrıntıların birbirini kovalaması ve iç içe geçmesindeki *mantık*, özellikle bu yoldan gereği gibi vurgulanmış olur. Metindeki tek tek sözlerin, jestlerin vb. çalışma masasındaki konuşmalarda aynı şekilde akla gelebilecek daha başka sözler, jestler vb. ile karşılaştırılması yetmez. Diğer olanakların da provalarda sergilenmesi gerekir. Hep beklenen değil, beklenmeyen şeylerle de karşılaşılması, şaşırtıcı öğenin bir önkoşuludur. Ve şaşırtıcı öğe de oyunun etki gücünün temel öğesidir. Oyuncu bir an önce söz konusu öğeyi yaratmaya çalışır, sürdürür bu sağlıklı çabayı, seyirciyi şaşırtmaya, yadırgatmaya uğraşır. Bütün beklenebilecekler içinden mantıksal olarak beklenmesi gerekeni seçmedi mi, «teyatral» bir efektten, oyunda «yeri olmayan» bir efektten başka şey geçmez eline. Sağlıklı bir şaşırtmacanın doğması, mantıksal çözümün şaşırtıcı nitelik taşımasına bağlıdır. Ayrıntılar sahnede prova edilerek testten geçirilirken, seyirci salonunun durumu ilkin tümüyle dikkate alınmayabilir. Bunu izleyecek ikinci aşamada, seyircinin olayları en iyi biçimde görebilmesi için gruplandırmada değişikliklere gidilir, sahnedeki olaylara pek genel bir açık seçiklik kazandırılır. Provaları yöneten, sahnedeki her olay için belli bir konumu (sitüasyon) belirlemek zorundadır; öyle bir konum ki, sahnedekine benzer bir olay normal yaşamda ilgili konumda sergilenebilsin. Kral Lear'in ülkesini kızları arasında paylaştırdığı ilk sahne, avukatlardan, hekimlerden, protokol görevlilerinden, aile bi-

reylerinden, tarihçilerden, politikacılardan vb. bir kalabalık önünde gerçekleştirilecek bir gösteri gibi düşünülebilir. Dolayısıyla ayrıntıların, ilgi ve çıkar alanları birbirinden böylesine değişik kişilerin beklentilerini doyuracak gibi seçilmesi gerekir.

GRUPLARIN DEVİNDİRİLMESİ

Grupları kapalı birimler gibi sahnede devindirmek, onların esnekliklerini acayip biçimde yitirmesine yol açar. Bir gruptaki doğal eğilim, yeniden çözülüp dağılmaktır. Oyuncular, dirsek dirseğe ya da sırt sırta sahnede boy göstermeyi sevmez; bunun üzerinde diretildi mi, kendilerine özgü devinimleri gerçekleştirecek gücü gösteremezler. Elbet gereği yoktur böyle davranmanın. Hani kolaylıkla anlaşılacağı gibi, bir grubu oluşturan üyeler, grup ve grubun ritminde bir aksamaya yol açmaksızın şaşılası ölçüde özgürlük ve bireysellikle devinebilir.

TİYATRO OKULLARI İÇİN ALIŞTIRMALAR

a. Hokkabazlık numaraları, beri yandan kendini seyirci yerine koymalar.

b. Bayanlar için: Çamaşırların dürülüp bükülmesi. Erkekler için de geçerli.

c. Erkekler için: Değişik sigara içme pozisyonları. Bayanlar için de geçerli.

d. İplik yumağıyla oynayan kedi.

e. Gözlem alıştırmaları.

g. Öykünme (imitasyon) alıştırmaları.

h. Not alma becerisi. Jestlerin ve ses tonlarının kayda geçirilmesi.

i. Hayal gücünden kaynakklanan egzersizler. Üç kişi yaşamına zar atar, biri kaybeder ilkin, sonra ötekiler kaybeder.

j. Epik parçaların oyunlaştırılması (dramatizasyon). Tevrat ve İncil'den parçalar üzerinde alıştırma.

k. Herkes için: Sürekli yönetme (reji) egzersizleri. Oyuncu arkadaşlara rollerini nasıl oynayacaklarının gösterilmesi.

l. Duygusallık alıştırmaları. İki kadın, sessiz sakin, çamaşır dürüp büker. Kocalarını delice kıskandıkları numarasını yaparlar. Kocaları bitişik odadadır.

m. Sessiz sedasız çamaşırları dürüp bükerken saç saça, baş başa gelirler.

n. l maddesindeki şaka, ciddi bir durum alır.

o. Kılık kıyafet değiştirmede çabukluk bakımından yarış-

malar düzenlenmesi.

1. Paravana arkasında, 2. Açıkta.

p. Öykünmelerde değişikliklere gitmeler. Yalnızca tanımlanacak; öyle ki, başkaları tarafından da sergilenebilsin.

q. Step eşliğinde ritmik (şiirsel) konuşma.

r. Pek büyük ve pek küçük çatal bıçakla yemek yeme.

s. Plak diyalogları: Plakta konuşulacak cümleler, serbest konuşulacak replikler.

t. «Dönüm noktalarını» saptama.

u. Oyuncu arkadaşın karakterini çizebilme.

v. Kimi ara olayların doğaçlama yoluyla yaratılması (improvizasyon). Metin bir kenara bırakılıp, oyundaki sahnelerin salt konuşularak geçilmesi.

w. Otomobil kazası. Haklı olarak yapılacak öykünmelerdeki sınırın saptanması.

x. Çeşitlemeler: «Bir köpek mutfağa girdi.»

y. Rollerin provasındaki ilk izlenimlerin belleğe yerleştirilmesi.

SPOR EĞİTİMİ

Bedensel devinimlerini denetim altına alabilmek için oyuncuların örneğin dans, eskrim ve boks gibi sporun çeşitli dallarında eğitilmesi kuşkusuz önemlidir. Ne var ki, bir gestus'u bütünüyle bedenine mal etmesini öğrenmek daha da önemlidir oyuncular için; bu yüzden, duyguların eğitilmesine gerek vardır. Bedeni eğitip bir araç durumuna sokmak sakıncadan uzak değildir. Beden, oyunculuk sanatında salt nesne rolünü oynamayıp özne olarak da kendini göstermelidir. Yararlı alıştırmalar: birbirine karıştırılarak çeşitli içkilerden yeni içkiler hazırlama, bir şöminede ateş yakma, yemek yeme, bir çocukla oynama vb.

[ÇİNLİLERİN TİYATROSU ÜSTÜNE]

1.

Üslup ve doğa

Üslup ve doğayı birbirine mutlak karşıtlıklar gibi ele almak, saçmalıktan başka şey değildir kuşkusuz. Doğa, kendisine ilişkin kopyalarda hep *stilize* biçimde kendini açığa vurur. *Yapaylık*, sanat için elbet doğal nitelik taşımaz. Ama sanatsal biçimlendirme sürecinden geçmemiş bir hıçkırık da, klasik Çin oyununda, doğalcılığa alışmış bir seyirci kitlesi tarafından bile doğal karşılanmaz.

2.

Gestus'ların değişik kuşaklarca korunması

Çin sahnesinin oyun kişilerinin kimi jest ve davranışlarını çeşitli kuşaklar boyu değişmeden koruma alışkanlığı, ilk bakışta pek tutucu izlenim bırakabilir. Pek çok kimseyi söz konusu jest ve davranışları inceleme konusu yapmaktan alıkoyar. Ama böyle davranmanın pek savunulacak yanı yoktur. Çünkü ne farkına varılmaksızın gerçekleşecek bir evrimin eksikliği, ne de belirli (bir başkasıyla değiştirilmez) jestlerin varlığı, tutuculuğun güvenilir bir karakteristiğini oluşturabilir. Gerçekte epik tiyatronun teknisyenlerini ilgilendiren, jestlerin alıkonulması değil, değiştirilmesi, daha yerinde bir söyleyişle değiştirme açısından saklanıp korunmasıdır. Çünkü batı tiyatrosu gibi Çin tiyatrosu da repertuvarındaki kişilerin sergilenmesinde değişikliklere başvurur kuşkusuz. Genç oyuncuların işin başında yaşlı oyunculara öykünme zorunluğu, oyunlarının ömür boyu öykünme nite-

liği taşıyacağı anlamına gelmez. Bir kez jestler, öyle görülüyor ki, yeni oyuncular tarafından benimsenmelerini sağlayan, ama onların kişiliklerine de gölge düşürülmesini önleyen bir özellik içermekte, yani bir esneklikle donatılmış olup kişisellik dışı, bir ölçüde belirginlikten uzak karakter taşımaktadır. (Ancak, jestlerin devinimlerde ve koreografide şaşılası bir belirlenmişliği de bünyesinde barındırdığı doğrudur; belirginlikten uzaklık oyuncunun yalnız uyacağı ölçü, oyun temposu vb. ile ilgilidir. Örneğin şarkıyı alalım ele: Burada notalar saptanmıştır, ama sesin tınısı, üslubu, vb. belirsizlik içindedir.) İkincisi: oyuncu kendi başına jestlerde değiştirmelere gidebilir. Ne var ki, söz konusu değiştirmeler dışarıdan algılanabilir nitelik taşımakla kalmaz, seyircilerin denetleyen ve uyaran bakışları önünde gerçekleşir; yaptıklarına seyircileri inandıramayan oyuncu, ününden olma gibi bir riskle karşı karşıyadır. Bu açıdan bakıldığında, Çin tiyatrosundaki değiştirmeler bizdekinden çok daha disiplinli nitelik taşır. Gerçi bizde de her oyuncunun öteden beri bilinip tanınan bir kişiyi düpedüz yeni bir kılıkta seyirci karşısına çıkarmasına izin verilir, hatta böyle bir şey oyuncudan beklenir; ne var ki, yeni bir kişinin yaratılması çok daha rastlantısal yoldan gerçekleşir; kendisiyle aynı zamanda olup biten ya da öncelerde kalmış yaratılarla bir bağlantıyı içermez, bunlarla ilgili bir bilgi sağlamaz bize; dolayısıyla yeni bir biçimde karşımıza çıkarılan kişi gerçekte bir gelişimin sonucunda doğmaz, bilemedin daha öncekinin bir çeşitlemesidir. Çinli oyuncuysa seyircinin önünde belli jestleri açıkça bir yana bırakır, kendinden emin bir edayla sarılır işe, belli jestleri oyunundan çıkarır, seyircilerde estetik bir başkaldırının doğmasına yol açar böylelikle, beri yandan kendisi de estetik bir başkaldırı eylemini gerçekleştirir, bütün ününü sürer ortaya, elindeki kartla rest çeker. Övgüye layık görülmesi, getirdiği yenilikten değil, yeniliğe biçilen değerdendir. Eski'de kolay başarı sağlanamaz, ama Çinli oyuncu üstesin-

den gelir bunun. Yarattığı yeniliği de eski'den geliştirip çıkarır ortaya. Böylece, bilim gibi gerçek sanatın da belirleyici özelliği olan doğal başkaldırı öğesi, eski'yle bağları koparmanın yargılamalara konu yapılabilen ve bir sorumluluğu gerektiren somut eylemi süreklilik içindeki yerini alır. Ancak, oyuncunun biraz daha az, biraz daha çok kendi kişiliğinden kaynaklanan, tipik bir anlamı içermeyip pek bir şey söylemez küçük asabi karakter özelliklerini biraraya getirerek oyun kişilerini kurup çatan batılı oyuncuların tipik ve yüzeysel yaratılarını gözönünde tutanlar, jestlerdeki değiştirmelerin kişilerin yaratılmasında gerçek ve köklü yenilikler sayılacağını tasarlayamaz. Gerçekten de bizim oyunculuk sanatında bir devrime gitmek kolay değildir; çünkü ortada devirilecek bir şey olmadığı sürece devirme eyleminin de zor gerçekleştirilebileceği açıktır.

3.

Çin tiyatrosunun bir ayrıntısı üstüne

Çin tiyatro topluluklarının batıda oynadıkları ya da Çin'de batılı seyirciler önünde sergiledikleri oyunlarda edinilmiş kötü deneyimlerden ötürü o büyük Çinli oyuncu Mei – Lan fang, menajerine, kendisinin sahnede yalnız kadın kişileri canlandırdığını, ama asla kadınlara öykünen biri olmadığını kamuoyuna tekrar tekrar açıklatma gereği duymuştur. Basına, Doktor Mei Lan – fang'ın erkekliğinde hiçbir eksiği bulunmayan bir adam, iyi bir aile reisi, hatta bir banker olduğu yolunda bilgiler verilmiştir. Kimi ilkel kentlerde oyuncuları saldırılardan korumak için, seyircilere örneğin sahnede bir alçağı canlandıran oyuncunun gerçekte alçaklıkla ilgisi bulunmadığını açıklamak zorunluğuyla karşılaşıldığını bilmekteyiz. Böyle bir zorunluluk, elbet yalnızca seyircinin ilkelliğinden kaynaklanıyor değildir; batıdaki oyunculuk sanatının da bunda kuşkusuz payı vardır.

Mei Lan – fang, sırtında smokin, sahnede kadınlara özgü kimi davranışları sergiler. Ortada açıkça iki kişi vardır. Biri sergilemekte, öbürü sergilenmektedir. Akşam olur, bakarsınız iki kişiden biri, yani doktor (yani aile reisi ve banker Mei – Lan fang) öbür kişiye ilişkin daha pek çok şeyi gözler önüne serer, onun yüzünü, giyim kuşamını, şaşırmışlığını ya da küstahlığını, daha daha sesini seyirciye sunar. Smokinli kişi adeta tümüyle silinip gider ortadan; belki o kadar çok tanınmasa, ünü Atlas Okyanusu'ndan Urallar'a dek geniş bir alanı tutmasa, söz konusu kişi bir daha tanınacak gibi değildir. Ne var ki, bir kadın gibi yürüyüp ağlayabilmeyi değil de, belli bir kadın gibi yürüyüp ağlayabilmeyi başlıca başarısı görmeye önem verir, Mei – Lan fang. Başlıca üzerinde durduğu şey, kadın konusunda biraz eleştirinin, ayrıca biraz felsefenin açığa vurulmasıdır. Sahnede geçen olay realitede geçen bir olay gibi izlense, gerçek bir kadın canlandırılsa sahnede, sanatın, dolayısıyla sanatsal bir etkinin asla sözü edilemezdi.

4.

İkili (iki kez) gösterme

Çin tiyatrosunda yalnız oyun kişilerinin değil, oyuncuların davranışı da sergilenir. Oynadıkları kişilerin jestlerini oyuncuların seyircilere nasıl sunduğu da gösteriye konu yapılır; çünkü oyuncular, günlük yaşamın dilini kendi dillerine çevirirler. Dolayısıyla, bir Çinli oyuncuyu seyretmeye görün, sahnede en azından üç ayrı kişiyi seyretmiş sayılırsınız; bunlardan biri sergileyen, öbür ikisi de sergilenendir.

Sergilemeye bir örnek: Genç bir kız çay yapar. Oyuncu, bir kez çayın hazırlandığını gösterir. Sonra çayın usulü gereğince nasıl hazırlandığını buyur eder seyirciye. Bunlar, oyunda dönüp dolaşıp seyircinin karşısına çıkan ve kendi içinde

bütünlük taşıyan jestlerdir. En sonunda da oyuncu, çayı hazırlayan kızı sergiler; hırçın mıdır kız, sabırlı mı, yoksa gönlünü bir erkeğe mi kaptırmıştır, ortaya koyar. Öte yandan, hırçınlığı ya da sabrı ya da gönlünü kaptırmışlığı oyuncunun nasıl dile getirdiği de, yine oyuncu tarafından sık sık yinelenen jestlerle açığa vurulur.

5.

Seyir Sanatı

Çin tiyatrosunun bizim için pek önem taşıyan bir özelliği de, gerçek seyir sanatının yaratılması yolunda harcadığı çabadır. Salt duygulardan kalkılarak kolay kavranamayacak böyle bir sanatla (Çin tiyatrosunun seyircilerle yaptığı bir sürü anlaşmayı, seyircinin tiyatro karşısındaki davranışını düzenleyen bir sürü kuralı akla getirmek yeter bunun için) yüz yüze gelen bir kişi ilkin sanır ki, adeta sırf bilginlerin, sırf işin erbabı kişilerin oluşturduğu dar bir çevreye seslenen bir oyun sanatı karşısında bulunmaktadır. Ancak, gerçeğin hiç de böyle olmadığı öğrenilir sonradan: Çin tiyatrosu geniş halk kitlelerince de anlaşılmaktadır. Ama öyleyken tiyatroya gelenlerde bir sürü önkoşulun varlığını gerektirir, seyir sanatından anlamasını bekler seyircinin, böyle bir sanatı yaratmaya uğraşır. İlkin öğrenilip geliştirilmesi, ardından tiyatroda sürekli alıştırmalara konu yapılması gereken bir sanattır seyir sanatı. Çinli oyuncu yeterince bir uyutma yeteneğini, oyundan kesinlikle kapı dışarı edilmesi gereken böyle bir gücü elinde bulundursa bile, seyircinin önüne uydurma bir şey çıkarıp, onu gerçek diye benimsetmeye çalışmaz pek; bunun gibi, Çin tiyatrosunun seyircisi de gerekli ön bilgilerden ve kıyaslama yeteneğinden yoksun olarak, gerekli kuralları tanımaksızın seyrettiği oyunun zevkini çıkaramaz.

BİR AMATÖR TİYATRODAN SÖZ AÇMAYA DEĞER Mİ?

Tiyatro sanatını ve bu sanatın toplumsal işlevini ciddi olarak inceleyip araştırmak isteyenlerin, büyük tiyatro kurumları dışında kalan değişik toplulukları, yani amatör oyuncuların bir kendiliğindenlik özelliğiyle donatılmış kaba ve ilkel çabalarını da gözden uzak tutmaması gerekir. Amatör oyuncular, meslekten oyuncuların kendilerini genellikle gördüğü gibi kimseler, yani *oyuncu seyirciler* bile olsalar, yine de hayli ilginç kişilerdir. Amatör tiyatro topluluklarının pek yaygın bulunduğu ülkelerden biri de İsveç'tir. Aslında tek başına bir kıta sayılacak İsveç'in devcileyin büyüklüğü, profesyonel tiyatro topluluklarının başkentten uzak kentlere gitmesini güçleştirmekte, dolayısıyla taşradaki kentler kendi oyunlarını kendileri sergilemektedir.

İsveç Amatör Tiyatro Toplulukları Derneği, çalışır durumda yaklaşık iki bin topluluğu bünyesinde barındırmakta, bunlar her yıl en azından iki bin oyun sahneleyip, yarım milyonluk bir seyirci kitlesine seslenmektedir. Nüfusu altı milyon bir ülke için önemi küçümsenemeyecek kültürel bir çaba doğrusu.

Amatör toplulukların oyunlarındaki entelektüel ve sanatsal düzeyin düşüklüğünden söz edildiğini duyar, işitiriz sık sık. Böyle bir savdaki doğruluk payını burada araştıracak değiliz. Ancak şunu belirtelim ki, ilgili savın karşısına daha başka savlar çıkarılmakta, hiç değilse oyunlardan bir bölümünde pek doğal bir yetenekle karşılaşıldığı ve topluluklardan bazısının kendini geliştirme yolunda enikonu çaba harcadığı ileri sürülmektedir. Ancak, amatör toplulukların küçümsenmesi yine de öylesine yaygın bir durum gösteriyor ki,

insan: «Ya söz konusu tiyatrolar gerçekten pek düşük düzeyde bulunuyorsa? Ya gerçekten böyleyse durum, o zaman amatör tiyatronun hiçbir önemi kalmaz mı?» diye sormadan duramıyor kendi kendine. Bu soruyu: «Hayır, böyle bir durumda önemini yitirmez amatör tiyatro» diyerek yanıtlamamız gerekiyor.

Çünkü sanat adına layık «bir şey kotarıp ortaya koyamadı mı», amatör toplulukların sanatsal çabalarından söz açmaya değmeyeceğini sanmak yanlıştır bir kez. Kötü oyun, iyi oyunun tersine seyircide hiçbir izlenim bırakmayan oyun değildir. Kötü bir oyunun iyi bir izlenim bırakacağı söylenemez seyircide, doğru; ama kötü de olsa yine bir izlenim bırakacaktır. «Yararı dokunmuyor mu, zararı da dokunmaz» sözü, sanat için geçerli sayılamaz. Kaliteli sanat, sanat duygusunu geliştirir; oysa kötü sanat kendi haline bırakmaz sanatı, ona zarar verir.

İnsanların büyük çoğunluğu sanatın yol açacağı iyi ya da kötü sonuçların bilincinde değildir. Sanılır ki, kötü nitelikli bir sanat yapıtının içten kavrayıp sürükleyemediği seyirciler üzerinde olumsuz etkisi bulunmaz. Yalnız iyi değil, kötü sanat yapıtlarının da insanı önüne katıp sürükleyebileceğini bir yana bırakalım, kendilerini sarmayacak sanat yapıtının da seyircileri olumsuz yönde etkileyeceği kuşkusuzdur.

İyi ya da kötü bir oyun, her zaman dünyanın bir kopyasını içerir. Oyuncular, insanların belli koşullarda nasıl davrandığını iyi ya da kötü sergiler sahnede. Kıskanç biri falan ya da filan biçimde davranır, kıskançlıktan falan ya da filan haller gelir başına, falan ya da filan işlere kalkışır. Varlıklı bir adam şu ya da bu tutkunun kurbanı olur, pek yaşlı biri şu ya da bu duyguları besler içinde, bir köylü kadın şunu ya da bunu yapar vb. Ayrıca seyirci, gördüklerinden yola koyularak dünyanın gidişatı konusunda belli sonuçlar çıkarmaya özendirilir. Falan ya da filan biçimde davrandı mı, şu ya da bu

sonuçla karşılaşmayı beklemesi gerektiği söylenir kendisine. Sahnedeki belli kişilerin belli duygularını paylaşması, dolayısıyla onaylaması, tüm insanlara özgü, yadırganacak yanı bulunmayan doğal duygular diye bunları benimsemesi sağlanır. Ancak bazen tüm insanlara özgü ve doğal nitelik taşımayabilir söz konusu duygular. Bu konuda filmler sahne oyunlarına benzerlik gösterdiği, beri yandan onlardan daha çok tanınıp bilindiği için, bir filmi örnek alıp ne anlatmak istediğimizi açıklayalım.

Kipling'in uzun bir öyküsünü konu alan «Gunga Din» diye bir film seyretmiştim. Filmde İngiliz işgal birliklerinin yerli halkla savaşı anlatılıyor, Hindistan'da yaşayan bir «kabile» — daha kabile sözünde, «ulus» sözünün tersine vahşi ve ilkel bir hava sezilmekteydi — İngiliz birliklerinden birine bir baskın düzenliyordu. Hintliler ya gülünç, ya kötü insanlardı; İngilizlere sadakatten ayrılmadıkları sürece iyi, dostça denemeyecek duygular besledikleri sürece kötüydüler. İngiliz askerlerine gelince: Mert ve şakacıydı hepsi. Hintlilerden bir kalabalığa sille tokat girişip, kalabalıktakilerin «akıllarını başlarına» getirmeleri seyircileri hayli güldürmüştü. Derken filmde yerlilerden biri çıkıp, kendi halkına ihanette bulunmuştu; canı pahasına soydaşlarının İngilizler karşısında yenilmesini sağlamış, bu davranışıyla da seyircilerin alkışını toplamıştı.

Ben kendim de filmden duygulanmış, olup bitenleri onaylar bir hava içine girmiş, gülünmesi istenen yerlerde gülmekten geri kalmamıştım. Oysa bütün zaman biliyordum ki, işin içinde bir bit yeniği vardı, Hintliler asla uygarlıktan yoksun ilkel insanlar değildi, çok eski ve devcileyin bir uygarlığa sahiptiler, Gunga Din denen bu adam bir başka görüş açısından değerlendirilebilir, örneğin kendi halkına ihanet etmiş bir hain sayılabilirdi. Ben duygulanmış ve filmi zevkle seyretmiştim; çünkü gerçeği yansıtmamasına karşın, sanat-

sal bakımdan tümüyle başarılı bir filmdi, küçümsenmeyecek bir yetenek ve beceri kokuyordu.

Böyle sanatsal bir haz sonuçsuz kalmaz hiç kuşkusuz; sağlam içgüdüleri zayıflatır, kötü içgüdüleri güçlendirir, doğru deneyimleri çürütür, yanlış görüş ve düşünceler yayar çevreye; sözün kısası, dünyanın tablosunda bir bozmacaya (tahrife) yönelir. Hiçbir oyun, sahnede sergilenen hiçbir tiyatro yapıtı yoktur ki, seyircilerin duygu ve düşüncelerine bir müdahale niteliği taşımasın. Zaten hiçbir zaman etkisiz kalmaması, sanatın üstün bir özelliğidir.

Kendini «politika dışında» tutanı da içinde olmak üzere, tiyatroların politik yargılar ve politik duygular üzerindeki etkisi şimdiye kadar çok tartışılmıştır. Ahlak üzerindeki etkisini ne kilisede bir vaiz, ne sosyalist bir düşünür yadsıyabilir. Sevgi, evlilik, çalışma, ölüm gibi temaların sahnede nasıl ele alındığı, sevenler, varolma savaşı verenler vb. için sahnede ne tür ideallerin ortaya konduğu ve benimsetilmeye çalışıldığı önemli bir sorundur. Bu konuda, bu pek ciddi alanda adeta defilelerin yapıldığı bir podyum işlevini görür sahne; öyle bir yer ki, en yeni kostümlerin değil, en yeni davranış biçimlerinin sergilenmesine olanak verir, üzerlerde taşınan giysiler değil, davranış biçimleri çıkarılır seyirci önüne.

Tiyatronun en ön önemli denemese bile, nerdeyse en akla yatkın etkisi, beğeni oluşumu üzerindeki etkisidir. Duygu ve düşüncelerin güzel bir biçimde anlatımı nasıl sağlanır? Sahnedeki güzel gruplaşmalar nasıl gerçekleştirilir? Sözün kısası, nedir güzel? Uçarı bir davranış ne demektir? İnsanı hayran bırakan bir hile nasıl olur? Yüzlerce ayrıntı bakımından sahneden etkilenir seyircinin beğenisi, ya geliştirilip ileriye götürülür ya da geriletip yozlaştırılır. Çünkü gerçekçi sanatta da, daha doğrusu hepsinden çok bu sanatta beğeni kesin rol oynar. Çirkin olanın da sahnede sergilenmesi, yine

bir beğeninin varlığını gerektirir. Sahnede başvurulacak gruplandırmalar, oyuncuların devindirilmesi, renk kompozisyonları, ışıklandırma, ses efektleri, ses tonlarının ayarlanması, bunların hepsi de beğeni sorunudur.

Böylece politik, ahlaksal ve estetik birtakım etkilerin tiyatro sanatından kaynaklandığı görülür. Sanat yapıtı iyiyse iyi, kötüyse kötü etkiler olacağı kuşkusuzdur bunların.

İnsanın nice teyatral biçimde eğitildiği unutulur çokluk. Nasıl davranmaları gerektiği, böyle bir davranışın zorunlu nedenleri kendilerine açıklanmadan çok önce teyatral yoldan küçüklere öğretilir. Küçükler kulaklarıyla işitir ya da gözleriyle görürler ki, şöyle şöyle olunca gülünecektir. Gülenlerle kendileri de güler, ama niçin güldüklerini bilmezler. Ne diye gülüyorsunuz bakayım? diye soruldu mu, çokluk afallayıp bocalarlar bir iyice. Bunun gibi, ağlayanla kendileri de ağlar, büyüklere özenip gözlerinden yaşlar dökmekle kalmaz, içlerinde gerçek bir yas da hissederler. Anlamını bir türlü kavrayamadıkları cenaze törenlerinde çocuklarda gözlediğimiz bir durumdur bu; karakterleri oluşturan teyatral olaylardır. İnsan başkalarının jestlerini, mimiklerini ve ses tonlarını kopya eder. Ağlamak yas sonucu doğup çıkar ortaya, ama yas da ağlama sonucu oluşur.

Yetişkinlerin de durumu bundan farklı değildir. Eğitilmelerinin sonu gelmez bir türlü. Yalnız ölülerdir ki, insan soydaşları tarafından artık bir değişikliğe uğratılamaz. Ancak bu konuda kafa yoranlar, karakterlerin oluşumunda tiyatronun önemini kavrar, binlerce kişinin yüzbinlerce kişi önünde oyun sergilemesinin ne anlam taşıdığını sezer. Omuz silkip geçmek, bu kadar çok insanın sanat uğrunda harcadığı emeklere bir yanıt sayılamaz.

Öte yandan, enikonu basmakalıp, hiçbir şeyi umursamadan, alabildiğine saflıkla sürdürülecek sanatsal etkinlikler sanatın kendisini etkilemekten geri kalmaz. Çünkü tiyatro sana-

tı, sanatlar içinde nerdeyse en sık kendisine başvurulanı, insana en yakın olanı ve en genel nitelik taşıyanıdır. Yani yalnızca sahnede değil, yaşamın içinde de sürdürülen bir etkinliktir. Bir ulusu ya da bir dönemin tiyatro sanatını da bütün olarak değerlendirirken, onu, tek tek organları sağlıklı nitelik taşımadıkça sağlam gözüyle bakılamayacak bir organizma gibi ele almak gerekir. Bu da yine amatör tiyatrodan söz açmanın boşuna sayılamayacağını gösteren bir başka kanıttır.

EMEKÇİ OYUNCULAR ÜSTÜNE BİRKAÇ SÖZ

Bir emekçi oyununda ilk dikkatimizi çekecek şey, yalın oynayış biçimidir. Bir emekçi oyuncudan da ben, emekçiler arasından çıkmış ya da emekçiler için oynayan bir burjuva oyuncusunu değil, bir burjuva tiyatro okulundan geçmemiş ve bir meslek derneğine üye bulunmayan emekçi oyuncuyu anlamaktayım. «Yalın oynayış» diye nitelediğim şey, bana emekçi oyunculuk sanatının alfabesi gibi görünüyor.

Önceden şunu belirteyim ki, ben *yalın oyun*'u asla yalın oyun olarak güzel buluyor değilim, daha az yalın oyunları yalın oyunlara yeğ tutarım doğrusu. Ya hiç tiyatro eğitimi görmemiş ya da fazla bir tiyatro eğitiminden geçmemiş, ama «sanat için» deli divane olan bir kimsenin hamaratlığı öyle kolay duygulandırmaz beni. Öte yandan damak zevkini yitirmiş bazı kişilere «kara ekmeği» nefis bir yiyeceğe yeğ tutturan bir züppelik uzağımdadır. Günümüzde faşizmden canını kurtarmış Avrupa, Amerika ve Asya'nın tüm büyük kentlerindeki küçük emekçi tiyatrolarının oyuncuları amatör kimseler değildir ve oyunları da «kara ekmek» ile kıyaslanamaz. Oyunlar yalındır gerçi, ama yalnız belli bakımdan bir yalınlıktır bu. Emekçilerin küçük tiyatroları, her vakit pek yoksul bir durum gösterir, zengin dekorlar sağlamaya elvermez olanakları. Oyuncularının gündüzleri işi gücü vardır. İşi olmayanlara gelince, onların da ötekilerden daha az çalıştığı söylenemez, çünkü iş aramak da bir iştir. En azından, akşam provaya geldiklerinde ötekilerden daha az bitkin düşmedikleri söylenemez. Emekçi oyuncuların sergiledikleri oyunlar, onların tiyatro çalışmalarına yatıracak fazla bir güçleri bulunmadığını gösterir. Öte yandan, belli bir özgüven eksikliği, oyunlarda görkem diye bir şeyin yer almasını engeller. Bü-

yük bireysel duygulara, tek kişilerin incelmiş ruhlarının sergilenmesine, kısaca «zengin bir iç yaşama» rastlanmaz ilgili oyunlarda, bunlar emekçi tiyatrolarında seyirciye sunulmaz. Dolayısıyla, emekçi tiyatrolarının oyunları, «yoksulluk» anlamında bir yalınlık taşır.

Ne var ki, emekçi tiyatroların oyunları bir başka tür yalınlığı da içerir. Öyle bir yalınlık ki, herhangi bir nedenle ortaya çıkan bir eksiklikten değil, özel görüş ve çabalardan kaynaklanır. Karmaşık sorunların daha kolay biçimde sergilenmesine olanak veren bir yaklaşımla sorunlardaki karmaşıklığın ele alınıp giderilebildiği durumlarda da bir yalınlığın sözü edilebilir. Görünürde birbiriyle çelişen sayısız olgular, insanın gözünü yıldıran devcileyin bir karmaşa bilim tarafından çokluk öylesine bir düzene sokulur ki, enikonu yalın bir gerçek doğup çıkar ortaya. Bu da, kendisinde bir yoksulluğu barındırmayan bir yalınlıktır. İnsanların toplumsal yaşamlarını sergileyen seçkin emekçi tiyatrolarının oyunları böyle bir yalınlık içerir.

Emekçilerin küçük tiyatroları, çağımızın insanları arasında çapraşık ve karmaşık ilişkiler konusundaki büyük ve yalın gerçekleri çokluk şaşırtıcı bir yoğunlukla gün ışığına çıkarır. Savaşlar nereden kaynaklanıyor? Kimler pişirip kotarıyor onları? Kimler çekiyor ceremesini? İnsanların insanlara reva gördüğü zulüm ve baskılar ne gibi yıkımlara yol açıyor? Bir sürü insanın onca çabası ne oluyor, nereye gidiyor? Az sayıdaki insanın o kekâ yaşamının nereden geliyor suyu? Ne tür öğrenmelerin kimlere yararı, ne tür davranmaların kimlere zararı dokunuyor? İşte bütün bunlar, emekçilerin küçük ve yoksul tiyatrolarında sergilenir. Böyle söylerken yalnız oyunları değil, onları en iyi biçimde ve yoğun bir ilgiyle sahnede sergileyenleri de kastediyorum kuşkusuz.

Elde biraz daha çok para bulunsa, sahnedeki oda gerçek bir odaya dönüşür; biraz diksiyon dersi almak fırsatı ele geçse,

oyuncuların dilinin «kültürlü kimselerin» dilinden farkı kalmaz; biraz şöyle ün, oyunun tutunma gücü artar, yemek ve dinlenmek için birazcık daha para, oyuncular yorgunluk nedir bilmez artık.

Oysa burjuva tiyatrolarında bulunmayan şeyleri sağlamak pek kolay değildir. Bir savaş, onların sahnelerinde nasıl bir savaş gibi sergilenebilir? Bir insanın emeğinin ne olup nereye gittiğini, belli bir azınlığın rahat yaşamının nereden kaynaklandığını nasıl gösterebilir burjuva oyuncular? İnsanların birarada yaşamalarına ilişkin o büyük ve yalın doğruları nasıl ele geçirip seyirci karşısına çıkarabilirler? Yoksulluğun oyunların başına sardığı yalınlığı, küçük emekçi tiyatroların yoksulluğu ortadan kaldırarak giderme şansı vardır; ama zengin burjuva tiyatrolarının, gerçek'e ulaşma çabasından kaynaklanacak böyle bir yalınlığı ele geçirebilme şansı bulunmamaktadır.

Peki, ya o büyük bireysel duygular? Tek kişilerdeki o ayrımlaşıp incelmiş ruh? O zengin iç yaşam? Kimi aydın kişilerde zengin bir dış yaşamın yerini almış zengin iç yaşam denilen cılız nesne ne olacaktır? Yanıt: Bir başka şeyin yerine geçirilmiş bir nesne niteliğini koruduğu sürece, sanatın bir alıp vereceği olamaz bu iç yaşamla. Büyük bireysel duygular sanatta çarpık konuşmalara, fazla ateşli ve asabi bir mizaca dönüşecek, tek kişilerdeki ayrımlaşmış ruh ise, bireysellik bir azınlığın ayrıcalığı gibi kaldığı ve ilgili azınlık «kişilik» dışında daha başka maddi nesneleri elde bulundurduğu süre sanatta değeri abartılmış sağlıklı denemeyecek tek olgular durumundan öteye geçemeyecektir.

Kitlelerin yoksullaşması gerçek sanatı da yoksulluğa sürükleyecek, kitlelerin zenginleşmesi gerçek sanatı da zenginleştirecektir.

DEKOR ÜSTÜNE

(1935 ve 1942 arasında yazılmış yazılar)

ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN OYUN SANATINDA DEKOR ÜSTÜNE

1.

Dekorun toplumsal işlevi ve sahne derinliği

Aristotelesçi nitelik taşımayan (özdeşleşme temeline dayanmayan) ve insanların birarada yaşamalarını sergilerken bu yaşama egemen yasaları dile getirmeye çalışan bazı tiyatro yapıtlarının tarihsel tür, biyografik tür, kıssa (parabel) türü gibi farklı türlere ilişkin özellikler içermesine karşın, dekor bakımından pek çok ortak tekniği geliştirdiği görülmektedir. Söz konusu oyunların katıksız bir özdeşleşmeyi ve dekorlarının tam bir yanılsamayı (illüzyon) benimsemeye yanaşmaması, bu tekniklerin temelini oluşturmakta. Aristotelesçi oyunlarda insanların salt «dış dünya» gözüyle bakılan çevresi, Aristotelesçi nitelik taşımayan oyunlarda daha önemli ve daha değişik bir rol oynuyor. Bu oyunlarda çevre yalnız bir çerçeve gibi ele alınmıyor artık. «Doğa ile insan arasındaki madde değişiminin (metabolizma)», toplumsal karakter taşıyıp tarih içinde değişebilen ve iç gücüyle gerçekleşen bu sürecin bilinmesi, insanın çevresiyle ilgili olarak seyircilere sunduğumuz kopyalarına damgasını vurmaktadır. İnsanın doğaya müdahalesinin boyutları sürekli genişliyor. Bunun da dekorun yapısında ister istemez kendini açığa vuracağı kuşkusuzdur. Ayrıca, hangi tür içine girerse girsin, bir oyunun sahnelenişi toplumsal nitelikte alabildiğine somut yeni bir ödev oluşturuyor ve ödevin üstesinden gelmek dekoratörün de katkısını gerektiriyor. Dekoratör, dekor konusunda eldeki tüm olanakları ve tiyatro düzenini konusunda ödevin üstesinden gelmeye elverişliliği ve gücü

bakımından adamakıllı gözden geçiriyor ve birtakım yeniliklere başvurarak kendisinden beklenen katkıyı yerine getirmeye çalışıyor. Ochlopkow'un *Razbeg*'inde kolektif işletmelerin kuruluşunun sergilenişi Moskova Tiyatrosu'nun kafa ve kol işçileri için 1936'da Kopenhag'da sahnelenen *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*'da (Brecht, Knutzen) Nasyonal Sosyalizmin demagoji çarkının sergilenişinden, ya da 1929'da Berlin'de sınıfsal yapısı tamamen farklı bir seyirci kitlesi önüne çıkarılan *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri*'nde (Piscator, Brecht, Grosz) küçük burjuvanın savaşı sabote edişinin oyunlaştırılmasından ayrı bir toplumsal ödev oluşturmuş, ayrı bir dekor uygulamasını gerektirmişti. Bütün oyunlar için değişmeden kalıp üzerine dekorun yerleştirildiği iskelet halindeki sahneyi çatan kimse genel olarak dekoratör diye nitelenir; ancak, yeni oyunlarda sahne her oyun için tümüyle yeni baştan kurulduğu, yani her seferinde bir sahne derinliğine gereksinim duyulduğu için, dekoratör bir kavram olarak tiyatro diline sokulmuştur. Yeni oyunlarda dekoratör, bazen sahne zemininin yerine yürüyen yolu, arka plan yerine bir film perdesini, yan kulisler yerine bir orkestrayı geçirir. Sahnenin tavanını inip çıkan asansörleri taşıyacak bir yere dönüştürür, oyun alanının kendisini seyirci salonunun orta yerine çekip alır gereğinde. Üzerine düşen görev, seyircilere dünyayı göstermektir. Neden yokken hiçbir şeyi durağanlık içinde bırakmaz, hiçbir şeyi de durup dururken devingen duruma geçirmez; çünkü dünyanın kopyalarını sunar seyircilere, ilgili dünya da bazısı henüz ele geçirilememiş birtakım yasalara göre devinir; ama dünyanın devinimini yalnız dekoratör değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenler de görür. İşin önemli yanı, yalnız sahne kurucusunun dünyayı nasıl gördüğü değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenlerin dünyada yollarını izlerini bulabilmeleridir. Demek oluyor ki, dekoratör dünyaya iliş-

kin kopyalarını eleştirici gözler için kotaracaktır; baktı ki gözler eleştirici değil, eleştirici kılacaktır onları; çünkü başkalarına ister istemez içinde yaşadıkları dünyayı göstermenin ne büyük bir iş sayılacağını hiç aklından çıkarmayacaktır.

2.

Öğelerin birbirinden ayrılması. Dekorun parçaları olarak oyuncular

Sergilenecek yapıtın toplumsal işlevi bakımından, yönetmen, müzisyen ve oyuncularla işbirliği yapıp, bu kişileri desteklemesi ve onlardan gelecek her türlü destekten yararlanması, dekoratörü, sergileyeceği yapıtı tüm sanat öğelerinin birbiriyle eksiksiz kaynaşarak oluşturduğu bir *toplu sanat yapıtı*'na dönüştürmeye sürüklememelidir. Diğer sanatlarla ortak çalışma sürecinde *öğeleri birbirinden ayıran* dekoratör, bu tutumuyla, tıpkı öbür sanatların yaptığı gibi kendi sanatının özgünlüğünü bir bakıma korur. Çeşitli sanatların topluca etkinliği de böylece bir dirimsellik kazanır; öğelerin çelişkisi varlığını korur. Dekoratör de, belli bir özgürlük içinde davranarak kendi olanaklarıyla tema karşısında tavır takınır. Grafik sanatından yararlanmalar ve film gösterileriyle sergileme işini kesintilere uğratabilir[1]. Örneğin, müzik enstrümanlarına[2] ve oyunlara hazırlayacağı dekorun parçaları gözüyle bakarak öbür sanatlarla işbirliği yapar. Dekoratör için oyuncular, bir bakıma dekorun en

1) Georg Grosz tarafından oyundan tam bir bağımsızlık içinde yapılıp **Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri**'nde bir projeksiyonla perdeye yansıtılan tablolar ve **Mahogonny Kentinin Yükselişi ve Batışı** için Caspar Neher'in çizdiği desenler.

2) **Üç Kuruşluk Opera**'da Neher bir panayır laternasını sahnenin göbeğine yerleştirmiş, **Ana**'nın New York'taki sahnelenişinde, Max Gorelik, sahnenin yarısına kuyruklu iki piyano yerleştirmişti.

önemli parçalarıdır. Oyuncuların sahnede devinecekleri yeri sağlamak tek başına yeterli değildir. Dekor bir ağaçla üç adamdan ya da bir adamla bir ağaç ve bir de iki adamdan oluşuyor diyelim. Bu durumda ağaç tek başına dekor sayılamaz, daha yerinde bir söyleyişle sayılmaması gerekir. Gruplandırma dekorun bir parçası, dekoratörün üstesinden gelmesi gereken başlıca görevlerden biridir. Oyuncularla ortak çalışması güçleşen dekoratörün tarihsel tablolar yapan bir ressamdan farkı kalmaz; öyle bir ressam ki, çeşitli mobilya ve aksesuvar parçalarını çizer yalnız, bir başka ressamın üzerine kendi kişilerini oturtacağı sandalyeleri, bir başka ressamın kendi çizeceği ellere tutuşturacağı kılıçları tuvale geçirir.

3.

Oyun yerinin inşası (tümevarım yöntemi)

Genel olarak oyuncuların provaları başlamadan, daha doğrusu «bu provaların başlayabilmesi için» dekorun saptanması yoluna gidilir. Yeter ki, ilgili dekor kendine özgü bir hava taşıyıp seyircide belirli izlenimler uyandırsın, olay yeri somut biçimde dile getirilsin, başka şey aranmaz dekorda. Bir gezi sırasında rasgele satın alınmış bir kartpostal gibi, sahnede geçecek olay, dekor hazırlanırken pek dikkate alınmaz. Sevimli oyun olanaklarını içeren mekânlar yaratmaktan öteye geçilmez pek ve bu iş yapılırken düpedüz genel bir tutumla davranılır, oyun yeri gelişigüzel gruplandırmalar düşünülerek kurulur. Ama işin ille de belli gruplandırmalara göre yapılması isteniyorsa, ilk sahne göz önünde tutulur hep. Dekoratör henüz provalar başlamadan oyuncuların tüm konum ve devinimlerini saptayayım dese, alabildiğine sakıncalı böyle bir yöntemle çalışsa bile, yine de

ilk sahne için belirlediği mekânı öbür sahneler için de kullanmaktan kendini alamaz, çünkü ilk mekân belli bir sahne çözümünü içerir ya da içerir gözükür; ayrıca, dekoratör tek ve aynı mekânda insanın başından birden çok olay geçebileceği, örneğin bir kıskançlık sahnesini yaşayacak kimsenin bunun için tutup evini değiştirmeyeceği düşüncesini farkında olmadan kafasında yaşatır. Böyle bir yol izlemekle birden çok insanın haftalar boyu sürecek ortak çabasının yararlarından yoksun bırakır kendini, daha ilk başta yaratılmış katı ve esneklikten uzak bir mekân vardır, oyuncuların hiçbir davranışı bundan böyle ilgili mekânı değiştirmez. Böylesi dekorlar için Almanca'daki sahne tablosu (Bühnenbild) sözü yerinde bir deyimdir, ilgili dekorların tüm sakıncalarını açıkça dile getirir. Seyirci salonunda ancak birkaç yerin bulunup, bir tablo gibi hazırlanmış oyun yerinin ancak buradaki seyirciler üzerinde tam etkisini gösterebileceği, öbür yerlerde oturanlar içinse az çok çarpık ve biçimsiz bir manzara oluşturacağı bir yana, böyle bir yer ne somut bir yapıtın, ne gerçek bir arazinin özelliklerini içerecektir. Oyun yeri, o yerde devinecek kişilerin oyunuyla kurulup çatılabilir ancak; dolayısıyla söz konusu işin provalarda yapılması en iyi yoldur. Bizim dekoratörler buna pek alışık değillerdir; çünkü bir ressam gibi hissederler kendilerini, kafalarında «bir vizyon» bulunduğunu ileri sürer ve asıl işin bu vizyonu gerçeğe dönüştürmek olduğunu söylerler. Vizyonlarını gerçekleştirirken de oyuncuları seyrek hesaba katar, çünkü dekorların oyuncusuz güzelliğinden bir şey yitirmeyeceğini, hatta belki o zaman seyircileri daha çok etkileyeceğini söylerler. Kuşkusuz bu yoldan hazırlanmış dekor, kendi ayarında bir oyunu gerektirir. Dekor belli bir seçkinlik ve bütünlüğe ulaşır da, oynayış dekorun gerisinde kalırsa, oyunun sergilenmesi olumsuz yönde etkilenir bundan. Dekor belirgin bir düşünüp taşınma eyleminin izlerini taşır da oyunda

böyle bir şeye rastlanmazsa, yine aynı durumla karşılaşılacaktır. Böyle de olunca, aslında kötü bir dekorun oyun için daha çok elverişli sayılacağı ileri sürülebilir.

İyi bir dekoratör acele etmeden, sürekli sınayıp denemelerle sürdürür çalışmasını. Oyun metnini titizlikle okuyarak, tiyatronun öbür elemanlarıyla oyun üzerinde bol bol konuşup tartışarak kendine önceden bir çalışma planı hazırlar, beri yandan oyun metniyle sahnedeki sergilenişinin kendine özgü toplumsal işlevini belirler. Ne var ki, dekorla ilgili temel görüşünü elden geldiğince genel ve esnek tutar. İlgili görüşün doğruluk ve eğriliğini, oyuncuların prova sonuçlarına bakarak aralıksız denetlemek zorundadır. Oyuncuların istek ve amaçları, çalışmalarını sürdürürken dekoratörün başvuracağı icat kaynaklarıdır. Dekoratör, güç ve yeteneklerinin nereye dek uzanabileceğini inceleyip araştırır ve oyuncuların yardımına koşar. Bir adamın topallaması, seyirci üzerinde etkisini gösterebilmek için belli bir mekânı gerektirir. Kimi olaylar uzaktan komik görünür, ama yakından bakıldı mı trajik yönde etkiler seyirciyi. Öte yandan, oyuncular da dekoratöre yardım elini uzatır. Dekoratörün oyuncuların hizmetine sunacağı ağır bir koltuk, ancak oyuncuların onu bir merasimle sahneye taşımaları ve büyük bir kollayışla üzerine oturmaları sonucu değer kazanacaktır. Bir yargıç koltuğu mu öngörülmüştür oyunda, diyelim içerisine oturacak ufak tefek bir yargıcın tümüyle dolduramayacağı kadar büyük olması koltuğu ayrı bir etki gücüyle donatır. Bir sürü dekor parçası vardır ki, oyun sırasında gereksizliği anlaşılır; öte yandan, dekoratör oyuncuları gereksiz bir sürü zahmetten kurtarır. Dekoratör, oyuncuların repliklerindeki cümlelerin anlamını köklü biçimde değişikliğe uğratabilir ve yeni gestus'ların doğmasını sağlar.

Örneğin *Macbeth*'te birinci perdenin altıncı sahnesinde kralla maiyeti Macbeth'in şatosunu övgü konusu yaparlar. Bu sahnede dekoratörün şato diye sefil ve çirkin bir nesneyi

seyirciye buyur etmesiyle övgü açıkyürekliliğin katıksız bir dışavurumu olmaktan çıkıp iyiyüreklilik ve nezaketin dışavurumuna dönüşür; ancak, Macbeth'in perişan durumunu görmeyen kralın Macbeth'ten kendini sakınamayışında bir değişikliğe rastlanmaz.

Önemli bir olayı sergilerken belli taslaklara göre çalışmayı oyuncular çokluk tatsız bulur. Ancak yararlı bir yoldur bu; bir kez taslaktaki davranışlar kopya edilebilir, öte yandan artistik bir anlatıma kavuşup özgünlüğü ve önemi içinde kavranan olayın adeta herkes tarafından bilinip tanınması sağlanır. Belli bir biçim kazanan olay eleştirel incelemelere olanak verir. Bizzat oyuncuların hazırlayacağı taslaklar da aynı şekilde yarar sağlamaktan uzak değildir.

İşte anlatıldığı gibi çalışır iyi bir dekoratör. Bazen oyuncunun önünde gider, bazen geriden izler onu, ama her vakit kendisiyle işbirliğini sürdürür. Oyun yerini yavaş yavaş kurup çatar, tıpkı bir oyuncu gibi deneyip sınayarak yapar bunu ve bu uğurda birden çok denemeye başvurur. Tek başına bir duvar ya da bir koltukta bile pek çok iş saklıdır dekoratör için. Bir duvarı doğru dürüst kurup çatmak, bir koltuğu sahneye gerektiği gibi yerleştirmek bile hayli güçtür. Duvar ve koltuğa yalnız oyuncuların pratik gereksinimi düşünülerek yer verilmez sahnede, bunların birbirlerine karşı konumları da önem taşır ve oyuncusuz tek başlarına da seyircileri etkileme gücü gösterir.

Ressamların kirli bir palet sözüyle anlatmak istedikleri şey, dekoratörlerin çoğu için de söz konusudur; yani daha boyaları paletten alışta birbirine karıştıran ressamlardan geri kalır yeri yoktur dekoratörlerin. Böylesi ressamlar normal ışık nedir, temel renkler hangileridir, bilmezler. Renklerdeki kontrastları değerlendirme yoluna gidecekken örtüp kaparlar üstünü ve tutup havayı boyarlar. Bir grup insanın yanı başındaki çamaşır ipine mavi bir masa örtüsünün asılması-

nın ne çok anlam taşıyacağını, yani dekora artık pek fazla eklenecek bir şey kalmadığını üstatlar bilir.

Aksesuvarın seçimi kimi zaman hayli güçlük doğurur. Seçilecek parçaların görecekleri işlevlere cevap vermeleri gerekir.

Bazen bir aksesuvar parçasının işleyinin ne kadar az dikkate alındığını bir örnek üzerinde belirtelim. *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*'da iki köylü ailesi bir kuyudan su çekerken iş başında gösteriliyordu. Çalışanlardan birinin: «Bu çiftliği kendisinden kiraladığımız kimse beygir vermedi bize, biz de kendimizi beygir yaptık, suyu çekiyoruz kuyudan» demesine ve özellikle beygirin eksikliği oyunda büyük rol oynamasına karşın ne yazar, ne yönetmen, ne dekoratör, ne oyuncular ve ne de seyirciler ilgili kuyuyu bir beygirin çalıştıramayacağını düşünmüştü. Beygir değil, insanların işletebileceği gibi ilkel bir mekanizmanın sahnede yer alması daha uygun kaçardı kuşkusuz. Böyle bir hatalı davranışın sonuçları küçümsenecek gibi değildi; çünkü kuyu başında yapılan iş bu yoldan alabildiğine «doğal», değiştirilemez ve yazgısal nitelik kazanmaktaydı: Mutlaka yapılması gereken bir iş vardı ortada, çözümlenecek sorun bilemedin işin kimin tarafından yapılacağıydı ve bunun için de beygirler değil, insanlar akla gelmişti. Kuyu başındaki tatsız durumun ille de varolması gerekmediği gösterilmemekte, dikkatler kötülüğü yok edecek önlemler üzerine çekilmemekteydi.

Bu arada önemli bir sorun da malzeme sorunudur[1]. Bu

1) Belli malzemeler kullanarak seyircilerde belli çağrışımlar uyandırılıp bunlardan yararlanılabilir. Örneğin **Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar** kıssasında sahnenin arka planına yerleştirilip parşömen izlenimini uyandıran şemsiyelerle seyircilerde eski kitap çağrışımının uyanması sağlanmıştır. Anlatmayı amaçladığı şeyin burjuva sınıfına mensup seyircilerin direnciyle karşılaşacağı düşünülerek, oyunun bir yerde eski ve ünlü kıssaların saygın havasıyla donatılması yararlı görülmüştür. Moskova'daki Yiddiş Tiyatrosu **Kral Lear**'i sahnelerken, tah-

konuda fazla çeşide kaçılmamalı, temel malzemelerden yalın bir seçmeye gidilmelidir. Tüm malzeme çeşitlerine başvurarak belli bir taklidi gerçekleştirmek sanatla bağdaşmaz. Kullanılan malzemenin tek başına da bir etki gücünü içermesi gerekir.

Malzemeler zorlanmamalı, malzemelerden «değişmeleri», örneğin bir kartonun bir film perdesi, tahtanın demir vb. izlenimini uyandırması istenmemelidir. İyi işlenmiş tahta, sicim, demir, çerçeve, film perdesi vb. doğru dürüst sergilendi mi, kendine özgü bir güzellik kazanır.

Ayrıca, dekoratör oyun yerinin seyirciler üzerindeki çarpıcı etkisini de göz önünde tutar. Biri seyircilere, biri de oyunculara bakan iki yüzü vardır nesnelerin; oyuncuya bakan yüzleri de ötekisi gibi artistik görünüm taşımalıdır. Tiyatrodayken gerçek dünyada bulunduğu yansılsamasına sürüklenmesi gereksizdir oyuncunun; ama gerçek bir tiyatroda bulunduğu da dekor parçalarıyla doğrulanıp onaylanmalıdır. Tenasüp, malzemenin güzelliği, anlamlı yapılar (konstruksiyon), aksesuvarın iyi bir işçilik ürünü olması oyuncuyu bir yerde kendine bağlar. İçten bakıldığında bir maskenin nasıl bir görünüm taşıdığı, bir sanatkârlık eseri sayılıp sayılmayacağı umursamadan geçilecek bir olay değildir.

Ne yer, ne sahnenin alışılagelmiş kullanım biçimi dekoratör için değişmez nitelik taşır. Hiçbir şey onun için böyle bir özellikle donatılmış değildir. Ancak davranışında bunu dikkate alan bir dekoratör, gerçek bir dekoratördür.

---

tadan yapılarak seyircide bir ortaçağ İncili çağrışımını uyandıran açılıp kapanabilir bir tabernakel kullanmıştı. Piscator Tiyatrosu'nda bir Çin oyununu sahneleyen **Hartfield**, gerektiğinde açılabilen rule bayraklardan başarıyla yararlanmış, aynı tiyatroda enflasyonu anlatan bir oyunda **Moholy-Nagy**'nin nikel ve cam gibi malzemelere başvurması seyircide bir cerrahın avadanlığının neşe kaçırıcı çağrışımını uyandırmıştır.

Kurduğu dekor henüz hiçbir şey kanıtlamıyor mu, yoksa gereğinden çok şey kanıtlayacak duruma mı ulaşmıştır, dekoratör bunu ancak oyunun yavaş yavaş hazırlanışını izleyerek saptar. Ama yalnız oyunculara sağlayacağı yararla oyuncuların kendisine sağlayacağı yararı düşünerek değil, salt teknik bakımdan da dekorunu mükemmelleştirmek isteyen ve bunun için deney yolunu seçen dekoratör *taşınabilir malzeme kullanarak hazırlar* onu, birbirinden bağımsız ve taşınabilen tek tek parçalarla kurup çatar. Bir kapı da tıpkı o kapıyı kullanacak oyuncu gibi provalarda bulunmalıdır ki, kendini değişik yönleriyle sahnede gösterebilsin. Az buçuk bağımsızlık içinde bir değer taşıyıp tek başına bir yaşam gücüne sahip bulunmalıdır ki, sahnenin öbür öğeleriyle elden geldiği kadar çok gruplandırma olanaklarından yararlanarak etkisini açığa vurabilsin. Oyuncu gibi bir ya da birden çok rolü oynar bir kapı, seyircinin dikkatini çekme bakımından oyuncu gibi aynı hak ve yükümlülüğe sahiptir; bazen bir figüran, bazen başrol oynayan bir oyuncu gibi davranır. Taşınabilir bir pencere ister iplerden, ister sağlam bir nesneden oluşsun, saklı tutulmamalı, görünümün güzelleşmesine katkıda bulunmalıdır. Aynı şey ışıldaklar ve çalgılar için de söylenebilir. İçerisine çeşitli aksesuvarın ve taşınabilir eşyaların yerleştirildiği mekân da en iyisi açık seçik ortaya konmalıdır ki, söz konusu nesneler sahneyle daha belirgin bir kontrast oluşturarak kendilerini gösterebilsin.

NEDEN SÜREKLİ SÖKÜP KURMA?

Neden dekoratör sahneyi, hatta tüm tiyatroyu her oyunda baştan aşağı söküp yeniden kurar ve böylece ona bir derinlik kazandırmaya çalışır?

Her oyun belli bir toplumsal ödev oluşturur. Bu ödevi ayrıcalığı içinde tanımak ve üstesinden gelebilmek için oyunun sergilenmesinde rol oynayan ve sayısı ilk bakışta sanıldığından fazla olan kişilerin ortak bir çalışmayı sürdürmesi gerekir. Böyle bir çalışmada hiç kimse kendi uzmanlık alanı içinde kalmaya zorlanmamalı, hiç kimse «kendi uzmanlık alanı» içine kapanıp kalmamalıdır; çünkü çeşitli uzmanlık alanlarının sınırları güç ayrılır birbirinden. Öte yandan, oyunun kotarılmasına katkısı bulunan herkes yalnız bir uzman değil, aynı zamanda genel toplumsal ilgi ve deneyimlere sahip biridir. Zaten uzmanlık yeteneği de söz konusu ilgi ve deneyimlerin ne ölçüde dile getirilebileceğine bağlıdır. Diyelim, bir dekoratör oyundaki belli bir kahramanı küçük bir burjuva çerçevesinin içine oturttu; bu durumda bir oyuncu kahramanın emekçi biri olduğu görüşünü sahneden seyircilere nasıl duyurabilecektir? Örnek, tersine de çevrilebilir kuşkusuz.

Her oyunun sahnelenmesinin oluşturduğu yeni toplumsal ödevin üstesinden gelebilmek için, her seferinde sahne ve tiyatro yapısının tümüyle gözden geçirilmesi ve yeniden kurulması zorunludur.

TÜMEVARIM YÖNTEMİNDE MEKÂNIN SAPTANMASI

[Notlar]

Bir epik tiyatro dekoratörü için mekânı belirleyen, oyun kişilerinin birbirine karşı alacağı konumlar ve gerçekleştirecekleri devinimlerdir.

Alışılmış kanıya göre yaşamı izler sahne, yaşamda da insanların konum ve devinimleri, içinde bulundukları mekân tarafından belirlenir. Mekân, diyelim bir oda, insanlar arasında geçen, örneğin bir cinayet olayında değişmeyen öğedir. Cinayet işlenmeden vardır mekân, cinayetin işlendiği andaki yerinde cinayet öncesinde de bulunmuştur; insanlar arasındaki daha başka olayları kucaklamış, olayların büyük çoğunluğu hiçbir iz bırakmadan üzerinden geçip gitmiştir. Ne cinayet, cinayet yerindeki duvarın izin verdiğinden bir adım ötede işlenebilmiş, ne de cinayete kurban giden kişi cinayet yerindeki zeminin izin verdiğinden bir santim daha aşağıda yığılıp kalabilmiştir. Nihayet yaşamın kendisinde de katil, kurbanını rasgele bir yerde değil, cinayetin işlendiği odada arayıp bulmuştur. Dolayısıyla, cinayet mahallini cinayette rol alanların amaç ve aksiyonları belirlemiştir. Belki işlenen cinayet için elverişli bir yer olmuştur bu, belki elverişsiz, fark etmez. İkinci durumda yalnız bir cinayet işlenmekle kalınmamış, cinayet mahallinde katilin teşhisine yarayacak izler de bırakılmış olur. Bu açıdan bakıldı mı, elverişsizliği içinde yine de elverişliliğinden söz açılabilir ilgili odanın. Katil ya da katilin kurbanı içeri girdiğinde, katil ya da katilin kurbanı bu odada oturmaktaydı ya da en azından söz konusu saatte bu odada eğleşmişti. İlgili yer konut diye kullanılmış ya da bir süre eğleşmeye elverecek, yani içinde

oturan ya da bir süre vakit geçiren kişiyi kendisine bağlayacak yeterince özelliği sinesinde barındırmıştır. Yani cinayet açısından bakıldı mı, olayın içinde gerçekleşmesine uygun bir mekân oluşturmuştur. Dolayısıyla, ilgili mekânı dekoratörün söz konusu olayda rol sahibi kişilerin konumlarıyla davranışları için elverişlilik derecesini göz önünde tutarak kurup çatması gerekir.

Diyelim bir oyunda büyük burjuvaların ve emekçilerin oturduğu evler gösterilecektir. Böyle bir durumda burjuva evlerinin emekçilerinkinden daha bir geniş ve ferah olacağı açıktır. Bu da, dekoratör açısından, içinde geçen olaylara göre burjuva evlerinin fazla büyük, emekçilerinkilerin ise fazla küçük olduğu gibi bir anlama gelecektir. Olayda rol sahibi kişilerin sayıları ve devinimleri mekânı belirleyen faktörlerdir.

Oyundaki belli olayların taslaklarının önceden hazırlanarak, yalnız ima yollu verilen bir arka plan önünde oyun kişilerinin birbirlerine karşı karakteristik pozisyonlarda gösterilmesinin «*Adam Adamdır*» oyununda sahte filin açık artırmaya çıkarılması, fil hırsızının kurşuna dizilmesi örneğin) pratikte yarar sağlayacağı anlaşılmış bulunmaktadır. İnsanlar tarafından kurulup çatılan bir mekân mı verilmek isteniyor sahnede, o insanların etkinlikleri araştırılıp gözlenmelidir. Örneğin, bir evin iç ve dış görünümü, evin içinde oturmayan pek çok insanın ortak etkinliği sonucu doğup ortaya çıkar. Böyle bir ev yapılırken, belki konut olarak kullanılacağı dikkate alınmış, bunun için de belli bir sınıftan insanlar düşünülmüş, ama en başta evin kiraya verilmesi amaçlanmıştır. Ama bakarsın bir kimse tarafından özkullanım için inşa edilmiştir de, sonradan kiraya verilmiştir. Kiracılar evde birtakım değişikliklere başvurabilir, ama vurmayabilir de. Belki gönle göre insanlar bulunamamıştır kiraya verilecek ve evi kiralayanlar onu bir dükkâna çevirmiş-

tir. Bu arada da pek çok zaman geçmiş, ev ve dükkânlar artık yeni bazı gereksinimler düşünülerek yapılır olmuştur. Derken dükkân yine konut gibi kullanılmaya başlanmıştır belki vb. Bir konut, içinde oturanlara diretir çokluk, konutta oturanlar ise onun direncini yenmeye çalışır, bu uğurda harcadıkları çabayı da evin kendisinde saptamak mümkündür. İşte dekoratör araştırıp inceler bütün bunları, adeta bina sahipleriyle binayı yeniden kurup çatar, aldıkları önlemleri yineler onların. Böylece, oyun kişilerinin sergilenecek davranışını açıklamaya yardım eden kimi ipuçlarına hazırladığı dekorda yer verir.

Dekoratörün dünyası bir ölçüde terstir. Bu dünyada insanlar çevrelerinde odalarla sağa sola koşuşur ya da altlarında arabalar, ayaklarının altında merdivenlerle sağa sola seğirtir. Çalıştıkları yerlerde bürolar, yazıhaneler, içki içecekleri yerlerde meyhaneler, gazinolar belirip çıkar ortaya. Bir adam sahneye ayak mı atmıştır, berber dükkânının tabelası ya da çörekler, simitler, kırmızı şapkalar, kısaca sokak satıcılarının simgeleri şipşak yukarıdan sarkıtılıp indirilir. Bir kadın bir yerde oturuyor diyelim, o saat pencere ve duvarlarla çevresi kuşatılır. Bir adam var da bir başkasına hurda bir araba mı okutacak, loş bir aydınlığı da birlikte sürükleyip sahneye getirir. Bir soygun için gerekli uzaklık hemen soyguncuyla soyulan arasına gelip girer. İki kişi arasında bir sözleşme mi imzalanacak, zemindeki bir boşluktan yeşil bir masa göz açıp kapamadan yükseliverir.

Oda, dükkân, büro, kışla gibi çeşitli mekânları tek başlarına ele alırsak, kuşkusuz bunların bağımsız bir varlık sahibi olduklarını görürüz. Hepsinin tek başlarına bir tarihçesi vardır, insanlarla ilişkileri bulundukları süre hepsi oyun için önem taşır. Kurup çatacağı mekânı belirlemek isteyen dekoratör, ilkin oyun kişileri arasında geçecek olayları inceler. Çatıp çıkaracağı mekânı bağımsız bir nesne gibi ele almak

mı istiyor, onu bir zaman kurup çatanların yolundan yürüyerek bu işi gerçekleştirmeye çalışır.

Bizim cinayetin işlendiği oda da pek çok kişinin, bina sahibinin, binayı inşa eden mimar ve mühendislerle onu kiralayanların ortak etkinliğinin ürünüdür. Saydığımız kimselerin hepsi de binada açık seçik görülen belli birtakım amaçlar peşinde koşmuş, izlenen amaçlar birbiriyle kesişmiş, birbirini kısmen etkisiz kılmış, birbirini karşılıklı güçlendirmiş, sonunda ilgili mekânın inşasına katille katilin kurbanı da katkıda bulunmuştur. Biri binada bir tuzak kurmuş, ötekisi kurulan tuzağa düşmüştür. İlgili mekâna damgasını vuran bütün bu değişik özellikler arasında sahnede sergilenecek olayın gereği dikkate alınarak bir seçmeye gidileceği kuşkusuzdur.

KATIKSIZ YANILSAMADAN KAÇINILARAK GERÇEĞİN SAHNEYE AKTARIMI

1.

Kimi dekoratörler, seyircilerin gerçek yaşamdaki gerçek bir mekânda bulunuyorlarmış sanısına kapılacakları gibi bir sahne düzeni yaratmayı kendileri için onur sorunu yaparlar. Oysa aslında, seyircilerin kendilerini iyi bir tiyatroda bulunduklarını sanacakları gibi düzenlemeleri gerekirdi sahnelerini. Çünkü tiyatronun işlevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektir; seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini onlara kazandırmaktır.

2.

Tiyatroda çok büyük yeri vardır öykünmenin (taklit). Oyuncular gibi dekoratörler de öykünmenin bir imgelem işi olduğunu ve değiştirici bir gücü içermesi gerektiğini bilmek zorundadır. Öte yandan, bu özgürlüğün zorunlu nedenlere dayandırılması şarttır.

3.

Tiyatronun ayrı kuralları vardır; kendilerini salt kural olarak açığa vurmaları durumunda, bunlar her vakit mükemmelleştirilebilir ya da gözden geçirilebilir. Örneğin, Çinliler yoksulluğun simgesi olarak ipek giysiler üzerine tutturulmuş ipek kurdeleler taşır, yırtık ve yamaları ima yollu dile geti-

rirler. Tiyatro kendine özgü yoldan ulaşır ciddiliğe. Oyunsal'ın tiyatroda ciddilikle bağdaşmadığı kuşkusuz ileri sürülemez, oyunsal karakterin sergileme boyu hep ayakta tutulması gerekir. Örneğin, en koyu bir sefaleti ya da en nazik bir durumu anlatan dekor, yine de hafif ve şenlikli bir izlenim uyandırabilir. Bu da Çinlilerin yaşlı insan rolünün oynanmasında izledikleri bir kurala uygun düşer; gayet oyunsal nitelikteki bu kural gereğince yaşlılar kol ve bacaklarına söz geçiremedikleri gösterilerek sahnede canlandırılırken gösterme eyleminin kendisi ateşli ve kıvrak bir biçimde gerçekleştirilir. Ve yine bunun gibi, bir mekânın çirkinliği Çin tiyatrosunda sahneye çirkin bir görünüm vermekle dile getirilmez. Salt haz peşinde koşan bir kişinin sonunda haz alma yeteneğini kaybederek mahvoluşunu anlatan *Asosyal Baal'ın Yaşamöyküsü* için hazırladığı dekorda, büyük dekoratör Caspar Neher, örneğin oyunun sonuna doğru bir bez parçası üzerine çekilen sulu boya bir çizgiyle bir ormanı vermek gibi açıkça sergilediği bir savsaklıktan yararlanmış, çevrenin Baal tipine karşı ilgisinin kayboluşunu ima yollu dile getirmeye çalışmıştı. Yani dekor, kahramana karşı ilginin zamanla sönüp gittiğini gösteriyor, ancak bunu artistik bakımdan ustalıklı biçimde gerçekleştiriyordu. Dolayısıyla, dekoratörün didaktik nitelikte büyük gestus'ları gerçekleştirebileceğini söyleyebiliriz.

CILIZLIK ÜSTÜNE

Dekoru zorunlu olanla (oyunda rolü olanla) sınırlandırma, bazen sahneye cılız bir görünüm vererek «yoksulluk» izlenimi uyandırabilir seyircide, küçük burjuvazinin iç mekân dekorasyonunun zenginliği kavramına uzak düşebilir. Hatıra eşyalarla «ikinci doğa» özelliği kazanmış alışkanlıkların insana yurdunu yuvasını anımsatan havasının eksikliği duyulur. Oysa asıl böylesi eşyaların bolluğu, mekânda bir eksikliğin varlığını gösteren bir belirtidir. Ancak yoksul evleridir ki, ıvır zıvır eşyayla dolup taşar. Yanılsamaya sırt çeviren dekorun karakteristik nesnelerin özelliklerini ima yollu vermekle yetinmesi, soyutlamalarla çalışması, dolayısıyla seyircilerin sırtına somutlaştırma zahmetini yüklemesi yine bir cılızlık izlenimi uyandırır. Böyle bir dekor anlayışı, hayal gücünün felce uğrayıp körelmesini önlemeyi amaçlar. Sahnenin taşınabilir (mobil) öğelerle kurulması, çevremizi gözlemlemede uyulan yeni bir yöntemden kaynaklanmaktadır. Öyle bir yöntem ki, çevreyi değiştirici ve değişken bir faktör olarak ele alır, oynak tutarlılığı içinde çelişkilerle dolu bir gözle görür. Hayalinden dekorun kimi öğelerini atıp yerlerine başkalarını geçirmeye, yani bir montaj eylemini gerçekleştirme gücüyle donatılmaya çalışılır seyirci. Bir doğa parçasının tıpkı bir tarla ya da bir ev gibi kullanılabilmesi için kendisinde barındırdığı nüans «zenginliğinden» ve bütünleyici ayrıntılardan soyulup arıtılması gerekir. Bu da yine dekordaki cılız görünümün bir başka nedenidir.

EN ZORUNLU OLANIN VERİLMESİ YETERLİDİR

Pek çok iş yerinde sıklıkla okunan bir yazı vardır: «İşi olmayan giremez.» Aslında dekoratörlerin böyle bir tabelayı kendi kurdukları oyun yerlerinin kapısına asmaları gerekirdi. Sahnede yer alan her şeyin oyunda rolü olmalı, oyunda rolü olmayan hiçbir şeye sahnede yer verilmemelidir. Dekoratörlerin büyük çoğunluğu küçük burjuva evlerini kanarya kuşları ve kimi içkilerle karakterize eder, söz konusu nesneleri tamamen mekanik yoldan sahneye oturturlar. Ancak, yine öyle mekanik yoldan dekordan çıkarılıp atılacak nesnelerdir hepsi ve sahnede varoluşları pek bir anlam taşımaz. İlgili nesnelerden kalkılarak sınıfsal farkları saptamak güçtür. Ne zaman büyük burjuvaların yarış atlarından geçilmeyen ahırlarıyla küçük burjuvaların kanaryaları, büyük burjuvaların biblolarıyla küçük burjuvaların içkileri birbiriyle karşılaştırılır ve küçük burjuva mülkiyetindeki nesnelerin alabildiğine azlığı tipik bir özellik gibi vurgulanırsa, o zaman kişisel mülkiyetin karakteristik özelliği ele geçirilir ve bu mülkiyetin nasıl bir nicelik ilişkisi içinde anakronik (zamanla bağdaşmayan) karakter taşıyacağı sorusu ortaya atılabilir. Ama yine de yergi türünden yapıtlarda bir korsan gemisinin kamarasına yerleştirilecek içki vb. ile kanaryalar, küçük korsanların küçük burjuva karakteri konusunda bize bir şey söyleyebilir.

[AÇIKÇA GÖSTERME]

Kıssa yazarı kıssası için gereksindiği her şeyi, seçtiği olayın doğru dürüst akışında yararlandığı tüm öğeleri seyircilere göstermelidir. Yani bir kıssa oyununun dekoratörü, dekorun hazırlanmasında kullandığı ışıldakları, çalgıları, maskeleri, duvarları, kapıları, merdivenleri, masa ve sandalyeleri açıkça göz önüne sermek zorundadır.

IŞIK KAYNAKLARININ GÖRÜLEBİLİRLİĞİ

Işıldakların açıkça sergilenmesi önemlidir, çünkü bunlardan hoşa gitmeyen yanılsamaların doğmasını engellemede bir araç diye yararlanılabilir. Beri yandan, böyle bir yola başvurmak dikkatin oyun üzerinde yoğunlaştırılmasını pek etkilemez. Işıklandırma, ışıldakların görüş alanı içinde kalacağı gibi düzenlendi mi hemen o anda geçen, kendiliğinden olup biten, önceden provası yapılmayan gerçek bir sahneye tanıklık ettikleri gibi bir yanılsamanın seyircilerde uyanması bir ölçüde önlenir, sahnede belli bir şeyin sergilenmesi amacıyla birtakım hazırlıklar yapıldığını görür seyirci, özel koşullarda, diyelim çok parlak bir ışık altında bir olayın yinelendiğini anlar. Işık kaynaklarının sergilenmesiyle, eski tiyatronun onları seyirciden gizleme yöntemine karşı çıkılır. Bir spor gösterisinde, örneğin bir boks maçında da ışıldakların saklanıp gizlenmesini kimse beklemez sanırım. Yani tiyatronun gösterileri spor gösterilerinden ne kadar ayrılsa da, onlarla yine de birleştiği bir nokta vardır ki, o da eski tiyatroda yapıldığı gibi ışıldakların seyirciden gizlenmesine tiyatro gösterilerinde gerek duyulmamasıdır.

Oyun yerini karakterize edecek özelliklerin seçimi ve başvurulacak simgelerin saptanması aynı şey değildir. Diyelim geniş bir çevreyi gören büyük bir kale bir fabrikanın simgesi gibi kullanılsın ve bütün fabrikaları anlatan bir simge değeri taşısın, aynı oyunun değişik sahnelerinde geçen bir fabrika için de ilgili niteliğini korusun ve diyelim, böylelikle tüm fabrikaların tek bir karakteristik özelliği simgeleştirilsin ve zamanüstü bir anlatıma kavuşsun. Peki, kale havaya uçurulursa ne olacaktır? O zaman nerde kalacaktır fabrika? Sermayenin bir altın külçesiyle simgelenmesinde de aynı durum söz konusudur, boş bir oyundan öte bir şey değildir bu, çünkü altın hiç de sermaye değildir, altın hırsıyla malın oluşturduğu işgücüne karşı duyulan hırs bir tutulamaz. Böylesi bir simgeleştirme, çıkar sahibi kişilerin çevreye yaydıkları bir batıl inancın ekmeğine yağ sürer. Öyle bir inanç ki, bazı düşüncelerle öteden beri varolagelen bazı temel içgüdülerin insanlığı egemenliği altında bulundurduğunu benimser. Bizim kendi oyunlarımızda başvurduğumuz simgeler ise, oyunda yer alan kişilerin çevreleriyle ilgili gerçekçi işaretlerdir; incelenip araştırılmaları, etkin durumda bulunan ya da etkin duruma geçirilmesi gereken toplumsal süreçlerin anlaşılmasını sağlayacak bilgiler sunar bize. Bir fabrikanın dış görünümünün kopyası pek bir şey anlatmaz, çünkü iç görünümünün kopyasının da anlatacağı fazla bir şey yoktur; ev işi[1] yapan köyler ortasındaki bir fabrikanın devrimci bir gelişmenin kanıtı sayıldığı zamanlar gerilerde kalmıştır. Ama bir kez kullanıldı mı bundan böyle değiştirilemeyecek simgeler, daha da anlamsız ve sakıncalı nitelik

1) Fabrikalardan alınarak eve getirilen ve evde yapıldıktan sonra fabrikaya götürülüp teslim edilen iş (Ç.N.).

taşır. *Gerçekçi*'lerin soyutlama tekniğiyle çalışmaları zorunludur.

Yalnızca doğayı köle gibi kopya eden dekor değil, yalnızca kimi karakteristik çizgiler bakımından fantastik sayılacak (stilize) dekor değil, simgesel dekor da tam anlamıyla bir yanılsamanın doğmasını sağlayabilir. Simgesel dekorla, Aristotelesçi sayılmayacak tiyatronun gerçekçi karakteristik özelliklerden oluşan dekorunu düpedüz birbirinden ayırmak zorunludur.

Bizim caddeyi anlatacak bazı öğelerin seçimi fazla güçlük doğurmadı, oyun için gereksindiğimiz bir dizi araç niteliği taşıdı bunlar. Peki ama, sonunda ortaya çıkan bir caddenin kopyası mıydı?

Biz, kendi dekor anlayışımızda *gözle görüleni* bir yana bıraktık. Sahnede kurup çattığımız mekân, ancak bazı parçaları bakımından gerçek ya da genel olarak gerçek bir mekâna benzerlik gösterir. Biz, çeşitli yapıları, vagonların üzerinde gidip geldiği rayları vb. ile bir fabrika alanının inşası yoluna gitmedik; bir büyük kapıya bir de kahvaltı molalarında üzerine oturulacak bir drezine[1], yani bir fabrika alanında göze çarpan bir sürü eşyadan topu topu birkaçına yer verdik sahnede. Buna karşılık, fabrika alanında görülemeyen birkaç nesneyi oyun yerinin kapsamına aldık. Bunlar da ücret listelerinden, fabrika sahibinin bir fotoğrafından, üretilen malların isimlerini içeren kataloğun bir sayfasından oluşuyordu. Belki altında «emekçilerimiz kahvaltı molasında» yazısı okunan ve yabanlıklarını giymiş işçileri birinci sınıf bir kantinde gösteren bir resmi de bu saydıklarımıza ekleyebiliriz. Peki, bir fabrika alanı oldu mu bizimki? Gözle görülen gerçek karşısında nasıl bir tutum izledik? Psikolojinin dediğine kulak verirsek, insanların kullanım biçimlerine göre

1) Şimendifercilikte rayların kontrol ve onarımında kullanılıp raylar üzerinde hareket eden küçük bir motorlu araç (Ç.N.).

mekân her seferinde yeni bir görünüm kazanır.

Bir fabrika, işçilerin bir avadanlığıdır; diyelim bir dokuma tezgâhıdır devcileyin, bedeli ödenmemiş alın terinin simgesi, çeşitli malların üretildiği ve insanın çalışma gücünün sürekli aşınıp yıprandığı bir yerdir. Böyle bir yerde yapılan çalışma ticaret, zorbalık, plan ve plansızlık temeline dayanır, birbirinden değişik amaçlara yöneliktir vb. Çalışır durumdaki bir fabrikaya bakarsak, insanların doğa güçlerine karşı giriştiği eylemleri de burada gözlemleyebiliriz. Hani sanılabilir ki, fabrika gibi karmaşık bir bütünden ancak bazı parçalar görülebilir, bazı parçalar gözle görülemez. Oysa aslında hepsi de gözle görülebilir parçalardır.

Gerçekleşip duran üretim süreci için bazı karakteristik özelliklerin varolacağı, ama yine gerçekleşip duran sömürü süreci için de bu tür özelliklerin bulunduğu açıktır. Zaten üretimin sömürü, sömürünün de üretim biçiminde gerçekleşmesi, söz konusu yerin toplumsal önemini oluşturur. Seyircinin özdeşleşmesinden yararlanma yoluna gitseydik, yalnız kahramanı seçip işi bitirir, gözün aradığı nesneleri içeren tarafsız bir mekânı önemli bulduğumuz karakteristik özelliklerle donatabilirdik. Sömürenle mi, yoksa sömürülenle mi özdeşleşeceğimize göre, ilgili mekân ya bir üretim ya da bir sömürü yeri gibi ortaya çıkardı. İlgili yerin ikili karakterini güç ele geçirebilirdik; çünkü böyle bir yerde sınıflardan birine ya da ötekisine mensup olmayan kimse eğleşemez, yani bizim özdeşleşmemize hizmet edemez. Dolayısıyla, kala kala bize öznelerden vazgeçip onları kuşatan nesnel çevreyi, çevrenin kullanım biçiminden kaynaklanacak her iki karakterle donatmak kalmaktadır.

Seyircilerde yaratılacak bir özdeşleşme eyleminden yararlanmak istemediğimiz için, kişilerimizin ilgili mekânı kullanımlarını dikkate alırken izleyeceğimiz bir tek yol vardı: ilgili mekânın parçalarını söz konusu kullanımı açıkça gösteren

öğelerle karıştırmak.

Özellikle bizim oyun için uygun bir caddeyi tümevarımsal yoldan, yani yavaş yavaş, bir durumdan ötekine ilerleyerek ve taşınabilen (mobil) öğeler kullanarak inşa ederken, görüldüğü gibi bir dizi karakteristik özellikten yararlandık, ama gerçek bir caddenin ancak birtakım boşlukları içeren kopyasını çıkarabildik ortaya. Şimdi böyle davrandığımız için «gerçeğin sesini duyurmasını» önledik mi?

Yani nesnenin kendisini, realiteyi, tadı ve lezzeti algılanabilip varlığı duyularla saptanabilen o nesneyi bıraktık da «simgelerin» peşinde mi koştuk? Bir sözcük şeklinde dizilerek oluşturdukları anlam dururken, harflerin kendilerine mi el attık, salt matematiksel simgeler mi elde etmeye çalıştık? Soyutlamalara mı başvurduk?

Bizim karakteristik öğelerle anlatmak istediğimiz, hiçbiri değildir bunların. Bizim öğeler gayet kaba ve gerçekçi nesnelerdir, siz isterseniz ikinci elden (second hand) nesneler de diyebilirsiniz bunlara. Örneğin bir yıkıntıdan ele geçirilmiş, bir duvardan sökülüp alınmış bir kapı toplumsal yönü içeren bir nesnedir, kendine özgü bir yaşam öyküsü vardır, kafadan uydurulmuş değildir, salt bir girişi anlatan, tüm işlevi insanı bir mekândan içeri koyvermek olan bir nesne sayılamaz. Bizim kapı, rasgele bir kapıdan biraz daha fazla bir şeyi anlatır kuşkusuz, yalnız bir kapı olmanın dışında bir parça tavan, bir parça duvarı anlatma görevini seve seve üstlenmiştir; çünkü ne bir duvarı, ne de bir tavanı bulunur odanın, bulunsa bile iler tutar yeri kalmamıştır. Gerilmiş bir bezden yararlanılabilir duvar olarak; ama bez kendisinde bir sürü kusurları barındıracak ve duvar rolünü oynayabilmek için optik bir yanılgıyı yardıma çağıracaktır. Madem ki oyunda bir rol oynuyor, duvarda pencereler de yer alacaktır kuşkusuz, ancak cam diye bir şeyi belki bulunmayacaktır. Öte yandan, pencereler de doğru dürüst pencere rolünü

oynayabilmek için diyelim yine kullanılmış, ama hâlâ kullanılabilirliği su götürmeyen ve kesinlikle mobilya diye nitelenebilecek olan bazı eşyaların varlığını zorunlu kılacaktır. Gerçek şudur: Tümün kendisi (oda) parçalarla (pencereler, mobilyalar, kapılar) verilmekte, *realitedeki bütün*, parçalarla[1] anlatılmaktadır.

Ne var ki, küçük ticaret amblemleri gerçek simgeler sayılamaz. Aslında ticaretin kendisine gereksinme duyduğumuz yoktu; ama oyunda müşteri tavlamanın güçlüğünden söz açılmakta, dolayısıyla amblemler yem işlevini görmekte, ticareti belirtmeyip (pastacılık ya da eldivencilik imajını vermemektedir örneğin), sokaktaki müşterilere bu işle uğraşan özel bir dükkânın varlığını bildirmektedir.

1) Görüldüğü gibi Bay Edison'un telgrafçısı işin içinde yoktur.

[TOPLUMSAL SÜREÇLERİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ]

[Notlar]

Bizim dekorun taşınabilir öğeleri, toplumsal süreçlerin *karakteristik özellikleri* olarak yavaş yavaş doğup ortaya çıktı, ilgili süreçleri canlandıracak oyunculara yararlanmaları için sunduk bunları; hazırlanmalarında oyun kişilerinin davranışlarını mümkün kılan ve bunların nedenlerini oluşturan bütün toplumsal etkenleri göz önünde tuttuk.

Belli bir yere ilişkin olarak sahneye çıkardığımız kopya, gerçek bir yerin görünümünden daha çok şey verir seyirciye; çünkü toplumsal süreçlerdeki karakteristik özellikleri içerir; oysa ilgili özellikler gerçek yerin görünümünde bulunmaz, bulunsa da bizim kopyadaki kadar açık seçiklik taşımaz. Öte yandan, bizim kopyanın seyirciye sunduğu ayrıntı, gerçek yerin görünümündekinden daha azdır, çünkü bizim kopyada gerçeğe uygunluk önemsenmez pek.

Sıkışık ve havasız oluşu, pek dinlendirici bir taraflarının bulunmayışı, hastalıklara kaynaklık eden koşulları sinesinde barındırmaları emekçi konutlarının karakteristik özellikleridir. Söz konusu özellikler dekorda gerekli simgelerle belirtilir. Simgelerin saptanmasının kimi güçlükler doğuracağı açıktır. İlgili konutlardan birine ayak atan kimse, büyük önem taşıyan simgeleri ilk bakışta keşfedemez, bunun için uzunca zaman, hatta belki de sürekli oturması gerekir konutta; o zaman bile belki simgelerin ancak bir bölümünü ele geçirebilecektir. Kuşkusuz, simgeler her vakit somut biçim-

de kendilerini açığa vurmaz.

Kapitalizm ormanmış, dağ tepeymiş, hepsini görülmedik bir başarıyla ticari mala dönüştürüp toplumsal güçlerin büyük etkinlik alanı içine çekip alırken, kapitalizmin sanatçıları toplumsallığı apaçık ürünlere doğallık karakteri kazandırmaya çalışmış, evleri, masaları, sandalyeleri, hatta kiliseleri katıksız doğa ürünleri gibi ele almaktan geri kalmamıştır. İçinde oturulan odalara, dalgaların kalker kayaları aşındırıp oyduğu mağaralar gözüyle bakmışlardır örneğin. On ağaç kökünden dokuzunun artık üretim süreci dışında bırakılıp, kesilmiş ağaçların kalıntıları sayılmasına karşın, hâlâ sandalyeler ağaç kökleri gibi üzerlerine oturulabilir nesneler gibi ele alınmıştır. Bir sandalyenin belli insani ilişkiler ve toplumsal süreçler için pek uygun bir simge sayılamayacağı kuşkusuzdur. Ancak diğer bazı nesnelerle beraber, diğer bazı nesnelerle birleşerek bir oturma odasını oluşturabilir sandalye; yani bir oturma odasının belirleyici özelliklerinden biri rolünü oynar; beri yandan çeşitli toplumsal güçlerin etkinliğinin somut simgesi, sömürü ve sosyal baskılamanın bir tanığı kimliğiyle karşımıza çıkar.

Ürün üretimden bağımsız durum almakta, çıkıp geldiği yerin izlerini üzerinden silip atmaktadır; mekanik bir eylem olarak yalnız üretimin kendisini değil, üretim tarzının doğruluğunu da savunmaktadır. Buna göre diyelim bir sandalyeye sahip olmanın yolu kapitalizmden geçmektedir.

«Dramatik nitelikten yoksun», yani savaşım karakteri belirsiz evreleriyle sınıf mücadelesinin taşıdığı ayrı özellik, uzun süre alttan alta etkisini sürdürmüş faktörleri görünür kılacak bir anlatım biçimini gerektirmektedir. İlgili evrelerde insanlar kirayla oturdukları, belki kendilerinden boşaltmaları istenmiş konutlarda topluca yaşar; dünya evine girdik-

leri zaman ve kaldıkları konutlardan kapı dışarı edildiklerinde, sahip oldukları mobilyalardan ne kadarının parasının ödendiği, borç ve alacak defterlerindeki ilgili sayfaların görüntüleriyle seyircilere açıklanabilmelidir.

Çocuğunu kucağına alabilmek için altına bir sandalye çeken bir kadın, sömürü temeline dayanan bir üretim sürecinde üretilmiş beş mark tutarında bir nesneyi altına çeken biri gibi yansıtılamaz elbet. Ama böylesi nesnelere ve sandalyenin rolüne dekorda özellikle yer verilmesi ne kadar uygun düşmese de, yine de bunların tümüyle boşlanması doğru sayılamaz. İlgili nesneler her vakit etkin duruma geçebilir, örneğin sandalyenin satılması ya da kırılıp parçalanması sonucunda böyle bir durum ortaya çıkar. Kötü koşullar altında yaşayan bir kadının, kocasının öfkeye kapılıp belki üzerinde paraladığı bir sandalyenin parçalarını toplayışını gören biri, bununla ne demek istediğimizi kavrayacaktır.

Bina yapımı, trafik, ticaret, barınmak gibi toplumsal süreçlerin bir ürünüdür cadde. Karakteristik özellikleri, ilgili süreçlerin de karakteristik özellikleridir. Belli toplumsal süreçlerin belirgin özellikleri olan reel caddenin karakteristik özelliklerine, bizim kopyalardaki reel caddenin içermediği, ama varlığını borçlu bulunduğu toplumsal süreçlerin özelliklerini, örneğin evlerin fiyatlarını ve ölüm istatistiklerini de katabiliriz.

Bu durumda, ilgili özellikler belli yerlerin, örneğin fabrikaların karakteristik özelliklerine dönüşür, belirli toplumsal süreçlerin, örneğin mal üretiminin ve barınmanın karakteristik özelliklerini oluştururlar.

Bizzat caddeyi yansıtma düşüncesi, tutumumuzu değiştir-

memizi gerektirmez; kuşkusuz bir cadde var olacaktır ortada, ama bu var oluşu kendisi için olmayacaktır. Oyun kişilerinin oyunlarına doğrudan hizmet amacıyla kotardığımız bir sürü şey var, bunların ille de bir caddeyi oluşturması mı gerekiyor? Ne bakımdan gereklidir bize cadde? Oyun kişilerimizin cadde dışında başka türlü davrandıklarını göstermek için değil mi?

Biz, kendi mekân anlayışımıza insanların devinimlerinden yola koyularak ulaştık ve ilgili devinimleri toplumsal bir açıdan belirledik; insanlar toplumsal süreçler içinde devinmiştir çünkü. Bizim dekorun taşınabilir öğeleri de giderek toplumsal süreçlerin karakteristik özelliklerine dönüşmüştür. Prova yapan oyuncularla beraber kendisi de provaya katılan bizim kapı, oyuncular değiştikçe değişir. Alabildiğine zengindir dile getirdiği şey, betimlemelerde bulunur ya da betimlemelere olanak sağlar. Bir nesnenin büyüklüğü ya da küçüklüğü tek başına fazla bir şey söylemez; öyle soylu evler vardır ki, küçüktür kapıları; öyle pespaye evler de vardır ki, kapıları kocamandır. Yani bir kapının boyutları ancak diğer bazı özelliklerle bir araya geldi mi bir anlam taşır. Örneğin, ince bir keresteden yapılmış olabilir kapı; iyi mi, yoksa kötü mü, pahalı mı, ucuz mu, belli bir uzaklıktan sonra anlaşılmaz pek, ama üzerindeki boya fark edilir. Kapı ağır bir malzemeden yapılmış, ama derken toplumsal bir düşüş sürecini yaşamış olabilir; sözde değerli malzemeden mi çatılmıştır, boya ele verir böyle olmadığını; bakımsız bırakılmış bir kapıdır belki, ya da ucuzundan onarılıp elden geçirilmiştir. Sonra kilit vardır üzerinde durulması gereken; çalınacak öteberileri içermeyen evlerin kapılarında ilkel kilitler bulunur vb. bir sürü şeyler.

ÇİFTE PERSPEKTİF

Bir askerin gözüne bir köylününkinden başka türlü görünür bir tepe. Güneşli ya da gölgeli oluşu, asker için tepenin karakteristik özelliği değildir; kendine siper arayan asker için önemli olan, dışarıdan bakanların tepeyi ne ölçüde görüp ne ölçüde göremeyecekleridir. Bunun gibi, tepenin eğim açısını da askerle köylü yine değişik biçimde değerlendirir; ilgili açı askerin tepeye tırmanmasını pek engellemez de, suların yukarıdan aşağı akışını sağladığından ekin için tehlike yaratabilir. Bir tarlanın istediği kadar küçük olmasının bir sakıncası yoktur asker için, yeter ki bir baraj ateşine uygun bir hedef özelliğini taşımasın. Yine asker için bütün bir çevreyi kaplayacak kadar büyük boyutlara ulaşabilir bir meyve ağacı, yeter ki güzel bir hedef oluştursun. Dekoratör karakteristik olanı bulup çıkarırken her iki perspektiften hangisini dikkate alacağına karar vermek zorundadır. Bir savaş sahnesi için bu perspektifi, pitoresk bir sahne için öbür perspektifi seçebilir. Peki ama, savaş alanında askerlerin yanı başında o yöreden köylüler yer alıyor, ya da askerlerin arasında o köyden biri bulunuyorsa ne yapacaktır? Sanırım bize gereken, çifte perspektif, yani iki perspektifin de ikisidir.

SIFIR NOKTASININ BELİRLENMESİ

Oyuncular gibi dekoratörler de çalışmalarının başlangıç noktasını çokluk fazla yüksekte bir yere oturtur. Oysa gereği gibi bir başlangıç noktası sıfır noktasıdır.

Dekoratör kendini oyunun coşkusuna kaptırmak, oyunun havasına girmek, vizyonların peşinde koşmak ya da hayalde yaşattıklarından ne kadarını dekorda gerçekleştirebileceğini düşünmek yerine serinkanlılığını korumalı, coşmayı bırakıp dikkatli ve uyanık davranmalı, duyguları boşlayıp daha çok düşüncelere kapıları açmalıdır.

Bir duvar, bir sandalye bile pek çok şey demektir. Öte yandan, bir duvarı doğru dürüst çekmek, bir sandalyeyi düzgün olarak bir yere yerleştirmek bile tek başına hayli güçtür. Diyelim sahnede inşa edilecek bir fabrika alanı hiç değilse dekoratörün kafasında yavaş yavaş doğmalı, bu arada dekoratör şu soruyu sürekli kendisine yöneltmelidir: Bir fabrikaya benzedi mi acaba? Beri yandan, böyle bir çalışmayı sürdürürken, oyuncuların gereksinimlerini de göz önünde tutmalıdır.

PROVALAR SIRASINDA DEKORUN HAZIRLANMASI

Oyunun içerisine uzandı da oyunla işbirliği yaptı mı, çok şey gereğini yitirir dekorda, ama geriye kalacak her dekor parçası da oyuncular için bir yükümlülük içerir.

Tek tek sahnelerin toplumsal amacı prova sırasında saptanır, yani dekoratörün de hazır bulunmasını zorunlu kılar.

Ayrıca, dekoratör oyunculardan daha az denemelere başvurmamalı, dekoru hazırlarken çeşitli yolları denemelidir. Işıklandırmanın en arkaya, dekorun tümüyle hazırlanmasından sonraya bırakılması hiç de uygun bir davranış değildir.

Işıklandırmanın önem ve yerini dekoratörün deneyimlerinden bildiğini ileri sürmek, onun bir oyunda edindiği deneyimden aynı oyunda yararlanamayacağı anlamını taşır ancak. Öyle ya, üzerinde çalıştığı bir oyunda düştüğü bir hataya düşmekten kendini ancak bir sonraki oyunda kollayabilecektir. Kaldı ki, ışıklandırmaya birinci boya üzerine çekilen ikinci bir boya gözüyle bakılamaz. Cansız nesnelerle, canlı nesnelerin ve ışıklandırmanın her üçünden yararlanılarak dekorun hazırlanması gerekir.

SAHNENİN YAZINSALLAŞTIRILMASI

1.

Artistik çalışma yapmak isteyen bir dekoratör, gerçek bir düşünü yeteneğine sahip bulunmak zorundadır. Kimi zamanlar vardır, düşünmek, yani güçlüklerden çıkar yollar arayıp bulmak zorlaşır; kimi zamanlarda da nesneler karmakarışık duruma sokulmadığından hiç zorluk göstermez düşünmek; öyle ki, bir düşünme eylemine başvurulduğu bile fark edilmez. İnsanlardan bir bölümünün nesneleri allak bullak ettiği zamanlarda düşünme eyleminin sergilenmesi yarar sağlar çokluk. Böylesi durumlarda sahne düşünmenin gereğine işaretlerde bulunur.

2.

Sahnenin yazınsallaştırılması bu çerçeve içinde yer alır. Pankartlar, fotoğraflar ve amblemler sahnede devinen kişilerin sarar çevresini, başkalarından hiç de daha az doğallık içermeyen bir ortam oluşturur. Yüzyıllar boyu herkes tarafından okuna okuna kimi içerikler bir gerçeklik karakteri kazanmıştır. Dekor, duruma açıklık getirmenin güç, ama zorunlu olduğu zamanlarda tiyatro gösterilerinin diğer sanatsal öğelerinden daha çok ayırabilir kendini, ancak başka zamanlarda da yine bağımsız nitelik taşıması gerekir. Dekoratör, sahneye çıkarılan olaylar karşısında kendince bir tutum takınabilir. Ama öbür sanatlar gibi dekoratörü de aynı toplumsal ödev bekler.

3.

Sahnenin başına konup seyircinin «Ne?» sorusundan «Niçin?» sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylarla karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanılması, ışıldakların ve müzik araçlarının gizlenmeyerek açıktan açığa sergilenmesi, herkesçe çok iyi bilinen oyun yerlerinin yabancılaştırılarak asıl toplumsal önemlerine dikkatin çekilmesi, bütün bunlar seyircinin gerçekçi bir gözlem için zorunlu tavrı takınmasını sağlar. Kasıtlı yoldan bir kavram karmaşasının yaratıldığı, duyguların bilinçli ya da bilinçsiz bozmacalara (tahrif) konu edildiği dünyamızda da böyle bir tavır enikonu gereklidir.

[BAŞLIKLAR ÜSTÜNE]

Belli bir oyun biçiminden kaynaklanan başlıklara karşı genellikle yöneltilen itiraz şöyledir: Başlıkla anlatılan şey ya ilgili olayın içinde yer alır, ki o zaman başlığa gerek kalmaz, ya da ilgili olayın içinde yer almaz, ki o zaman da başlığın sağlayacağı bir yarar yoktur. Bu arada Goethe'nin sözlerini yinelemekten pek hoşlanılır: «Sanatçıysan, boş sözleri bırak da bir şey yarat.» — «Sezilir niyet, işte o zaman felaket.» Yaşamın kendisi başlıksızdır. Başlıklarla donatılabilecek olaylardan kotarılan bir tarih, burjuvazi tarafından sık sık belirtildiği gibi yaşam kimliğiyle seyreder gerçekte, öyle ki, tarihselliği güç anlaşılır. «...diğinde tarihsel bir olaya tanık olduklarını az kişi sezebilmişti» diye başlayan gazete haberlerini biliriz.

Ancak bazı olaylar da vardır ki, gazeteler ille bunların tarihsel olaylar gibi görülmesini ister. Dolayısıyla okuruz gazetelerde: «Hitler'in iktidarı devraldığı 30 Ocak tarihsel bir andır.» Ya da şöyle bir cümleyle karşılaşırız: «Hitler tarafından ilk otoyolunun temelinin atılması tarihsel bir olaydır.» Ne çok anlama geldiklerini sezmek için şöyle bir göz gezdirmek yeter bu cümlelere. Pek çok işçi liderinin Hitler'in iktidarı devralmasındaki tarihsel anlamı kavrayamaması, Alman işçisinin yaşamında derin izler bırakmıştır. İşçi liderleri, Hitler'in iktidarı devralmasını parlamenter bir olay gibi görmüşlerdir. Ancak parlamentonun kapatılmasına düpedüz parlamenter bir olay gibi bakıldığı zaman doğruluğu söylenebilir bunun. Otoyolların açılması Alman işçisinin yaşamına pek dolaylı bir yoldan, yani savaş hazırlıklarıyla yeni iş alanlarının yaratılması biçiminde girer. Bunun önemli bir tarihsel olay gibi gösterilmesi için Nasyonalist propaganda-

nın harcadığı çaba yanıltıcı bir amaca yöneliktir, otoyol yapımıyla tüm ulus için yararlı bir kalkınma sürecine tanıklık ettiği düşüncesi Almanlara aşılanmak istenir. Böyle bir çabanın ardında gizli pek çok niyetin saklı yattığı sezilir kuşkusuz ve bunların sezilmesi de insanın keyfini kaçırmaya yeter (...)

Soyutlamaya ve eleştiriye olanak veren, ama beri yandan yine kendi eliyle bunların canına okuyan amaçlı sergilemenin nasıl yaygınlık kazandığı çok önemli bir sorundur. Niyetlerdeki başarı, onların çözümlerine bağlıdır. Bir kez amaçsız (ya da amaçsız amaçlı, yani bireysel amaçsız, sınıfsal amaçlılığı içinde birey için bilinçsiz) sergilemelerin zenginliği, çokluk fuzuli bir zenginliktir. («Karaciğerinden rahatsız bir Yahudi olan Karl Marks, *Sermaye*'yi kaleme almıştır.») Soyutlamaya başvuran kişi, düpedüz rastlantılardan ayıklar olayları; maddeye çeki düzen vermek, olayların tarihsel akışını belirleyen ilişkileri açıklığa kavuşturmak isterken, tarihte rastlantının rolünü gözden kaçırır. Başvurduğu sergileme yalnız kitlesel olaylar için geçerlik taşırken, tek tek olaylar karşısında fiyasko verir. Tek olayla kitlesel olay arasında bir çelişkiye rastladı mı, çelişkiyi de sergileme kapsamına alacakken kitlesel olay lehinde oyunu kullanır.

PROJEKSİYON YÖNTEMİ

Projeksiyon yöntemi ilk çıktığı zaman, kötü dekoratörlerce yanılsamalar üreten kulislerin yerini tutacak bir öğe gibi kullanılmıştır. İyi dekoratörler ise projeksiyondan bir tablo gibi yararlanmış ve tablolar için eli yüzü düzgün somut çerçeveler sağlamaya özen göstermişlerdir. Piscator, kendi hazırladığı dekorlarda filmden hayli yararlanmış, böylelikle dekoru bir oyuncuya dönüştürmüştür. Filmi oyuncu kimliğiyle sahneye çıkarmak, dekoratörlerin yapıcı bir çalışmasıdır. Böyle bir oyuncunun sahneye ayak atması, sahne dekorundaki bütün öğeleri değişim zorunda bırakmıştır.

ETKİ KAYNAKLARININ LİSTESİ

Dekoratörün dekorla ilgili olarak akla gelebilecek tüm etki kaynaklarının bir listesini çıkarması ve her sahne için söz konusu olacak kaynakları belirlemesi, yapılan işin denetimini kolaylaştıracaktır.

Etki kaynakları şunlar olabilir:

Toplumsal karakteristik özellikler,

Tarihsel karakteristik özellikler,

Yabancılaştırma efektleri,

Estetik efektler,

Artistik efektler,

Teknik yeniklikler,

Geleneksel efektler,

Yanılsamayı yok ediş,

Sergileme değerleri.

(Fragman)

DOSTUM MAX GORELIG İÇİN ÖZEL

1.

Çağdaş oyun yazarı ya da dekoratör ile seyirci arasındaki ilişki, bir esnafın müşterisiyle ilişkisinden çok daha karmaşık nitelik taşır. Ama bir müşteri bile esnaf karşısında her zaman haklı sayılamaz; çünkü asla değişmeyen, araştırılacak yanı kalmamış, kesinlikle belirli bir kişi değildir. Belli birtakım iştah ve bilgiler her vakit müşteride uyandırılabilip, belli birtakım alışkanlıklar her vakit kendisine kazandırılabilir. Hâtta bazen bunlar hazır bekler müşteride, sadece keşfedilip ortaya çıkarılmaları gerekir. Bir çiftçinin bir Ford arabaya gereksinim duyacağını ya da duyabileceğini öteden beri bildiği söylenemez. Çağın hızlı ekonomik ve toplumsal gelişimi seyirciyi hızlı ve köklü biçimde değiştirmekte, davranış bakımından kendisini sürekli yenilemesine olanak vermektedir. Ayrıca, Roma kapıları önüne gelip dayanan Anibal gibi, tiyatro kapıları önüne yeni bir sınıf gelip dayanmış bulunmaktadır.

2.

Sınıf kavgasındaki kızışmanın kendilerinde alabildiğine karşıt çıkarların oluşmasına yol açması, sanat yapıtları karşısında seyircilerimizin bir birlik ve beraberlik içinde, bir kendiliğindenlikle tepki göstermesini düpedüz önlüyor. Dolayısıyla, sanatçının bir kendiliğindenlik karakteri taşıyan tepkiyi yapıtlarının başarısı için geçerli bir ölçüt gibi kullanması olanaksızlaşıyor. Beri yandan, sanatçı baskı altında tutulan sınıfı da körü körüne adil bir yargıç olarak kabul edemiyor; söz konusu sınıfın beğeni ve içgüdüsünün baskı altında tutulduğunu biliyor çünkü.

3.

Böyle bir zamanda sanatçıya kala kala bizzat kendisinin ideal seyirciyi oluşturduğu umudundan yola koyularak hoşuna giden şeyi yapmak kalıyor. Ama yalnızca bu kadarının, bir fildişi kuleye tıkmaya gücü yetmez sanatçıyı; yeter ki, sanatçı ezilenlerin kavgasına tüm çabasıyla katkıda bulunsun, onların çıkarlarının neler olduğunu keşfedip savunsun, sanatını onların hesabına geliştirsin. Ama bir fildişi kuleye tıkılsa bile, burada Hollywood'daki bir villadan daha rahat edeceği kuşkusuzdur.

4.

Kimi doğruları üzeri şekerle kaplanmış drajeler şekline sokup gümrükten kaçırmak, yani uyuşturucu madde ticaretini, o maddelerle kafayı bulanların kafalarına doğruları sokarak ahlaksal açıdan daha yüce bir aşamaya oturtmak isteği, hayli karışıklığa yol açıyor. Çünkü uyuşturucu maddelerden kafayı bulanlar doğruları tanıyamaz, hele sarhoşluklarından ayılmaya görsünler, kesinlikle anımsamazlar onları.

5.

Broadway ya da Hollywood'da kimi gerilim ve heyecanların üretim biçimi artistik nitelik taşıyabilir, ama doğruluktan uzak ve budalaca şeylerin durmadan yinelenmesinin seyircilerde doğurduğu müthiş can sıkıntısını gidermeyi amaçlar yalnız. Söz konusu «teknik», çıkarlarına uygun düşmeyen nesne ve düşüncelere seyircilerin ilgi göstermesini sağlamak için geliştirilmiştir ve bu uğurda kullanılır.

6.

Asalak burjuva tiyatrosu, dirimsellik dolu çağların artistik yaşantısıyla asla eş tutulamayacak belli bir yan etkiyi içerir, gerçek olayları sergilediği yolunda bir hayale kapılmaya sürükler seyircileri, sihir ve büyüden yararlanarak bunu yapmaya çalışır; amacı, az çok ilkel şoklar ya da kesinlikten uzak duygusal havalar yaratmak, gerçekte ellerinden bir şey gelmeyen çaresiz seyircilerin eksikliğini duyduğu ruhsal yaşantılar yerine bunları tüketmesini sağlamaktır. Şöylece bir bakmak bile, istenilen sonuçlara gerçek yaşamın tamamen çarpık yansıtımlarıyla ulaşabileceğini saptamaya yetecektir. Hatta pek çok sanatçı, çağdaş «sanat» yaşantısının *ancak* böylesi çarpık yansıtımlarla sağlanabileceği görüşündedir.

7.

Buna karşılık, seyircilerde insanlar arasındaki belli olaylara karşı doğal bir ilginin varlığını ve bunun düpedüz sanatsal alan dışında yer aldığını belirtmek gerekiyor. Sanat, söz konusu doğal ilgiden yararlanabilir. Ayrıca, sanatın kendisine, yani onun gerçek yaşamı yansıtma gücüne, bu yansıtmanın da fantastik, ayrı ve kişisel bir biçimde, kısaca her sanatçının kendine göre yapılmasına karşı doğal bir ilgi vardır; gerçekte ne olup bittiği ve sanatçının bunu nasıl dile getirdiği konusunda bağımsız, önceden üretilmemiş bir ilgidir bu.

8.

Geleneksel tiyatro, ancak «tiyatro tiyatrodur» ya da «oyun oyundur» gibi tutuculuğu apaçık bir cümleyle savunulabilmekte, böylece oyun kavramı asalak burjuvazinin köhne

oyunuyla sınırlandırılmaktadır. L.B. Mayer'in elceğizinde Jupiter'in şimşeği! Elisabeth Tiyatrosu'ndaki «çatışmaya» bir göz atınız! Çapraşık, değişken, büyük ölçüde kişisellikten uzak, hiçbir vakit çözüme kavuşturulamayan bu çatışmaya bakınız bir! Bir de gerek günümüz oyunlarında, gerek Elisabeth Tiyatrosu oyunlarının günümüzdeki yeniden üretiminde çatışmanın ne duruma geldiğini görünüz! Özdeşleşmenin o zamanki rolüyle şimdiki rolünü karşılaştırınız! Shakespeare tiyatrosunda o ne çelişkili, o ne kesintilerle dolu, o ne çapraşık süreçtir! Bugün «oyun sanatının dünya durdukça duracak yasaları» diye bize buyur edilen yasalar, günümüzün L. B. Mayer ve *Theatre Guild* tarafından saptanan yasalarıdır.

9.

Aristotelesçi diye nitelenmeyecek oyun sanatındaki karışıklık, «bilimsel oyun» ile «bilimsel çağın oyununun» birbirine karıştırılmasından kaynaklanıyor. Sanatla bilimi ayıran sınır kazıkları hep aynı yerde durmayarak, sanatın işlevlerini bilim, biliminkileri ise sanat üstlenebiliyor. Ancak epik tiyatro, tiyatro niteliğini koruyor sürekli; yani tiyatro, epik karakter kazanarak tiyatro kalabilir.

10.

Ancak çağdaş oyunun karşısında olanlar, «oyun sanatının dünya durdukça duracak yasalarının» savunuculuğunu yapanlar, özdeşleşmeden el çekmekle çağdaş tiyatronun duygulardan el çekeceğini ileri sürerler. Oysa gerçekte çağdaş tiyatro yalnız hurda durumuna gelen, alabildiğine kocayıp yaşlanan öznelci (subjektivist) duygu dünyasının defterini dürmüş, yeni bir çağın yeni ve çok yönlü, toplumsal bakımdan üretken duygularına giden yolu açmıştır.

11.

Seyircilerin alışkanlıklarına ne ölçüde doyum sağladığına değil, bunları ne ölçüde değiştirdiğine bakılarak çağdaş tiyatro konusunda bir değer yargısına varılabilir ancak. Böyle bir yargıya varılmak istenirken sorulacak soru; çağdaş tiyatronun oyun sanatının dünya durdukça duracak yasalarına bağlı kalıp kalmadığı değil, çağımızdaki büyük toplumsal olayları yöneten yasaları artistik yoldan egemenlik altına alıp alamayacağı, seyircinin ilgisini gişeden bilet alma, yani tiyatro üzerine değil, dünyanın kendisinin üzerine çekip çekmediğidir.

İSİMLER ve KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

Adam Adamdır (Mann ist Mann): Brecht'in bir oyunu; yazılış tarihi: 1924/26; ilk kez 1926'da Darmstadt'ta oynandı.

Ana (Die Mutter): Brecht'in Maxim Gorki'nin aynı addaki romanından sahneye uyarladığı oyun; yazılış tarihi: 1930/32; ilk kez 1932 yılında Berlin'de sahneye kondu.

Globe Tiyatrosu (Globe Theatre): Londra'da Taymis ırmağının güney kıyısındaki Elisabetan tiyatro; 1599'da kurulan tiyatro 1613'de yanmış, 1614'de yeniden inşa edilmiş, 1644'te tamamen yıkılmıştır; Shakespeare'in pek çok oyunu ilk kez burada sahneye kondu.a aynı konu üzerine eğilir.

GROSZ, Georg (1893-1959), Alman ressam ve karikatürcüsü. 1918'de **Dada** akımının kurucuları arasında yer aldı, 1920'lerde **Egemen Sınıfın Yüzü, Militarizm, Gaz Maskesiyle İsa** gibi yapıtları yayınlandı.

HAUPTMANN, Gerhart (1862-1946); Alman oyun yazarı.

IBSEN, Henrik (1823-1906): Genellikle çağdaş tiyatronun babası sayılan Norveçli oyun yazarı. Başlangıçta gerçekçi bir tutumla oyunlarını kaleme almış, daha sonra sembolizme yönelmiştir.

KIPLING, Rudyard (1865-1936), İngiliz yazarı; gazeteci olarak uzun süre Hindistan'da kaldı, Hintli insanların ve İngiliz sömürge askerlerinin yaşamını yansıtan renkli ve sürükleyici anlatılarıyla tanındı, özellikle yazdığı romanlarla kendine büyük bir ün yaptı, 1907'de Nobel Armağanı'nı kazandı.

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Batışı (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny): Brecht'in yazıp müziğini Kurt Weil'ın bestelediği opera; yazılış tarihi: 1928/29, ilk kez 193'da Leipzig'de sahnelendi.

Mayer, L.B. (1885-1957), Rus asıllı Amerikan film yapımcısı; 1917'de Hollywood'a yerleşti; Metro Goldwyn M. (MGM) film şirketinin kurucularından olup, 1951 yılına kadar bu şirketi yönetti; sinema dünyasına sayısız yıldızlar kazandırdı.

MEI LAN-FANG (1894-1961), Pekin tiyatrosunda oynadığı kadın rollerindeki üstün başarısından dolayı büyük ün yapmış Çinli oyuncu. Oyun-

cu bir ailenin çocuğu olup dokuz yaşından başlayarak tiyatro eğitimi gördü, 14 yaşında ilk kez sahneye çıktı. 1919 ve 1935 yılları arasında Japonya'yı, Amerika Birleşik Devletleri'ni ve Rusya'yı dolaştı; Rusya'da Stanislavski ve Nemirovich-Danchenko ile tanıştı. Çin tiyatrosundaki beş ayrı kadın rolünün oyun tekniklerini kombine eden ilk kişi oldu, yirmi yaşlarında kadın rollerini oynamadaki olağanüstü başarısı sonucu erkek rolünü (laosheng) o zamana kadarki üstün konumundan alaşağı etti. İç savaş sırasında sahneye çıkmak istemedi. 1949'da Çin Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Şanghay'dan Pekin'e dönerek, aralarında Çin Tiyatrosu Araştırma Enstitüsü de olmak üzere çeşitli resmi görevlerde bulundu. 1959'da kadar sahnedeki etkinliğini sürdürdü.

NEHER, Caspar (1897-1962); ünlü Alman dekoratörü, Brecht'in başlıca çalışma arkadaşlarından, **Baal, Adam Adamdır, Üç Kuruşluk Opera** gibi epik oyunların dekorlarını yaptı, bir ara bazı operaların ve Shakespeare'in oyunlarının sahne dekoruyla uğraştı, 1948'den başlayarak **Berliner Ensemble**'de yine Brecht'le birlikte çalıştı; **Puntila ve Uşağı Matti, Galile** de içinde olmak üzere Brecht'in pek çok oyununun dekorunu düzenledi. Dekor uygulamalarına perdesiz tiyatro vb. birçok yenilik getirdi; nesnel, yalın, gerçekçi bir dekor anlayışını savundu.

OKHLOPKOV, Nikolai Pavlovich (1900-1967), Rus oyuncu ve yönetmeni, deneysel tiyatronun belli başlı savunucularından. Sibirya'da doğup büyüdüğü kentin tiyatrosunda ilkin marangozluk yaptı, çello çalmasını ve resim yapmasını öğrendi. 1924'te kentin ana meydanında **Mayıs Günü** oyununu sahneledi; kendi yazıp kendi sahneye koyduğu oyunda aynı zamanda başrolü oynadı. Sahneyi ortada bir platform oluşturuyor, seyirciler de oyun alanı içine alınıyordu. Moğol-Çin tiyatro geleneğinden, Japon kabuki tiyatrosundan ve Yakut tiyatrosunun hayli stilize gösterilerinden etkilenen Okhlopkov, bu ilk yapıtındaki üslubu sonradan Moskova'daki Gerçekçi Tiyatro'da geliştirme olanağı buldu. Ekim devriminden sonraki ilk yıllar Mayakovsky'nin kuramlarını izledi. 1925'te Moskova'ya giderek Meyerhold'un öğrencisi oldu. 1932'de Gerçekçi Tiyatro'nun başına getirildi. Burada sahneye koyduğu çeşitli oyunlarda kendi değişik yöntemini uyguladı: Aktif duruma sokulan seyirci, oyunun aksiyonu içerisine çekip alınıyordu; seyirciyle oyun yeri iç içe geçiyor, oyuncular seyircilerin içinde oynuyordu. Bir başka yenilik de oyunlardaki bölümlemenin ortadan kaldırılması, yerine Eisenstein'ın montaj tekniğinden yararlanılarak birbirini kesintisiz sürüp götüren sahnelerin geçirilmesiydi. Sahneyle seyirci yeri arasındaki ayrılığın ortadan kalkmasıyla seyirci ve dekor iç içe girmiş, dekor seyircilerin arasına serpiştirilmiş, oyuncular da buna uygun olarak seyirciler arasında oynamaya başlamıştı. Aynı anda birkaç sahnede birden oyun oynatması da

yine Okhlopkov'un deneyleri arasında yer almaktaydı. Gerçekçi Tiyatro 1938'de kapanınca, Okhlopkov, Vaçtantangov Tiyatrosu'na geçti. 1943'de Devrim Tiyatrosu'nun başına getirildi.

PISCATOR, Erwin (1893 - 1966), Alman tiyatro yönetmeni; politik tiyatronun ve proletarya tiyatrosunun temsilcisi. Tiyatroya çeşitli yenilikler getirdi, sahnelediği oyunlarda filmden, projeksiyondan vb. yararlandı.

STRINDBERG, August, (1849 - 1912), İsveçli oyun ve anlatı yazarı.

Üç Kuruşluk Opera (Dreigroschenoper): Brecht'in İngiliz yazarı Gay'in **The Beggar's Opera**'sından esinlenerek yazdığı, müziğini Kurt Weill'in bestelediği müzikal oyunu. İlk kez 31 Ağustos 1928'de Berlin'deki Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda sahnelendi.

WEIGEL, Helene; Alman kadın tiyatro oyuncusu; Brecht'in eşi; özellikle kocasının oyunlarındaki pek çok rolü en iyi yorumlayanlardan; 1948'de kocasıyla Schiffbauerdamm'daki Berlin Ansemblesi'ni kurdu, 1949'dan başlayarak burasını yönetti. 1956'da kocasının ölümünden sonra Berlin Ansemblesi'nin başına geçti.

Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe): Brecht'in oyunu; yazılış tarihi: 1932/34; ilk kez Kopenhag'ta 1936'da sahneye kondu.

İÇİNDEKİLER

OYUN SANATI

[Oyun Sanatı] 7
Rol Üzerinde Çalışma 11
[Oyun Kişilerinin İnşası] 16
Oyuncunun Seyircilerle İlişkisi 26
İkincil Darbe 28
[Gestus Üzerine] 30
Oyunculara Direktifler 31
[Deneyimler] 34
Epik Tiyatronun Bir Kadın Oyuncusu Üstüne İkili Söyleşi 38
Değişim 42
Tümevarım Yönteminde Prova Yöneticisinin Davranışı 46
Grupların Devindirilmesi 50
Tiyatro Okulları İçin Alıştırmalar 51
Spor Eğitimi 53
[Çinlilerin Tiyatrosu Üstüne] 54
Bir Amatör Tiyatrodan Söz Açmaya Değer mi? 59
Emekçi Oyuncular Üstüne Birkaç Söz 65

DEKOR ÜSTÜNE

Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne 71
Neden Sürekli Söküp Kurma? 81
Tümevarım Yönteminde Mekânın Saptanması 82
Katıksız Yanılsamadan Kaçınılarak
Gerçeğin Sahneye Aktarımı 86
Cılızlık Üstüne 88
En Zorunlu Olanın Verilmesi Yeterlidir 89
[Açıkça Gösterme] 90
Işık Kaynaklarının Görülebilirliği 91
[İşaretler ve Simgeler] 92
[Toplumsal Süreçlerin Karakteristik Özellikleri] 97
Çifte Perspektif 101
Sıfır Noktasının Belirlenmesi 102
Provalar Sırasında Dekorun Hazırlanması 103
Sahnenin Yazınsallaştırılması 104
[Başlıklar Üstüne] 106
Projeksiyon Yöntemi 108
Etki Kaynaklarının Listesi 109
Dostum Max Gorelig İçin Özel 110
İsimler ve Kavramlar Sözlüğü 115

BERTOLT BRECHT

OYUN SANATI VE DEKOR

Ünlü tiyatro yazarı, kuramcısı ve ozan Brecht'in bu kitaptaki yazıları Suhrkamp Yayınevi'nce Elisabeth Hauptmann'ın katkısıyla 1967 yılında çıkarılan 20 ciltlik Bütür Eserleri'nden seçildi. Kamuran Şipal'in titiz çevrisiyle sunduğumuz bu kitabın "Oyun Sanatı" adlı bölümü 1935-1941 yılları arasındaki yazılarından, "Dekor Üstüne" adlı bölümü ise 1935-1942 yılları arasındaki yazılarından seçildi. Bertolt Brecht'in tiyatro kuramını daha iyi anlayabilmek için edinilmesi gereken bu kitabı tiyatro severlerin ilgiyle karşılayacağını umuyoruz.

9 789754 065169

350000

ISBN 975 - 406 - 516 - 0