Türkçesi: Kâmuran Şipal

BERTOLT BRECHT

EPİK TİYATRO



cem
kültür

KÜLTÜR DİZİSİ

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

EPİK TİYATRO
BERTOLT BRECHT
Türkçesi: Kâmuran Şipal
Dizgi: Cem Yayınevi
Baskı: Umut Matbaacılık
(0212) 637 09 34
Kasım 1997
ISBN 975-406- 217-X
CEM YAYINEVİ
Küçükparmakkapı İpek Sokağı No:11
80060 Beyoğlu - İstanbul
Tel:(0212) 243 05 50 / (0212) 243 20 23 • Faks: (0212) 244 15 33

Epik Tiyatro

KÖŞEBAŞI TİYATROSU*

BİR EPİK TİYATRO SAHNESİ İÇİN TEMEL ÖRNEK

Dünya savaşını izleyen ilk on beş yıl, kimi Alman tiyatrolarında açık seçik hikâye edici ve betimleyici nitelik taşıdığı, projeksiyondan ve açımlayıcı korolardan yararlandığı için *epik* adı verilen nisbeten yeni bir oynayış biçiminin denemeleri yapıldı. Pek de basit sayılamayacak bir tekniğe başvuran oyuncu, oynadığı kişiyle arasında belli bir uzaklığı koruyor, çeşitli durumları seyircilerin eleştirilerine olanak sağlayacak bir görüş açısına sokuyordu. Epik tiyatronun savunucuları, yeni konuların, yani günümüz toplumunda alabildiğine gerginleşmiş sınıf çatışmalarına ilişkin pek karmaşık süreçlerin yeni yöntemle sahnede kolay canlandırılabileceğini, çünkü toplumsal olguların nedensellik ilişkisi içerisinde ancak epik yoldan yansıtılabileceğini ileri sürmekteydi. Ne var ki, ilgili denemeler güzelbilim (estetik) karşısına hatırı sayılır bir yığın güçlük çıkarmaktaydı.

Epik tiyatro için temel bir örnek saptamanın pek zorluğu yoktur. Ben, uygulamaya yönelik kendi çalışmalarımda her vakit, alabildiğine yalın, adeta «doğal» bir örnek olarak herhangi bir köşebaşında karşılaşılabilecek şöyle bir sahne seçtim: Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler.

Bu alabildiğine ilkel epik tiyatro örneğinin anlaşılmayacak yanı yok gibidir. Ama köşebaşı anlatısına büyük tiyatronun temel biçimi ve bilimsel çağ tiyatrosu gözüyle bakmanın taşıdığı anlama gerek dinleyici, gerek okuyucuların hiç de kolay akıl erdiremediğini deneyim-

(*) Deneme 1940'da yazılmış, "Versuche 10"da yayınlanmıştır .(Ç.N.).

ler ortaya koymaktadır. Yani şunu demek istiyorum ki, epik tiyatro, ayrıntılar yönünden daha zengin, daha karmaşık, daha gelişmiş bir nitelik taşıyabilir, ama ilke bakımından büyük tiyatro olabilmesi için köşebaşı sahnesindeki öğeler dışında başka öğeleri içermesi gerekmez. Ama, köşebaşı sahnesindeki öğelerden birini olsun bünyesinde barındırmayan tiyatroya da epik adı verilemez. Bundan böyle söyleyeceklerimizin doğru dürüst izlenebilmesi için, bir kez bu noktanın anlaşılması gerekiyor. Bir köşebaşı sahnesinin büyük tiyatroya temel örneklik edebileceği savındaki yeni, alışılmadık, kesinlikle eleştiriyi davet eden özellik bilinmeden, bundan sonra söyleyeceklerimizin kavranılabilmesi düşünülemez.

Dikkat buyrulsun: Köşebaşı anlatı - gösterisi, bizim bildiğimiz gibi artistik bir nitelik taşımaz kuşkusuz. Anlatıcının sanatçı olması zorunlu değildir; onun gereksindiği yetenek, pratikte herkeste vardır. Tutalım ki, anlatıcının, belli bir devinimi kazaya uğrayan kadar çabuk yapmaya gücü yetmiyor. Bu durumda açıklamaya başvurup, kazaya uğrayanın devinimi benimkinden üç kat hızlıydı deyip geçer. Böyle yaptığı için de anlatısı önemli bir zarar görmez ya da yitirmez değerinden. Daha çok, anlatıcının gösteri mükemmelliğine bir sınır çekilir; çevresindekilerin dikkatine çarpacak gibi bir kişilik değiştirme yeteneğinin anlatıcıdaki varlığı anlatıyı bozar çünkü. Anlatıcı, oradakilerden birinin çıkıp: «Vay canına! Şoförü ne de güzel canlandırıyor!» diye bağırmasına yol açacak gibi davranmaktan kaçınır. Kimseyi günlük yaşamdan çekip «daha yüce bir ortam» içine götürmez, «büyüleyip ardından sürükleyeceği» kimse yoktur, olağanüstü bir telkin gücüne sahip bulunmak zorunda değildir.

Geleneksel tiyatronun ana özelliklerinden sayılan *yanılsamanın* (illüzyon) *köşebaşı sahnesinde* yer almayışı, kesin önem taşır. Köşebaşı anlatıcısının anlatısında bir yineleme karakteri vardır, olay geride kalmıştır da, bir tekrarı yapılmaktadır şimdi. Nasıl ki köşebaşı sahnesi anlatı niteliğini saklamazsa (kendini o anda gerçekleşen bir olay diye göstermez çünkü), kendine onu örnek alacak tiyatro da tiyatro niteliğini saklamaya çalışmaz. Oyunun prova öğesi, metinsel ezber öğesi, kısaca tüm mekanizması ve oyunu seyirci karşısına çıkarmak için yapılan tüm hazırlıklar, bütün çıplaklığıyla serilir göz önüne. Bu durumda nerede kalır *yaşantı*? Sahnelenen gerçeğin yaşanmasından artık söz açılabilir mi?

Köşebaşı sahnesi, seyirci için hazırlanacak yaşantının nasıl bir nitelik taşıyacağını bize gösterir. Köşebaşı anlatıcısının başından geçmiş bir «yaşantı» vardır kuşkusuz. Ama o, anlatısını seyircinin yaşantısı yapmak gibi bir amaç gütmez. Şoförün ve kazaya uğrayanın yaşantısının bile ancak bir dilimini aktarır çevresindekilere. Anlatısına ne denli canlılık kazandırmak istese de, onu çevresi için haz dolu bir yaşantı durumuna sokmaya uğraşmaz. Örneğin, kazanın kazaya uğrayanda uyandırdığı korkuyu canlandırmaması anlatısını değerinden hiç düşürmez, tersine bu korkuyu sergilemesi *anlatının değerinden kaybetmesine yol açar.* Köşebaşı anlatıcısının amacı, seyircileri katıksız heyecanlara sürüklemek değildir. Köşebaşı anlatısını bu bakımdan örnek alacak tiyatro, hiç kuşkusuz tümüyle işlevsel bir değişim geçirecektir.

Köşebaşı sahnesinin başlıca öğelerinden biri, ki bu öğeyi epik diye nitelenebilecek *tiyatro sahnesinin* de içermesi gerekiyor, toplum açısından anlatının taşıyacağı pratik değerdir. Köşebaşı anlatıcısı, ister bir yolcunun veya şoförün şu ya da bu davranışı sonunda kazadan kaçınılamayacağını, başka türlü bir davranışta ise kazanın önlenebileceğini sergilemeyi düşünsün, ister suç sorununa ışık tutmayı amaçlasın, her iki durumda da anlatısı pratik yaşama yöneliktir, toplumsal bir girişim niteliğini taşır.

Anlatıcının, anlatı - gösterisinde mükemmelliği nereye kadar vardırabileceğini, anlatıda güttüğü amaç belirler. Olay kişilerine ilişkin davranışların tümünü yansılaması gerekmez elbet; bunlardan birkaçını, kaza konusunda şöyle bir fikir edinilebilecek kadarını yansılaması yeterlidir. *Tiyatro sahnesinde* ise, ilgi çemberi geniş tutulduğu için, çok daha bütünlük taşıyan tablolar aktarılır seyirciye. *Köşebaşı* ve *tiyatro sahneleri* bu noktada nasıl birbirine bağlanacaktır? Ayrıntılardan birini alarak diyelim ki, kazaya uğrayanın sesi kazada hiç bir rol oynamasın ilkin. İşitilen «Dikkat!» diye haykırışın kazaya uğrayandan mı, yoksa bir başka yolcudan mı geldiği konusunda kaza tanıklarının içerisine düşeceği görüş ayrılığı, sesi taklide götürebilir anlatıcımızı. Bu durumda, sesin yaşlı bir adamdan mı, yoksa bir kadından mı geldiği, ya da sadece tiz mi, yoksa pes nitelik mi taşıdığı belirtilerek anlaşmazlık çözüme kavuşturulabilir. Ama sesin aydın bir kişinin mi, yoksa cahil birinin mi sesi olduğunun belirlenmesini de gerektirebilir anlaşmazlığın çözümü. Öte yandan.

sesin hızlılığı ya da yavaşlığı, şoförün kazadaki suçunun büyüklük ya da küçüklüğünü kanıtlayabileceğinden, çözüm işinde önemli rol oynayabilir. Kazaya uğrayana ilişkin bir yığın özelliğin seyirciye sunulması zorunludur. Kazaya uğrayan dalgın mıydı? Kendisini oyalayan bir durum mu vardı? Varsa neydi bu? Davranışında özellikle böyle bir durumun kendisini oyalacağını ele veren ne gibi bir belirti seçiliyordu? vb. Görüldüğü üzere, köşebaşı anlatısında kişiler hayli zengin ve çok yönlü yansılanabilmektedir. Ama yine de, başlıca öğeler bakımından köşebaşı sahnesinin dışına çıkmak istemeyen bir tiyatronun, yansılamadaki kimi sınırlar tanıması gerekir. Örneğin, öykünme (taklit) öğesine bol ölçüde yer verdi mi, bunu güttüğü amaçtan kalkarak haklı göstermek zorundadır.(1)

Örneğin, tazminat ya da benzeri bir sorunun ışığı altında başvurulabilir anlatıya. Şoför işinden olmaktan, ehliyetinin elinden alınmasından ve tutukevini boylamaktan, kazaya uğrayan ise bir sürü tedavi masrafından, vücudunda sürekli bir özrün kalmasından, hatta çalışamayacak duruma düşmekten korkmaktadır.

---

(1)Sık sık, bizim köşebaşı anlatısındakinden daha mükemmel öykünmeler sayabileceğimiz anlatılara rastlarız. Bu anlatılar, güldürücü nitelik taşır çokluk. Erkek ya da kadın komşumuz, ev sahibimizin açgözlü davranışını seyre buyur edebilir bizi. Bu durumda, öykünme öğesi bol ölçüde kullanılır ve zengin bir çeşitliliği içerir. Ama daha yakından bakıldığında, pek karmaşık izlenim bırakan bu öykünmenin de ev sahibinin davranışının yalnızca belli bir yönünü «hedef aldığı» anlaşılacaktır. Öykünme bir özet ya da bir kesittir; ev sahibini, komşumuza «düpedüz aklı başında» biri gibi gösterecek özellikler, ki böyle özellikler vardır hiç kuşkusuz, dikkat ve çaba harcanarak, bu özet veya kesit dışında bırakılmıştır. Komşumuz, ev sahibini tüm yönleriyle vermeyi düşünmez; çünkü hiç de güldürücü etki yaratmaz böyle yapması. Seyirciye daha büyük kesitler sunması gereken tiyatro *sahnesi* ise, bu noktada küçümsenmeyecek güçlüklerle karşılaşır. Tiyatro sahnesi de, eleştiriye enikonu fırsat tanımak zorundadır. Ne var ki, bunu, çok daha karmaşık durumlar için yapacak, olumlu ve olumsuz eleştirilere imkân verecek, söz konusu işi tek ve aynı anlatı akışı içerisinde başaracaktır.

Seyircinin oy'unu eleştiriye dayanarak kazanmanın ne anlam taşıdığını bilmek gerekir. Bizim köşebaşı sahnesinde, yani günlük karakterdeki herhangi bir anlatıda bunun için de örnekler bulabiliriz kuşkusuz. Bizim komşuyla sokak anlatıcısı, anlatı konusu kişinin «usa aykırı» davranışı gibi, «usa uygun» davranışlarını da seyircilerin yargılamasına sunabilir. Ama anlatının akışında makul kişi makul olmayan kişiye dönüştüğü ya da bunun tersi bir durumla karşılaşıldığı zaman, açıklamalara başvururlar çokluk ve bu açıklamalarda anlatılarına temel aldıkları bakış açısını değiştirirler. Dediğimiz gibi, tiyatro sahnesi bu bakımdan güçlüklerle karşılaşır. Ancak, bu güçlükleri şimdi burada ele alıp üzerinde duramayacağız.

İşte anlatıcı, kişilerinin karakterlerini bu çerçeve içinde çizmeye bakacaktır: Kazaya uğrayanın yanında belki bir başkası daha vardı. Şoförün yanında sevgilisi oturuyordu belki. Bu durumda, *toplumsal yön* kendini daha iyi açığa vuracak, karakterler daha zengin biçimde işlenebilecektir.

*Köşebaşı sahnesi*nin başlıca öğelerinden biri de, anlatıcının yansıladığı kişilerin karakterlerini tümüyle onların davranışlarından çıkarmasıdır. Anlatıcı, yansıladığı kişilerin davranışlarını çevresindekilere sunarak, bu kişiler üzerinde yargılara varılmasını sağlar. Köşebaşı sahnesini bu bakımdan örnek alacak tiyatro, geleneksel tiyatronun, karakterlerden davranışları çıkarma alışkanlığını geniş ölçüde sıyırıp atar üzerinden; davranışların ilgili karakterlerden zorunlu olarak çıktıklarını ve asla önlenemeyeceklerini göstermekten sakınır; davranışları eleştiriden kaçırma alışkanlığına düpedüz sırt çevirir. Yansılanacak kişinin *karakteri*, köşebaşı sahnesinde bir büyüklüktür ve bu büyüklüğü tümüyle vermek zorunda değildir anlatıcı. Belli sınırlar içinde şöyle ya da böyle olabilir ilgili karakter, bu hiç bir şey ifade etmez. Anlatıcıyı ilgilendiren, karakterdeki kazaya yol açıcı ya da kazayı önleyici özelliklerdir.(1) *Tiyatro sahnesi* ise, daha belirgin kişiler koyabilir ortaya. Ne var ki, bu kişileri özel durum diye sunması ve toplumsal bakımdan başlıca önemli etkilere kaynaklık eden çevreyi de yansılayabilmesi gerekir.

Bizim köşebaşı anlatıcısının elinde, anlatı bakımından sayılı olanak vardır. (Zaten biz de bunun için köşebaşı sahnesi örneğini seçtik.) Belli başlı öğeleri bakımından köşebaşı sahnesinin dışına çıkmak istemeyecek bir tiyatro sahnesinin, köşebaşı sahnesine göre zenginliği, ancak ilgili öğelerde ayrıntılara inilerek sağlanabilir. Ne var ki, burada anlatıcının nereye kadar gidebileceği sorunu karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, ayrıntılardan birini alalım ele. Bizim köşebaşı anlatıcısı, şoförün hanidir çalışmaktan bitkin düştüğü savını telaşlı bir tonla verebilir mi? Memleketine dönen bir elçi, gittiği yabancı ülkenin

(1) Karakter bakımından anlatıcının belirttiği koşullara uygunluk gösteren ve anlatıcının öykündüğü karakter çizgilerini taşıyan herkes aynı duruma yol açacaktır.

kralıyla konuşmasını hemşerilerine anlatırken nasıl söze: «Ben sakallı kralı gördüm» diye başlayamazsa, bizim köşebaşı anlatıcısı da gerçekte böyle bir şeyi yapamaz. Bunu yapabilmesi, daha doğrusu yapmak zorunda kalabilmesi için, köşebaşında öyle bir durumun varlığı gerekir ki, söz konusu durumda telâş (sorunun özellikle bu yönüyle ilgili olarak) önemli rol oynasın. Sözgelimi, yukarıda verdiğimiz elçi örneğinde, kralın şöyle şöyle olana kadar sakal koyvermek gibi bir ant içmesiyle ilgili bir durum ortaya çıkar. Bu telâşı eleştirinin eline bırakırken, anlatıcımız, çıkış noktası yapabileceği bir bakış açısına sahip bulunmak zorundadır; ancak enikonu belirli bir bakış açısından yola koyuldu mu, şoförün sesindeki telâşlı tonu yansılayabilir. Örneğin, çalışma süresinin kısaltılması uğrunda pek bir çaba harcamadıkları için şoförlere atıp tutarak yapabilir bunu: (Bir sendikaya bile üye değil. Ama bir kaza oldu mu, seyreyle telaşı: «*On saattir direksiyon* başındayım!»)

Bu duruma ulaşmak, yani oyuncuya bir bakış açısı sunabilmek için, tiyatronun bir yığın önlemden yararlanması gerekmektedir. Tiyatro, seyircilere sunduğu olay dilimini, şoförü kaza durumundan daha başka durumlarda da göstererek büyütmekle, örnek aldığı köşebaşı sahnesinden asla uzaklaşmaz, ancak örnek (model) karakteri taşıyan daha başka durumlar ortaya kor. Köşebaşı sahnesi niteliğini taşıyıp, şoförün telaşına benzer telaşların, benzer heyecanların doğuşunu yeterli nedenlere dayandıran ya da ses perdelerini birbiriyle karşılaştıran bir *tiyatro sahnesi* düşünebiliriz. Örnek sahneden uzaklaşmamak için, tiyatro, telaş durumlarını seyircilerin eleştirisine konu yapacak bir teknikle çalışmak zorundadır. Bu, seyircileri, ilke olarak, sergilenen heyecanlara katılmaktan alıkoyma anlamına gelmez. Ne var ki, telaş ve heyecanların seyirci tarafından yaşanması da, eleştirinin yalnız belirli bir biçimi (evresi, sonucu) olarak gösterir kendini. Tiyatro anlatıcısı, yani oyuncu öyle bir teknikle çalışmalıdır ki, yansıladığı kişinin ses tonunu belli bir tutumluluğa uyarak, belli bir uzaklık gerisinden verebilsin, öyle ki, «Kızmaya başladı – boş yere, neden sonra, hele şükür!» vb. sözleri söyleyebilsin seyirci. Kısacası, oyuncu anlatıcı - gösterici kalmalı, oynadığı kişiyi yabancı biri gibi yansılamalı ve anlatısını sürdürürken «O bunu yaptı, o bunu söyledi» yönteminden ayrılmamalı, bir *tümdeğişim* geçirerek düpedüz anlatılan kişiye dönüşmekten kaçınmalıdır.

Köşebaşı sahnesinin belli başlı bir öğesi de, anlatıcının iki bakımdan gösterdiği doğal davranıştır. Köşebaşı anlatıcısı, şu iki durumu göz önünde tutar hep: Kendisi anlatıcı olarak doğal davranmaktan ayrılmadığı gibi, anlattığı kişiyi de doğal davranışlarıyla vermeye çalışır. Kendisinin anlatılan değil, anlatan kişi olduğunu unutmaz hiç, unutulmasına da izin vermez. Bu demektir ki, seyircilerin karşılarında gördükleri anlatıcı, geleneksel tiyatronun oyunlarındaki gibi, - (1) anlatıcı ile anlatılanın bir kaynaşımı, anlatıcı ve anlatılana özgü kenar çizgilerinin silinip kaybolmasıyla ortaya çıkan bağımsız ve çelişmesiz bir üçüncü kişi değildir. Anlatıcıyla anlatılanın duygu ve düşünceleri çakışmaz birbirleriyle.

Şimdi de Epik Tiyatro'nun Y– efekti (Yabancılaştırma Efekti) denen karakteristik bir öğesine geliyoruz. Kısaca söylersek, insanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkân veren efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir. Acaba Y– efekti, köşebaşı anlatıcısı için de bir önem taşır mı?

Anlatıcımız Y– efektiyle çalışmazsa, nasıl bir sonucun kendisini beklediğini tasarlayabiliriz. Örneğin, şöyle bir durum çıkabilir ortaya: Seyircilerden biri kalkıp diyebilir ki: «Kazaya uğrayan, sizin gösterdiğiniz gibi ilkin sağ ayağını caddeye atsaydı, o vakit...» Bizim köşebaşı anlatıcısı ise, seyircinin sözünü keserek, şöyle karşılık verebilir: «Ama ben kazaya uğrayanın ilkin sol ayağını caddeye attığını gösterdim.» Anlatıcımızın ilkin gerçekten sol ayağını mı, yoksa sağ ayağını mı caddeye attığı konusunda özellikle kazaya uğrayanın davranışına ilişkin bir tartışma patlak verir vermez, anlatı - gösteride yapılacak bir değişiklik Y– efektinin doğmasını sağlayabilir.

Anlatıcımız, kazaya uğrayanın davranışını bu kez, enikonu bir dikkat ve titizlikle, belki eskisinden daha ağır bir tempoyla yansılayarak Y– efektini canlandırır. Yani ufak bir parçasını yabancılaştırır

(1) Bu bakımdan en açık seçik kurallar, Stanislavski tarafından geliştirilmiştir.

olayın, bu parçayı vurgulayarak yabancılaştırır, dikkati çekecek duruma sokar. Gerçekten Y– efekti, bizim köşebaşı anlatıcısına da yarar sağlamaktan uzak kalmaz. Başka türlü söylemek istersek, köşebaşında bu her gün karşılaşılan, sanatla pek alıp vereceği bulunmayan küçük çaptaki doğal tiyatro sahnesinde de Y– efektine başvurulduğu görülür. Oyundan açıklamaya dolaysız geçiş, Epik Tiyatro'nun karakteristik özelliğidir; bu özelliğe her türlü köşebaşı anlatısında pek belirgin bir öğe olarak rastlayabiliriz. Köşebaşı anlatıcısı, fırsat bulduğu yerde yansılamasına ara verip açıklamalara girişir. Epik Tiyatro'nun koroları, projeksiyonla sunulan belgeleri ve oyuncuların doğrudan seyircilere yönelmeleri, gerçekte bu tür açıklamalardan başka bir şey değildir.

Köşebaşı, dolayısıyla *epik tiyatro sahnesini* belirleyen öğelerin sanatsal nitelik taşıyanlarından söz açmayışıma, öyle sanıyorum ki şaşılacaktır. Mademki köşebaşı anlatıcısı, anlatısını «pratikte herkeste bulunan» yeteneklerden yararlanarak başarıyla gerçekleştirebiliyor, o zaman *Epik Tiyatro'nun sanat değeri* nerede kalır? gibi bir soru akla gelebilir.

Epik Tiyatro, köşebaşı sahnesini, yani alabildiğine yalınkat «doğal» tiyatroyu örnek alır kendine, nedenleri, araç ve amaçları pratiğe ve dünyaya yönelik toplumsal bir girişim bu tiyatronun temel modelini oluşturur. Bu örnek ise, tiyatro oyunları gibi, «kendini anlatma iç güdüsü», «yabancı yazgıların benimsenmesi», «ruhsal yaşantı», «oyunlaştırma dürtüsü», «hikâye etme isteği» vb. etkenlere borçlu değildir varlığını. Peki ama, *Epik Tiyatro*'nun sanatla ilgisi yok mudur?

Önce soruyu bir başka türlü sormamız iyi olacaktır sanırım: Acaba bizim köşebaşı sahnesiyle güdülen amaçların gerçekleşmesinde sanatçı yeteneklerine gereksinme var mıdır? Güçlük çekmeden evet diyerek yanıtlayabiliriz, bu soruyu: Köşebaşı anlatısı da sanatsal öğeleri içerir. Her insanda küçük çapta sanatçı yetenekleri bulunur. Epik Tiyatro'da bunun unutulmaması gerekir.

Bizim artistik dediğimiz yetenekleri, kuşkusuz her zaman *köşebaşı sahnesi* örneğinin sınırları içerisine yerleştirebiliriz. İlgili sınırları aşmasa bile (anlatıcının düpedüz anlatılanın kişiliğine girmekten

kaçınmasıyla aşılmaz sınır), bunlar yine de artistik yetenekler izlenimini uyandıracaktır. Gerçekten, Epik tiyatro, enikonu bir sanat işidir ve artistik yetenekten, hayal gücünden, mizahtan ve duygusal katılımdan ayrı düşünülemez pek, bunlar ve benzeri daha pek çok şeyler olmadan pratikte uygulanamaz. Epik Tiyatro, eğlendirici ve öğretici nitelik taşımak zorundadır. Peki, hiç bir öğe çıkarılmadan ve yeni bir öğe eklenmeden ne türlü davranmalıdır ki, köşebaşı sahnesinden kalkılarak bir sanat yaratısına varılabilsin? *Köşebaşı sahnesindeki* öğelerden, konusu, meslekten sanatçıları, yüce dili, makyajı ve eksik oyunuyla bir tiyatro sahnesine nasıl geçebiliriz? «Doğal» gösteriden «yapay» bir tiyatroya geçerken, elimizdeki öğeleri başkalarıyla bütünlememiz gerekir mi?

Epik Tiyatro'ya ulaşmak için köşebaşı anlatısında yapacağımız genişletmeler, gerçekten öğesel nitelik taşımaz mı? Kısa bir bakış, sözü edilen genişletmelerin böyle bir nitelik taşıyamayacağını görmemize yetecektir. *Konu*'yu alalım ele: Bizim köşebaşı kazası uydurma değildir. Ama bildiğimiz tiyatro da yalnız uydurma konularla uğraşmaz; tarihsel oyunları düşünelim örneğin. Beri yandan, köşebaşı sahnesinde de seyirciye uydurma bir olay pekâlâ sunulabilir. Bizim anlatıcı her vakit. «Şöför bu işte suçlu, çünkü kaza benim anlattığım gibi oldu. Ama şimdi göstereceğim gibi olaydı, şoförün bunda bir suçu bulunmazdı» diyebilir, zihninde bir başka kaza tasarlayıp bunun anlatı ve gösterisini yapabilir. Tiyatroda *üzerinde çalışılıp ezberlenmiş* metni ele alalım: Bizim köşebaşı anlatıcısı da, sanki bir duruşmaya çıkıp tanıklıkta bulunacakmış gibi, anlatı konusu kişilerin sözlerini bir kenara not eder, tek tek ezberleyip beller bunları, yani o da karşısındakilere ezberlenmiş bir metni sunabilir. *Birden çok kişinin* provalarıyla hazırlanan oyunu düşünelim. Böylesine ortak bir çalışmaya her vakit artistik amaçlar uğrunda başvurulmaz. Örneğin, Fransız polisinin bir cinayette parmağı bulunan sanıklara olayın çok önemli bazı sahnelerini yineletme yöntemini anımsayalım. Maskeyi alalım ele: Örneğin, saçların dağınıklığı gibi kişilerin dış görünüşündeki ufak tefek değişikliklere, bir sanat niteliği taşımayan anlatılarda da her zaman başvurulduğu görülür. Makyajdan da yine yalnız tiyatrodaki oyunlarda yararlanılmaz. Şoförün bıyığı, köşebaşı sahnesinde belli bir önem taşıyabilir örneğin. Şoförün yanında bir bayan oturabilir ve tanıklık yapan bu bayanın ifadesini et-

kileyebilir bıyık. Anlatıcımız da, bayanı konuştururken, şoföre hayali bir bıyığı sıvazlatarak bu etkilemeyi dile getirebilir, dolayısıyla bayanın ifadesini geniş ölçüde düşürebilir değerinden. Ne var ki, köşebaşı sahnesinden tiyatro sahnesinde gerçek bir bıyığın kullanılmasına geçiş, *kılık değiştirme* konusunda da kendini gösteren kimi güçlükler çıkarır karşımıza. Anlatıcı, bazı durumlarda, örneğin şoförün belki de sarhoş olduğunu belirtmek için (şoför kasketini yana yıkmıştı), kasketini tutup başına geçirebilir. Ama kuşkusuz bazı durumlarda sakınarak yapabilir bunu (bkz.: daha önce *sınır durumlar* üzerine söylenenler). Ne var ki, birden çok kişi tarafından gerçekleştirilecek bir tiyatro oyununda, sergilenecek kişilerin birbirinden ayırt edilebilmelerini sağlamak için, kılık değiştirmeye başvurulabilir. Burada da kılık değiştirme sınırlı bir ölçüyü aşmamalı, oyuncuların gerçekten oynadıkları kişiler olduğu yanılsaması (illüzyon) seyircide uyandırılmamalıdır. (Epik tiyatro, pek abartmalı kılık değiştirmelerinden veya seyirlik giysi niteliğini taşıdıklarını nasılsa belli eden kostümlerden yararlanarak böyle bir yanılsamanın doğmasını önler.) Bu noktada, köşebaşı sahnesinin yerini tutacak bir başka temel örnek saptayabiliriz: Gezgin satıcıların sokak gösterileri. Bu satıcılar, diyelim boyunbağı satarken hem kötü, hem şık giyinmiş adamları canlandırır; bir iki eşya ve bir iki el hareketiyle küçük çapta sahneler sergiler, ima yollu anlatırlar söyleyeceklerini. Bunu yaparken de, bizim kaza sahnesinin anlatıcı için belirlediği sınırlardan doğrusu biraz olsun dışarı çıkmazlar. (Sözde boyunbağı takmış, şapka ve eldiven giymiş, baston taşıyormuş gibi yaparak bir beyefendiye ilişkin üstü kapalı öykünmelerde bulunur, bu kişiden kaza sahnesinin anlatıcısı gibi üçüncü şahıs zamiri «o» ile söz açarlar.) Beri yandan, sokak satıcıları, konuşmalarında, yine bizim temel örneğin çerçevesi içinde, *koşuk dile* de yer verir, ister gazete, ister pantolon askısı satsın, kalıplaşmış ve düzensiz tekerlemelere başvururlar.

Bu söylediklerimiz, ortaya konan temel örnekle pekâlâ yetinilebileceğini göstermektedir. Doğal ve Yapay Epik Tiyatro arasında köklü bir ayrım yoktur. Bizim köşebaşı tiyatrosu ilkel karakter taşır, nedenleri, amaç ve araçları bakımından «pek bir derinliği» içermez; anlam ve önemi su götürmeyen, açıkça toplumsal bir işlevi bulunan ve öğelerinin tümünde bu işlev kendini belli eden bir girişimdir yal-

nız. Köşebaşı anlatısına yol açan olay, üzerinde çeşitli yargılara varılabilip, günlük yaşamda şu veya bu biçimde yinelenebilecek bir olaydır; henüz kapanmamıştır, dolayısıyla sonradan birtakım sonuçlar doğurabilir ve üzerinde bir yargıya varılması önem taşır. Köşebaşı tiyatrosunun amacı, olayın değerlendirilmesini kolaylaştırmaktır ve sergilemede başvurulan araçlar bu amaca uygun niteliktedir. Epik tiyatro ise daha karmaşık özlerle çalışan ve toplumsal işlevi daha geniş tutulan alabildiğine artistik bir tiyatrodur. *Köşebaşı sahnesini Epik Tiyatro'nun* temel örneği saymakla, bu tiyatroya açık seçik toplumsal bir işlev yüklüyor, epik oyunların bir değer taşıyıp taşımadığının belirlenmesinde başvurulacak belli ölçütler saptamış oluyoruz. Temel örnek, pratik bir değer taşır, ayrıntılar üzerinde çokluk çetin birtakım çalışmaları içeren, artistik ve sosyal birtakım sorunların ele alındığı bir oyun hazırlanırken, oyunun bütünündeki toplumsal işlevin sapasağlam ve açık seçik yerinde durup durmadığının gerek yönetmen ve gerek oyuncular tarafından sürekli denetlenebilmesini sağlar.

ÇİN TİYATROSUNDA YABANCILAŞTIRMA EFEKTLERİ*

Bu yazımda, yabancılaştırma efektinin eski Çin tiyatrosundaki uygulanışına kısaca değineceğim. Y– efekti, en son, bir epik tiyatronun kurulmasına yönelik olarak Almanya'da sürdürülen denemelerde Aristoteles'çi olmayan, yani özdeşleşme temeline dayanmayan sahne yapıtlarına uygulanmış bulunuyor. Söz konusu denemelerin amacı, seyircilerin oyun kişileriyle salt bir özdeşleşme içerisinde kalmasını önleyecek bir yöntemi geliştirmekti. Böyle bir yöntemde, oyun kişilerine ilişkin söz ve eylemlerin kabulü ya da yadsınmasının, şimdiye değin olduğu gibi seyircilerin bilinçaltlarında değil, bilinç düzeylerinde gerçekleşmesi öngörülüyordu.

Seyirciye sunulan olayların yabancılaştırılmasına, ilkel düzeyde, daha çok eskiden, panayırların tiyatro gösterileriyle resimli anlatılarında rastlamaktayız. Sirklerde palyaçoların konuşma tarzlarıyla panoromik resimlerde de yabancılaştırma efektlerine başvurulduğuna tanık oluyoruz. Örneğin, «Cesur Karl'ın Murten Savaşından Kaçışı» adındaki tablonun Almanya'nın çeşitli panayırlarında sergilenen reproduksiyonunu alalım ele: Bu reproduksiyonun teknik yönden üstün yanı yoktur kuşkusuz. Ne var ki, burada karşılaşıp orijinalde rastlayamadığımız yabancılaştırma, reproduksiyonu yapanın sanatsal yetersizliğinden doğmuş değildir. Kaçan başkomutan, komutanın atı ve adamları, ayrıca arazi düpedüz bilinçli bir yaklaşımla tuvale o türlü geçirilmiştir ki, tabloyu seyredende hemen alışılmadık bir olay, insanı yadırgatan bir felâket izlenimi uyanmaktadır. Reproduksiyonu yapan ressam, sanatsal yetersizliğine karşın, olaydaki beklenilmezliği dile getirebilmiş, sanki fırça vuruşlarına bir şaşırmışlık duygusu eşlik etmiştir.

Eski Çin tiyatrosunun da yabancılaştırma efektini tanıyıp bundan pek ustaca yararlandığı, oyunlarda bir dizi simgeye başvurduğu bi-

(*) 1937'de kaleme alınan deneme 1954'te "Sonntag" dergisinde yayınlandı. (Ç.N.)

linen bir gerçektir. Örneğin, omuzda taşınan minik bayraklar bir generali, bayrakların sayısı da generalin komutasındaki birliklerin sayısını belirler bu tiyatroda. Yoksulluk, ipek giysiler üzerine tutturulmuş değişik renkte, ama gene ipekten gelişigüzel yamalarla dile getirilir. Karakterler belli maskelerden yararlanılarak, yani salt yüzün boyanmasıyla anlatılır. İki elin katıldığı kimi jestler, bir kapının zorla açıldığını gösterir vb. Değişmeden kalan sahneye, oyun oynanırken, gerekli dekorlar taşınıp getirilebilmektedir. İşte bütün bunlar, Çin tiyatrosunda öteden beri rastlanıp, başka ülkelerin tiyatrolarına zor aktarılabilecek özelliklerdir.

Bir sanat ürününü bütün olarak hissedip algılama alışkanlığından insanın kendisini koparması pek kolay değil. Ama mademki burada bir sürü efektten yalnız bir tekini incelemek istiyoruz, bunu yapmamız gerekiyor. Çin tiyatrosuna baktığımız zaman, yabancılaştırma efektini sağlamak için aşağıdaki yolun izlendiğini görmekteyiz: Bir Çinli oyuncu, her şeyden önce, kendisini çeviren üç duvar dışında bir dördüncü duvar daha bulunuyormuş gibi davranmaz; karşısında bir seyirci topluluğunun varlığından haberi olduğunu açıkça belli eder. Böylesi bir davranış da, Avrupa sahnelerine özgü yanılsamayı (illüzyon) hemen kapı dışarı eder tiyatrodan; dolayısıyla, seyirci, gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiği yanılmasına kapılmaz. Sergilenen sahnelerin rahatlıkla görebileceği biçimde düzenlendiğini seyirciden saklayabilmek için Avrupa tiyatrolarının geliştirdiği teknik, böyle bir tutumun sonucunda yitirir gerekliliğini. Tıpkı akrobatlar gibi oyuncular da seyircilerin kendilerini en iyi görebileceği konumları (pozisyon) seçer. Bunu da seyircilerden hiç saklayıp gizlemezler. Çin tiyatrosunda uygulanan bir diğer yabancılaştırma efekti de, oyuncunun kendi kendisini seyretmesidir. Diyelim bir bulutu canlandırıyor oyuncu. Bulutun ansızın ortaya çıkışını, yumuşak ama güçlü gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken, arada bir sanki: «Tıpkı böyle değil mi?» dercesine seyirciden yana bir göz atar. Ama kendi el ve ayaklarında da gezdirir bakışlarını. El ve ayaklarının devinimlerini gözleriyle denetler, hattâ bu devinimleri gerçekleştirmedeki ustalığından ötürü kendi kendisini öven bir tutum takınır sonunda. Gözlerini yere indirir, oynayacağı rol için buyruğuna verilmiş alanı ölçüp biçer, ama böyle yapması yanılsamayı (illüzyon) bozacakmış diye düşünmez. Dolayısıy-

la, mimiği (kendi kendini seyrin oyunlaştırılması) ve jesti (bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayırır. Ancak, böyle bir ayrıma başvurduğu için, jest bir şey yitirmez değerinden; çünkü vücut pozisyonları yüze yansır, onu etkiler, düpedüz kendi ifadesiyle donatır onu. Bir bakarsınız ustalıklı bir kendini tutuş, bir bakarsınız bir zafer coşkunluğu kendini belli eder yüzde. Yani oyuncu, yüzünü, vücudundaki gestus'ları üzerine çiziktirdiği bir yaprak boş kâğıt gibi kullanır.

Çinli oyuncu seyirciye yabancı görünmeyi, hatta onu yadırgatmayı ister. Bu isteğine de, kendisine ve oyununa bir yabancı gözüyle bakarak ulaşır. Dolayısıyla, seyirciye sunduğu gösteri bir şaşırtıcılık özelliği taşır. Doğallık ve alışılmışlığından çekilip alınır gündelik olaylar. Genç bir kadın görürsünüz, bir balıkçının kızıdır; bir kayıkta kürek çeker. Pek dizlerine bile varmayan kısacık bir kürekle, gerçekte varolmayan bir kayığı yönetir durur ayakta. Bazen suyun akışı hızlanır, bazen güçleşir dengenin sağlanması; derken bir koya varılır, kürek çekişleri yavaşlar kızın. İşte size bir kayığın yönetilmesi! Ama bu kayık yolculuğu, tarihselliği çağrıştırır; çeşitli türkülerde söylenmiş, alışılmışın ötesinde, herkesçe bilinen bir yolculuktur. Bu ünlü kızın devinimlerinden her biri, kuşkusuz çeşitli tablolarda yer almıştır bugüne değin. Irmağın dirsek yaptığı her yerde bir serüven saklı yatmaktadır, bilmeyen yoktur bunu. Kızın yolculuğunda karşılaştığı ırmak dirseği de yine bilinir herkesçe. Seyircide uyanan böyle bir duygu, oyuncunun oyunu karşısındaki tutumuyla yaratılır; yolculuğu üne ulaştıran bu tutumudur. Kayık sahnesi, bana, *Piscator*'un yönettiği *Aslan Asker Şvayk* oyununda Şvayk'ın Budweis'a yürüyüşünü anımsatmıştı. Piscator geceli gündüzlü üç gün süren, ama ne tuhafsa Şvayk'ı bir türlü cepheye ulaştıramayan söz konusu yürüyüşü tarihsel açıdan görmüş, düşündürücülükten yana Napolyon'un 1812 Rusya seferinden hiç de aşağı kalmayan bir olay gibi ele almıştır.

Oyuncunun kendi kendini seyredişi, bu yapay, ama artistik özyabancılaştırma (Selbstentfremdung), seyircinin katıksız bir *özdeşleşme* içine sürüklenerek kendi kendisi olmaktan çıkmasını engeller, sahnede sergilenen olaylarla seyirci arasında istenildiği gibi bir uzaklığın doğmasını sağlar. Ama yine de özdeşleşmesinden vazge-

şilmez seyircinin; ne var ki, onun kendisiyle özdeşleştiği oyuncu, bu kez, kendi kendisini seyredip gözlemleyen biridir; böylelikle, seyir konusundaki tutumu eğitilir seyircinin.

Batılı bir oyuncuya, Çinli oyuncunun oyunu hayli soğuk görünür. Hani Çin tiyatrosu, duyguların oyunlaştırılmasına yanaşmaz diye bir şey akla gelmesin; Çinli oyuncu, çeşitli tutku ve coşkuları pekâlâ sahnede canlandırabilir, ama oyunu hiç de öyle ateşli bir hava taşımaz. Örneğin, oynadığı kişi alabildiğine coşup heyecanlandığı bir an, oyuncunun kendisi bir saç telini dişleri arasına alıp çiğner. Ama böyle bir davranışın dinsel bir töreden kalır yeri yoktur, kendini ansızın ortaya çıkmış gibi bir etki uyandırmaz. Açıkça görülür ki, böyle bir oyunda söz konusu olan, bir olayın bir başkasınca yinelenmesi, bir başkasınca anlatımı, ama ustalıklı bir anlatımıdır. Oyuncu gösterir, bu adamın öfkeden gözü dönmüş der ve adamın ruh durumunun dış belirtilerini vermeye çalışır. Böylece, öfkeden gözü dönmüşlük, yakışık alır biçimde dile getirilir; belki kabaca olur bu dile getiriş, ama sahnede buna pek bakılmaz. Elbet, akla gelebilecek bir sürü belirtiden ayrı bir özelliği içerenler, uzun boylu düşünülüp taşınıldıktan sonra seçilir bu iş için. Kuşkusuz, ateş püskürmenin içerlemeyle, nefretin antipatiyle, sevginin sempatiyle karıştırılmamasına özen gösterilir ve çeşitli duygular sergilenirken ölçülü davranılır. Çin tiyatrosunda böyle bir tutum, bu soğutma işlemi, oyuncunun, kendisini oyunlaştırdığı kişiden yukarıda belirtildiği gibi ayırmasıyla gerçekleştirilir. Oynadığı kişinin duygularını, seyircilerin duygusu yapmaktan sakınır Çinli oyuncu. Seyircilerden hiçbiri oynadığı kişinin başlısı ve eğemenliği altına girmez; seyirci, sahnede oyunlaştırılan kişiyi kendisi değil, bir komşusuymuş gibi görüp algılar.

Batılı bir oyuncu ise, sergilediği olay ve kişilere elden geldiğince yaklaştırmaya çalışır seyircisini. Bu amaca varabilmek için, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesine çalışır ve kendisi de tüm gücünü harcayarak, bir başka kişiyle, oyunlaştırdığı kişiyle elden geldiğince katıksız bir özdeşleşmeyi gerçekleştirmeye bakar. Bu tümdeğişim bir kez başarıya ulaştı mı, sanatından seyirciye sunacağı pek bir şey kalmaz Batılı oyuncunun; bir yol banka veznedarı, hekim veya bir başkomutan kişiliğine bürünmeye görsün, bu kimseler «pratik ya-

şamda» sanatı ne kadar az gereksinirse, oyuncu da oyununu sürdürürken sanata o kadar az gereksinme duyar. Kaldı ki, tümdeğişim pek zahmetli bir iştir. Stanislavski, oyunun her oynanışında oyuncunun, *creative mood* adını verdiği yaratıcı ruh durumuna yeniden girebilmesi için, başlı başına bir sistem oluşturan bol kurallar öne sürer. Çünkü normalde kendisini bir başkası olarak algılaması uzun sürmez oyuncunun; çok geçmeden, bu başkasının oturuş kalkışına ve ses tonuna ilişkin birtakım yüzeysellikleri kopya eden birine dönüşür, dolayısıyla seyirci üzerindeki etki gücü alabildiğine azalır. Bu da, şöyle bir nedenden ileri gelir kuşkusuz: Bir başkasının yaratılması, bilinçaltının sezgisel (intuitiv), yani bizce karanlık bir eylemidir. Bilinçaltını bir çeki düzene sokmak ise olacak gibi değildir, çünkü güçsüz bir belleği vardır.

Oysa Çinli oyuncu böylesi güçlüklerle karşılaşmaz, bir tümdeğişime başvurmadan çalışır. Daha oyunun başından başlayarak yaptığı, salt bir anlatım işidir. Ama bunu yapışında da işte öylesine sanat vardır! Elden geldiğince az gereksinme duyar yanılsamaya. Oyunu, düşünen seyirciler için de görülmeye değer nitelik taşır. Tek tük komedyenleri saymazsak, eski teknikle çalışan hangi Batılı oyuncu çıkar da, Çinli oyuncu Mei Lan-fang gibi, üzerinde smokin, ışık efektlerinin pek yardımına koşmadığı bir salonda, çevresini saran tiyatro uzmanlarına oyunculuğunun temel öğelerini açık seçik sergilemeye kalkabilir? Örneğin, Kral Lear'i oynayan bir sanatçı, ülkesini çocukları arasında paylaştırmasının içyüzünü, Othello'yu oynayan biri, mendili buluş sahnesinin arka planını açıklamayı göze alabilir mi? Çünkü buna kalkıştı mı, sanatının püf noktalarını seyircilere açıklayan bir panayır sihirbazından farkı kalmayacak, dolayısıyla sihirbazlık numaralarını seyretmeye artık kimse gitmeyecektir. Bir Batılı sanatçı, olsa olsa nasıl bir başka kişiliğe girdiğini gösterebilir ancak. Yoksa ipnoz durumu silinip gider, geride kala kala hepsi birkaç kaşıklık yavan mimik çorbası ve aceleci müşterilere karanlıkta okutulmak için derlenip kotarılmış birkaç bir şey kalır. Kuşkusuz, hiç bir Batılı oyuncu, özdeşleşmeye yer vermeyen bir oyuna yanaşmaz. Öyle ya, sanatın kutsallığı nerede kalır o zaman; batılı oyuncu, yaptığını bilinçsiz yapmaya önem verir. Kanısınca, yaptığı şey değerinden yitirir yoksa. Asya oyun sanatıyla karşılaştırıldı mı, bizim oyun sanatının hâlâ nice bir dargörüşlülüğe saplan-

mış bulunduğu anlaşılacaktır. Kuşkusuz, bilinçaltlarının belleği giderek güçsüzleşen bizim Batılı oyuncular, her geçen gün tümdeğişimin biraz daha zor üstesinden gelmekte, sınıflı toplum bireyinin saflığını yitirmiş sezgisiyle bir dâhi oyuncu tarafından bile gerçek artık pek yansılanamamaktadır.

Bir oyuncu için, her akşam sahneye çıkıp kimi duyguları ya da ruh durumlarını kendi içinde üretmeye çalışmak, hayli yorucu, güç bir iştir. Oysa, duygulara eşlik edip onları ele veren belirtileri seyircilere sunmak daha kolaydır. Kuşkusuz, ikinci durumda, sergilenen duyguların seyircide uyandırılması, yani duyguların seyirciye aktarılması diye bir şeyden pek söz açılamaz. Yabancılaştırma efekti, oyunun duygulardan soyutlanması sonucunu doğurmaz, sahnede yansılanan kişinin duygularıyla çakışması gerekmeyen duyguların oyunda yer almasını sağlar. Yani üzüntüyle yüz yüze gelen seyirci sevinç, öfkeyle yüz yüze gelen nefret hissedebilir. Ama dış belirtilerin seçilmesi ve seyirciye sunulması da, oyuncunun yansıladığı duyguları kendi içinde yaşamasını engelleyip bu duyguların seyircilerde uyanmasına fırsat vermeyecek biçimde gerçekleştirilir, Epik Tiyatro'da. Örneğin, ses tonunun yükseltilmesi ve soluğun tutulup boyun kaslarının kasılmasıyla kanın başa hücumu, kendi içinde öfke duygusunu oyuncunun kolaycacık yaratmasını sağlamasına karşın, bir yabancılaştırma efektinin ortaya çıkmasını önler. Oyuncunun, oyunun belli bir yerinde yüzünü avuçlarına gömmesi ve elinde hazır bekleyen bir kremle suratına bayağı bir solukluk vermesi ise, böyle bir efektin doğmasına yol açar. Diyelim oyuncunun dışa karşı takınacağı soğukkanlı tavır, aldığı bir haber ya da öğrendiği bir gerçek dolayısıyla kapılacağı korkunun yabancılaştırılmasına olanak verir. Bu tür bir sergileme daha sağlam nitelik taşıyıp, düşünen bir varlığa daha çok yaraşır ve büyük ölçüde insan sarraflığını, yaşam deneyimini ve toplumsal açıdan neyin önem taşıyıp, neyin taşımadığını sezebilecek keskin bir zekâyı gerektirir. Hiç kuşkusuz, böylesi bir oynayışta da bir yaratıcılık söz konusudur; ne var ki, yüksek bir aşamada, yani bilinç düzeyinde gerçekleştiğinden, daha yüce bir yaratıcılıktır bu.

Y–efektinin sağlanmasının koşulu, oyunun doğallıktan yoksunluğu değildir. İlgili efektle anlatmak istediğimiz, apayrı bir şeydir bizim.

Hatta denebilir ki, Y–efektinin sağlanması, düpedüz oyunun doğallığına ve rahatlığına bağlıdır. Ancak, bu tür bir oynayışta, oyunun gerçeğe uygunluğunu (sistemini kaleme alırken Stanislavski'yi epey uğraştırmış bir konudur bu) denetleyebilmek için yalnız «kendi içindeki doğal duygularına» başvurmaz oyuncu; her an, dışarıdan başkaları, oyunla gerçek arasında karşılaştırmalar yaparak: «Kızmış biri böyle mi konuşur gerçekte? – Kazaya uğramış biri böyle mi oturur?» gibi sözlerle oyuncuyu eleştirip, onu düzeltebilir. Epik Tiyatro'da oyuncu öyle oynar ki, ağzından çıkan her cümle sonunda, seyirciler bu cümleyle ilgili bir yargıya varabilsin. Âdeta her jest, oyuncu tarafından seyircilerin bilirkişiliğine sunulur.

Çinli oyuncu, bir kendinden geçiş (trans) durumu yaşamaz; oyunu her an istenilen noktada kesintiye uğratılabilir, ama o gene de kopmaz oyunundan; kesilme sona erer ermez, kaldığı yerden gösterisini sürdürür. Oyununa ne zaman, nerede ara verdirirsek verdirelim, hiç bir vakit *yaratı eyleminin o gizemsel ânı*'na rastlamaz bu; çünkü Çinli oyuncu sahneye, yani seyirci karşısına yaratı eylemiyle işini bitirip çıkar. Oyununu oynarken, sahnedeki dekoru ilerisi için hazırlamak üzere çevresinde çalışılmasına ses çıkarmaz. Rolü için gereksindiği nesneler, herkesin gözü önünde çalışkan eller tarafından uzatılıp verilir kendisine. Mei-Lang-fang'ın oynadığı bir ölüm sahnesindeki jesti nedeniyle yanıbaşımdaki seyircinin şaşırıp haykırdığını anımsıyorum. Önümüzde oturanlardan birkaçı kızarak arkalarına dönmüş, bu seyirciye «Hişt!» diye seslenmiş, gerçekten yoksul bir kızın gerçek ölümü karşısında bulunuyorlarmış gibi davranmışlardı. Onların davranışı, Avrupa tiyatrolarında yerinde sayılabilirdi belki; ama bir Çin tiyatrosunda anlatılmaz ölçüde gülünç kaçmıştı; Y–efekti kendilerini hiç etkilememişti anlaşılan.

Çin tiyatrosundaki Y–efektine bir yerden bir yere taşınabilir teknik bir öğe, Çin tiyatrosundan koparılıp alınabilir bir sanat kavramı olarak bakmak pek kolay değil. Çin tiyatrosu bizlere enikonu yapmacık gelmekte, insan tutku ve coşkularının oyunlaştırılması şematik, toplum anlayışı donuk ve yanlış görünmektedir. Yani ilk bakışta, gerçekçi ve devrimci bir tiyatroda yararlanılacak yanı yok gibidir. Çin tiyatrosunda başvurulan Y–efektinin neden ve amaçları ise bizim için yabancıdır, bizde kuşku uyandırır.

Bir kez, Çinli oyuncuları seyretmek, biz Avrupalılarda bir yadırgama duygusunun doğmasına yol açar; öyle bir duygu ki, insanın kendini kaptırmaması elde değildir. Dolayısıyla, Çinli oyuncuların, oyunlarıyla kendi seyircilerini de yadırgattıklarını kestirmek sanırım güç değildir. Hele bir gizemsellik izlenimi uyandıran bir Çinli oyuncunun, seyirciler önünde bir giz perdesini aralamaya yanaşmaz görünmesini yadırgamamak büsbütün güçtür. Doğa'nın, özellikle insan doğa'sının gizlerini, Çinli oyuncu giz edinir kendisine; doğal olayları nasıl yarattığını kimsenin görmesini istemez. Zaten doğa'nın kendisi de, olaylarını yaratabilen oyuncunun, gizlerini görmesine izin vermez henüz. Burada ilkel bir tekniğin sanatsal anlatımı ve bilimin ilk aşamasıyla karşılaşmaktayız.

Çinli oyuncu, Y–efektine sihir yoluyla ulaşır. Olayın kendisi değil, nasıl yaratıldığı hâlâ bu ülkede gizemsellik etkisi uyandırabiliyor. Bir şeyi bilmek, henüz o şeyin püf noktalarını bilmektir. Bunu da ellerinde bulunduran topu topu üç beş kişi vardır; söz konusu bilginin üzerine titrer, ellerindeki gizlerden kendilerine çıkar sağlamaya bakarlar. Ama burada da yine doğa olaylarına bir müdahale söz konusudur. Doğa olaylarını yaratmak, birtakım sorunlara yol açmaktadır. Ve gelecekte, doğa olaylarını anlaşılabilir, denetim altına alınabilir duruma sokarak onların dünyevi nitelik kazanmasına çalışacak bilginler, her şeyden önce, doğa olaylarını gizemsel, akıl ermez ve denetim altına alınmaz gösteren bakış açısını bulup çıkarmak için durmadan çaba harcayacak, bunun için de kendilerini şaşırmış kişiler yerine koyup Y–efektini uygulayacaktır. Ne «iki kere ikinin dört» ettiğini doğal sayan matematikçiler, ne böyle bir şeyi usları almayan kimseler olacaktır bu bilginler. Bir kordonun ucunda sallanan bir ampulle ilk karşılaşmasında lambanın devinimlerini şaşkın şaşkın seyreden, onun sağa sola gidip gelmelerini ve bu gidip gelmelerin başka türlü değil de, kendi gördüğü biçimde gerçekleşmesini doğal değil, alabildiğine yadırgatıcı bulan kimse, bu davranışıyla olayın kavranılmasına, dolayısıyla denetim altına alınmasına hayli yaklaşacaktır. Böyle bir davranışın sanata değil, ancak bilime yaraşır bir tutum sayılacağını ileri sürmek yersizdir. Neden sanat, kuşkusuz kendi olanaklarıyla, toplumsal bir işlevi yerine getirip, yaşamın denetim altına alınmasına katkıda bulunmasın?

Gerçekten de, Çin tiyatrosundaki Y–efektinin incelenmesi, toplumsal kimi amaçları gerçekleştirmek için söz konusu efektleri gereksinenlere yarar sağlayabilir ancak.

Yeni Alman tiyatrosuyla ilgili denemeler, Y–efektini Çin tiyatrosundan düpedüz bağımsızlık içinde geliştirip çıkarmıştır ortaya. Asya tiyatrosunun Alman tiyatrosu üzerinde bu bakımdan şimdiye değin bir etkisi görülmemiştir.

Alman epik tiyatrosu, Y–efektinin sağlanmasında salt oyuncuların yardımına başvurmaz, müzik (koro, şarkı) ve dekordan da (pano, film vb.) yararlanır ve böyle bir efektin başlıca amacını, oyunlaştırılan sahnelerin *tarihselleştirilmesi*'nde görür. Bu tarihselleştirme işlemini de şöylece tanımlayabiliriz:

Burjuva tiyatrosu, oyunlaştırdığı olayların zamandışı özellikleri üzerinde durur; insanı anlatırken, hep o bengi-insansal'ı göz önünde tutar. Konuyu o türlü düzenler ki, varlığı sağlanan *genel durumlar*'da insan belli bir çağın, belli bir ırkın insanı değil de, salt insan olarak kendini göstersin. Sahneye çıkarılan tüm olaylar, bir büyük sorudur yalnız; bu soruyu da hep o *bengi* cevap, o zorunlu, geleneksel, doğal, kısaca insana özgü cevap izler. Örneğin, beyazlar nasıl severse zenciler de öyle sever. Ve ancak oyunda, seven bir zencinin tıpkı seven bir beyaz gibi davranacağının ortaya konmasıyla (kuramsal bakımdan tersine de çevrilebilir bu) burjuva tiyatrosunda sanatsal ortam yaratılır. İşin kendine özgü yanları ve ayrıcalıkları replikte göz önünde tutulsa bile, cevap hep ortaktır, hiç ayrıcalık gözetilmez cevapta. Ama böyle bir görüş, tarihin varlığını yoksamasa da, ona yan çizen bir görüştür. Kimi koşullarda bir değişiklik açığa vurabilir kendini, çevre değişebilir; ama, söz konusu görüşe göre, insanın kendisi değişmeden kalır. Tarih çevre için geçerli, ama insan için değildir. Bir önem taşımayan çevreye salt bir araç gözüyle bakılır; adeta değişken bir büyüklük, insanla ilişkisiz bir nesnedir çevre; varlığı insana bağlı değildir; insan, bu hiç değişmeden kalan duruk büyüklüğün karşısında kapalı bir birim olarak yer alır. İnsanı çevrenin, çevreyi de insanın değişkeni sayan, yani çevreyi insanlar arası ilişkiler topluluğu diye benimseyen görüş ise yeni bir düşünce biçiminden doğmuştur ve bu da tarihsel düşünce

biçimidir. Tarih felsefesini ilgilendiren bu konuyu uzatmamak için bir örnek vererek diyelim ki, sahnede şöyle bir olay canlandırılacaktır: Bir genç kız, büyücek bir kentte bir iş bulup çalışmak için ailesinden ayrılır (*Piscator'un Amerikan Trajedisi*). Burjuva tiyatrosu açışından üzerinde pek durulmaya değer bir konu değildir bu. Bilemedin bir öykünün başlangıcını oluşturur, öykünün ilerisinin anlaşılabilmesi ya da ilgiyle izlenebilmesi bakımından seyircilerce bilinmesi gereklidir belki. Oyuncuların hayal güçlerini kamçılamada hemen hiç işe yaramaz. Genel bir nitelik taşır konu yönünden: Genç kızlar, her vakit, iş bulup çalışmak için evlerinden ayrılır. Bizim kızın durumunda öbür kızlardan farklı olarak başından neler geçecek, merak edilecek nokta budur. Kız gidiyor; gitmeyip evde kalsaydı, başına söz konusu durumlar gelmeyecekti; işte yalnız bu açıdan ayrı bir özellik taşır olay. Kızın gitmesine ailesinin izin vermesi oyunda sorgulanmaz, yalnız inandırıcı biçimde ortaya konur, inandırıcı nedenler öne sürülür bunun için. Ne var ki, *tarihselleştiren tiyatro*, bütün durumu bir başka açıdan ele alır. Var gücüyle, böylesine güncel bir olayın değişik ve özel yanları, araştırılıp incelenmesi gereken yönleri üzerinde durur. Nasıl yani, aile bağımsızlığına kavuşup kendi ekmeğini kendisi kazansın diye çocuklarından birini koruyucu çevresinden uzaklaştırıyor mu? Ailenin bir bireyi olarak kızın öğrendikleri, ekmeğini kazanmasına yetecek midir? Yoksa aile çocuklarına bakacak gücü yitirdi mi artık? Çocuklar ailelerine yük olmaya mı başladı? Yoksa her vakit böyleydi de yine böyle midir? Ve bütün ailelerde hep aynı mıdır durum? Ve her vakit böyle miydi? Acaba dünya mı böyle kurulmuş, dünyanın o değiştirilemeyecek seyrinden mi ileri geliyor söz konusu durum? Yemiş olgunlaşmasın, düşer ağaçtan. Burada da benzeri bir yasadan söz açılabilir mi? Çocuklar hep günü gelince, aile bağlarını koparıp atarlar mı üzerlerinden? Şimdiye dek hep böyle mi yaptılar? Gerçekten böyleyse durum, yani çocukların aile yuvalarından ayrılışı biyolojik bir olaysa, bu olay hep aynı biçimde, aynı nedenlerle gerçekleşip aynı sonuçlara mı ulaşmaktadır? İşte durumu bir kezlik tarihsel olay gibi sergilemek ve bu olaya dayanıp, belirli (geçici) bir dönemin toplumunun tüm yapısı üzerinde seyircilere bilgi sunmak isteyen oyuncuların cevaplandırması gereken sorular ya da soruların bir bölüğü. Peki, böyle bir konu nasıl oyunlaştırılmalıdır ki, tarihsel karakteri açık seçik görülebilsin? Mutsuz çağımızdaki kar-

maşa, gözler önüne nasıl serilebilir? Annenin, kızına bir yandan uyarılarda bulunup ahlâksal öğütler verdiği, bir yandan da onun küçücük valizini hazırladığı sahnede, bu çok öğüt-az çamaşır ilişkisi nasıl sergilenmeli, «bütün bir ömre yetecek ahlâksal öğüt, ama beş saatlik ekmek» ilişkisi nasıl belirtilmelidir? Anne rolündeki oyuncu, o küçücük bavulu kızının eline tutuştururken: «Eh, bu kadar çamaşır yeter sanırım!» sözlerini nasıl söylemeli ki, cümle *tarihsel* nitelik kazanabilsin? Böyle bir amaca ancak Y–efektiyle ulaşılabileceğini ileri sürebiliriz. Bunun için de, oyuncu, ağzından çıkacak cümleyi kendisine mal etmeyerek seyircilerin eleştirisine sunmalı, nedenlerinin anlaşılmasına çalışmalı ve seyircilerin itirazlarına olanak hazırlamalıdır. Böyle bir Y–efekti ise, ancak uzun boylu çabalarla sağlanabilir. New-York'ta bulunurken, Amerikalı Yahudilerin hayli öncü bir tiyatrosunda, S. Ornitz'in bir oyununu görmüştüm: Kentin doğu yakasından bir genç, zamanla ünlü, ama soysuz bir avukat aşamasına ulaşıyordu. Ne var ki, tiyatrodaki toplaluk üstesinden gelememişti konunun. Oysa metinde şöyle sahneler yer almaktaydı: Genç avukat, evinin önüne çıkıp oturur; mahkemeye işi düşenlere pek az para karşılığında akıl verip yol göstermektedir. Bir genç kadın gelir öteden, avukattan bir şikâyeti vardır: Bir trafik kazasında bacağı sakatlanmıştır, ancak davanın açılması sürüncemede bırakılıp, tazminat dilekçesi henüz mahkemeye bile sunulmamıştır. Yaralı bacağını göstererek, umutsuzlukla haykırır kadın: «Nerdeyse iyileşecek!» Ne var ki, Y– efektine başvurmayan tiyatro, kan kokan bir çağın korkunçluğunu bu olağanüstü sahneye dayanarak sergileyememiş, seyircilerden ancak üç beş kişi bu durumun farkına varabilmiştir. Bu yazıyı okuyacaklardan, genç kadının tiyatrodaki haykırışını anımsayacak bir kişi çıkacağını pek sanmıyorum. Kadını oynayan oyuncu: «Nerdeyse iyileşecek!» sözünü pek doğal bir şeymiş gibi söylemişti. Oysa, gerçekte yapması gereken, böyle bir sızlanışa zavallı kadının pek doğal bir gözle baktığını, cehennemlerin en dip köşesinden çıkıp gelmiş dehşet içindeki bir haberci edasıyla seyircilere duyurmaktı. Ancak, bunun için, oyuncunun özel bir teknikten yararlanması gerekirdi kuşkusuz; öyle bir teknik ki, belli bir toplumun tarihselliğinin kanıtlanmasını sağlayabilsin. Böyle bir teknik de, Y– efektlerinden oluşabilir yalnız. Y– efektlerine başvurmayan oyuncu ister istemez bir tümdeğişim geçirecek, oynadığı kişiyle özdeşleşecektir. Demek oluyor ki, yeni tiyatronun

sanat ilkelerini saptar, yeni oynayış yöntemlerini arayıp bulmaya uğraşırken, çağ değişiminin omuzlarımıza yüklediği kaçınılmaz ödevlerden yola koyulmamız gerekmektedir. Topluma yeni bir biçim verme olanağı ve gereği kendini göstermiştir. İnsanlar arasında geçen bütün olayları yeniden ele almanın ve her şeye toplumsal açıdan bakmanın zorunluluk taşıdığı bir dönemde yaşamaktayız. Yeni kurulacak bir tiyatro, toplumsal eleştiri görevini yapabilmek ve toplumdaki değişmelere ilişkin tarihsel bildirimlerini sunabilmek için, öbür efektler gibi Y– efektlerinden de yararlanacaktır ister istemez.

EĞLENDİRİCİ TİYATRO MU? ÖĞRETİCİ TİYATRO MU?*

Birkaç yıl önce çağdaş tiyatrodan söz açıldı mı, Moskova, New York ve Berlin tiyatroları gelirdi akla. Jouvet'nin Paris'te, Cochran'ın Londra'da sahneye koyduğu bir oyunun, Habima'nın bir Dybuk temsilinin anımsandığı da olurdu. Gerçekte Dybuk temsilleri de Rus tiyatrosundan sayılırdı; çünkü Vaçtangov sahneye koyardı bunları. Ama modern tiyatroya kucak açan, yukarıda saydığımız üç başkent vardı yalnız.

Rus, Amerikan ve Alman tiyatroları enikonu birbirinden ayrılıyor, ama çağdaş nitelik taşımaları, yani teknik ve artistik yenilikler getirmeleri bakımından da birleşiyordu; hatta bir ölçüde üslup benzerlikleri gelişmişti aralarında. Bu da kuşkusuz, tekniğin (yalnız doğrudan tiyatro tekniğinin değil, filim gibi tiyatroyu etkileyen tekniklerin) uluslararası karakter taşımasından, adı geçen kentlerin ileri sanayi ülkelerinin büyük ve öncü kentler olmasından kaynaklanıyordu. Son zamanlarda, eski kapitalist ülkeler içinde Berlin tiyatrosu öncülüğü adeta ele geçirmiş, çağdaş tiyatronun ortak yönleri bu tiyatronun çalışmalarında en güçlü ve bir süre en parlak anlatımına ulaşmıştı.

Berlin Tiyatrosu'nun son evresi, epik denen tiyatroydu ve az önce değindiğimiz gibi, modern tiyatronun gelişim doğrultusunu en katıksız biçimiyle bu tiyatro sergiledi. Güncel oyun, Piscator Tiyatrosu veya öğretici oyun, hepsi de epik tiyatro kapsamına giriyordu.

EPİK TİYATRO

Bir konunun sergilenişinde başvurulabilecek dramatik ve epik biçimler, Aristoteles kuralları gereğince apayrı şeyler sanıldığından, çok kimse *Epik Tiyatro* sözünü çelişki görmüş, her iki biçim arasın-

(*) 1936'da kaleme alınan bu yazı Suhrkamp Yayınevi'nce 1957'de çıkarılan "Schriften zum Theater" (Tiyatro Yazıları) kitabında ilk kez yayınlandı. (Ç.N.)

daki tek ayrımın, dramatik yapıtların oyuncular tarafından sahnede oynanması, epik yapıtların kitap biçiminde okuyucuya sunulması olduğunu dikkate almamıştır. Gerek Homer, gerek Ortaçağ ozanlarının yapıtları aynı zamanda dramatik nitelik taşıyordu. Goethe'nin *Faust*'u veya Byron'un *Manfred* 'i ise, itiraf etmek gerekir ki, en büyük etkisini kitap biçiminde göstermişti. Dramatik ve epik yaratılar arasındaki ayrım, daha Aristoteles tarafından onların değişik yapılarında görülmüş, bunlarla ilgili kurallar güzelbilimin (estetik) iki ayrı dalında ele alınmıştır. Yapısal değişiklik birinde sahne, birinde kitap olmak üzere yapıtların farklı sunuluş biçimlerinden ileri geliyordu. Ama epik yapıtlarda «dramatik», dramatik yapıtlarda da «epik» öğeler vardı. Dramatik özellik, geçen yüzyıl burjuva romanında hayli gelişip serpilmişti. Dramatik özellikten de, öykünün gerçek anlamıyla bir merkezde toplanması (santralizasyon) ve tek tek parçaların birbirine sımsıkı bağlılığı anlaşılmaktaydı. Konunun belli bir coşkuyla sergilenişi ve çeşitli güçler arasındaki çatışmanın özellikle vurgulanması, «dramatik» yapıtların belirleyici özelliğiydi. «Bir *epik* yapıtı, dramatik yapıtın tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez diriliğini» sözleriyle, Alfred Döblin, bu türü pek güzel tanımlar.

Aralarındaki uçurum daha uzun süre kapatılmaz görünen epik-dramatik karşıtlıklarının zamanla nasıl yumuşadığını burada anlatacak değilim. Yalnız bir noktayı belirtmeden geçemeyeceğim: Tek başına teknik ilerlemeler, tiyatroyu, dramatik yapıtlar içine epik öğeler yerleştirebilecek duruma getirmiştir.

Projeksiyon, makineşlemenin sahneye kazandırdığı eskisinden çok daha büyük değişim olanağı, beri yandan filim, eldeki teknik donatımı bütünlemiş ve bu süreç, insanlar arasında geçen pek önemli olayların, olayları yöneten güçleri kişileştirmek ya da kişileri doğa ötesi güçlerin buyruğuna vermekle artık kolay yansıtılamadığı bir dönemde gerçekleşmiştir.

Toplumsal olayların kavranabilmesi için, insanların yaşadığı çevrenin enine boyuna ve «önemle» üzerinde durmak gerektiği anlaşılmıştır giderek.

Bu çevre kuşkusuz şimdiye kadarki dramatik yapıtlarda da yer alıyor, ama bağımsız bir öğe gibi değil de, yalnız oyundaki başkahramanın açısından veriliyordu. Çevrenin geleneksel tiyatroda bulunuş nedenini, kahramanın bu çevreye karşı tepkisi oluşturmuştu hep. Nasıl ki bir su üstünde gemiler yelkenleri açar da, ancak yelkenlerin bükülüp kıvrılışından rüzgârın varlığı sezilir, işte öyle görülmüştü çevre. Ama Epik Tiyatro'da artık bağımsız bir öğe olarak sergileniyordu.

Tiyatro «hikâye etmeye», anlatmaya başlamıştı. Dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla, anlatıcı, açık seçik sahnede göstermişti kendini. Bir yandan arka plan, başka yerlerde aynı zamanda geçen olayları büyük pankartlar üzerinde seyirciye anımsatarak, sahnede sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınıyordu; projeksiyonla beyaz perdelere belgeler yansıtılarak oyun kişilerinin söyledikleri pekiştiriliyor ya da çürütülüyor, somut sayılara başvurarak soyut konuşmaların yardımına koşuluyor, somut niteliklerine karşın anlamı kapalı olayların buyruğuna sayı ve cümleler sunuluyordu. Öte yandan, bir «tümdeğişim» geçirmeyen oyuncular, sahnede canlandırdıkları kişiyle aralarında bir uzaklığı korumaya özen gösteriyor, hatta seyircileri açıkça eleştiriye çağıran bir tutum takınıyorlardı.

Artık, oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırması önleniyordu seyircinin. Oynayış biçimi, sahnede sergilenen olayları bir yabancılaştırma işleminden geçiriyordu. Anlatılanın anlaşılabilmesi için gerekli bir yabancılaştırmaydı, bu. Çünkü anlatılanların seyircilerde «pek doğal» nesnelerin izlenimini uyandırması, onların anlaşılmasını düpedüz önlemekteydi.

Doğal'ın yadırgatıcı bir özellik kazanması gerekiyordu. Ancak bu yoldan neden ve sonuç yasaları gün ışığına çıkarılabilirdi. Seyircilere, insanın belli bir durumda yalnız sahnede ortaya konduğu gibi değil, başka türlü de davranabileceği kanıtlanacaktı.

Ve büyük değişikliklerdi bunlar.

Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: «Evet, bunu ben de yaşadım.

– Ben de böyleyim. – Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu.– Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da doğal! – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!»

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: «Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! – Ee, yeter artık! – Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! – Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.»

ÖĞRETİCİ TİYATRO

Tiyatro, öğretici bir işlevle çalışmaya başlamıştı. Petrol, enflasyon, savaş, toplumsal çatışma, aile, din, buğday, kasaplık hayvan vb. nesneler oyunlara konu ediliyordu. Koro, seyirciyi bilmediği sorunların içyüzü üzerinde aydınlatıyor, filim dünyanın dört bir bucağından olayları alıp montaj tekniğinden yararlanarak seyirciye sunuyor, projeksiyon seyirci önüne istatistik malzeme yığıyordu. «Arka plan»ın öne çıkarılmasıyla, insanların davranışları konu yapılıyordu eleştiriye. Yanlış davranış hangisidir, doğru davranış hangisi, görülüyordu. Kimi insanlar çıkıyordu sahneye, ne yaptığını biliyor, ama kimi de bilmiyordu. Böylelikle tiyatro, filozofların uğraş yerine dönüşmekteydi; ama dünyayı açıklamakla yetinmeyip, onu değiştirmeyi de dileyen filozoflardı bunlar. Peki ama, nerede kalıyordu eğlence öğesi? Bu, seyircilerin yeni baştan okul sıralarına oturtulması, seyircilere karacahil gözüyle bakılması değil miydi? Ne yani, seyircilerin sınavdan geçmeleri, diploma almaları mı isteniyordu?

Genellikle, öğrenmek ve eğlenmek arasında pek büyük bir ayrımın varlığı düşünülür. «Öğrenmek yararlıdır belki; ama hoşa giden ancak sonuncusu, yani eğlenmektir», denir. Bu durumda, hiç de hoşa gitmeyen, can sıkan, hatta seyirciyi yoran bir tiyatro olduğu eleştirisine karşı Epik Tiyatro'yu savunmak gerekiyor.

Bunun için, öğrenmekle eğlenmek arasındaki karşıtlığın zorunlu nitelik taşımadığını, şimdiye dek hep varolagelmediğini ve bundan böyle de hep varolması gerekmeyeceğini söylemek yetecektir sanırım.

Okul yaşamımızdan ve meslekî eğitimimizden bildiğimiz öğrenme işi, kuşkusuz zahmet vericidir. Ama bunun ne gibi koşullar altında, nasıl bir amaç gözetilerek gerçekleştirilen bir öğrenme olduğunu düşünmeliyiz.

Aslında bir alış veriştir yapılan. Yani bilgi, maldan ayrı birşey değildir. Bilgi edinen başkalarına satmak için yapar bunu. Okul sıralarına veda etmiş kimseler, öğrenmeyi adeta tam bir gizlilik içinde yürütmeye çalışır; çünkü, okul yaşamından sonra hâlâ öğreneceği şeylerin varlığını itiraf eden kişi, fazla bilgisi bulunmadığını ele verip herkesin gözünde değerini yitireceğinden korkar. Ayrıca, kişinin istemi dışındaki etkenler yüzünden, öğrenmenin sağladığı yararlar pek sınırlı kalmaktadır.

Örneğin, işsizliğe karşı hiç bir bilgi kâr etmez. Sonra iş bölümü, her alanda bilgi sahibi olmayı gereksiz ve imkânsız kılmakta, öğrenmek çokluk diğer çabalarla ilerleyemeyenlerin başvurduğu bir uğraş niteliği taşımaktadır. İnsana güç sağlayan pek çok bilgi yoktur ama, güçlülüğün sağlayabileceği bir yığın bilgi bulunmaktadır.

Toplumun değişik sınıflarına göre öğrenmenin oynadığı rol de pek değişiktir. Toplumda öyle sınıflar vardır ki, içinde yaşanan koşulların düzelmesini usları almaz bir türlü; bu koşulları pekâlâ iyi bulurlar. Petrol üzerinde ne gürültüler koparsa kopsun, onlar kazanır çünkü. Sonra, kendilerini biraz yaşlanmış da hisseder, «Zaten daha kaç yıllık ömrümüz kaldı şunun şurasında», diye geçirirler içlerinden. Eh, böyle olunca, daha ne diye öğrenip duracaklardır? Son sözlerini söylemişlerdir bir kez: Hough.(*) Ama «son sözlerini henüz söylememiş» kimseler, koşullardan memnun kalmayan, öğrenmeye can atan, ille de sağlarını sollarını öğrenmek isteyen, öğrenmezlerse hapı yutacaklarını bilen kimseler vardır ve en iyi, en çalışkan öğrenciler bunlardır. Bu değindiğimiz ayrımlar, ülkeler ve uluslar için de söz konusudur. Yani öğrenmek isteği, pek çok nedenden kaynaklanır. Öte yandan, zevkli öğrenmeler, eğlenceli öğrenmeler ve çetin öğrenmeler vardır.

(*) Şampanya. (Ç.N.)

Eğlenceli öğrenme diye bir şeyden söz açılamasaydı, tiyatro tüm yapısı bakımından öğretici nitelik taşıyamazdı.

Öğretici nitelik de taşısa, tiyatro ancak tiyatro olarak sürdürür varlığını ve ancak iyi tiyatro kaldığı süre eğlendirici niteliğini korur.

TİYATRO VE BİLİM

İyi ama, bilimin sanatla ne ilişkisi var? Çok iyi biliyoruz ki, eğlendirici nicelik taşıyabilir bilim; ama eğlendirici nitelik taşıyan her şey tiyatro kapsamına girmez. Yerinde kullanılacak çağdaş bilimlerin sanata, özellikle tiyatroya paha biçilmez yararlar sağlayacağını açıklamak istedim mi, çok zaman, sanatla bilimin takdire değer, ama birbirinden büsbütün değişik iki uğraş alanı sayılması gerekeceği yanıtını almışımdır. Kuşkusuz, düpedüz beylik bir sözdür bu ve beylik sözlerin çoğu gibi tastamam doğru bir söz sayılacağını hemen teslim etmek isterim. Sanatla bilimin pek ayrı çalışma yöntemleri vardır elbet. Ama yine de şurasını çekinmeden itiraf edeyim ki, benim sanatçı varlığını sürdürebilmem, birtakım bilimlerden yararlanmama bağlıdır. Bu sözlerim, pek çok kişiyi sanatçı yeteneğimden kuşku duymaya götürebilir belki. Böyleleri sanatçılara, başkalarının bin bir zahmet, bin bir çabayla görebildiği doğruları gerçekten tanrısal bir şaşmazlıkla seziveren apayrı ve olağanüstü yaratıklar diye bakar. Tanrının böyle sevgili kulları arasında yer almadığımı itiraf etmem güzel bir şey değil kuşkusuz; ama ne çare, itiraf etmem gerekiyor. Öte yandan, bilimsel çalışmaların akşam paydostan sonra, günlük işin bitiminde sürdürülen ve hoşgörüyle karşılanması gereken ikinci dereceden uğraşlar olduğu doğru değildir. Herkes bilir ki, Goethe doğabilim ve Schiller tarihle ilgilenmiş, her iki sanatçı da amatörce bir uğraş gibi bu bilimler üzerine eğilmiştir. Goethe ve Schiller'i, sanat uğraşılarında adı geçen bilimlere gereksinme duymuştur diyerek suçlamak istemiyorum. Onlara böyle bir suçlama yönelterek kendimi bağışlatmak gibi bir niyetim yok. Ama şunu açıklamalıyım ki, bilimsiz yapamıyorum ben. Hatta itiraf edeyim, bilimsel bir yöntemle çalışmayanları, yani gelişigüzel yazıp çizenleri doğrusu küçümsüyorum. Bununla, pisi balığının lezzetine ya da deniz üzerinde verilmiş bir partiye ilişkin hoş bir şiiri, salt yazarı aşçılık ya da denizcilik öğrenimi görmediğinden değersiz bulduğumu da söylemek istemiyorum. Diyeceğim, dünyada olup biten büyük ve

karmaşık olaylar, bilimden yararlanılmadığı süre insanlar tarafından gerektiği gibi kavranamaz.

Tutalım ki, ulusların yazgılarını etkileyen büyük tutkular ya da olayların sergilenmesi amaçlanıyor sahnede. Örneğin, iktidar hırsı bugün böyle bir tutku sayılmakta. Diyelim, bir sanatçı «sezdi» bu hırsı, iktidar sahibi olmak için çırpınan bir kimseyi sergilemek istedi. Günümüzde güç ve kudret, alabildiğine çapraşık bir mekanizma içinde sürdürülen boğuşmalar sonucu ele geçiriliyor. Şimdi sanatçı bu mekanizmayı nereden bilecektir? Ele aldığı kişi bir politikacı mıdır, bilecek nice şeydir politika. Bir iş adamı mı, bilecek işler nasıl yürütülür. Kaldı ki, kimi sanatçılar, iktidar tutkusunu içlerinde duymadığı gibi, ticaret ve politikadan da hiç anlamaz. Şimdi bunlar, gerekli bilgileri nereden sağlayacaktır? G özlerini açıp sağda solda dolaşarak kimse pek bir şey öğrenemez; ama yine de aygın baygın sayıklamalar içinde gözlerini süzüp durmaktan yararlıdır böylesi. *Der völkische Beobachter* gibi bir gazetenin ya da *Standart Oil* gibi bir ortaklığın kuruluşu hayli karışık iştir. Sonra, böylesi şeylere herkesin aklı öyle kolaycacık ermez. Bir oyun yazarının bu konuda başvuracağı önemli bir kaynak ruhbilimdir. Sanılır ki, herkes değilse bile sanatçı, bir caniyi cinayete sürükleyen nedenleri dışardan hiç bir şey öğrenmeksizin kendi kafasından bulup çıkarabilir, hiç bir yerden yardım görmeksizin katilin ruh tablosunu çizip koyabilir ortaya. Bunun için, sanatçının gözlerini kendi içine çevirmesinin yeteceği sanılır. Ayrıca, hayal gücü vardır ya, gerektiğinde sanatçının ondan da yararlanabileceği düşünülür. Bir sürü nedenden ötürü, sanatçının böyle rahat çalışmalar yapabileceğine inanamam, böylesine tatlı bir umuda artık kaptıramam kendimi. Gazetelerde ve bilimsel raporlarda okuduğumuz cinayet nedenlerinin hepsini kendi kafamdan bulup çıkaramam. Suçluyu yargılayan bir yargıç gibi, katilin ruh durumunun eksiksiz bir tablosunu ha deyince çizemem. Psikanaliz'den davranışçılık'a kadar uzanan tüm çağdaş ruhbilim, çeşitli bilgiler serer önüme; bu bilgiler, beni, kendi başıma varacağım yargılardan büsbütün değişik yargılara varmaya zorlayabilir. Hele toplumbilimin verilerini hesaba katıp, ekonomi ve tarihi de gözden uzak tutmadım mı, böyle bir durumla karşılaşacağım kuşkusuzdur. Denilecektir ki, çapraşık bir iş. İster istemez yanıtlayayım ki, evet

çapraşıktır. Bugün yığınla edebiyat ürününün hayli ilkel nitelik taşıdığını ileri sürersem, belki sözlerime inanılıp bana hak verilecek, ama büyük bir tasayla sorulacaktır: Peki, böyle savunduğunuz türden bir sahne oyunu, seyircileri alabildiğine ürkütücü bir şey olmayacak mı? Buna vereceğim yanıt, hayır'dır.

Bir sanat yapıtında bilgi adına ne bulunuyorsa, hepsinin sanat potasında düpedüz eritilmesi gerekir. Sanat yapıtında değerlendirilen bu bilgilerin vereceği haz, sanatsal hazdan ayrı nitelik taşımayacaktır. Söz konusu bilgiler bilim zevkini gidermese bile, büyük buluşlar çağı sayılan günümüzde sanat yapıtlarının insana haz verebilmesi için, olay ve nesnelerin derinlerine inme ve dünyayı denetim altına alma yolunda bir eğilimin bu yapıtlarda varlığı zorunludur.

EPİK TİYATRO AHLÂKSAL BİR KURUM MUDUR?

Friedrich Schiller'e göre, tiyatro ahlâksal bir kurum olmalıdır. Schiller böyle bir isteği öne sürerken, ahlâksal vaızlarda bulunan sahnenin seyircileri tiyatrodan kaçırabileceğini düşünmemiştir; çünkü o zamanın seyircileri, sahneden kendilerine ahlâk dersleri verilmesini hoş karşılamaktaydı. Ancak daha sonraları, Friedrich Nietzsche'nin *Moraltrompeter von Sackingen* (Sackingen'in Ahlâk Borazancısı) diyerek atıp atıp tuttuğunu görüyoruz Schiller'e. Nietzsche ahlâkla uğraşılmasını sıkıcı bir iş sayarken, Schiller bunu düpedüz eğlendirici buluyor. İdeallerin propagandası kadar insanı manen doyuran ve eğlendiren bir başka şey yoktu Schiller'e göre. Burjuvazi, ulusun temel idelerini kurma yoluna girmişti. İnsanın evini dayayıp döşemesi, satın aldığı bir şapkadan övgüyle söz açması, alacaklarını toplaması pek eğlenceli, evinin çökmekte olduğundan bahsetmesi, eski şapkasını satma durumuna düşmesi ve borç ödemesi ise gerçekten tatsız bir şeydir. Nietzsche'nin Schiller'den bir yüzyıl sonra gördüğü durum da sonuncusuydu işte ve bu da onun ahlâka, dolayısıyla Schiller'e yüklenmesine yol açmıştı.

Epik tiyatro için de çok kimse fazla ahlâksal nitelik taşıdığı savını ileri sürmüştür. Oysa epik tiyatroda ahlâksal konuşma ve tartışmalar ikinci planda tutuluyor, ahlâk vaizciliğinden çok, inceleme ve araştırmaya önem veriliyordu. Kuşkusuz, önce incelemeye başvu-

ruluyor, arkadan son, kıssadan hisse geliyordu. Başka somut bir neden olmaksızın, yalnız inceleme arzusundan incelemelere girişmiş, sonra da incelemelerin verilerinden hayrete düşmüş değildik. Kuşkusuz, çevremizde birtakım üzücü düzensizlikler, zor katlanılabilir durumlar vardı; öyle durumlar ki, zor katlanılır olmaları yalnız ahlâksal endişelerden doğmuyordu; açlık, soğuk ve sıkıntılara katlanılmasındaki zorluk, salt ahlâksal endişelerden kaynaklanmaz. İncelemelerimizin amacı da zaten birtakım durumlar karşısında yalnız ahlâksal endişeler uyandırmak değil (hoş, kolay uyandırılabiliyordu bu endişeler; elbet bütün seyircilerde değil, örneğin ilgili durumlardan kendilerine çıkar sağlayanlarda başarılamıyordu), zor katlanılır durumları ortadan kaldıracak çareleri bulmaktı. Çünkü bizim sözcülüğünü yaptığımız şey, ahlâk değil, ezilenlerdi. Gerçekten de bu, iki ayrı şeydi birbirinden; çokluk, ahlâk kurallarına dikkatleri çekilerek durumlarından sızlanmamaları gerektiği söylenir ezilenlere.

EPİK TİYATRO HER YERDE UYGULANABİLİR Mİ?

Üslup açısından Epik Tiyatro pek de yeni değildir. Sergileme karakteri ve artistiğe verdiği önem bakımından, eski Asya tiyatrosuyla akrabalığı vardır. Öğretici niteliğine gelince, gerek Ortaçağ'ın dinsel gösterileri, gerek klâsik İspanyol ve Cizvit oyunları öğretici nitelik taşır.

Yukarıda adı geçen tiyatro biçimleri, zamanlarının belli eğilimlerinden doğmuş, yine aynı eğilimlerle silinip gitmiştir. Çağdaş Epik Tiyatro'nun varlığı da belli birtakım eğilimlere bağlıdır, her yerde uygulanma olanağı asla yoktur. Günümüzdeki büyük uluslardan çoğu, sorunlarını tiyatroda tartışma konusu yapmaya yanaşmamaktadır. Londra, Paris, Tokyo ve Roma gibi kentlerde tiyatrolardan bambaşka amaçlar uğrunda yararlanıldığını bilmekteyiz. Ancak birkaç yerde, o da kısa bir süre için koşulların öğretici bir tiyatro uygulamasına elverişliliği görülmüş ama Berlin'de faşizm böyle bir tiyatronun gelişmesini bütün gücüyle önlemiştir.

Epik Tiyatro'nun bir ülkede uygulanması, teknolojide belli bir düzeye erişilmesinden başka, yaşamsal sorunların açıkça tartışılıp çö-

zûme ulaştırılması için toplumda güçlü bir ilginin uyanmasına ve ters doğrultudaki tüm eğilimlere karşın bu ilginin sürdürülüp elden çıkarılmamasına bağlıdır.

Çağdaş tiyatroyu gerçekleştirmek için yapılan en geniş kapsamlı ve en ilerici bir deneme olan Epik Tiyatro, politika, felsefe, bilim ve sanatta bütün zinde güçleri bekleyen devcileyin güçlükleri yenmek zorunluğuyla karşı karşıya bulunuyor.

MODERN TİYATRO EPİK TİYATRODUR*

MAHAGONNY KENTİNİN YÜKSELİŞİ VE BATIŞI
(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)
Operasına İlişkin Notlar

OPERA AMA YENİLİKLERLE

Bir süreden beri yenileştirilmesine çalışılıyor operanın; isteniyor ki, öz bakımından bir güncelliğe kavuşsun, biçim bakımından tekniğin verilerinden yararlansın, ama eğlendirici niteliğini de yitirmesin. Opera, seyirciler için taşıdığı değeri doğrudan doğruya tutucu karakterine borçlu bulunduğundan, yapılması tasarlanan şey, yeni toplumsal sınıfların yeni bir iştahla operaya akınını sağlamak olması gerekiyor ki, gerçekten de durum böyle. Operaya demokratik bir hava getirilmesi amaçlanıyor; ama, kuşkusuz, demokrasinin «yurttaşlara» yeni haklar verip, bu haklardan yararlanma olanağını kendilerinden esirgeyen karakteri alıkonularak gerçekleştirilmesi düşünülüyor bunun. Ne var ki, bir garson kime servis yaptığına değil, servis yapmasının gerekip gerekmediğine bakar. İşte böylece, en ilerici kişiler tarafından operanın yenileşmesini sağlayacak yeni düzenlemelere gidilmesinin önerilip savunulmasına karşın, ne opera (operanın işlevi!) üzerinde köklü bir tartışma arıyor kimse, ne böyle bir tatışmanın zorunluğunu savunmaya istekli görünüyor.

Opera alanındaki en yenilikçi kişilerin operaya yönelik istek ve beklentilerindeki alçakgönüllülük, ekonomik nedenlerden kaynaklanmaktadır. Ancak, ilgili kişiler henüz pek bilincine varmış değillerdir bunun. Opera, tiyatro, basın vb. büyük aygıtlar, adeta kendileri perde arkasında kalarak görüşlerini gerçekleştirmeye uğraşıyor. Adı geçen aygıtlar, bundan böyle kendileri de çalışmaya koşulan, yani ekonomik egemenliği elde bulunduranlar safında yer alan, toplumsal açıdan artık bir çeşit emekçilere dönüşmüş kafa

(*) *1928 / 29* yılında yazılan *Mahagonny* operasından *iki yıl sonra* kaleme alındı ve "Stücke III"de yayımlandı (Ç.N.)

işçilerinin ürünlerini (müzik, edebiyat, eleştiri vb.) seyircilerin karınlarını doyurmada bir yemek gibi kullanıyor, yani kendi görüşleri doğrultusunda değerlendirdikleri bu ürünlerin, kendilerince belirlenmiş kanallar içinde akışını sağlamaya çaba harcıyorlar. Ancak kafa işçileri, olup bitenlere, çalışmalarını verimsiz yönde etkilemeyip tersine bunlara güç katacak ikincil (tali) bir süreç gözüyle bakabilecekleri inancında. Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin, içinde yaşadıkları koşulları kavramada böylesine yetersiz kalışı, pek önemsenmeyen korkunç sonuçlara yol açıyor. Çünkü, adı geçen kişiler, gerçekte onları elinde tutan bir aygıtı kendi ellerinde bulundurduklarını düşünüyor ve aygıtın savunuculuğunu yapıyorlar. Ama artık denetimlerinden çıkmış bir aygıttır bu; sandıkları gibi üretici hizmetinde çalışmamaktadır; tersine üreticiye, dolayısıyla beğenmediği ya da amacına aykırı gördüğü ürünlere düşman bir araca dönüşmüştür. Böylelikle, sipariş üzre mal niteliği kazanıyor üreticinin ürünleri. Değerden düşürmeyi temel alan bir değerlendirme kavramı gelişip, sanat yapıtlarını aygıta uygunluğu yönünden denetlemek, ama aygıtın sanat yapıtına uygunluğunu hiç arayıp sormamak gibi genel bir alışkanlığın doğmasına yol açıyor. Deniliyor ki, falan ya da filan yapıt iyidir; ama gerçekte söylenilmek istenen, yapıtın aygıt için iyi olduğudur. Aygıt ise, günümüzde egemen toplum düzeni tarafından belirlenmekte ve yalnız kendisini ayakta tutacak ürünlere kapısını açmaktadır. Bu yüzden, aygıtın günümüz toplumundaki işlevini tehlikeye düşürmeyecek, yani akşamleyin seyirci ve dinleyicileri eğlendirme işlevini aksatmayacak her yenilik üzerinde konuşulup tartışılabiliyor da, işlevinde bir değişikliği amaçlayan, yani aygıtın toplumdaki konumunu değiştirmek, onu sözgelimi öğrenim kurumlarına ya da büyük yayın organlarına bağlamak isteyen hiçbir yenilikten söz açılamıyor. Kendini yinelemek için gereksindiği şeyi aygıta başvurarak sağlamaya bakıyor toplum. Yani günümüz toplumunun değişmesini değil, varlığını sürdürmesini sağlayacak bir *yenilik* operada uygulanabiliyor ancak; toplum düzeni iyiymiş ya da kötüymüş, aldıran yok.

Operada en ilerici kişiler, ürettikleri özgür yapıtları kendilerinden alıp seyirci ve dinleyicilere sunan, yani kafalarından çıkan her yeni düşünceye ayak uydurup kendiliğinden değişen bir aygıtı ellerinde bulundurduklarını sanıyor, aygıtta bir değişikliğe gitmeyi düşünmü-

yorlar. Ne var ki, özgür yarattıkları falan yok yapıtlarını. Aygıt, onlar olsa da, olmasa da işlevini sürdürüyor; her akşam tiyatrolarda oyunlar sergilenip, günde bilmem kaç kez yayınlanıyor gazeteler; hepsi de, yalnız kendi gereksindiği sanatsal ürünlere açıyor kapısını. Gereksindikleri de biraz malzeme, o kadar(1).

Aygıta bu kıskıvrak bağımlılıklarının gün ışığına çıkarılması, sanki bir çeşit mahkûmiyet belgesi anlamına gelecekmiş gibi, sanatçılar tarafından utançla gizleniyor durum.

Öte yandan, sanatta yaratı özgürlüğünün kısıtlanması, gerçekte ileri bir adımdır kuşkusuz. Sanatçı, dünyayı değiştirecek büyük olaylarda etkinlik göstermeye çağrılıyor, bu olaylarda rol oynamaya zorlanıyor giderek. Salt *kendini anlatmak*'la ödevini yapmış sayılmıyor, tüm toplumu ilgilendiren sorunların çözümüne katkıda bulunması isteniyor. Böyle davranabilmesi için gerekli olanaklar sunuluyor kendisine. Ama işin pürüzlü bir yanı var: Günümüzdeki aygıtlar, henüz toplumun aygıtları değildir; sanatsal üretim araçları, üretici sanatçıların elinde bulunmadığından, üretilen ürün mal niteliğini gösteriyor ve bir malın uyacağı yasalara uyuyor çaresiz. Sanat yapıtı bir mala dönüşüyor ve üretim araçlarından, yani aygıtlardan bağımsız üretilemiyor. Bir opera, ancak bir operada oynanmak için yaratılabilir. Örneğin, Böcklin'in deniz hayvanına benzer bir operanın yaratılıp, gereken güç ele geçirilir geçirilmez bunun akvaryumlarda sergilenmesi düşünülemez. Kaldı ki, bizim eski hayvanat bahçeciğimize onu el altından sokmaya çalışmak daha da gülünç kaçar. Opera, opera olarak, yani işlevsel açıdan tartışma konusu yapılmak istense bile, bunun için yine bir operanın yaratılması zorunludur.

OPERA...

Bugün elimizdeki opera *kulinar*(2) *niteliktedir.* Hayli uzun süre haz aracı olmuş, ancak çok sonradan mal niteliği kazanmıştır. İster seyircinin belli bir eğitim düzeyinde bulunmasını gerektirsin, ister

(1) Oysa hem ekonomik, hem toplumsal bakımdan düpedüz aygıta bağlı üreticilerin etki gücünü, aygıt, tekelinde bulunduruyor. Bu yüzden, yazarların, kompozitörlerin ve eleştirmenlerin sanat ürünleri ham madde niteliği kazanıp, sanat ürünlerini aygıtın kendisi üretir duruma geliyor.

(2) Yiyip içmeyle ilgili; mideye hitap eden (Ç.N.)

eğitme görevini üstlensin, her iki durumda da kulinar zevkine hizmet eder onun. Çünkü hem seyircide görmeyi amaçladığı, hem ona verdiği eğitim, bir damak eğitiminden başka şey değildir. Zaten opera, her konuya kulinar bir tutumla yaklaşır. Bizzat yaşar ve bir «yaşantı olarak» seyirciye sunar kendini.

Neden *Mahagonny* bir operadır? Çünkü temel tutumu operanın tutumuna uyar, yani kulinar bir tutumdur. Peki ama, *Mahagonny,* ele aldığı konuya kulinar hazzı amaçlayan bir tutumla mı yaklaşır? Evet, öyle yaklaşır. *Mahagonny,* bir yaşantı mıdır? Evet, yaşantıdır; gülüp eğlenmek için yazılmıştır çünkü.

Mahagonny, operalardaki bir mantıksızlığa bile bile ayak uydurur. Bu mantıksızlık da şudur: Mahagonny'de ussal öğeler kullanılarak bir somutluk ve gerçeklik sağlanmaya çalışılır. Ne var ki, bu yolda harcanan çabalar müzikle boşa çıkarılır sürekli. Örneğin, bir adamın can çekişmesi gerçektir. Ama can çekişirken bir arya söyledi mi, mantık sınırı aşılır. (Aryayı, adamın can çekişmesini izleyen seyirci söylerse, böyle bir durum, söz konusu olmaz kuşkusuz.) Gerçek, müzikle ne denli belirginliğini yitirir, ne denli gerçek dışına kayarsa– müziğin işe karışmasıyla, aslında düpedüz gerçeklik taşıyıp gerçek etkilere kaynaklık edebilen, ama konu aldığı gerçeğe büsbütün uzak düşen bir üçüncü nesne doğar– tümüyle olayın haz verici niteliği o ölçüde güçlenir, yani duyulacak hazzın büyüklüğü, olaydaki gerçeklikten uzaklık derecesine bağlıdır.

Opera deyiminin – hani bu deyime dokunulmak istenmemiştir– kapsadığı ne varsa, hepsinin yer alması amaçlanmıştır *Mahagonny*'de. Yani bir ölçüde mantıksızlığın, gerçekdışılığın, ciddilikten uzaklığın opera içine yerleştirilmesine ve iki bakımdan (1) kendi ken-

(1) Oyunun dar sınırları, dolaysız ve öğretici (didaktik) kimi özlerin de **Mahagonny** kapsamına alınmasını ve herşeyin gestus'tan kalkılarak düzenlenmesini engellememiştir. Burada ahlâk, herşeyi gestus'lara dönüştüren göz rolünü oynamaktadır. Yani **Mahagonny** törelerin anlatımı, ama öznel bir anlatımıdır.

Şimdi bir tek daha atarız
Sonra eve gitmek mi erken
Ve bir tek daha yuvarlarız
Ara veririz bir süre derken.

Öznel ahlâkçıların sesi duyulur bu dizelerde; öznel ahlâkçılar kendi kendilerini betimlerler.

disini yok etmesine çalışılmıştır. Ancak, *Mahagonny*'de karşılaşılan mantıksızlık, bulunduğu yere uygun düşen bir mantıksızlıktır.

Böyle bir tutum da, düpedüz kulinar bir tutumdur.

Mahagonny'nin konusuna gelince: Bu konu eğlencedir. Yani gülüp eğlenme *Mahagonny*'de biçim değil, konu bakımından da karşımıza çıkar; mademki araştırma eğlence konusu yapılacaktı, hiç değilse eğlencenin araştırma konusu yapılması istenmiştir. Burada eğlence günümüzdeki biçimiyle, yani mal olarak açığa vurur kendini.(1)

Mahagonny'deki konunun her şeyden önce provoke edici nitelik taşıdığını itiraf etmeliyiz. Örneğin, on üçüncü bölümde obur çok yemekten ölüp gidiyorsa, açlık ortalıkta kol gezdiği içindir. Obur ha babam tıkınırken başkalarının açlıktan öldüğüne hiç değinilmez operada, ama sahne yine de provoke edici nitelik taşır. Çünkü tıkınacak yiyeceği bulunan herkes oburluktan ölmese bile, bu oburun ha babam tıkınması yüzünden çok kişi açlıktan kırılmaktadır. Oburun yiyip içişi, içeriğinin zenginliğinden ötürü, bir provokasyona yol açar(2). Zaten günümüzde opera, haz aracı olarak, benzeri durumlarda provoke edici etki yapar. Ama üç beş seyircisi üzerinde değil kuşkusuz. Bu provokasyon özelliğiyle de *gerçek*, yeniden üretilip çıkarılır seyirci karşısına. *Mahagonny*, öyle pek leziz bir opera sayılmayabilir, hatta (duyduğu vicdan rahatsızlığından) böyle sayılmamaya da enikonu özen gösterir; ama düpedüz kulinar nitelik taşır.

Mahagonny, bir operadan başka bir şey değildir.

---

(1) Bu operada romantizm de bir mal niteliği taşımakta, kendini biçim değil, konu olarak açığa vurmaktadır.

(2) «Öfkeden yüzü kıpkırmızı bir bay, cebinden çıkardığı bir anahtar demetini var gücüyle sallayarak, oyunun epik karakterine protestolar yağdırıyordu. Eşi de böyle bir zamanda kocasını yalnız bırakmayarak her iki parmağını ağzına sokmuş, avurtlarını şişirmiş, ıslıkla veryansın ediyor, kocasının elindeki anahtar demetinin şangırtısını bastırıyordu.» Mahagonny'nin Leipzig'teki ilk sahnelenişiyle ilgili olarak A. Polgar'ın kaleme aldığı bir yazıdan.

Operanın, çağdaş tiyatronun teknik aşamasıyla eş düzeye çıkarılması gerekiyordu. Modern tiyatro, epik tiyatrodur. Aşağıdaki şema, dramatik tiyatro'dan epik tiyatro'ya geçerken oyunun ağırlık noktalarında başvurulacak kaydırmaları göstermektedir:(1)

Dramatik Tiyatro'da	*Epik Tiyatroda*
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyarılır.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.

(1) Bu şema yüzde yüz karşıtlıkları değil, vurgulamada başvurulacak değişiklikleri ortaya koymaktadır. Buna göre, sahneden seyirciye bir şey sunulurken duygusal telkin ya da düpedüz ussal inandırma yöntemlerinden biri yeğlenir.

Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Epik tiyatro yöntemlerinin operaya girmesi, en başta *operadaki öğelerin köklü biçimde birbirinden ayrılmasını sağlayacaktır.* Müzik, söz ve oyun arasındaki üstünlük çekişmesi (hep sorulur, 'hangisi varlığını hangisine borçludur?' diye. Sahnedeki olaylar mı müziğe borçludur varlığını, yoksa müzik mi sahnedeki olaylara? vb.), ancak bu öğeler arasında kesin bir ayrıma gidilerek sona erdirilebilir. «Toplu sanat yapıtı», çeşitli sanatların alaşımından başka nitelik taşımadığı, yani içerisinde yer alacak çeşitli sanatların birbiriyle «kaynaştırılması» gerektiği süre, bir öğe bir ötekinin yalnız bir replik'i olabilecek, dolayısıyla hepsi aynı ölçüde değerden düşecektir. Kaynaştırma eylemi, kapsamına aldığı seyirciyi de aynı potada eritecek ve *toplu sanat yapıtı*'nın edilgin (pasif) bir parçası durumuna sokacaktır. Hiç kuşkusuz, böyle bir büyüsellikle savaşmak, her türlü uyutma (ipnoz) denemesinden, insan onuruna yakışmaz esriklikleere yol açıp kafaları tütsüleyecek her türlü davranıştan el çekilmesi gerekmektedir.

MÜZİK, SÖZ ve GÖRÜNTÜNÜN DAHA ÇOK BAĞIMSIZLIK KAZANMASI ZORUNLUYDU

a. Müzik:

Dramatik Opera'dan Epik Opera'ya geçerken, vurgulama bakımından aşağıdaki kaydırmalara gidilmesi gerekiyordu:

Dramatik Opera'da Müzik	*Epik Opera'da Müzik*
Olayları seyirciye sunar.	Seyirciyle olaylar arasına girer.
Metni pekiştirir.	Metni yorumlar.
Metni oluşturur.	Metni varsayar.
Metni süsler.	Metne karşı bir tavır takınır.
Ruh durumlarını anlatır	Davranışları verir.

Müzik, konuya en çok katkıda bulunan bir öğedir.(1)

b. Metin:

Metnin salt mantıkdışı bir özellik taşımaması için, eğlenceden öğretici ve dolaysız bir şeylerin çıkarılması gerekiyordu. Böylelikle, toplumdaki törelerin anlatımı doğdu. Oyunda töreleri canlandıranlar, eylem içindeki kişilerdir. Metnin kendisinin duygusal ya da ahlâksal nitelik taşımaması, yalnız duygusal ve ahlâksal'ı göstermesi planlanmıştı. Okumak, seyircinin yapıta karşı kuşkusuz en rahat bir durum almasını sağladığından, konuşulan söz gibi yazılı söz, yani başlıklar da önem kazanıyordu.

---

(1) Opera orkestralarında çalışan müzisyen kadrosunun hayli kalabalık oluşundan, ancak çağrışım temeline yaslanan bir müzik sağlanabilmekte, yani bir ses dalgası bir diğer ses dalgasını doğurmakta, dolayısıyla orkestranın en çok otuz kişilik bir kadroya indirgenmesi gerekmektedir. Opera şarkıcısının ise, Epik Opera'da sanki bir bildirimde bulunuyormuş gibi davranıp, kendi duygularını işe karıştırmaması zorunludur.

c. Dekor:

Bağımsız resimlerin sergilenmesi Mahagonny'de bir yenilik oluşturmakta, Neher'in projeksiyonla yansıttığı görüntüler sahnede sergilenen olaylar karşısında alınan tavırları açığa vurmaktadır. Örneğin, Magahonny'de gerçek obur, sahneye yansıtılan bir obur görüntüsünün önünde oturur, olay görüntüdeki öyküyü yineler âdeta, bunu bir devinim, bir akış içinde seyircilere sunar. Weill'ın müziği ve metnin kendisi gibi, Neher'in projeksiyonları da bağımsız bir öğesidir operanın, açıklayıcı malzemesidir.

Kuşkusuz, bu yeniliklerin uygulanması, seyircilerin opera karşısındaki tutumlarında bir yeniliğin gerçekleşmesi koşuluna dayanmaktaydı.

YENİLİKLER OPERANIN ZARARINA MI?

Seyircilerin eski opera tarafından karşılanan birtakım istekleri, elbet yeni operada bundan böyle dikkate alınmayacaktır. Peki, operadaki tutumu nasıldır seyircilerin ve bu tutum değişebilir mi?

Büyücü ve sihirbaz ellerinde muma çevrilmeye can atan, yaşam kavgasında pişmiş, yaşını başını almış katı yürekli insanlar kendilerini metrodan dışarı atar atmaz doğru opera gişelerine seğirtir, şapkalarıyla birlikte normal davranışlarını ve yaşam içindeki «tutumlarını» gardıroba bırakır, sonra bir kral edasıyla yürüyüp salondaki koltuklarına kurulurlar. Ancak, bu yüzden ne diye kızmalı kendilerine? Yaptıklarını gülünç bulmak için, kral tavrını peynir tüccarı tavrına yeğ tutmamak gerekir. Gelgelelim operada böyle davranmaları da şanlarına layık değildir bu insanların. Peki, değişebilir mi davranışları? Oturdukları yerde ceplerinden sigaralarını, purolarını çıkarıp içmeleri sağlanabilir mi?

Konu'nun operanın bağımsız bir parçasına dönüştürülmesi, metnin, müziğin ve dekorun konuya bağlanması, operaya bir tartışılabilirlik özelliği kazandırmak için yanılsamadan (illüzyon) el çekilmesi, seyircilerin kendilerini yaşantılara bırakmayarak, bir seçimde oylarına başvurulan kişilermiş gibi davranmaları ve sahnedeki aksiyon içerisine alınmayıp onun karşısında eleştirici bir konumda tutulmalarıyla biçimsel sınırların hayli ötesine taşan ve tiyatroya gerçek

toplumsal işlevini kazandıran bir değişiklik yolunda ilk adım atılmış olmaktadır.

Eski opera, konunun tartışılmasına asla izin vermez. Örneğin, seyirci sahnede sergilenen kimi durumlar karşısında bir tavır almaya kalktı mı, eski opera, seyirciye karşı sürdürdüğü bir savaşı sanki kaybedecek, seyirciyse savaştan zaferle çıkacaktır. Eski operada, salt eğlendirici diye nitelenemeyecek öğeler de vardı kuşkusuz. Dolayısıyla, operanın yükseliş dönemiyle alçalış dönemini birbirinden ayırmak gerekiyor. Örneğin, *Sihirli Flüt, Figaro ve Fidelio,* dünya görüşü bakımından etkin öğeleri içerir. Ama eski operaya dünya görüşüne ilişkin öğelerin sokulması âdeta cesaret işiydi ve öğelerin kulinar nitelik taşımasını her vakit zorunlu kılmaktaydı. Öyle ki bu operalar anlam ve amaçlarını giderek yitirmiş, sonunda zevk veren araçlara dönüşmüştür. Ama gerçek amacın kaybolup gitmesiyle opera asla amaçsız bırakılmamış, eski amacın yerine bir başkası geçirilmiş, konu operadan kapı dışarı edilmiştir. Günümüzdeki Wagnerciler, ilk Wagnercilerin bir operayla güdülmesi gereken amacı belirlediklerini düşünüyor, onların bu konudaki görüşlerini anımsamakla yetiniyorlar. Hatta Wagnerci opera yazarları, bugün bile yapıtlarında bir dünya görüşünü dile getirme tutumunu inatla sürdürmektedirler. Ama bu dünya görüşü artık bir işe yaramamakta, salt bir haz aracı yapılıp bol keseden harcanmaktadır.*(Elektra ve Jonny spielt auf).* Böyle bir tutuma olanak sağlayan pek gelişmiş bir teknik, günümüzde eskisi gibi korunuyor ve burjuvazi sözde bir dünya görüşüne sahip bir edayla rahat günlük hayatını yaşıyor. Ancak soruna bu açıdan, yani operadaki amacın zamanla yitip gitmesi açısından (dikkat buyrulsun: bu amaç yitip gidebilmiştir) bakıldı mı, aralıksız gerçekleştirilmesine çalışılan ve operanın canına okuyan yeniliklerin anlaşılmadık yanı kalmıyor: Bu yeniliklerin tümü de operaya sonradan bir amaç, bir «yeni amaç» kazandırmak için girişilmiş umutsuz denemelerdir. Ve ilgili denemeler sonucu müzik öğesinin kendisi giderek amaca dönüşüyor, yani art arda akıp giden müziksel biçimler salt bu özellikleriyle amaç karakteri kazanıyor, kimi orantılar ve ağırlık noktalarında sağa sola kaydırmalar araç durumundan çıkıp amaç niteliğine bürünüyor. Nedeni bir hiç, sonucu hiç olan, yeni gereksinmelerden doğmayarak, salt yeni uyaranlarla eski gereksinmeleri karşılamaya, dolayısıyla düpedüz tutucu

bir işlevi yerine getirmeye çalışan sözde ileri adımlardır bunlar. Ayrıca, eski operaların kapsamına konu bakımından yeni öğeler alınıyor; «alındıkları yere» yabancı öğeler; çünkü ilgili yer operaya alındığında, henüz tanınıp bilinmeyen öğelerdir tümü (lokomotifler, fabrikalarda makineler, uçaklar, banyo odaları vb. seyircileri oyalamak için kullanılıyor ve çok bilmiş bazı kişiler konuya genellikle yüz çeviriyor. Konunun Lâtince sunulmasına ya da Lâtince sunularak ortadan kaldırılmasına çaba harcanıyor.)

Bütün bu ileri adımlar, ilerlemeyip duran bir şeyin varlığını kanıtlamaktan öteye geçmiyor. Operanın toplu işlevini değiştirmeksizin, daha doğrusu salt bu işlevin değişmeden kalabilmesi için gerçekleştiriliyor tümü.

YA PRATİK MÜZİK

En katı biçimiyle *l'art pour l'art* ilkesinin doruğuna ulaşılır ulaşılmaz (bu da izlenimci müziğin duygusallığına bir tepki sonucu gerçekleşmiştir) pratik müzik deyimi de âdeta deniz köpüklerinden doğar gibi birden doğup çıkmıştı ortaya. Öyle bir müzik ki, müzikten pek anlamayanlara yöneliyor, bir kadını «kullanır» gibi bu kişileri kullanıyordu. Yenilikler yenilikleri kovalıyor, tembel kulaklı dinleyiciler bir saz çalma hevesine kaptırıyordu kendilerini. Dinleme miskinliğine karşı savaş, doğrudan doğruya dinleme ve ardından bir şey çalma hamaratlığına dönüşüyordu. Orkestradaki birkaç çocuk babası viyoleniste viyolonsel çaldıran neden artık bir dünya görüşü değil, yalnız haz oluyor, böylelikle de operanın kulinar niteliği esenliğe çıkarılıyordu.(1)

---

(1) Ömrünü doldurmuş kurumların dirilmesine hizmet ettikleri süre, bu türlü yeniliklere karşı çıkmak gerekmektedir. Söz konusu kurumların işlevlerinde bir değişikliği amaçlayan yeniliklerdir ki, ancak ileri adımlar sayılabilir. O zaman niceliksel onarımlar fazlalıkları atma, temizleyip arıtma niteliğini kazanır ve operanın işlevinde olup biten ya da olup bitecek değişimden alırlar tüm anlamlarını. Gerçek ileri adım ilerlemiş olmak değil, ilerlemektir.
Gerçek ileri adım, ilerlemeyi sağlayan ya da ne yapıp yapıp ilerlemeyi gerçekleştiren ve geniş bir cephe halinde çalışıp, komşu kategorileri de kendisiyle eyleme geçiren adımdır.
Gerçek ileri adım, nedenini gerçek'teki köhneleşmiş bir durumdan alan ve bu durumun değişmesini amaçlayan bir adımdır.

İnsan soruyor kendi kendine: Bu yerinde sayış neye? Haz ve esrikliğe böylesine sımsıkı sarılmak niçin? Kendi dört duvarınız dışındaki sorunlara nedendir bu ilgi azlığı? Neden kaçılır tartışmalardan?

Buna şu cevabı verebiliriz: Tartışmalardan bir yarar umulmuyor da, onun için. Günümüzdeki toplum biçimi, hatta toplum biçiminin en önemsiz öğeleri üzerinde yapılacak bir tartışma, o saat ve ister istemez, bu toplum biçiminin varlığını kesinlikle tehlikeye sokacaktır da, ondan.

Daha önce gördük ki, opera, bir gece eğlencesi diye seyircilere satılmakta, dolayısıyla bu sanat türünde değişikliği amaçlayan denemeler, karşılarında kesinlikle belirlenmiş sınırlar bulmaktadır. Ayrıca, bu gece eğlencesinin, yanılsamalara (illüzyonlara) adanmış yüce ve ağırbaşlı bir eğlence niteliği taşıması isteniyor. Acaba niçin?

Günümüz toplumu, eski opera olmaksızın âdeta "tasarlanamaz". Eski operadaki yanılsamalar, toplumsal bakımdan önemli işlevler görüyor. Operaya gelen seyircilerin ille esrik bir duruma sokulması gerekmekte ve bu esrikliğin yerini de bir başka şey tutamamaktadır.(1) Operada değilse, başka hiç bir yerde insan kalma olanağı bulunmuyor insanın. Tüm ussal işlevleri hanidir korkulu bir güvensizliğe, başkalarını kandırmaya ve bencil hesaplara indirgenmiş durumda.

Bugün eski opera hâlâ varlığını sürdürüyorsa, eskiliğinden değil, en başta, hizmetinde bulunduğu toplumsal düzenin eskiliğindendir.

---

(1) «Omuzlarımızdaki yaşam bizler için pek ağırdır, bin bir acıyla düş kırıklıkları ve altından kalkılamayacak ödevlerle yüz yüze getirir bizi. Bu tür bir yaşama katlanabilmek için, kesinlikle yatıştırıcı ilaçları gereksiniriz. Sanımca üç çeşit ilaç vardır böyle: Biri, güçlü oyalanmalardır; sefilliğimize pek aldırmamamızı sağlarlar. İkincisi, sefilliğimizin acısını başka taraflarda çıkarmaktır; bu da sefilliğimizi küçültür gözümüzde. Üçüncüsüyse, bizi sefilliğimize karşı duyarsızlaştıran esriklik ilaçlarıdır. Bu üç ilaçtan birinin varlığı, kesinlikle zorunludur bizim için. Sanatın gerçekteki yoksunluklarımıza karşılık, bize sunduğu, gerçek karşısında yanılsamalardan başka şey değildir; dolayısıyla, üzerimizdeki ruhsal etkileri daha az değildir bunların; çünkü hayal gücünün ruh yaşamımızda oynadığı rol büyüktür.» (Freud, "Das Unbehagen der Kultur") «Bu esriklik ilaçları, kimi zaman, insanların durumlarının düzeltilmesi uğrunda harcanabilecek büyük ölçüde enerjinin çar çur edilmesine yol açar.» (Aynı yer).

Ama bütün bütün de eski değildir bu düzen. Böyle oluşu da, bize yeni operanın gerçekleşebileceği umudunu veriyor. Daha bugünden şu soruyu sormak zorundayız: Acaba operada başvurulmak istenen yenilikler, bu sanat türünü yenileştirecekken, onun mahvına yol açmayacak mıdır? Opera, acaba şimdiden böyle bir duruma gelmiş değil midir?(1)

Mahagonny, bütün diğer operalara benzemesine, yani bir operada aranan kulinar niteliği taşınasına karşın, yine de toplumu değiştirmek gibi bir işlevle yüklüdür, burada hazzın kendisi tartışma konusu yapılmakta ve haz nitelikli operaları gereksinen topluma saldırılar yöneltilmektedir. Yani bir bakıma eski dal üzerine kurulmuş oturan Mahagonny, hiç değilse, belki dalgınlık eseri, belki bir vicdan rahatsızlığı sonucu testereyi dayamış, bindiği dalı kendisi biraz keser durumdadır. Bunu da, işte içerdiği yenilikler sağlıyor.

Gerçek yenilikler, ancak temele yönelik yeniliklerdir.

YENİLİKLERE EVET! ONARIMLARA HAYIR!

Mahagonny operası, iki yıl önce 1928 ilâ 1929 yılları arasında yazıldı. Daha sonraki çalışmalarda haz niteliği giderek arka plana itilip, öğretici niteliğin daha çok vurgulanması yolunda denemelere girişildi, yani bu haz aracından öğretici bir araç geliştirilmesine, dolayısıyla kimi kurumların eğlence yerleri durumundan çıkarılarak yayın organlarına dönüştürülmesine çaba harcandı.

(1) **Mahagonny'de bu yenilikler tiyatroya ahlâksal anlatım olanağını kazandırmayı, eğlencenin mal niteliğini gözler önüne sermeyi ve seyircinin ahlâkçı bir tutumla davranmasını sağlamayı amaçlar.**

ÖZDEŞLEŞMEYİ ELEŞTİRİ

(ARİSTOTELES'İN POETİKA'SININ ELEŞTİRİSİ)

1. Aristoteles'çi olmayan oyun sanatı deyimi bir açıklamayı gerektiriyor. Aristoteles'çi olmayan oyun sanatını tanımlamak için bu sanatı Aristoteles'çi dram sanatından ayırmak zorundayız. Aristoteles'çi oyun sanatı, tragedyanın temel özelliği konusunda Aristoteles'in tanımına uyan bütün oyunları kapsamına alır. Biz, o herkesçe bilinen üç birlik ilkesini tragedyanın temel özelliği saymıyoruz, zaten yeni araştırmalarla saptandığı gibi, Aristoteles'in kendisi de böyle bir ilkeye bağlı kalınmasını istemiş değildir. Aristoteles'in tragedyanın amacı olarak belirlediği şey, yani *katharsis*, bir başka deyişle seyircinin sahnede sergilenip korku ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınması, toplum açısından küçümsenmeyecek bir önem taşır. Söz konusu arınma, kendine özgü ruhsal bir sürecin sonunda gerçekleşir ve bu süreç oyuncuların yansıladığı kişilerle seyircilerin özdeşleşmesidir. İster Aristoteles'in koyduğu kurallardan yararlanarak başarsın bu işi, ister yararlanmaksızın, böyle bir özdeşleşmeyi sağlayan dram sanatını Aristoteles'çi diye nitelemekteyiz. O kendine özgü ruhsal özdeşleşme, Aristoteles'ten bu yana geçen yüzyıllar içinde birbirinden değişik yollar izlenerek gerçekleştirilmektedir.

2. POETİKA'NIN ELEŞTİRİSİ:

Poetika'sının dördüncü bölümünde, özdeşleşmeye dayalı oyunculuktan duyulan haz konusunda Aristoteles'in söylediği pek genel sözlere ve bu hazza neden olarak öğrenmeyi göstermesine katılmaktayız. Ama kitabının altıncı bölümünde daha kesin bir tutum takınan Aristoteles, tragedyanın özdeşleşme alanını sınırlandırır, yalnız korku ve acıma duyguları uyandıran eylemlerin özdeşleşmeye konu yapılması zorunluğunu ileri sürer. Ancak bununla da yetinmez, bir başka sınırlamaya daha giderek, eylemlerin korku ve

acıma duyguları uyandırmak amacıyla yansıtılması gerektiğini belirtir. Oyuncuların şu ya da bu eylemi yansıtmasıyla, seyircilerin oyunculara öykünmesinin sağlanılmak istendiği buradan anlaşılmaktadır. Yani bir sanat yapıtı karşısında seyircinin takınacağı tavır, oyuncuyla, dolayısıyla oyuncunun yansıladığı kişiyle özdeşleşme olarak saptanmaktadır.

3. ARİSTOTELES'TE ÖZDEŞLEŞME

Aristoteles'te seyircinin bir sanat yapıtını algılayış biçimi olarak, ileri kapitalist döneminin kişileriyle bir özdeşleşme tarzında bir özdeşleşmeyi buluyor değiliz hani. Ama, bize işte öylesine yabancı koşullar altında gerçekleşen katharsis'ten ne anlarsak anlayalım, bunun Yunanlılarda bir tür özdeşleşme temeline dayandığını düşünmekten kendimizi alamayacağız. Oysa seyircinin sanat yapıtı karşısında takınıp, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirel tutum, katharsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır.

4. ÖZDEŞLEŞMEDEN VAZGEÇİŞ YALNIZ GEÇİCİ BİR SÜRE İÇİN Mİ?

Günümüz oyun sanatının özdeşleşmeden el çekmesinin düpedüz belli bir zamanla sınırlı kalacağını, söz konusu el çekişin ileri kapitalizm döneminde oyun sanatının içine düştüğü güç durumdan kaynaklandığını, çünkü ilgili dönemde oyun sanatından, insanların bir arada yaşamalarının görüntülerini en amansız bir sınıf çatışmasını sürdüren seyircilere sunmasının beklendiğini, öte yandan bu çatışmayı ortadan kaldırmak için bir şeyler yapmasına izin verilmediini kabul etmek güç değil. Ama bir başka tür özdeşleşme sayılabilecek dindarlık gibi, özdeşleşmenin ileride eski yerini alacağını gösteren bir belirti ortada yok. Özdeşleşmenin silinip gidişi, toplum düzeninde genel kokuşmadan ötürüdür kuşkusuz. Toplum düzeni değiştikten sonra da özdeşleşmenin varlığını sürdürmesi için bir neden bulunmuyor.

USSAL ve DUYGUSAL GÖRÜŞ ÜZERİNE

Özdeşleşmenin yadsınması duyguların yadsınmasından ileri gelmediği gibi, böyle bir sonuca da götürmez. Duyguların ancak özdeşleşmeye başvurularak sağlanabileceği yolunda o beylik güzelbilim (estetik) tarafından ileri sürülen tezin yanlışlığını kanıtlamak, Aristoteles'çi olmayan oyun sanatının düpedüz bir görevidir. Ama Aristoteles'çi olmayan oyun sanatı, kendisi tarafından üretilip seyirciye iletilen emosyonları da (duygu ve heyecan) titiz bir eleştiriden geçirir.

Futurist ve dadaistlerin provokasyonlarıyla «müziğin soğutulması» gibi güzel sanatlardaki kimi eğilimler, bir duygu (emosyon) bunalımının belirtileridir. Daha Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarında Alman savaş sonrası oyunu, kesinlikle ussal bir yola sapmıştır. Duygusal'ı grotesk biçimde vurgulayan Faşizm ve belki ondan daha az olmayarak Márksizm öğretisindeki ussal öğede belli bir gerileyiş, ussal üzerinde daha çok durmaya yöneltti beni. Ne var ki, özellikle en ussal oyunlarımdan olan *öğretici oyunlar*, hepsinden çok duygusal (emosyonel) öğeleri içermekteydi. Bana sorarsanız, çağdaş yapıtların büyük bir bölümünde ustan kopuşun yol açtığı duygusal bir gerileyişten ve ussal'ın güçlenmesinden ötürü de duygusal öğede bir rönesanstan söz açabiliriz. Böyle bir savá şaşacaklar, duygu konusunda düpedüz geleneksel doğrultuda düşünenler olacaktır yalnız. Duygular, her zaman, kesinlikle belirli sınıfsal temele dayanır; dışavurum biçimleri her defasında tarihsel, kendine özgü, sınırlı ve bağımlıdır. İnsanların tümüne özgü değildir asla ve zamandan bağımsız nitelikleri yoktur.

Belli duygularla belli çıkarlar arasında bağlantı kurmak, pek güçlük doğurmaz; yeter ki, sanat yapıtlarının içerdiği duygusal etkilemelerin karşılığı olan çıkarlar saptanabilsin. Herkes *Delecroix*'nın tablolarıyla *Rimbaud*'nun *Bateau ivre*'inde İkinci İmparatorluk dönemi-

ni sömürgeciliğe yönelik çıkarlarının sergilendiğini görecektir. Hatta buna daha güçlü bir kanıt verebilir, örneğin *Bateau ivre* ile Kipling'in *Doğu ve Batı* (Ost und West) baladını karşılaştırdık mı, ondokuzuncu yüzyıl ortasındaki Fransız emperyalizmiyle ondokuzuncu yüzyıl başındaki İngiliz emperyalizmini birbirinden ayıran noktaları güçlük çekmeden saptayabileceğimizi söyleyebiliriz. Güçlük yaratan, Marks'ın da söylediği gibi, böylesi şiirlerin üzerimizdeki etkisini açıklamaktır.

Öyle görülüyor ki, toplumsal gelişmelere eşlik eden duygu ve heyecanlar, çıkarlara bağlı emosyonlar olarak insanlarda uzun zaman yaşamakta ve bu yaşayış söz konusu çıkarların arada karşıt çıkarlara tosladıkları düşünülürse sanılabileceğinden hayli daha güçlü bir akış izlemektedir. Her ileri adım, daha önceki ileri bir adımı geçersiz kılar çünkü, geride bırakır, uzaklaşır ondan, yani üzerinden atlayıp geçer, ama aynı zamanda ondan yararlanır ve kimi bakımdan, realitede sonuçlarıyla varlığını sürdürdüğü gibi, insanların bilincinde ileri adım olarak yaşayıp gider. Böylece ilginç bir genelleştirme sürecinin, bir soyutlama eyleminin gerçekleştiği görülür.

Eğer biz, gerilerden bize aktarılagelmiş yapıtlarda başka insanların, geçmiş çağlarda yaşamış kişilerin, başka sınıfların, vb. emosyonlarını paylaşabiliyorsak, paylaştığımız şeyin gerçekten bütün insanlara özgü genel çıkarlar olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu ölüp gitmiş insanlar, ileri adımlara öncülük etmiş sınıfların çıkarlarını temsil etmiştir çünkü. Ne var ki, şimdilerde Faşim'in büyük çapta emosyonlar yaratması bununla hiç karşılaştırılamayacak bir olaydır; çünkü yaratılan emosyonlara kendilerini kaptıranların çoğu için, kapıldıkları emosyonlarla kendi öz çıkarları arasında bir ilişki yoktur.

SAHNE SANATLARINDA ÖZDEŞLEŞMENİN İŞLEVİ ÜSTÜNE TEZLER

1.

Çağdaş tiyatro, bir tiyatro yapıtının seyirciye, ancak seyircinin yapıttaki kişilerle özdeşleşmesi ile iletilebileceği varsayımından yola koyulur. Tiyatro yapıtının seyirciye iletilmesinde başka yol tanımaz ve teknik olanaklarını geliştirirken, özdeşleşmeyi sağlayabilecek yöntemlerin mükemmelleştirilmesini sınır beller kendine, bu sınırın ötesine geçmez.

2.

İster doğalcı, ister simgesel bir tutumla ele alınsın, tüm sahne dekorunun da seyirciyi, sahnede karşısına çıkarılacak çevreyle katıksız bir özdeşleşmeye sürüklemesi istenir.

3.

Toplumsal bir fenomen niteliği taşıyıp, belli bir tarihsel dönem için büyük bir atılım oluşturan özdeşleşme (identifikasyon), sahne sanatlarının toplumsal işlevinin gelişimini giderek köstekleyen bir nesneye dönüşmüştür. Bireylerin ekonomik bağımsızlığa kavuşması sonucu üretici güçlerin alabildiğine serpilip boy atmasını gerçekleştiren burjuvazi, kendi sanatında böyle bir özdeşleşmeden yanaydı. Üretim güçlerinin gelişimi için «özgür» bireyin bir engel oluşturduğu çağımızda ise, sanatta özdeşleşmenin varlığını aklatacak neden kalmamıştır. Günümüzde kendi işlevini ister istemez geniş topluluklara bırakıyor birey ve bu süreç çetin savaşımlarla gözlerimizin önünde gerçekleşip duruyor. Çağımızın kesin önem taşıyan olayları tek kişilerin bakış açısından kavranılamıyor artık, tek kişilerce etkilenemiyor. Dolayısıyla, özdeşleşmenin yararları diye bir şey kalmıyor ortada. Ne var ki, özdeşleşmenin işlevini yitirişi, sanatın işlevini yitirmesine de asla yol açmıyor.

4.

Özdeşleşme tekniğinde kimi değişikliklere giderek, özdeşleşmenin artık topluluklar (sınıflar) içinde gerçekleşmesini sağlamaya yönelik denemelerden pek bir şey çıkacak gibi değil. Kişilerin olsun, toplulukların olsun, gerçekçi denemeyecek kaba biçimde ele alınması ve soyutlanması sonucunu doğuruyor ilgili denemeler. Tek kişinin topluluktaki rolü ortaya konamadan kalıyor; oysa her şeyden çok bu rol alabildiğine önem taşımakta.

5.

Sahne sanatları, sanat yapıtının seyirciye iletiminde yeni bir biçim geliştirmek ödeviyle karşı karşıya bulunuyor. Seyircinin küçük çaptaki itirazlarına ambargo koymaktan ve her türlü eleştiriye kulaklarını tıkayarak seyirciyi peşine takıp sürüklemek istemekten vazgeçmek zorunda. İnsanların toplum içinde bir arada yaşamalarına ilişkin sahneleri o türlü sergilemesi gerekiyor ki, hem sergilenen olaylar, hem sergileyiş biçimi, seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkân versin, hattâ onun böyle bir tutum takınmasını örgütleyebilsin.

6.

Söylediklerimizden şu çıkıyor: Olayların seyirciye şaşırtıcı ve yadırgatıcı özellikleri içinde sunulacağı kuşkusuzdur. Bu da, olayların denetim altına alınabilir yönleri dikkate alınarak sergilenmesi ve tanınan olayların bilinen olaylara dönüştürülmesi için zorunludur.

7.

Böylece tiyatro sanatları geçmiş dönemlerden hâlâ kendilerinde barındırdıkları kült kalıntılarını üzerlerinden atacak, beri yandan salt dünyanın yorumlanmasına yardım etmekten çıkıp, onun değiştirilmesine katkıda bulunacakları bir evreye gireceklerdir.

8.

Toplumsal işlevdeki bu değişiklik, tekniğin bütünüyle yeniden ele alınmasını gerektirmektedir.

9.

Teknikte başvurulacak değişiklik, hiç de korkulacağı gibi duyguları sanattan kapı dışarı etmeyecek, ama günümüzde egemenliği ellerinde bulunduranlar yararına çalışan duyguların toplumsal işlevini acınasız bir şekilde değiştirecektir kuşkusuz. Özdeşleşmeyi egemen konumundan uzaklaştırıp atmakla, seyircilerin çıkarlarından kaynaklanıp bunları kamçılayan duygusal tepkiler kaybolmayacaktır. Tersine, seyircilerin çıkarlarıyla tümden ilintisiz duygusal tepkilere yol açan teknik özdeşleşmedir. Özdeşleşmeden geniş ölçüde el çeken bir oynayış, çıkarlarını nerede aramaları gerektiğini öğrenen seyircilerin sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınmasını ve bu tavrın duygusal yönünün eleştiri yönüyle uyum içinde bulunmasını sağlayacaktır.

ARİSTOTELES OYUN SANATININ DOLAYSIZ ETKİSİ

Weimar Cumhuriyeti döneminde insanla dolup taşan, ama para kazanma olanakları kıt kentlerde kürtajın yasaklanmasının toplum çıkarına aykırılığını kanıtlayan Aristoteles'çi bir oyun büyük başarı elde etmiş, oyunu gören emekçi kadınlar ortak bir eylem düzenleyerek gebeliği önleyici ilaçların parasının bundan böyle hastalık sigortalarınca ödenmesini sağlamıştı. Tek olmayan, ama bildiğim kadar hepsinden belirgin nitelikteki söz konusu olay, Aristoteles'çi oyunların toplumsal uyarılara kaynaklık edebileceğini kabul etmekle birlikte, ilgili uyarıların uzun ömürlü olmayacağından korkanların haklı görülemeyeceğini belgelemektedir. Aristoteles'çi oyunların seyirciler üzerindeki etkisinin yararı yadsınamaz; ilgili etkinin sınırlarının nerelere kadar uzanabileceğini saptamak bunu doğrulayacaktır. Belli bir toplumsal durum gereken olgunluğu kazanmışsa, yukarıdaki gibi Aristoteles'çi oyunlara başvurularak pratikte bir eylemin doğması sağlanabilir. Böyle bir oyunun barut fıçısını tutuşturan bir kıvılcımdan kalır yeri yoktur. Algılamanın rolünün nisbeten küçük olabileceği, çünkü ortada herkes tarafından hissedilip içyüzü bilinen bir bozukluğun bulunduğu durumlarda, Aristoteles'çi etkilemelere başvurulması salık verilebilir. Yukarıda sözünü ettiğimiz dolaysız bir eylemin ortaya çıkışını sağlamak, Aristoteles'çi nitelik taşımayan oyun sanatı için belki daha çok güçlük doğuracaktı; çünkü Aristoteles'çi nitelik taşımayan oyun sanatının, hiç kuşkusuz, doğurma hakkının neden bir doğurma zorunluluğuna dönüştüğü sorununu irdelemesi gerekecek ve amaçladığı eylem daha genel, daha geniş kapsamlı olacaksa da, pek kesinlik taşımayacak ve yaşanılan zaman diliminde pek gerçekleşme şansı bulunmayacaktı. Aristoteles'çi denemeyecek bir oyunun da gebeliği önleyen ilaçların parasının devletçe karşılanmasına yol açan eylem gibi hemen gerçekleşebilen, dolaysız bir rahatlama sağlayan ve kazandığı başarı kazanıla-

cak başka başarılar için ileri bir adım oluşturan eylemlerin ortaya çıkışını amaçlaması gerekir. Ama Aristoteles'çi nitelik taşımayan oyun, salt toplumsal uyarılara kaynaklık etmekle yetinemez. Doğurmama hakkının doğurma hakkının bir parçası olarak sahnede sergilenmesi belki hemen o anda fazla bir etki yapmayacak, buna karşılık zaman içindeki etkisi o ölçüde büyük olacaktır.

GERÇEKÇİ TİYATRO ve YANILSAMA

1.

Goethe 1826'da İngiliz sahnesinin kırık dökük lüğünden söz açarak şöyle der: «Teknikte, perspektif sanatında ve gardıropta sağlanan gelişmelerle yavaş yavaş sahnede gerçekleştirmenin üstesinden gelecek aşamaya ulaştığımız doğallıktan hiç eser yok bu tiyatroda.» Ardından şöyle sorar Goethe: «İçinde yaşadığımız şu zamanda kim böyle bir şeye katlanır?» Shakespeare'in sergilenen oyunlarına sahneye çıkarılan alabildiğine ilginç masallar gözüyle bakar Goethe; masaldan ayrılan tek yanları da birden çok kişi tarafından anlatılmalarıdır. Masalı anlatanlar, dinleyenleri daha çok etkilemek için karakteristik maskelere bürünür, gereken yerde sağa sola devinir, sahneye girer, sahneden çıkıp gider, ama kupkuru sahnede dilediklerini gibi cennetler ya da saraylar düşlemeyi seyircilerin kendilerine bırakırlar.

O zamandan beri geçen yüz yılda tiyatronun teknik yönü öylesine gelişti ve «doğallık ilkesi» öyle bir illüzyonizme (yanılsamacılık) yol açtı ki, biz şimdiki oyun yazarları hiç bir hayal gücünü gerektirmeyip, hiç birini de üretmeyen yazarlardan ziyade Shakespeare'i sahnede görmeyi daha çok istiyoruz. Goethe zamanında tiyatroda sağlanan teknik gelişme öylesine bir «emekleme döneminde» bulunuyordu ki, tiyatronun kendisi hâlâ bir realite niteliğini sürdürüyor, hayal ve icat gücü hâlâ doğadan sanat yaratabiliyordu. Oyunun geçtiği yerler hâlâ tiyatro sanatlarının sergilendiği yerlerdi ve bu yerleri sahne amirleri artistik yaratılara konu yapabiliyordu. Oyuncular oyuncuydu henüz, varyetelerimizde kadın rolünü oynayan ve erkek olarak seyirci karşısına çıkarılamayacak olan illüzyonistlere dönüşmemişlerdi henüz.

2.

Burjuva klasik tiyatrosu doğalcı illüzyonist doğrultudaki gelişiminin

altın çağını yaşamaktaydı. Bu dönemde tiyatronun teknik olanakları öylesine çok illüzyonist öğe sağlıyordu ki, kimi doğal nesneler sahnede sergilenebilmekteydi, ama seyircinin bundan böyle tiyatroda bulunmadığına inandırılabileceği kadar da çok bir şey değildi bu. Sanat, perde arkasında kendisinin yer aldığı izlenimini yoketmekten oluşmaktaydı. Işık efektleri ilkeldi henüz, çünkü ampul daha keşfedilmemişti. Beğeni yetersizliği akşam güneşini sahneye çıkarırken, teknik yetersizlik seyircilerin tümüyle kendinden geçmelerini engelliyordu. Meininger'in çokluk görkemli dense bile, her vakit güzel sayılamayacak kostümleri ne de olsa kırık dökük diksiyona başvurularak dengelenebilmekteydi. Sözün kısası, hiç değilse yanıltıcılıkta başarısız kaldığı zaman, tiyatro henüz tiyatro olarak kendini ortaya koyabiliyordu.

Tiyatronun tiyatro olarak gerçekliğinin sağlanması, insanların bir arada yaşamalarının gerçekçi yansımalarını sahnede sergileyebilmesinin bir koşuludur. Olayların geçtiği yerler bakımından yanılsamanın gerektiği gibi güçlenmesi ve anında olup biten, rastlantı niteliği taşıyan «gerçek» bir olayda hazır bulunulduğu yanılsamasını seyircide doğuran oynayış biçimi herşeyi öylesine doğallıkla donatır ki, seyirci yargı ve hayal gücünü ister istemez seyir dışında tutar, benimser durumu, salt kendisine sunulanı yaşar ve *doğa*'nın bir parçasına dönüşür. Ne kadar eksiksiz olursa olsun *gerçek* artistik bir yaratı eylemiyle değişime uğratılmalıdır ki, değişebilir nitelik taşıdığı anlaşılsın ve bu yoldan ele alınabilsin. Bu da işte bizim savunduğumuz doğallıktır, bir arada yaşamamızın doğasını değiştirmektir.

ÖZDEŞLEŞMEYE ZORLAMA ÜSTÜNE SÖYLEŞİ

B.:Horace'dan Gottsched'in çevirdiği *Poetika* duruyor önümde; Aristoteles'çe tiyatro için konan ve bizi sık sık uğraştıran bir kuramı bakın ne güzel dile getiriyor:

«Oyuncunun gönlünü büyülemeli ve kazanmalısın. Gülenle güler insan, ağlayanla ağlar. Benim ağlamamı istiyorsan, ilkin kendin akıt gözyaşlarını.»

Gottsched, kitabın bu ünlü yerinde hemen Cicero'ya değinir. Cicero, konuşma (hitabet) sanatına ilişkin bir yazısında, erkek kardeşinin başında ağlayıp sızlayan, yas tutan Elektra'yı oynayacak Romalı Polus'tan söz açmaktadır. Kısa süre önce biricik oğlunu yitiren Polus, oğlunun cesedinin küllerini içeren testiyle sahnede görünür. «İlgili dizeleri öylesine kendisine mal ederek, öylesine yürekten okudu ki, başına gelen felâketten ötürü gerçekten yaşlar aktı gözlerinden. Seyirciler arasında tek kişi yoktu ki, Polus'un durumunu görüp, kendi gözyaşlarını tutabilsin.»
Bunu, düpedüz barbarca bir olay diye nitelemek gerekiyor kuşkusuz.

W.: Othello'yu oynayacak oyuncu da, bize bir özdeşleşme hazzını tattırmak için, hançeriyle ilkin kendisini yaralayabilirdi. Ama sahneye çıkmadan önce, bir meslektaşının oyunculuğu konusunda övücü sözleri içeren bir gazete kupürünün eline tutuşturulmasını belki daha hoş karşılardı. O zaman da bizler yine, belki oyunda amaçlandığı gibi, gözyaşlarımızı tutamayacağımız bir hava içine sürüklenirdik.

B. : Her neyse, yapılmak istenen, bizi bir yerden bir yere taşınabilir,

yani kendi nedeninden koparılıp rahatçacık bir başka nedenin buyruğuna verilebilir bir acıyla baştan savmaktır. Oyundaki asıl olaya gelince: Ustalıklı hazırlanmış bir salça içinde etin kendi lezzetinin kaybolup gidişi gibi ortalarda gözükmüyor.

P. : Peki, Gottsched'in tutumu barbarcadır diyelim. Cicero için de aynı şeyi söyleyelim. Ama Horace'ın anlatmak istediği, kuşkusuz başka taraftan ödünç alınmayıp, sahnede sergilenen olayın seyircide uyandırdığı gerçek duygudur.

W. : O zaman niçin: «Ağlamamı istiyorsan...» (Si vis me flere) deniyor? Gözümden «beni ferahlatacak» yaşlar boşanana kadar ruhumun etki altına alınması mı gerekiyor yoksa? Ya da yumuşayıp söz konusu insancıl tepkiye yönelmemi sağlayacak olaylar mı karşıma çıkarılacak?

P.: Peki, bir insanı acı çekerken görüp acılarını paylaşarak neden kendi üzerinde gerçekleştiremiyorsun bu eylemi?

W.: Çünkü onun niçin acı çektiğini bilmem gerekiyor. Polus'u alalım ele: Belki oğlu alçağın biriydi. Öyle de olsa, Polus yine oğlunun ölümüne üzülebilir. Ama ben ne diye üzüleyim?

P.: Bunu, Polus'un sahnede sergilenip üzüntüsünü buyruğuna verdiği olaydan çıkarabilirsin.

W. : Beni rahat bırakırsa tabii. İlle duymamı istediği acısına ne yapıp yapıp beni katılmaya zorlamazsa.

B. : Diyelim bir kız var da, erkek kardeşi savaşa gittiği için ağlayıp sızlanmaktadır. Savaş, köylüler arasında geçer; erkek kardeş de bir köylüdür ve köylülerle kalkıp savaşa gider. Bu durumda, kızın acısını tümüyle bizim de duymamız gerekebileceği gibi, gerekmeyebilir de. Aslında nasıl davranacağımızı, kesinlik ve açıklıktan uzak olayı daha bir yakından tanıyıp yaşamamız gösterecektir.

ARİSTOTELES'Çİ OLMAYAN OYUN SANATININ SINIRLARI

Aristoteles'çi olmayan, yani özdeşleşmeyi kendine amaç edinmeyen bir oyun sanatının *nelerin* üstesinden gelemeyeceğini gizleyip saklamanın anlamı yok. Böyle bir yola saparsak, onun nelerin üstesinden gelebileceğini yeterince açık seçik saptayamayız. Kesin anlatımlardan daha az kesin anlatımlara doğru gerileyişin en göze çarpan belirtilerinden biri, yeni oyun sanatının tek kişi karşısında takındığı tutumdur. Bu tutum, gerçekten silik ve belirginlikten uzak bir durum gösteriyor. Nedensellik ilkesi, ancak büyük insan toplulukları, yani toplumsal sınıflar ele alınırken uyulması zorunlu nitelik taşıyor. Yeni oyun sanatı tek kişiye yöneldi mi, ancak toplumun bir üyesi olduğu için yapıyor bunu. İnsanların bir arada yaşamasını o türlü sergiliyor ki, toplum tarafından etkilenebilir bir izlenim uyandırsın. Bu da, herşeyden önce, işin pratik yönünü göz önünde tutan bir bakış açısı; ancak, insanların bir arada sürdürdüğü yaşamın etkilenemeyecek yönlerini dikkate almadı mı, yeni oyun sanatının gerektiği gibi pratik değer taşımayacağı kuşkusuzdur. Dolayısıyla, etki altına alınamaz özellikleri de kendisinde içeriyor yeni oyunlar, ama bunların yanıbaşında bir soru işareti bulunuyor hep. Sonra, böyle etkilenemez özellikler, gerçek'in sergilenişinde egemen öğeleri oluşturmuyor. Ayrıca, bir arada yaşamayı etki altına alınabilir kılan toplumun kendisi; doğrudan bireyin üstesinden gelebileceği bir şey değil bu. O eski *büyük birey*'in gerçek yaşamdan, yansılanabilirlik özelliğinin de edebiyattan silinip gittiği söylenemez. Ancak, bir başka türlü sergileniyor şimdi. Örneğin etkilenemezliğinin büyüklüğünden ötürü pek büyük sıfatı yakıştırılmıyor kendisine. Tek başına ele alındı mı özgünlüğünü yitiriyor, kitlesel bir yaratığa dönüşüyor hatta, bir kararda durmayan, *niteliği* değişen bir nesne durumunu alıyor, kitleleşip çıkıyor kısaca. Kitle bir birey, birey kitle

görünümü kazanıyor demekle çelişik ve aşırılığa kaçan bir söz söylemiş olacağız; ama bu aşırı düşünceye kafamızda şöylece yer vermek yarardan uzak değildir sanırım. Birey eskisi gibi şimdi de bireydir ve birey gibi davranmaktadır. Ne var ki, bir belirsizlik özelliği kazanmıştır şimdi, bir bağımlılık özelliği kazanmıştır ve eskiden kitlede bulunup şimdi onda rastlanmayan yeni bir özelliktir bu da. Çünkü kitle yine eskisi gibi daha belirli ve daha özgür bir durum almıştır, birey'e eskisinden daha az bağımlı bulunmaktadır. İşe bu yönden bakmak pratiğe yönelik bir bakış açısı olup, kitlesel ve toplumsal nitelik taşıması gereken davranışların gerçekleştirilmesini kolaylaştıracaktır.

TRAJİK OLAN ÜZERİNDE ÜÇLÜ KONUŞMA

KARL: Sizlerin oyunlarınızı nasıl yazdığınıza ilişkin sözlerini dinleyince, bana öyle geliyor ki, sanki komediden düpedüz şu kadar öğe almışsın da bunları ciddî oyun içine serpiştirmişsin. Senin kullandığın yabancılaştırma efektlerine en ucuzundan kaba güldürülerde (fars) rastlanır ancak. Seyircilerin böyle bir fars'ta nasıl güldüklerini anımsıyorum: Fars, bir adamı konu alıyordu; adam kızının ilgi ve bakımını seve seve kabullenip sesini çıkarmıyor ilkin, ama bir gün ruhunda cinsel serüvenler yaşamak dürtüsü depreşiyor, o zaman kızının kendisini hayli engellediğini görüyordu. Kızının bakımının «gerçekte» iğrenç bir despotluktan başka anlam taşımadığını seyircilerle birlikte keşfediyordu adam. Bu, toplumsal bir tavrın yabancılaştırılmasına örnek oluşturabilir sanırım.

THOMAS: Evet.

KARL: Peki ama, fars'tan alacağınız böylesi öğeleri ciddi oyunlar içine katarsanız, tragedyayı yıkıma sürüklemez misiniz?

LUKAS: Ben de bütün bu yapılanların tragedyayı yoketmeyi amaçladığı kanısındayım. Çünkü kahramanı felâkete sürükleyen olayın tam orta yerinde çevredeki yaşamı sergileyen ve böylelikle özel'i genel karşısında daha belirgin duruma sokan, dolayısıyla trajik'in daha çok vurgulanmasını sağlayan komik sahneler tragedya içine serpiştirilmekle kalınmıyor, felâketin kendisi de tıpkı günlük yaşamın sergilenmesinde izlenen yönteme uyularak verilmeye çalışılıyor. Doğru değil mi bu söylediğim?

THOMAS: Doğru. Ancak şunu belirteyim ki, kendi aşamasından çok aşağılarda bulunan ve komik sahneleri trajik sahnelerden kesinlikle ayıran taklitçilerinin tersine, Shakespeare'de trajik'in anlatımı komedi öğeleriyle daha bir mükemmellik kazanıyor. Shakespeare'de trajik'in temel havası komik öğelerle silinip atılmadığı bir ya-

na, komik öğelerdeki yaşamsal yakınlık, söz konusu havayı daha da pekiştiriyor.

LUKAS: Ama sizde trajik'in temel havasının ortadan kalkmasına neden oluyor bu, öyle değil mi? Buna da doğrusu şaşmıyorum. İşi pişirip kotaran, o ütopyacı us, o pek sığ iyimserlik mi, değil mi! Öyle bir iyimserlik ki, toplumdaki bozukluklar giderilir giderilmez tüm insanları kapsamına alacak düzen ve uyum içinde genel bir mutluluk sanki hemen yeşeriverecek yerden. Ve yine aynı iyimserlik, acı çeken toplumun, acı çeken tek kişilerin yakınmalarını geçici nitelikte görüp, bu yakınmaları sakin serinkanlı dinlememize yol açıyor.

THOMAS: Bir öneride bulunacağım: Söyleşimizi *ütopya, iyimserlik, mutluluk* gibi genel kavramlara başvurmadan sürdürsek nasıl olur? Öyle; *trajik* kavramı uzun zaman estetik alanda oyalanmaya ayartıyor bizi. Ama bu ayartılara karşı koyabiliriz pekâlâ. Dostumuz Karl, söyleşinin başında yalnız bir noktaya değindi, o da biz yenilerin şimdiye dek komedilerde rastlanan öğeleri, özellik ve bakış açılarını alıp ciddî oyunlara kattığımızdır. Bunun eskilerdeki trajik havayı enikonu güçsüzleştireceği, trajedi kahramanının yazgısındaki toplumsal temelin insanlarca değiştirilemeyen, herkes için geçerlilik taşıyan bir açıdan yansılanamayacağı çok doğrudur, ve yenilerin oyun biçiminde kuşkusuz gözlemlenen bir durumdur bu. Kahramanın umutsuzluğuna bizim de kapılabilmemiz için, ondaki çaresizliği bizim de duyabilmemiz, başına gelenleri kahramanın sonunda yasal şeyler diye benimsemesinin bizi sarsabilmesi için, bunlara bizim de kesinlikle yasal gözle bakmamız gerekmektedir. Toplumsal temeli pratiğe yönelik ve tarihsel (geçici) bir gözle gören, ahlâklı davranışların ahlâksız davranışlar, yargıların önyargılar gibi ele alınmasına kapıları kapamayan bir oynayış biçimi, trajedi havasını kesinlikle bozguna uğratacaktır. Ama yeni oyun tekniği, trajik havanın doğmasına asla fırsat tanımaz demek değildir bu. Ancak, bu teknik, trajik'in üretimine ilgi duymaz, özellikle trajik bir atmosferin doğması için şu ya da bu öyküyü (fabel) konu seçmez kendine. Ne var ki, toplumun temelinde saklı tarihselliği ve pratiğe yönelikliği göz önünde tutan bir yansılayış trajik bir atmosferin doğmasını sağlayacaksa, buna da karşı çıkmaz.

KARL: Yani size göre, her şeye: «Bu olabilir, ama olmayabilir de» diyen bir oynayış biçimi, yine de trajik bir havanın doğmasını sağlayabilir.

THOMAS: İnsanın belli bir davranışı karşısında onun bir başka türlü de davranabileceği düşünülse de sergileme biçimi bunu göz önünde tutsa bile, o insanın güncel, yani ötekiler arasından seçilmiş davranışı öylesine ciddi bir tutumla ele alınıp işlenebilir ki, seyircide pekâlâ trajik bir duygu uyanabilir.

LUKAS: Bu sözler, trajik sorununa karşı tuhaf bir ilgisizliği açığa vuruyor.

THOMAS: Umarım öyle olsun. Eskilerin ve eskileri izleyen çağdaş yazarların oyunlarında seyircilerin kendilerini kaptıracağı duyguların seçimi, seyircilerin kendilerine bırakılamaz. Sahneden seyirciye sunulan, insanların bir arada sürdürdükleri yaşamdan dolaysız kesitler değil, trajik bir korku sağnağıdır. Günlük yaşamda yeterince devingen davranmayan miskin kişiler üzerinde uygulanacak bir çeşit masajdır. Bu gibileri için, gerilerde kalmış bazı olaylar bir araya getirilerek trajik ürpertilere ve diğer bazı duygulara yol açacak bir karışım hazırlanır. Ama böyle bir şeye yanaşmaz yeniler; onların istediği, insanların toplu yaşamında geçen olayların doğru dürüst yansılanması ve seyircilerin seyir sırasında kendilerini kaptıracağı duyguları belirlemeye kalkışılmamasıdır.

LUKAS: Hatta biraz daha ileri gidip, seyircilerin birtakım duygulara kapılmasını önlemeyi amaçladığınız söylenebilir mi?

THOMAS: Belli yerlerde ve belli biçimlerde evet. Ama genellikle hayır.

LUKAS: Ben genellikle öyle olduğunu düşünmüştüm. Çünkü siz, seyircilerin tiyatroda en başta kafalarını çalıştırmasını istersiniz sanırım. Bunun için de, size göre, duygular bir engel oluşturur, öyle değil mi?

THOMAS: Tersine. Duygular olmaksızın nasıl kafasını çalıştırabilir

insan? Gelgelelim, yalnız basmakalıp değil, yanlış düşüncelerin de olduğu gibi, yalnız basmakalıp değil, yanlış duygular da vardır. İşte bunların da önlenmesi gerekmektedir. Ama konudan pek sapmayalım isterseniz. Biz yenilerin, kesinlikle belirli trajik ürpertilere yol açacak gibi seçilip düzenlenen olayları seyirciye sunmayı aklımızdan geçirmediğimiz bilinsin, yeter. Ama sahnede belli olaylar yansılanırken, seyircilerimizden bazısı trajik ürpetilere kendilerini kaptırıyorsa, buna bir diyeceğimiz yoktur.

KARL: Sanırım, bir insanın kendisini felâkete sürükleyen bir davranışta bulunduğunun, oysa kendisini felâkete sürüklemeyecek bir başka davranışta bulunabileceğinin sergilenmesi böyle bir durumun ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

LUKAS: Eskilerde, kendi doğasının gösterdiği doğrultuda davranan insan, trajik ürpertilerle karşılaşılabilirdi. Siz yenilerde insanın doğası falan yok sanırım?

THOMAS: Nasıl yok! Ama doğasının gösterdiği doğrultuda davranamaz insan.

LUKAS: Ben buna doğa demem.

THOMAS: Biz diyoruz.

KARL: Çok filozofça bir şey.

DENEYSEL TİYATRO*

En az iki kuşaktan bu yana, ciddî Avrupa tiyatrosu bir deneme evresinden geçiyor. Ancak çeşitli denemeler, ortaya henüz elle tutulup gözle görülür sonuçlar koymuş değil; deneme evresinin sona erdiği söylenemez. Denemeler kanımca iki doğrultuda sürdürülüyor. Zaman zaman birbiriyle kesişiyorsa da, genel olarak ayrı ayrı izlenebiliyor bu doğrultular. Ve doğrultuları belirleyen, tiyatronun *eğlendirme ve öğretme*'den oluşan iki işlevi. Yani tiyatro, bir yandan eğlendirici, öte yandan öğretici gücünü artıracak denemelere girişmiş bulunmakta.

Bizimkisi gibi hızlı yaşayan «dinamik» bir dünyada, eğlendiricilik bakımından tiyatronun içerdiği öğeler, baş döndürücü bir tempoyla aşınıp yıpranıyor. Seyircilerde giderek büyüdüğü görülen duygusal sağırlığa, kendini sürekli yenileyen efektlerle karşı çıkmak zorunda tiyatro. Aklı başka yerlerdeki dalgın seyircisini oyalayabilmek için, ilkin onun zihnini toparlamasına çalışması gerekmekte. Önce gürültü ve patırtı dolu bir çevreden seyircisini koparıp, sonra onu büyüleyici etkisi altına almak gibi bir durumla yüzyüze gelmiş bulunuyor. Rasyonalize karakter taşıyan günlük çalışmalarda bitkin düşmüş, türlü toplumsal sürtüşmelerde sinirleri gerilmiş yorgun bir seyirci var karşısında. İşte bu seyirci bir yolunu bulup küçük dünyasından kendini dışarı atmış, tiyatroya gelerek salondaki bir koltuğa bir kaçak gibi oturmuştur. Bir kaçaktır, ama bir müşteridir aynı zamanda. Kaçıp tiyatroya sığındığı gibi, bir başka yer de seçebilirdi kendine. Beri yandan, tiyatronun tiyatroyla ve yine tiyatronun sinemayla rekabeti aralıksız yeni anlamları, sürekli yenilenme çabalarını gerektiriyor.

(*) Brecht bu konuşmayı 4 Mayıs 1939'da Stockholm Öğrenci Tiyatro topluluğu önünde yapmış, daha sonra 1940 Eylülünde aynı konuşmayı yeniden gözden geçirip bazı değişikliklerle Helsinki Öğrenci Tiyatro topluluğu önünde tekrarlamıştır. Konuşma metni ilk kez "Theater der Zeit" dergisine ek olarak 1954'te yayınlandı (Ç.N.)

Antoine'ın, Brahm'ın, Stanislavski'nin, Gordon'un, Craig'in, Reinhardt'ın, Jessner'in, Meyerhold'un ve Piscator'un denemeleri tiyatronun anlatım olanaklarını şaşılacak ölçüde zenginleştirdi. Eğlendirici gücü alabildiğine büyüdü tiyatronun. Örneğin ansamble oyun, olağanüstü duyarlık ve esneklikte bir sahnenin doğmasını sağladı. Toplumsal çevre, en ince ayrıntılara varıncaya dek sahnede sergilenebilir duruma geldi. Vaçtangov ve Meyerhold, Asya tiyatrosundan kimi dans biçimlerini alarak başlı başına bir koregrafi yarattı. Meyerhold köklü bir konstruktivizm'i tiyatroya soktu. Reinhardt, sahne olarak gerçek sahneleri kullandı: *Jedermann* ve *Faust*'u herkesin girip çıktığı alanlarda oynadı. Açık hava tiyatroları, Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı ormanın göbeğinde sergiledi. Sovyet Rusya'da çarların kışlık sarayına düzenlenen saldırı ve sarayın alınması «Aurora» savaş gemisinden yararlanılarak yinelendi. Sahneyle seyirciyi birbirinden ayıran duvar yıkıldı. Reinhardt, Büyük Tiyatro'da *Danton*'u sahnelerken seyirci salonuna oyuncuları yerleştirdi. Ochlopkow ise Moskova'da, sahneye seyircileri çıkartıp oturttu. Reinhardt, Çin tiyatrosundan çiçekli yolu alıp kullandı; seyirciler ortasında oynayabilmek için sirklerdeki arenalardan yararlandı. Stanislavski, Reinhardt ve Jessner, kitle oyunu yönetmenliğini geliştirip mükemmelleştirdi. Oyunda ilk kez merdivenler kullanan Jessner, sahneye üçüncü bir boyut kazandırdı. Döner sahne ve gök perdesi bulgulanıp ışık keşfedildi, ışıldaklar sahnenin cömertçe aydınlatılmasını sağladı. Işıklandırmanın zengin olanaklarından yararlanılarak, örneğin «Rembrandvâri atmosferler» hokus pokus sahnede yaratılabilir duruma geldi. Nasıl tıpta belli bir kalp ameliyatı *Trendelenburg* yöntemi diye anılıyorsa, tiyatro tarihinde de belli ışık efektleri için *Reinhardt ışık efektleri* deyimi kullanılabilirdi rahatlıkla. Ayrıca, Schüfftan yöntemine dayanan yeni bir projeksiyon tekniğini ele geçirmişti tiyatro ve ses efektleri bambaşka bir anlayışla yönetiliyordu. Oyun sanatı bakımından kabareyle tiyatro ve revüyle tiyatro arasındaki duvar yıkılmıştı. Maskeler ve yüksek tabanlı ayakkabılar (kothurn) kullanılıp, pantomimlere başvurularak yeni araştırılara girişilmekte, eski klasik repertuvar geniş kapsamlı denemelere konu yapılmaktaydı. Sık sık, Shakespeare, yeni bir biçim ve kılığa sokularak sahneye çıkarılıyordu. Klasik oyun yazarlarına o kadar değişik açılardan bakılmıştı ki, bundan böyle yeni bir bakış açısı kalmamıştı. Hamlet smokinle, Sezar

üniformayla çıkarılmıştı sahneye. Bu da en azından smokinle üniformanın işine yaramış, adı geçen giysilerin saygınlığını artırmıştı. Denemelerin hiç de birbirine eşdeğer sayılamayacağını görüyorsunuz hani; en dikkati çekenleri, hiç de en değerlileri değildi her vakit. Beri yandan, en değersizlerinin de asla tümden değersizliği ileri sürülemezdi. Örneğin, Hamlet'e smokin giydirmek, geleneğe uyarak onu ipek çoraplarla seyirci önüne çıkarmakla karşılaştırılırsa, Shakespeare'in kutsallığına karşı işlenmiş daha büyük bir suç sayılamazdı; yapılan iş, bir kostüm değişikliği çerçevesinden dışarı taşmıyordu çünkü.

Tiyatronun eğlendirici gücünün artmasında denemelerin verimsiz kalmadığını kesinlikle söyleyebiliriz. Özellikle tiyatrodaki teknik donatımın gelişmesini sağladı bu denemeler. Öte yandan, denemeye yönelik çalışmalar, daha önce belirtildiği gibi, henüz sona ermiş değildir. Hatta elde edilen sonuçların, tiyatro dışındaki başka kurumlarda elde edilen deneysel veriler gibi, pratiğe aktarılıp herkes tarafından kullanılır duruma getirildiği bile söylenemez. Diyelim New York'ta uygulanmaya başlayan yeni bir ameliyat yönteminin çok geçmeden Tokyo'da da uygulandığı görülür. Oysa, çağdaş sahne tekniğinde böyle bir durum söz konusu değildir. Belirgin bir ürkeklik, sanatçıları başka sanatçıların deneysel yoldan vardığı sonuçları çekinmeden benimseyip, onları daha da geliştirmekten alıkoyuyor. Öykünmeye kötü gözle bakılıyor sanatta. Bu da, teknik alandaki ilerlemelerin hiç de gerekli düzeye ulaşamayışının nedenlerinden biridir. Genellikle tiyatro, modern tekniğin aşamasına çıkarılmış olmaktan henüz çok uzaktır. Hâlâ ilkel denebilecek bir döner sahne düzeni beceriksizce kullanılıyor, hâlâ bir mikrofonu ve birkaç araba farını alıp sahneye monte etmekle teknik bakımından yetiniliyor tiyatroda. Oyunculuk alanındaki deneylerden de yararlanmaya yine pek yanaşılmıyor. Ancak son zamanlarda New York'ta, falan ya da filan oyuncunun Stanislavski ekolünün oyun yöntemleriyle ilgilenmeye başladığına tanık oluyoruz. Peki, güzelbilimin tiyatroya yüklediği ikinci işlev, yani öğreticilik konusunda durum nasıl? Burada da yine denemeler ve onların sonuçlarıyla karşılaşmaktayız. Ibsen'in, Tolstoy'un, Strindberg'in, Gorki'nin, Çehov'un, Hauptmann'ın, Shaw'ın, Kaiser'in ve O'Neil'in oyunları deneysel nitelik gösteriyor. Çağın sorunlarını dramatik açıdan dile

getirmek için girişilmiş büyük çapta denemeler hepsi.(1)

Bir yandan toplumsal eleştiriye yönelik milyö oyunlarını buluyoruz karşımızda, Ibsen'den Nordahl Grieg'e kadar uzanıyor yazarları; öbür yanda sembolik oyunlar görüyoruz, Strindberg'ten Pär Lagerkvist'e kadar uzanan bir yazarlar topluluğunu sinesinde barındırıyor. Bir yanda, örneğin benim *Üç Kuruşluk Opera* gibi belli bir ideolojik yapıyı yıkmayı amaçlayan kıssa (parabel) biçiminde oyunlara rastlıyoruz; beri yanda Auden ve Kjeld Abell tarafından geliştirilip, salt teknik açıdan bakıldığında revü öğelerine yer veren kendine özgü dramatik yapıtlar çıkıyor karşımıza. Bu arada tiyatronun, kadın özgürlüğü, adalet mekanizmasının çalışması, halk koruyucu sağlığı, hattâ emekçi sınıfının özgürlüğü gibi toplumsal süreçleri kamçılayıp hızlandırmayı başardığını görüyoruz. Ne var ki, toplumsal süreçler konusunda tiyatroca seyircilere aktarılan bilgilerin pek de fazla sayılamayacağını söylemeliyiz. Gerçekten de, yapılan itirazlarda belirtildiği gibi, tiyatronun yaptığı şey, toplumun üst yüzeyinde gözlemlenen belirtileri sergilemekten ileriye geçmiyor. Toplumun asıl yasaları ise henüz gözler önüne serilmiş değil. Beri yandan, oyun alanınındaki denemeler, gerek öyküyü (Fabel), gerek oyun kişilerini yaratmaya yönelik sanatsal yeteneği tümüyle yoketmiş bulunuyor. Kendini toplumsal reform çabalarının hizmetine veren tiyatro, sanatsal etkilere kaynaklık eden öğelerden bir bölümünü elden çıkarmak zorunda kalmıştır. Çokluk, pek su götürür kanıtlarla da olsa, artistik beğeninin yozlaşmasından ve uslup duygusunun körelmesinden yakınılması haksız değildir. Gerçekten de, günümüz tiyatrolarında sürdürülen birbirinden değişik bir sürü denemenin sonucu olarak üslup alanında âdeta bir Babil kargaşası sürdürüyor egemenliğini. Aynı sahnede, aynı oyun birbirinden büsbütün ayrı tekniklerle sergilenmekte, fantastik dekorlarla doğalcı (naturalist) oyunlar sahneye konmaktadır. Diksiyonun durumu içler acısıdır; ölçülü, uyaklı dizeler günlük konuşmayla verilirken, çarşı pazarların dili ritmik duruma sokulmakta ve benzeri pek çok işe

(1) Bu doğrultudaki denemelere büyük tiyatrolar kuşkusuz olağanüstü katkılarda bulunmuştur. Çehov, Stanislavski gibi, Ibsen de Brahm gibi bir yönetmen bulmuştur vb. Ne var ki, tiyatronun öğretici değerini artırmaya yönelik inisiyatif, başlangıçta açıkça oyun sanatından kaynaklanmıştır.

kalkışılmaktadır. Jestler konusunda da çağdaş oyuncunun durumu yine parlaktır denemez. Bireye özgü olacakken keyfî, doğal olacakken tesadüfî nitelik taşıdığı görülüyor jestlerin. Aynı oyuncu, bakıyorsunuz öyle jestlere başvuruyor ki, tam sirklere yaraşır şeylerdir. Öte yandan, öyle bir mimik sergiliyor ki, seyirci salonunun en ön sırasında bile ancak bir opera dürbünüyle algılanabilir. Sözün kısası, gelip geçmiş bütün çağlardaki üsluplar sanki bir mevsim sonu indirimli satışında alıcılara buyur ediliyor; akla gelen ya da gelmeyen ne çok efekt varsa alabildiğine çirkin bir yarışa kalkmış birbiriyle. Sürdürülen denemelerin başarısız kalmadığı bir gerçek. Ama şurası da gerçek ki, öyle bedavadan ele geçirilmiş başarılar değil bunlar.

Şimdi de deneysel tiyatroda buraya kadar anlatılan çabaların en yüksek düzeye ulaştığı, dolayısıyla bir kriz noktasına gelip dayandığı bir evreden söz açmak istiyorum. Bu evrede deneme sürecinin olumlu ya da olumsuz tüm belirtileri, daha açık bir dille illüzyon tekniğindeki gelişmeye paralel olarak eğlendirme gücündeki artış, beri yandan öğreticilik değerindeki yükseliş ve artistik beğenideki çöküş doruğuna ulaşmıştı.

Tiyatroya öğretici nitelik kazandırma yolundaki en köklü denemeyi Piscator gerçekleştirmiştir. Bu alanda sürdürdüğü girişimlerin tümüne katılmış bir kişi olarak şunu söyleyebilirim ki, sahnenin öğretici değerini artırmayı amaçlamayan hiç bir denemeye başvurmamıştır Piscator. İlgili denemeler, doğrudan doğruya, çağdaş ve büyük tema komplekslerini sahnede sergilemek, petrol çevresinde sürdürülen çekişmeleri, savaşı, devrimi, hak ve hukuk sorununu, ırk davasını vb. daha pek çok konuyu işlemek amacını güdüyordu. Bu da sahne yapısında baştan aşağı bir değişikliğe gidilmesi zorunluğunu doğurmuştu. Çağdaş büyük temaları tiyatroda seyirci önüne çıkarmak için, tekniğin en son verilerinin hemen tümünden yararlanan Piscator'un kendi buluş ve yeniliklerini burada tek tek saymak olanaksızdır. Sanırım bunlardan birkaçını, örneğin ölü bir seyirlik nesne kimliğinden çıkarılıp Yunan tiyatrosunun korosu gibi oyunda rol alan bir oyuncu gibi filimden yararlanılmasını, sahne zeminini devingen duruma getirerek, Aslan Asker Şvayk'ın cepheye yollanışı gibi epik olayların bu zemin üzerinde gerçekleşmesini sağlayan yü-

rüyen yolu sizler de bileceksiniz. Ancak, bu buluşlar çeşitli ulusların tiyatrolarınca şimdiye dek benimsenmemiş, sahnenin elektrifikasyonu günümüzde hemen hemen unutulmuş, pek dâhiyane bir icat sayılması gereken döner sahne paslanıp çürümüş, hepsinin üzerini otlar bürümüştü.

Acaba neden böyle olmuştu?

Piscator'unki gibi harikulâde bir politik tiyatronun çöküşüne yine politik nedenlerin yol açtığını söylememiz gerekiyor. Tiyatronun politik nitelikli öğretici gücündeki artış, politikaya karşı giderek bir tepkinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ancak, bugünlük konuşmamızı, tiyatrodaki bunalımın güzelbilim alanındaki gelişimini izlemeye ayıracağız. Piscator'un denemeleri, tiyatroda ilkin tam bir karmaşanın doğmasına neden olmuştu. Sahneyi çeşitli makinaların yer aldığı bir fabrikaya, seyirci salonunu ise bir toplantı yerine çevirmişti bu denemeler. Piscator için tiyatro bir parlamento, seyirciler kanun yapan milletvekilleriydi. Bir çözüme bağlanması istenen büyük kamu sorunları, sahneden somut olarak bu parlamento önüne çıkarılıyordu. Diyelim bir milletvekilinin toplumdaki kimi düzensizlikler üzerinde yapacağı bir konuşmanın yerini, o bozuklukların artistik bir kopyası alıyordu sahnede. Sahne sergilediği olay ve kişilerden, istatistik verilerden ve parolalardan yararlanarak, parlamentosunu, yani seyircilerini siyasal kararlar alabilecek duruma getirmeyi kendine onur sorunu yapmıştı. Doğrusu Piscator tiyatrosu, seyircilerden gelecek alkışlara sırt çevirmiş değildi, ama alkıştan çok tartışma istiyordu. Belli bir olayı seyircisine sahneden buyur etmekle kalmayarak, ondan yaşam sürecine etkili bir müdaheleye yönelik bir karar koparmaya bakıyordu. Sahne tekniği, görülmedik ölçüde karmaşık bir durum almıştı. Piscator'un sahne teknik direktörünün elinde öyle bir başvuru kitabı bulunuyordu ki, bir Strawinski operasının partitur'u lavta çalan birinin elindeki notaya ne çok benzerse, Reinhardt'ın sahne direktörünün elindeki başvuru kitabına o denli benzerlik gösteriyordu. Sahnede yer alan teknik araç ve gereçler öylesine ağırdı ki, Nollendorf Tiyatrosu'nun sahnesinin alttan betonarme direklerle desteklenmesi gerekmişti. Bir defasında, asılı o kadar çok teknik araç ve gerecin yükünü kaldıramayarak ansızın çöküvermişti tavan. Güzelbilimin bakış açıları,

tümüyle politik bakış açılarının buyruğuna verilmişti. Olay yerinde çekilip gerçekliği tartışılamayacak belgesel filimler sahnede gösterilebildikten sonra, resimli dekorasyonlar rafa kaldırılmıştı. Sanatçının, diyelim George Grosz'un seyircilerden oluşan parlamentoya bir söyleyeceği mi vardı, resimli tabelalar ne güne duruyordu! Hatta işi az çok oyuncusuz yürütmeye bakıyordu Piscator. Bir oyuncuyla sahnede canlandırmaya kalktığı Alman İmparatoru'un beş avukat aracılığıyla yolladığı protestoya karşılık, Piscator, acaba imparatorun kendileri sahneye çıkmazlar mı diye sormakla yetinmiş, adeta imparatoru tiyatrosu için angaje etmek istemişti. Sözün kısası, amaç öylesine büyük ve önemliydi ki, ona varmak için hiç bir çareye başvurmakta sakınca görülmüyordu. Öte yandan, oyunların üretilmesi de sahneleme yöntemine uygunluk göstermekteydi. Yazarlardan oluşan kalabalık bir kurmay heyeti aynı yapıt üzerinde çalışıyor, bilirkişiler, tarihçiler, ekonomistler ve istatistikçilerden oluşan bir başka kurmay heyeti de çalışmasında onu destekliyor, yapılan işleri denetimden geçiriyordu.

Piscator'un deneyleri, hemen bütün gelenekleri dinamitleyip havaya uçurmuştu. Bu deneyler, oyun yazarlarının yaratı biçimine, oyunların oynanışına ve dekoratörün uğraşısına müdahele ederek değiştirici etken rolünü oynuyor, *tiyatroya yeni bir işlev kazandırma amacını güdüyordu.*

Aydınlanma Dönemi'nin büyük kişilerinden Diderot ile Lessing'in devrimci burjuva estetiği, tiyatroyu bir eğlendirme ve öğretme yeri diye tanımlar. Avrupa tiyatrosunda güçlü bir atılımı başlatan Aydınlanma Dönemi, eğlendirme ve öğretme arasında bir karşıtlık tanımıyordu. Salt eğlenmeyi, Diderot ile Lessing, trajedilerde bile, pek boş ve değersiz bir nesne gibi görüyor, öte yandan artistik biçim içine yerleştirilmiş öğretici öğelere asla eğlenmeyi aksatacak bir gözle bakmıyorlardı. Her iki düşünür de, öğretici öğelerin oyundaki eğlendiricilik özelliğini daha da güçlendireceği kanısındaydı.

Günümüz tiyatrosuna baktığımız zaman, sahne yapıtı ve tiyatroda her iki temel öğenin, yani eğlendirmeyle öğretmenin giderek zorlu bir çatışma durumuna sürüklendiğine tanık oluyoruz. Günümüzde sözkonusu öğeler arasında bir *karşıtlık bulunuyor.*

Daha önce doğalcılık, kendisine toplumu etkileme gücünü kazandıran «sanatın bilimselleştirilmesi» ile kuşkusuz önemli artistik güçleri, özelikle imgelemi (fantazi), oyun dürtüsünü ve gerçek sanatsal'ı felce uğratmıştı. Öğretici öğelerin artistik öğelere açıkça zararı dokunduğunu söyleyebiliriz.

Savaş sonrasının dışavurumculuğu, dünyayı istem (irade) ve tasarım diye sergilemiş ve kendine özgü bir tekbencilik'in (solipsizm) doğmasına yol açmıştı. O dönemin büyük toplumsal bunalımına tiyatronun verdiği yanıttı bu; aynı bunalımı felsefe de *mahizm*'le yanıtlamıştı. Sanatın yaşama bir başkaldırısıydı savaş sonrasının dışavurumculuğu. Bu dışavurumculukta dünya salt bir vizyon olarak vardı, acayip biçimde yıkıma uğratılmıştı, korku içinde kıvranan ruhların yarattığı bir ucubeydi. Tiyatronun dışavurum olanaklarını hayli zenginleştiren ve o zamana kadar el sürülmemiş bir değerler hazinesini kendisine maleden ekspresyonizm, dünyayı insanın pratikteki etkinliğinin nesnesi diye açıklayabilecek gücü asla gösteremiş, bu da tiyatronun öğretici değerinde bir zayıflamaya yol açmıştı.

Bir Piscator oyununda ya da *Üç Kuruşluk Opera*'da da öğretici öğeler âdeta oyun içine *monte* edilmişti. İlgili öğeler *bütün*'den organik olarak doğup çıkmıyor, *bütün*'le bir karşıtlık durumunda bulunuyordu; oyunun ve olayların akışını kesintiye uğratıyor, özdeşleşmeyi olanaksız kılıyor, özdeşleşme peşinde koşan seyirciler için soğuk bir duş etkisi yapıyordu. Umarım, *Üç Kuruşluk Opera*'nın ahlâksal vaızlara kaçan bölümleri ve öğretici şarkıları (song) bir ölçüde eğlendirici nitelik taşımaktadır, ama bunların seyirciyi oyundaki sahnelerden bir başka türlü eğlendirdiği kuşkusuzdur. Oyunun karakterinde bir ikilem saklı yatar, öğretme ve eğlendirme birbirine savaş açmıştır. Piscator'da oyuncuyla teknik araç ve gereçler birbiriyle savaşır durumdadır.

Sahneden kendilerine sunulan oyunla seyircilerin en azından birbirine düşman iki toplumsal kampa bölündüğü, dolayısıyla ortak bir sanatsal yaşantının sağlanamadığı gerçeğini bir yana bırakacağım. Politik nitelikli bir gerçekti, bu. Öğrenmeden duyulan haz, seyircilerin sınıfsal konumuna bağlıdır. Sanattan duyulan haz ise politik bir

tutum işidir ve seyircilerin böyle bir tutumu benimsemesi provokasyon yoluyla sağlanabilir. Ama, seyircilerin politik bakımdan bize ayak uydurabilen bölümünü bile dikkate alsak, eğlendirme gücüyle öğretici değer arasındaki çatışmanın nasıl sivri boyutlara ulaştığını gözlemleyebiliriz. Seyirci karşısına çıkarılan düpedüz belirli yeni öğrenme biçimi eskinin eğlenme biçimiyle bağdaşmamaktadır. Denemelerin daha ileriki bir evresinde, öğretici değerdeki güçlenmelerin eğlendirici değerde güçsüzleşmelere yol açtığı saptanmıştır. («Buna artık tiyatro denemez, bir halk okuludur bu.») Bunun tersi olarak da, duygusal oyunun etkisi, sahnelenen oyunun öğretici gücünü zayıflatmıştır hep. (Öğretici öğe düşünülerek, çokluk, kötü oyuncular iyi oyunculara üstün tutulmaktaydı.) Başka bir söyleyişle, seyirciler duygusal yanlarından yakalandıkları ölçüde öğrenme yetenekleri azalmaktaydı. Yani karşılarına çıkarılan oyuna ne kadar kendilerini kaptırır, sergilenen yaşantıları kendileri de yaşar, duyguları kendileri de duyarsa, olaylar arasındaki ilişkileri o kadar az kavrayabiliyor, o kadar az şey öğreniyor, beri yandan, öğrenilecek şeylerin çokluğu ölçüsünde oyundan alınan sanatsal hazda düşme görülüyordu.

İşte böyle bir bunalımı yaşıyordu tiyatro: Hemen bütün uygar ülkelerde elli yıldan beri girişilen denemeler tiyatroya yepyeni konuların ve sorunların kapısını açmış, onu olağanüstü önem taşıyan bir kurum haline getirmişti. Ama yine aynı denemeler tiyatroyu öyle bir duruma sürüklemişti ki, bilip öğrenmeye yönelik toplumsal (politik) yaşantılara daha da ağırlık verilmesi ister istemez sanatsal yaşantının mahvına yol açacaktı. Öte yandan, bilip öğrenmeye dayanan yaşantının alanı giderek daralmaktaydı. Öyle teknik bir donanım ve oyunlaştırma üslubu geliştirilmişti ki, öğrenmelerden çok illüzyonlar, aydınlatmalardan çok esriklikler üretebiliyor, seyirciyi aydınlatmaktan çok yanılgılara sürüklüyordu.

Toplumsal bir yapıcılığı olmadıktan sonra, yapıcı (konstruktivist) bir sahneden ne çıkardı? Dünyanın çarpık ve çocuksu görünümlerini aydınlattıktan sonra, en âlâsından bir ışık düzeni neye yarardı? X'i U diye yutturmaktan başka amaca hizmet etmeyen telkinsel oyun sanatının bize ne gereği vardı? Gerçek yaşantıların yerine yapaylarını geçirmekten öte bir şeyi başaramadıktan sonra, tiyatro

denen o sihirli kutudan ne umulurdu? Hep çözümlenmeden kaldıkça, sorunlar üzerine boyuna ışık düşürmelerden ne hayır gelirdi? Yalnız duygulara değil, usa da bu yönelişler niçindi sanki? Bu noktada kalıp da ileriye gitmemek olur şey değildi.

Tiyatronun şimdiye kadar izlediği gelişim çizgisi, her iki işlevin, yani eğlendirme ve öğretmenin vakit geçirilmeden birleştirilip kaynaştırılmasını zorunlu kılmaktaydı.

Harcanan çabaların toplumsal bir anlam taşıması isteniyorsa, bu çabaların tiyatroyu sanatsal araçlarla donatması, gerçek dünyanın bir tablosunu çizip seyirciye sunacak ve insanların bir arada yaşamalarının örneklerini sahnede yansılayabilecek gücü ona kazandırması gerekiyordu. Örnekler sosyal çevresini tanıyıp gerek ussal, gerek duygusal açıdan onu egemenlik altına almasını sağlayacaktı seyircinin.

Günümüzün insanı, yaşamına egemen yasalar konusunda pek bir şey bilmiyor. Toplumsal bir yaratık olarak duygusal tepkilere sapıyor çokluk, silik ve bulanık nitelik taşıyan duygusal tepkileri ise, bir etki gücünü içermekten uzak bulunuyor. Duygu ve tutkularının duru pınarları çamurlu pis sulara dönüşmüştür. Hızla değişen bir dünyada yaşayıp, kendisi de hızla değişen günümüz insanı, içinde yaşadığı dünya karşısındaki davranışlarını başarıyla düzenlemesini sağlayacak bir bakış açısından yoksundur. Bir arada sürdürülen yaşam konusunda günümüz insanının kafasındaki tasarım çarpık, eksik ve çelişkilidir; pratikte işe yaramaz sözüyle anlatılacak gibidir tıpkı; dolayısıyla, kafasında dünyanın gerçek değil, çarpık bir tasarımı bulunduğu süre onu egemenliği altına alamaz. Kendisinin ne gibi güçlere bağımlı olduğunu bilmemektedir günümüz insanı; toplumun çarklarına gerekli müdahelenin, istenen sonucu sağlayacak o manipulasyonun nasıl üstesinden geleceğinden habersizdir. Nesnelerin doğası konusunda ne kadar zengin, ne kadar dâhiyane derlenmiş bir bilgi hazinesi eli altında bulunursa bulunsun, insanın doğası, bütünüyle insan toplumunun doğası bilinmeden, doğa üzerinde kurulacak bir egemenlik insanlık için mutluluk değil, tersine mutsuzluk kaynağı oluşturacaktır. Dolayısıyla, büyük icat ve keşifler insanlar için giderek daha korkunç boyutlara varan bir tehdit oluşturuyor

ve yine aynı nedenden ötürü günümüzde hemen her icat karşısında atılan zafer naraları çok geçmeden korku çığlıklarına dönüşüyor.

Savaştan önce bir ara radyo. dinliyordum, gerçekten tarihsel bir olay yaşadım. Atomun parçalanması gibi çığır açıcı bir buluşla ilgili olarak, Niels Bohr'un Kopenhag'daki enstitüsünde çalışan bilim adamlarıyla bir söyleşi yapılmaktaydı. Bilim adamları, atomun parçalanmasıyla yeni ve korkunç bir enerji kaynağının keşfedildiğini belirttiler ve deneme sonuçlarının halen pratikte uygulanıp uygulanamayacağı kendilerine sorulunca, şu yanıtı verdiler: «Hayır, daha o aşamaya gelinmiş değil.» Bunu üzerine, sanki yüreğinden büyük bir taş düşmüş gibi rahatladı söyleyişi yapan: «Hele şükür!!» dedi. Sonra ekledi: «Hani bana sorarsanız, insanlık böyle bir güç kaynağının sorumluluğunu yüklenecek olgunluğa kesinlikle ulaşmadı henüz.» Aklının hemen savaş endüstrisine gittiği açıktı söyleşiyi yapanın. Daha ileriki bir tarihte New York'taki dünya fuarında bir kapsül içinde toprağa gömülen birkaç satırı gelecek kuşaklara bir bildiri olarak kaleme almış fizikçi Einstein, bu söyleşiyi yapan kadar ileriye gitmez sözlerinde, ama yine de bir hayli ileri gittiğini belirtebiliriz. Şöyle der Einstein: «Çağımız, keşifleriyle yaşamımızı enikonu kolaylaştırabilecek dâhi kişilerden yana zengindir. Bugün makine gücünden yararlanarak denizlerin ortasından vurup geçiyor, yine makine gücü sayesinde kaslarımızı o yorucu çalışmalara zorlamaktan kurtulmuş bulunuyoruz. Havalarda uçmasını öğrendik, mesaj ve haberleri elektrik dalgalarıyla dünyanın dört bir yanına iletebilmekteyiz. Gelgelelim, malların üretim ve dağılımında bir organizasyondan hiç eser yok; herkes, ekonomik dolaşımın dışında bırakılmak korkusu içinde yaşıyor ister istemez. Bu da yetmiyormuş gibi, çeşitli ülkelerin insanları, akıllarına estikçe kalkıp birbirlerinin boğazına sarılıyor, dolayısıyla, gelecek üzerinde kafa yoran herkes dehşetle irkiliyor. Bütün bunların da nedeni, kitlelerin zekâ ve karakterinin, toplum için değerli nesneler üreten az sayıdaki bireylerin zekâ ve karakterine göre kıyas kabul etmeyecek gibi düşük düzeyde oluşudur.»(1)

(1)Bu büyük bilginin teknotrat görüş açısını burada titizlikle irdeleyecek değiliz. Kuşkusuz, toplum için yararlı ne varsa kitleler tarafından üretilir. Malların ekonomik dolaşımı karşısında sayıları kabarık olmayan dâhi kişilerin elinden hiç bir şey

Öyle görülüyor ki, Einstein, doğayı bu kadar egemenlik altına almamızın mutlu yaşamamıza bunca az katkıda bulunmasını, keşif ve icatları yararlı biçimde nasıl kullanabileceklerini insanların bilmeyişine bağlamaktadır. Kendi doğaları konusunda insanlar pek az şey bilmekte, bu da onların dış doğa konusunda bildiklerinden yararlanamamaları sonucunu doğurmaktadır. Gerçekten de, yeryüzünün dört bir yanında insanların yine insanlar tarafından korkunç boyutlara varan o baskılanıp sömürülmeleri, o savaş denen boğazlaşmalar, o her türlüsünden onur kırıcı davranışlar nerdeyse bir doğallık kazanmış bulunuyor. Ama ne yazık ki, bu doğal olaylar karşısında insanın diğer doğa olayları karşısındaki keskin zekâlılık ve becerikliliği gösterdiği yok. Örneğin büyük savaşlara deprem gibi doğa olayları gözüyle bakan sayısız insan var; gelgelelim, depremlerin bir bakıma üstesinden gelmesine karşın, kendi kendisiyle bir türlü başa çıkamıyor. Diyelim tiyatro, diyelim bütünüyle sanat dünyanın pratikte işe yarar bir tablosunu çizip ortaya koyabilse, insanlık bundan ne çok şey kazanırdı! Bunu başarabilen sanat, toplumun gelişmesine geniş çapta müdahale gücüne kavuşur, insanlara az çok belirsiz dürtüler iletmekten çıkar, hisseden ve düşünen kişiye dünyayı, insanların dünyasını günlük yaşamında olduğu gibi yararlanması için buyur eder.

Ancak sorun hiç de öyle basit değildir. Daha bu yoldaki ilk araştırılar, sanatın görevini yerine getirmek, yani kendisine ilgi duyanların yüreğinde kimi heyecanlar uyandırmak, onlara bazı yaşantılar sunmak için hiç de dünyayı aslına uygun biçimde görüntülemesinin, insanlar arasında geçen olayları hiç de doğru biçimde yansılamasının gerekmediğini ortaya kor. Dünyayı kırık dökük, yalan yanlış ya da modası geçmiş biçimde görüntüleyerek de amacına ulaşır sanat. Pekâlâ üstesinden geldiği o artistik telkine başvurarak, insanlar arasındaki ilişkiler konusunda en ipe sapa gelmez savları gerçekmiş gibi gösterebilir. Güçlülüğü ölçüsünde anlatılarını kaçırır denetimden. Mantığın yerine coşkuyu, kanıtların yerine çarpıcı konuşmaları geçirir. Gerçi güzelbilim bütün olaylarda belli bir olasılık arar, yoksa sanat yapıtıyla istenen etkinin sağlanamayacağı, sağlansa da bir güçlülük taşımayacağı görüşünü savunur. Ancak, salt

---

gelmemektedir. Dolaysız ya da dolaylı, toplumsal sorunların bilinmediğini saptayan Einstein'ın bu sözleri bizim için yeterlidir.

güzelbilimsel bir olasılıktır bu, artistik bir mantıktır. Sanatçının kendine özgü bir dünyasının olacağı, bunun da kendine özgü yasaları bulunacağı kabul edilir. Yapıtında falan ya da filan öğeleri mi kullandı sanatçı, bütün öbür öğeler de ortaya dökülmeli ve bu ortaya döküşte uyulan ilke bir bakıma tutarlılık göstermelidir ki, yapıtın tümü hesabına bir başarıdan söz açılabilsin.

Sanatçı, yapıtında dünyayla çakışması gerekmeyen kendine özgü bir dünyayı kurma ayrıcalığını tuhaf bir durum sayesinde elde eder ki, o da telkin ögesine dayanılarak seyirciyle sanatçı, ardından seyirciyle sahnede sergilenen kişi ve olaylar arasında bir özdeşleşmenin kurulabilmesidir. Biz de şimdi bu özdeşleşme ilkesini inceleyeceğiz.

Özdeşleşme günümüzde egemen estetiğin temel direğidir. Daha Aristoteles, o muazzam Poetika'sında katharsis'in, yani seyircinin ruhsal arınmasının *mimesis*'ten yararlanılarak sağlanacağını belirtir. Oyuncu, kahramana, diyelim Ödipus'a ya da Prometheus'a öykünür ve öykünme eylemini öylesine bir telkin, öylesine bir özdeğişim gücüyle gerçekleştirir ki, seyirci de ona öykünerek kahramanın yaşantılarına sahip çıkar. Bildiğim kadar en son büyük estetik kitabını kaleme alan Hegel, asıl gerçek karşısındaki duygularının tıpkısını insanın uydurma gerçek karşısında da yaşayabileceğine dikkati çeker. Şimdi size tiyatronun olanaklarından yararlanarak pratikte işe yarar bir dünya tablosunu üretmek üzere girişilmiş bir dizi denemeden söz açacak, denemelerin amaca ulaşmak için özdeşleşmeden el çekmemiz gerekip gerekmediği gibi şaşırtıcı bir sorunla bizi nasıl karşı karşıya getirdiğini anlatacağım.

Bütün ilişkileri, davranış ve kurumlarıyla insana durağan, değişmez bir gözle bakılmayarak, birkaç yüzyıldan beri büyük bir başarıyla doğa karşısında takınılan tutum, yani doğada birtakım değişiklikleri gözüne kestiren, doğanın egemenlik altına alınmasını amaçlayan eleştirici tutum insan karşısında da takınıldı mı, özdeşleşmeye başvurulmaz artık. Değişebilen insanlar, önüne geçilebilecek olaylar ve gereksiz acılarla vb. özdeşleşme kurulamaz. Yazgısını belirleyen burçların ve yıldızların Kral Lear'in kendi bağrında bulunduğuna inandığımız, Lear'in kendisini değişmez, davranışlarını

doğadan kaynaklanır ve asla önüne geçilemez gibi gördüğümüz süre, onunla özdeşleşebiliriz ancak. Nasıl ki onuncu yüzyıldaki bir insan atomun parçalanması üzerinde konuşamazsa, Kral Lear'in bu açıdan bakıldı mı davranışları da tartışma konusu yapılamaz.

Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. Beri yandan, sahnede sergilenen durumlar karşısında, seyirci, sahnedeki *hava*'nın kendisine izin verdiği duygu ve heyecanlara kapılabilir ancak. Seyircinin algı, duygu ve bilgileri sahnede devinen kişilerinkiyle aynı düzeyde tutulur. Sahne seyircilere telkin yoluyla sunulmayacak duygu ve heyecanları pek üretemez, algı ve bilgiler iletemez. Kızına karşı öfkesi Kral Lear'den seyirciye sıçrar, yani seyir sırasında Lear gibi öfkelenir seyirci, diyelim şaşkınlık, tedirginlik ya da daha başka duygulara kendisini kaptırmaz. Kısaca Lear'in öfkesi haklılık derecesi bakımından sınamadan geçirilmez ya da doğurabileceği sonuçlar önceden bildirilmez seyirciye. Üzerinde fikir yürütülmez, sadece paylaşılır bu öfke. Toplumsal olgular (fenomen) ezelî ve ebedî, doğal, değiştirilemez ve bir tarihselliği içermeyen nesneler gibi seyirci önüne çıkarılır, tartışma konusu yapılmaz. Hani «tartışma» deyimini kullanıyorsam, bununla bir temanın kuru bir biçimde ele alınmasını, yani salt ussal bir işlemi anlatmıyorum. Benim için önemli olan, Kral Lear'in öfkesine karşı yalnızca bağışık kılmak değildir seyirciyi. Ne var ki, bu öfke düpedüz seyircinin ruhuna da aktarılmamalıdır. Bir örnek vereyim: Kral Lear'in öfkesini sadık uşağı Kent paylaşır, nankör kızlardan aldığı buyruğu yerine getirip Kral babanın isteğini geri çeviren uşağı pataklar Kent. Bu durumda, günümüz seyircisi Lear'in öfkesini Lear'le paylaşıp, aldığı buyruğu yerine getiren uşağın pataklanmasını içinden onaylayacak, oh olsun mu deyecektir? Soru şudur: İlgili sahne nasıl oynanmalıdır ki, seyirci, Lear'in öfkesini paylaşmasın da, tersine öfkeye kapıldığı için ona kızsın? Ancak seyirciyi özdeşleşmeden çekip alan, ancak sahnedeki telkinsel büyü silinip atıldığı zaman seyircinin hissedebileceği böyle bir öfke günümüzde toplumsal bakımdan haklı görülebilir. Özellikle bu konuda seçkin sözler söylemiştir Tolstoy.

Özdeşleşme, insana değişken, çevreye de durağan bir nesne gözüyle bakan bir dönemin büyük artistik aracıdır. Bizlere benze-

meyen ve yazgısına hükmeden yıldızları kendi bağrında taşıyan biriyle özdeşleşilebilir.

Özdeşleşmeden el çekmenin tiyatro için devcileyin bir karar niteliği taşıyacağını, akla gelebilecek tüm denemelerin belki de en büyüğü sayılacağını görmek güç değildir.

İnsanlar tiyatroya gidiyorsa, sahnede gördüklerininin önüne katılıp sürüklenmek, gördükleriyle büyülenmek, yüceltilmek, dehşet ve özgürlüğe kavuşmak, heyecanlara sürüklenmek, meraka kapılmak, oyalanmak, selâmete çıkarılmak, coşkulara itilmek, içinde yaşadıkları zamandan çekilip alınmak, yanılsamalarla doyurulmak istediklerinden gidiyorlardır. Bunlar öylesine doğal şeylerdir ki, sanatı âdeta karşısındakini özgürlüğüne kavuşturmak, onu heyecanlandırmak, çekip yücelere çıkarmak vb. diye tanımlayabiliriz. Bunu beceremeyen bir sanat, sanat sayılmaz.

Yani soru şuydu: Özdeşleşmeye yer vermeyen ya da hiç değilse özdeşleşme dışında bir temele dayanan artistik bir haz tiyatro için ne ölçüde söz konusu olabilir?

Aristoteles'in katharsis'ini gerçekleştirmek için başvurduğu *korku* ve *acıma*'dan oluşan o klasik çiftatlının yerini ne tutabilir? İpnozdan vazgeçildi diyelim, o zaman sahneden çağrılar nereye yöneltilecektir? Kaderine rıza göstermesi engellenen o hayalci, tek yanlı ve edilgen (pasif) seyircinin yeni tiyatrolardaki tavrı nasıl olacaktır?

Bundan böyle kendi dünyasından zorla alınıp götürülerek sanat dünyası içine bırakılmayacak, tersine ayık halde, gözleri açık, kendi gerçek dünyasından içerlere taşınacaktır. Acaba yazgıdan korkunun yerine bilme tutkusu, acımanın yerine yardımseverlik geçirilemez miydi? Sahne ile seyirci arasında yeni bir bağlantı kurulamaz mıydı bu yoldan ve bu sanatsal haz için yeni temeli oluşturamaz mıydı?

Üzerinde denemelere girişti̇ğimiz oyun yapısını, sahne yapısını ve yeni oynayış biçimini burada ele alamayacağım. Ama denemelerimizde gerçekleştirmek istediğimiz ilke, özdeşleşme yerine yabancılaştırmayı geçirmekti.

Yabancılaştırma nedir?

Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır. Burada yine Kral Lear'in kızlarının nankörlüğünden duyduğu öfkeye dönebiliriz. Özdeşleşme tekniğinden yararlanan oyuncu bu öfkeyi o türlü sergileyebilir ki, seyirci dünyanın en doğal bir nesnesi gibi bakar ona, Lear'in öfkeye kapılmasının ille de gerekli olmadığını asla düşünemez, kendini Kral Lear ile tam bir dayanışma içinde görür, onun yaşadığı duygunun tıpkısını kendisi de yaşar. Oysa, yabancılaştırma tekniğinden yararlanan bir oyuncu, Lear'in öfkesini o türlü sergileyebilir ki, seyirci şaşar bu öfkeye, Kral Lear'in sözkonusu durumda yalnız öfke değil, başka türlü tepkiler de gösterebileceğini kafasında tasarlayabilir. Böylelikle Lear'in tavrı yabancılaştırılır, yani, acayip, yadırgatıcı, dikkati çekici bir özellik kazanır, doğal sayılamayacak bir toplumsal olgu (fenomen) görünümüne bürünür. Bu öfke beşerîdir, ama genel-beşerî nitelik de taşımaz, onu hissetmeyecekler de vardır çünkü, Lear'in başından geçenlerin herkeste ve her zaman ille de öfkeye yol açacağı söylenemez. Öfke insanların dünya durdukça duracak bir tepki çeşidini oluşturabilir; ama bu öfke, kendini Kral Lear'de açığa vurup o andaki gibi bir nedenden kaynaklanan öfke zamanla bağımlıdır. Diyeceğim, yabancılaştırma eşit tarihselleştirmedir, yani olay ve kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesneler gibi sergilemektir. Kuşkusuz, çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir aynı ilke; onların tavırları da zamanla bağımlı, tarihsel ve geçici bir perspektiften görülerek yansıtılabilir.

Bu ne kazandıracaktır bize? Bunun kazandıracağı şey, seyircilerin sahnedeki kişileri bundan böyle asla değiştirilemeyecek, her türlü etkilenmeye kapalı, kaderlerine terkedilmiş, tümüyle çaresiz yaratıklar gibi canlandırıldığını görmekten kurtulacak olmalarıdır. Böyle bir durum gerçekleştiğinde, bir kişi şöyle ya da böyle midir, koşullar şöyle ya da böyledir de onun için, diyebilecektir seyirci. Koşullar şöyle ya da böyle midir, insan şöyle ya da böyledir de onun için, diyebilecektir. İnsanı yalnız sahnede yansılandığı gibi değil, başka türlü de kafasında tasarlayabilmesine, ayrıca koşulların da sahne-

dekinden başka türlü olabileceğini düşünmesine olanak veren yeni bir tutum takınabilecektir tiyatroda. Bu yüzyılın insanı olarak doğa karşısında izlediği tutumu, insanların dünyasını yansıtan sahnedeki görüntüler karşısında da izlemesi sağlanacak, tiyatroda da, doğa ve toplum süreçlerine müdahele edebilen, dünyayı salt olduğu gibi kabullenmeyerek egemenliği altına alan büyük bir reformist gözüyle kendisine bakılacaktır. Tiyatro onu bir esriklik durumuna sokmaya, yanılsamaların kucağına atmaya, ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaştırmaya kalkmayacak artık, al işte sana dünya, bakalım ne yapacaksın der gibi dünyayı kendisine buyur edecektir.

Yabancılaştırma tekniği, Almanya'da bir dizi deneme sonucu geliştirildi. Berlin'deki *Schiffbauerdamm Tiyatrosu*'nda yeni bir oynayış biçimini saptamaya yönelik çalışmalar yapıldı. Genç oyuncu kuşağının en yeteneklileri, isimlerini sayarsak Weigel, Peter Lorre, Oskar Homolka, Neher ve Busch katıldı çalışmalara. Stanislavski–Meyerhold ve Vaçtangov grubununkilerden ayrı özellik taşıyan denemeler (bir devlet desteği söz konusu değildi örneğin) onlardaki kadar sistematik olarak gerçekleştirilemiyor, ama buna karşılık yalnız profesyonel tiyatrolarda değil, daha geniş bir alanda sürdürülüyordu. Okulların başvurduğu denemelerde, emekçi korolarında, amatör topluluklarda vb. görev alıyordu sanatçılar. Daha başından beri amatörlerin yetiştirilmesine önem verilmekteydi. Sonunda denemeler, tiyatro aygıtında, oynayışta ve tema seçiminde bir yalınlık sağladı.

Daha çok Piscator tiyatrosunda gerçekleştirilmiş eski denemelerin düpedüz uzantısıydı bizimkiler. Zaten Piscator'un son denemelerinde teknik aygıtın ödün verilmeden geliştirilmesine yönelik çabalar meyvesini vermiş, bundan böyle denetim altına alınan aygıt oynayışta güzel bir yalınlık ve sadeliğin sağlanmasına elverişli bir durum kazanmıştı. Bizim Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda geliştirdiğimiz *epik* oyunlaştırma üslubu hayli kısa sürede artistik nitelik taşıdığını kanıtlamış ve Aristoteslesçi olmayan oyun sanatı önemli toplum olaylarını tüm boyutlarıyla ele almaya koyulmuştu. Bütün olanaklardan yararlanılarak Meyerhold okulunun dans ve gruplandırma öğeleriyle Stanislavski okulunun doğalcı öğeleri, yapaylıktan çıkarılıp sanatsal alana kaydırıldı. Diksiyon jestlerle bağlantılı kılın-

dı; gündelik konuşma dili ve şiir dizelerinin okunması, gestus ilkesi'nden kalkılarak düzenlendi. Sahne yapısında tam bir devrim gerçekleştirilmişti. Özgür bir yaklaşım sonucu Piscator ilkeleri, gerek öğretici (didaktik), gerek eğlendirici bir sahnenin kurulabilmesine olanak verdi. Sembolizm gibi illüzyonizm'in de defteri dürülüp rafa kaldırıldı. Provalarda saptanan gereksinimler dikkate alınarak sahnenin Neher ilkesine göre dekorasyonu, sahne teknik direktörünün oyuncuların oyunundan yararlanmasını ve oyunu etkilemesini sağladı. Yazarlar ise, oyuncu ve dekoratörle aralıksız sürdürülen ortak çalışma sürecinde, hem oyuncu ve dekoratörü etkileyip, hem onlardan etkilenerek yapıtlarını kaleme alma olanağına kavuştu. Öte yandan, ressam ve müzisyenler yeniden bağımsızlıklarını elde ederek, kendi mesleklerine özgü araç ve gereçlerle tema konusundaki görüş ve düşüncelerini dile getirmeye koyuldu: Toplu sanat yapıtı, birbirinden ayrı öğeleri içerir biçimde seyirci önüne çıkarılmaya başlandı.

Klasik repertuvar, ta başından beri birçok denemenin temelini oluşturdu. Yabancılaştırmada kullanılan artistik araçlar, başka çağlardaki oyunların hâlâ ayakta kalmış değerlerine açılan geniş bir kapıyı araladı. Söz konusu yabancılaştırma, yıkıcı bir güncelleştirmeye ve müze yöntemlerine kaçmaksızın, eskilerin değerli oyunlarının eğlendirici ve öğretici biçimde sahnelenmesine olanak verdi.

İpnoza başvurma zorunluğundan kurtulmanın, emekçi, öğrenci ve çocuk oyunculardan kurulmuş amatör çağdaş toplulukların üzerinde özellikle olumlu etkisi görüldü. Tiyatronun temel işlevlerinden hiçbiri gözden çıkarılmaksızın, amatör ve meslekten oyuncuların oyunları arasında ayrıma gidilmesi, düşünülmeyecek bir şey sayılmaktan çıktı.

Yani temelde, örneğin Vaçtangov ya da Okhlopkov topluluğunkiyle emekçi topluluklarının birbirinden çok büyük farklılık gösteren oynayış biçimlerini birleştirme olanağı doğdu. Yarım yüzyıla dağılmış birbirinden hayli değişik denemeler, üzerine oturacakları bir temele kavuştu ve dolayısıyla kendilerinden yararlanabilmenin yolu açıldı.

Ancak, söz konusu denemeler öyle kolay anlatılacak gibi değildir. Ben burada yalnız şunu ileri süreceğim ki, yabancılaştırma yoluyla gerçekten artistik bir haz yaratabildiğimiz kanısındayız. Bu da pek şaşırtıcı olmasa gerek; çünkü, işi salt teknik açıdan ele alırsak, geçmiş dönemlerin tiyatrosu da yabancılaştırma efektlerini kullanarak sanatsal haz sağlamayı başarmıştır. Çin tiyatrosunu, klasik İspanyol tiyatrosunu, Breughel döneminin halk tiyatrosunu, ayrıca Elisabeth tiyatrosunu buna örnek gösterebiliriz.

Peki, bu yeni oyunlaştırma üslubu, *yeni* bir üslup mudur? Hiç bir eksik gediği kalmamış, başı sonu belli bir teknik, bütün denemelerin en son verisi midir? Bu sorulara verilecek yanıt: Hayır'dır. Epik oyun tekniği, *bizim* izlediğimiz bir yoldur. Denemelerin henüz sürdürülmesi gerekmektedir. Sorun, bütün sanatlar için söz konusu olup devcileyin boyuttadır. Bizim bulmaya çalıştığımız çözüm, sorunun akla gelebilecek çözümlerinden bir *tekidir* belki ve sorunun kendisini ise şöyle dile getirebiliriz: Nasıl yapalım da tiyatroya aynı zamanda hem öğretici, hem eğlendirici bir kimlik kazandırabilelim? Nasıl tinsel uyuşturucu madde ticaretinden çekip alalım onu, yanılsamaların yerini bir deney yerine nasıl dönüştürelim? Yüzyılımızın özgür denemeyecek, bilisiz (cahil), ama özgürlük ve bilmeye susamış insanını, bu korkunç ve büyük yüzyılın kendisine eza cefa edilen yürekli, kötüye kullanılan, keşfedici zekâ sahibi, değişebilen ve değiştiren insanını, kendisiyle ve dünyayla başa çıkabilme çabasında onu destekleyecek bir tiyatroya nasıl kavuşturabiliriz?

KÖLN RADYOSUNDA SÖYLEŞİ

HARDT : ...Neden toplumbilim?

BRECHT : Sayın Hardt. Günümüzde diyelim bir tiyatroya gidip oturdunuz da saat sekizde perde açıldı; sahnede ister Ödipus, isterse *Othello*, ister *Arabacı Henschel*, ister *Gece Gelen Davul Sesleri* oynansın, yaklaşık sekiz buçuk dedi mi bir sıkıntı basar ruhunuzu. Haydi yüreğinizde böyle bir sıkıntı hissetmediniz, en geç dokuzda bir duygu depreşir içinizde: Ne olursa olsun bir an önce salonu terketmek. Hani böyle bir duyguya kapılmanızın nedeni, sahnedeki oyunun pek güzel olmayışı değildir. Tersine pek güzeldir oyun, öyleyken söz konusu duygu uyanmıştır içinizde. Evet, oyun pek güzeldir, güzeldir ama, seyircinin aradığı gibi bir oyun değildir. Ama yine de siz gönlünüzden geçen isteğe uygun davranamaz, salondan çıkıp gidemezsiniz. Yalnız siz değil, ben de, bir başkası da böyle bir şeyi yapamaz, eskisi gibi oturup kalır yerinde. Hem kuramsal açıdan böyle bir tiyatroya kusur bulmak pek kolay değildir. Neden derseniz, tümüyle estetiğimizin, yani güzelbilimimizin bu konuda en ufak bir yardımı dokunmaz bize. Tek başına estetiğe sırtını dayayarak günümüzde varlığını sürdüren tiyatroya karşı herhangi bir girişimde bulunabilmek olanaksızdır. Bu tiyatronun işini görmek, bir başka deyimle onu alaşağı etmek, başımızdan atmak, düşük fiyatla elden çıkarmak istiyorsak, şimdiye dek bir sürü batıl inancın yokedilmesinde yaptığımız gibi yine bilimin yardımına sığınmamız gerekir. Bunun için başvuracağımız bilim dalı da sosyoloji, bir başka deyişle insanların insanlarla ilişkilerini inceleyen bilim dalı, yani *çirkinbilim* olacaktır kuşkusuz. Günümüzde oyun sanatı ve tiyatro adına ne varsa, elden geldiğince tümü için bir daha belini doğrultamayacağı gibi canının cehenneme yollanmasında sosyoloji gerek sizden, Sayın Jhering, gerek bizden desteğini esirgemeyecektir.

JHERING : Sizi yanlış anlamadımsa, demek istiyorsunuz ki, çağdaş adı verilen oyun sanatının gerçekte eskisinden hiç kalır yeri yok.

Dolayısıyla, eskisi gibi onun da hesabının görülmesi gerekiyor. Peki ama niçin? Bireyin başından geçenleri konu alan bütün oyunların, yani kişisel tragedyaların tiyatrolardan kapıdışarı edilmesini mi savunuyorsunuz? Sonra, bugünkü oyun sanatının kendisine temel aldığı Shakespear'in de rafa kaldırılması görüşünü savunduğunuz anlamına gelmez mi bu? Çünkü Shakespeare de bireyi konu alan oyunlar, *Kral Lear* gibi tek kişi çevresinde dönen tragedyalar, insanın koyu bir yalnızlığa itildiği, nihayet trajik bir yalnızlıkta gözlerini açtığı oyunlar yazmıştır. Yani oyun denilen şeyin *hiç bir kalıcı değeri* içermediğini mi ileri sürüyorsunuz?

BRECHT: Kalıcı değer mi dediniz? Gene bilimi yardıma çağırmaya görelim, sizin şu kalıcı değerin de hesabını görmek işten değildir. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda, Bay Sternberg?

STERNBERG: Bence, kalıcı değer diye bir şey bilmez sanat. Nasıl ki bir tiyatro yapıtının yaratıldığı şu ya da bu uygarlık dönemi kalıcı nitelikten yoksun bulunursa, yapıtın kendisi de böyle bir özelliği bünyesinde barındırmaz. Bir oyunun içeriğini gerek insanlar arası, gerek insanlarla toplumsal kurumlar arası ilişkilerde görülen çatışmalar oluşturur. Erkekle kadın arasında sevgiden doğan bütün çatışmalar, birinci grubun kapsamına girer örneğin. Ama bu çatışmalar kalıcı nitelik taşımaz; nasıl ki uygarlığın değişik dönemlerinde erkekle kadın arasındaki ilişkilerin birbirinden tümüyle değişikliği su götürmezse, bu ilişkilerin yol açtığı çatışmalardaki değişkenlik de öylece su götürmez. İkinci gruptaki çatışmalara gelince: Buna insanlarla devlet arasındaki çatışmaları örnek verebiliriz. Bu çatışmalar da yine kalıcı nitelikten yoksundur ve çeşitli dönemlerde tek kişi olarak insanın çapıyla devlet otoritesinin çapına bağlı bir karakter gösterir. Yani devletle insan, dolayısıyle insanla insan arasındaki ilişkiler, uygarlığın değişik dönemlerinde birbirinden kesinlikle farklıdır. Örneğin, ekonomisinin temeli köleliğe dayanan Antik Çağ'da başkaydı söz konusu ilişkiler (bu yüzdendir ki Antik Çağ oyun sanatı bir değişmezlik niteliği taşımaz bizler için) çağdaş bir ekonomide, kapitalist bir ekonomide başkadır; ne sınıf, ne de sınıfsal bir ayrım tanıyacak gelecek bir çağda yine başka olacaktır kuşkusuz. Bundan dolayı, özellikle iki ayrı çağın kavşak noktası olan günümüzde değişmeyen kalıcı değerlerden söz etmemiz doğru sayılmaz.

JHERING : Şimdi burada genel planda söylediklerinizi, özel planda Shakespeare üzerine uygulayabilir misiniz acaba?

STERNBERG : Günümüzde Avrupa oyun sanatı Shakespeare'den bir adım öteye gitmiş değil. Shakespeare iki ayrı dönemin kavşak noktasında yaşamıştır. Bizim Orta Çağ'dan anladığımız ne varsa, bu kavşak noktasında hâlâ sürdürür etkinliğini. Beri yandan, yine bu dönemde saklı yatan dinamizm, Orta Çağ insanını o zamana kadarki bağlarından çözüp alır; birey, bir birey kimliğiyle, bölünmez bir bütün, biri öbürünün yerine konamaz bir varlık olarak aynı dönemde dünyaya açar gözlerini. Dolayısıyla, Shakespeare'in oyunları bize hem Orta Çağ insanını yansıtır, hem de bireyselliğinin her geçen gün biraz daha bilincine varan, gerek kendisinin çok üstündeki güçlerle, gerek kendi gibi başka bireylerle ilişkilerinde dramatik durumlara sürüklenen insanı verir. Bu noktada, Shakespeare'in Roma üzerine yazdığı oyunların konularını bir gözden geçirmek yararlı olacaktır. Diyebiliriz ki, tek ismin henüz bir önem taşımayıp ortak (kolektif) iradenin, *Senatus Populusque Romanus*'un hükmünü yürüttüğü o büyük Roma Cumhuriyet dönemine ilişkin bir tek oyun kaleme almamıştır Shakespeare. Oyunlarının konusu ya cumhuriyet dönemi öncesinde ya da sonrasında geçer. Ya *Coriolan*'daki gibi henüz tek kişinin bütün bir kitleye karşı çıkabildiği mitler, dönemine uzanır sanatçı, ya da *Jül Sezar ile Antonius ve Kleopatra*'daki gibi, yayılma döneminde bile ilerde kendisini bekleyen çöküşün tohumlarını içermiş imparatorluğun artık çözülüp dağılan ve çözülüp dağılışı sırasında o büyük kişileri bağrından çıkaran bir dönemine el atar.

BRECHT: Evet, büyük tek kişiler. Büyük tek kişileri oyunlarına konu alıyor Shakespeare, oyunlar da biçimlerini konudan alıyordu. Dramatik diye nitelenen bir biçimdi bu ve dramatik sözcüğü fırtınalı, coşkulu, tutkulu, çelişkili ve dinamik gibi bir anlamı içermekteydi. Nasıl şeydi şu dramatik biçim? Neydi amacı? Shakespeare'in oyunlarına baktığımız zaman bunu apaçık görebiliyoruz. Shakespeare dört perde boyunca o büyük tek kişiyi, Lear'i, Othello'yu, Macbeth'i ailesiyle ve devletle ilişkilerinden koparıp alır, bir yazının yabanın ortasına sürer, burada yıkılıp giden kahramanın yıkılıp giderken tüm büyüklüğünü sergilemesine özen gösterir. Adeta rüz-

gârda bir yulaf tarlasının görünümünü anımsatır dramatik biçim. Oyundaki bir cümlenin varoluş nedeni bir sonraki cümledir ve cümlelerin tümü en son cümle için vardır oyunda. Bu çarkın sürekli işlemesini sağlayan itici güç rolünü ise tutku üstlenir ve bütün bu uğraşın amacı büyük bir bireysel yaşantıyı canlandırmaktır. İlerki dönemler böyle bir oyun sanatını yamyamlar için bir sanat diye niteleyecek ve başlangıç döneminde *Üçüncü Rişar* kimliğinde hazla yenilip yutulan insanın sonradan *Arabacı Henschel* kimliğinde bu kez acıma duygusuyla da olsa aynı işleme konu yapıldığını, ama eskilerin oyun sanatında insanın her vakit yenilip yutulduğunu söyleyecektir.

STERNBERG: Ancak Shakespeare, bundan ayrı olarak oyun sanatının heroik dönemini, dolayısıyla heroik (kahramanlara özgü) yaşantılar çağını canlandırır. Heroizm zamanla yeryüzünden silinip gitmiş, ama heroik yaşantıya düşkünlük kaybolmadan kalmıştır. 19. yüzyıla ve bu yüzyılın ikinci yarısına yaklaşıldıkça, burjuva oyununun daha bir tekdüzeliğe büründüğü görülür; kentsoyluların tüm yaşantısı – dramda! – başlıca erkekle kadın ve kadınla erkek arasındaki ilişkisi çevresinde devinip durur. Kadın kocasına mı dönecek, yoksa bir başka erkekte mi karar kılacak, yoksa ikisini de mi terkedecek, erkekler birbiriyle düello ettirilecek mi, ettirilmeyecek mi, ettirilecekse kim kimi öldürecek, işte kadın erkek ilişkisinde saklı yatan bütün bu değişik olasılıklardan kentsoylu oyunu doğup çıkmıştır. Kadın erkek ilişkisini konu alan parodiler, ondokuzuncu yüzyıl dram sanatının büyük ölçüde canına okur. Peki, ne yapılacaktır şimdi? Çünkü artık birey kişilik sahibi, bölünmez, bir başkasıyla değiştirilemez bir varlık olarak her geçen gün daha çok kayıplara karışmış ve kapitalist çağın sonunda söz hakkı yine kitleye geçmiştir.

JHERING: Bu durumda eski oyun tekniğini tümüyle gözden çıkarmaktan başka çare yok. Almanya'da oyun sanatının yeniden dirilebilmesi için Paris'teki üstatların yardımına sığınmanın, diyalogları törpüleyip pürüzlerinden ayıklamanın, mizansene çeki düzen vermenin, kimi teknik atılımlara başvurmanın yeteceğini ileri süren tiyatro adamları ve eleştirmenler haksız davranmaktadır. Sanki Ibsen, sanki Fransızlar şimdiye kadar varılabilecek son noktaya dek

varmamış, sanki eski oyun sanatında bundan öte bir gelişme sağlanabilirmiş gibi. Hayır, eldeki pratik görünen bir tekniğin geliştirilmesi, varolanın bir hale yola konması, Paris ekolüne özenilmesi falan değildir asıl sorun. İşe bu açıdan bakmak, Hasenclever'in özellikle *Ehen werden im Himmel geschlossen* güldürüsünde içine düştüğü akıl almaz bir yanılgıdır. Asıl sorun eskisinden büsbütün değişik bir oyun sanatının gerekliliğidir.

BRECHT: Epik oyun sanatı mı yani?

JHERING: Evet. Siz bu konuda açık seçik bir teknik geliştirdiniz, epik oyun kuramını attınız ortaya.

BRECHT: Doğru, epik oyun kuramını bizler geliştirdik kuşkusuz ve birkaç da epik oyun kotarmayı denedik. Ben *Adam Adamdır*'ı yazdım, Bronnen *Ostpolzug*'u, Bayan Fleisser de *Ingolstadt* oyunlarını epik teknikle kaleme aldı. Ama epik oyun yazma yolundaki denemeler çok daha öncesine uzanır. Ne zaman başladı bu denemeler? Bilimin, o büyük atılımını yaptığı dönemde, yani bir önceki yüzyılda. Naturalizmin başlamasıyla Avrupa'da epik oyun sanatının da temeli atıldı. Uygar denen öbür ülkelerden kimisi, örneğin Çin ve Hindistan söz konusu oyun tekniğini daha iki bin yıl önce geliştirmişti. Naturalist oyun, Zola ile Dostoyevski'nin kentsoylu romanlarından doğmuştu ve adı geçen yazarların romanlarında yine bilimin sanat alanında sesini duyurduğu görülmekteydi. Naturalistler (Ibsen, Hauptmann) yeni romanlardaki yeni konuları sahneye uygulamaya çalışmış, ancak bunun için romanların kendi biçiminden değişik bir biçim bulamamış, yani epik biçimi seçmişlerdi. Ne var ki, hemen dramatik yetenekten yoksunlukla suçlanarak epik biçime sırt çevirmiş, epik biçimle birlikte yeni konulardan da el çekmişler, böylece söz konusu atılımda bir duraklama başgöstermişti. Naturalistlerin yaptığı her ne kadar yeni konular arayıp bulmaya yönelik bir atılım gibi görünüyorsa da, gerçekte epik oyun biçiminde ileri bir adım niteliği taşımaktaydı.

JHERING: Yani siz diyorsunuz ki, epik oyun sanatının bir geçmişi vardır ve bu geçmiş konusunda genellikle bir şey bilinmemektedir. Elli yıldan beri edebiyat alanındaki tüm gelişme ve atılımların epik

oyun sanatına varmayı amaçladığını ileri sürüyorsunuz. Peki, böyle bir gelişim zincirinin son halkası kimdir sizce?

BRECHT: Georg Kaiser.

JHERING: Pek anlayamadım. Çünkü özellikle Georg Kaiser, benim bildiğim kadar, bireyci oyun anlayışının en son gelişim aşamasını temsil eden biridir, individualist dram anlayışı da epik anlayışa taban tabana karşıt nitelik taşır. Bana sorarsanız, en başta Kaiser kısa sürede unutulacak bir yazardır. Temalarını üslup uğrunda harcayıp tüketmiş, üslup kaygusuyla gerçeği gözardı etmiştir. Kaiser'in oyun üslubunun nesi var ki işe yarasın? Kişisel bir el yazısından farksız bir üsluptur bu, özel bir üsluptur.

BRECHT: Evet, Kaiser de bireyci bir yazardır. Ama tekniğinde öyle bir özellik var ki, bireyciliğiyle bağdaşmamakta, daha çok bizim tekniğe uygun düşmektedir. Başka yönde bir ilerleme olanağı kalmadığı vakit teknikte bir ilerlemeyi gerçekleştirme çabasıyla dram sanatında karşılaşılmaz yalnız. Örneğin, Ford fabrikası teknik bakımdan bolşevist karakterde bir örgüttür, kentsoylu bir toplumun bireylerine uygun yanı bulunmaz, bolşevist bir topluma uygun düşer daha çok. Kaiser de, kendi tekniğinde Shakespeare'deki o telkin yoluyla etkilemeyi yardımcı araç diye kullanmaya yanaşmaz. Öyle bir etkileme ki, sanki bir saralı, sara hastalığına yatkın ne çok insan varsa, kendisiyle sara nöbetinden çekip alır içeri. Oysa Kaiser'in bu yola sapmayarak us'a yöneldiği görülür.

JHERING: Doğru, usa yönelir Kaiser, ama bireyci içeriklerle yapar bunu ve *Von Morgens bis Mitternacht*'taki gibi aşırı ölçüde sivri bir dramatik biçimle gerçekleştirir. Ondaki bu usa yönelişle epik oyun sanatı arasındaki uçurumu nasıl kapatacaksınız, bilmek isterdim doğrusu?

STERNBERG: Kaiser'den Brecht'e giden yol kısadır, yürüyerek değil, diyalektik bir dönüşümle Brecht'e çıkarır bizi. Bireylerin karşılıklı yaşantılarına dramatik bir biçim vermek için Kaiser'in başvurduğu us'a, Brecht bilinçli bir tutumla yaklaşır, bireyi şimdiye kadar kurulduğu tahttan alaşağı etmek için yararlanır ondan.

BRECHT: Tartışmayı amaçlayan bir tutuma, bütünüyle epik oyun, kolektif içeriklerinden ötürü kuşkusuz daha uygun düşmektedir.

JHERING: Neden? Şu anda Berlin'de P. M. Lampel'in *Die Revolte im Erziehungshaus* adında aktif, yani dramatik bir oyunu oynanmakta. Ve bu dramatik oyun da sizin söylediğinize benzer bir etki yapıyor, yani seyirciler tarafından tartışılıyor üzerinde; içerdiği estetik değerler değil, konusu tartışılıyor kuşkusuz.

BRECHT: Bak sen! Bu oyunda herkesi ilgilendiren durumlar, yani eğitim yuvalarındaki Orta Çağ'a yaraşır ele alınmaz koşullar tartışılmakta. Sahnede nasıl sergilenirse sergilensin böylesi koşulların seyircilerde başkaldırı duygularına yol açacağı kesindir. Ancak, Kaiser'in bu bakımdan çok daha ileri bir aşamaya ulaştığını söyleyebiliriz: Bir süre, sahnede sergilenen oyun karşısında seyircilerin o yepyeni tutumu, o serinkanlı, araştıran, merak eden tutumu, yani bilimsel çağ seyircisinin tutumunu takınmalarını sağlamıştır. Lampel'de ise yalnız bir oyuna bağlı olmayıp başka oyunlara da uygulanabilen büyük bir dramatik ilkenin varlığından söz açamayız kuşkusuz.

JHERING: Dediklerinizin yalnız son cümlesinde hak vereceğim size. Hem bakıyorum, epik oyunun değişmez bir ilke olduğunu ileri sürmeye kaltınız ansızın. Oysa Sternberg'in açıklamalarından sonra, değişmez bir ilke bulunmadığı görüşünde birleşmiştik. Şimdi bu son savınız karşısında Bay Sternberg ne düşünüyor acaba?

STERNBERG: Epik oyun yaşadığımız çağla tüm ilişkilere sırt çevirerek onlardan bağımsız varlığını sürdürebilmek, dolayısıyla bir ölçüde değişmez ve kalıcı nitelik kazanmak istiyorsa, bunu, ilerde insanların başından geçecekleri şimdiden görüp ele alarak yapabilir ancak. Nasıl ki diyalektik dönüşüm Kaiser'den Brecht'e götüren yolu kısaltabilmişse, ekonomik durumlardaki anî bir değişimin uygun ortamı yaratmasıyla epik oyun sanatı da değişmez ve kalıcı nitelik kazanabilir. Yani her oyun sanatı gibi epik oyun sanatının geleceği de tarihsel gelişime bağlıdır.

(Fragman)

– Oyuncular senin yapıtlarında hep büyük başarı sağlıyor. Acaba sen ne düşünüyorsun bu konuda? Kendilerinden memnun musun?
– Değilim.
– Kötü mü oyun çıkarıyorlar?
– Hayır ama, yanlış.
– Peki nasıl oynamaları gerekirdi?
– Karşılarında bilimsel bir çağın seyircileri varmış gibi.
– Yani nasıl?
– Bilgilerini sergileyerek.
– Hangi bilgilerini?
– İnsanın çeşitli ilişkileri, davranışları ve güçleri konusundaki bilgilerini.
– Güzel, bu yolda oyuncuların bilgi sahibi olmaları gerekiyor diyelim. Peki, sahnede bu bilgilerini nasıl sergileyecekler?
– Bilinçli bir sunuşla, anlatarak.
– Şimdi nasıl görüyorlar bu işi?
– Telkinden yardım umuyor, hem kendilerini, hem seyircileri trans (cezbe) durumuna geçiriyorlar.
– Bir örnek verebilir misin?
– Tutalım bir veda sahnesini canlandıracaklar. Ne yapıyorlar bunun için? İlkin kendileri bir veda havasını yaşıyor, seyircileri de böyle bir havanın içerisine sürüklemek istiyorlar. Diyelim başarılı oldu böyle bir sahne; seyircilerin bütün gördüğü, salt bir veda sahnesinden ileri geçmiyor. Hiç kimse önceden bilmediği yeni bir şey öğrenmiyor. Söz konusu sahneden geriye kalan, en çok bir anımsama oluyor, o kadar. Sözün kısası: Salondaki seyircilerin tümü hissediyor, yaşıyor veda sahnesini.
– Âdeta erotik bir olaydan söz açar gibi konuşuyorsun? Peki, sen nasıl canlandırılmasını istiyorsun şu veda sahnesinin?
– Duygusallığa kaçmadan, bir tören, bir dinsel seremoni havası içinde. Seyirci ve oyuncular sahnede veda olayı sergilenirken birbirine yaklaşmayıp, birbirinden uzaklaşacak. Herkes kendi kendisin-

den uzaklaşmaya çalışacak. Yoksa bilip öğrenme için gerekli o dehşet öğesini içermez canlandırılan sahne.
— Az önce «bilimsel» deyimini kullanmıştın. Yani demek istiyorsun ki, bir amip'i alıp gözlemlemeye kalksak, hayvan bize sokulmaz, ilgilenmez bizimle. Öte yandan, amibi gözlemleyen bizler onunla özdeşleşemeyiz, ama bilimsel çağın insanı olarak onu anlamaya çaba harcayabiliriz. Bari anlar mıyız sonunda?
— Bilmem. Amiple daha önceden gördüğü nesneler arasında ilişki kurmayı düşünür bilimsel çağın insanı.
— Yani sence bir oyuncu, canlandırdığı kişiyi seyirci önünde anlaşılabilir biri gibi sergilemeyecek, öyle mi?
— Pek insan için değil de, daha çok olaylar için yapacak bunu. Şunu demek istiyorum. Eğer ben Üçüncü Rişar'ı sahnede görmeyi diliyorsam, kendimi Üçüncü Rişar gibi hissetmeyi değil, onu tüm yabancılığı ve anlaşılmazlığı içinde karşımda bulmayı arzu ederim.
— Tiyatroda bilim mi seyredeceğiz peki?
— Hayır, tiyatro.
— Anlıyorum. Bilimsel çağın insanının da, başka çağların insanları gibi kendine özgü bir tiyatrosu bulunacak.
— Evet. Günümüzde tiyatronun karşısında bilimsel çağın insanı var, ancak, tiyatro söz konusu gerçeği dikkate alıp ona göre kendisine bir çeki düzen vermeye yanaşmıyor. Nedeni de şu: Bilimsel çağın insanı, paltosunu vb. teslim ederken usunu da bırakıyor gardıroba.
— Peki, oyuncuya nasıl oynaması gerektiğini anlatamaz mısın?
— Hayır. Çünkü günümüzde düpedüz seyirciye bağlı oyuncu, seyircinin her istediğine körü körüne boyun eğiyor.
— Hiç denedin mi?
— Denemez miyim?
— Üstesinden gelemediler mi?
— Üstesinden gelenler çıktı çıkmaya. Yetenekli olanlar, doğallığından henüz uzaklaşmamışlar, işe henüz zevkle sarılanlar. Ancak, bunlar da yalnız prova sırasında, karşılarında yalnızca ben, yani demin sözünü ettiğim bilimsel çağın seyircisi yer aldığı süre korudular başarılarını. Provaların sonuna geldikçe, yeni oyuncu tutumlarından giderek uzaklaştılar, dikkati çekecek gibi bir çabuklukla değişip eski oyunculuklarına döndüler. Sahneye çıkınca, karşılarında bulacakları eski tip seyircilerin beğenisini kazanamayacakların-

dan ürküp çekindikleri belliydi.

— Sence, önerdiğin kurallara uygun davranan bir oyuncunun, provalar bitip sahneye çıktığı vakit karşısında bulacağı eski tiyatronun seyircileri tarafından beğenilmemesi diye bir şey gerçekten söz konusu mu?

— Korkarım, evet. Önerimi benimseyen bir oyuncu, bu konuda en azından bir riske atar kendini.

— Peki, oyuncuların oynayış biçimi bir çırpıda değil de, yavaş yavaş değiştirilemez mi?

— Hayır. Söz konusu değişikliğin yavaş yavaş gerçekleştirilmesi, seyircilerde yeni bir şeylerin yavaş yavaş doğup çıkmasını sağlamayacak, tersine eski bir şeyin *yavaş yavaş* silinip gitmesine yol açacaktır. Dolayısıyla, tiyatrodan giderek ayağını çekecektir seyirci. Çünkü karşısına azar azar çıkarılacak bir yenilik ancak yarı buçuk bir şey olacak, yeni bir gücü içermeyip etkisiz kalacaktır. Yapılan şey, nitelikte bir düzeltme karakteri taşımayacak, eskisinden apayrı bir amaca yönelik bir girişimden söz açılamayacaktır. Bir başka türlü söylersek, böyle bir davranış, tiyatronun yeni amacına sağlam adımlarla ulaşmasını sağlamayıp, amacı yolundan saptıracaktır kuşkusuz. Bana sorarsan, böyle bir yönteme başvurulması, daha baştan hiç de iyi karşılanmayacaktır. Çünkü, tiyatroya bir yeniliği el altından sokmak anlamına gelecek böyle bir girişimin nasıl etki uyandıracağını düşünebiliyor musun? Bu, olsa olsa oyuncunun «yadırgatması» gibi bir sonuca yol açacaktır. Yadırgatıcılık, yeni oyunculuk sanatının belirleyici bir özelliğidir. Ama söz konusu durumda yadırgatan, oyuncunun oyunculuğu değil, salt kendisi olacaktır. Ya da oyuncuya gereğinden çok bilinçli oynadığı suçlaması yöneltilecektir ki, bilinçlik de yeni oyunculuk sanatının bir diğer özelliğidir.

— Senin istediğin doğrultuda oynamaya çalışan oyuncular biliyor musun?

— Evet, var birkaç tane.

— Bir örnek verir misin?

— Örneğin, Odipus'ta hizmetçi rolüne çıkan bir kadın oyuncu, hanımının ölümünü seyircilere duyururken «Öldü! Öldü!» sözlerini düpedüz duygusuz, ama pek kararlı bir sesle söylemiş, «İokaste öldü» cümlesini tüm yakınmalardan uzak, ama öylesine kesin ve karşı durulmaz bir edayla dile getirmişti ki, İokaste'nin salt öldüğünü açıklaması, bu ölümün yol açacağı hiç bir kişisel acının üstesin

den gelemeyeceği kadar derinden etkilemişti seyirciyi. Yani hizmetçi, hanımı İokaste'nin ölümü karşısında kapıldığı dehşete sesini değil, çehresini buyur etmiş, ölümün bu ölüme tanık olan kişi üzerindeki etkisini yüzünü beyaza boyayarak belirtmişti.

Canına kıyan İokaste'nin sanki bir sürgün avında yığılıp kaldığını belirtmesi, Iokaste'nin yığılıp kalışından çok sürgün avını düzenleyenin zaferini muştulamaktaydı. Dolayısıyla, en duygusal seyirciler bile kendilerine iletilen bildiri karşısında oyuncunun bir tavır takındığını anlıyor, bu durumda kendilerinin de bir tavır takınması gerektiğini seziyordu. Hayrete kapılmış hizmetçi, hanımının işlediği çılgınlığı ve kendisine mantıksız gelen davranışını açık seçik bir cümleyle dile getiriyor, kesinlikle bir saygı havasını içerip yanlış anlamaya gelmeyecek bir tonla söylenen ve fazla söze kaçmayan «Sonunda ne oldu bilmiyoruz» cümlesiyle bu ölüm konusunda seyircilere daha fazla bir bilgi sunmak istemediğini gösteriyordu. Ne var ki, sahneyle seyirci salonunu birbirine bağlayan üç, beş basamaklık merdiveni inerken adımlarını o kadar açıyordu ki, sanki facianın geçtiği o ıssız yerle seyirci salonu arasında muazzam bir uzaklık bulunuyor ve bu uzaklığı ufak tefek vücuduyla bir an önce geride bırakmaya çalışıyordu. Kollarını yakınmalı bir edayla, ama *mihanikî olarak* havaya kaldırıyor, felâketi gözleriyle gören kendisi hesabına merhamet dileniyordu çevresinden. Bağırarak söylediği «İşte şimdi sızlanıp yakının!» cümlesiyle de, vaktinden önce başvurulan nedensiz tüm yakınmaların yersizliğini vurguluyordu.

– Bari bir başarı sağladı mı bu oyuncu?

– Fazla denemez. Oyunun dilinden anlayanları saymıyorum kuşkusuz. Sahnedeki oyun kişileriyle özdeşleşmeye dalmış seyircilerden hiç biri, oyuncuların tavır alışları karşısında bir tepki göstermediği gibi, hizmetçinin olay karşısında takındığı tavırdan da hiç etkilenmemiş, kendilerini yeni duyguların kollarına bırakmak için bunu salt bir neden görmüşlerdi.

TİYATROCULUK ÜZERİNE

1. *Değişik dışavurum biçimlerinden biri olarak tiyatroculuk üzerine*

Oyun yazarının olsun, oyuncunun olsun tiyatro etkinliğine öteden beri alışılageldiği gibi şu gözle bakılır: «Gerçek olayları kopyasını, çıkarmak, tebdili kıyafet» etmek ve başka kişilere öykünmek bakımından belli bir yetenek ve heves insanları tiyatroda seyirciler önüne çıkarmaktadır. Nasıl fırıncılar fırıncılıklarını fırınlarda yaparsa, tiyatrocular da tiyatroculuklarını tiyatrolarda yaparlar kuşkusuz. Tiyatronun eski bir geçmişi ve toplumun çeşitli kurumları arasında belli bir yeri vardır. Belli bir tekniği içerir tiyatro, seyircilere belli bir haz iletir ve bu hazzın doğması da gerek tiyatrocudan, gerek seyircilerden belli birtakım kurallara uymalarını ister. Kurallar da öylesine eskidir ki, kural olarak nerdeyse unutulup gitmişlerdir. Bu söylenilenler gözönünde tutuldu mu, tiyatroculuk gibi böylesine doğal bir etkinliği, bir inceleme süresince, herkesi ilgilendiren sorunlar üzerinde ne düşünüldüğünün çeşitli dışavurum yollarından yalnız biri gibi ele almanın ne büyük zorlama sayılacağı anlaşılacaktır. Ama işte böyle bir zorlamaya ister istemez başvurmak gerekiyor.

Bir süre, bu inceleme boyunca, tiyatroculuğa o gözle bakacağız ki, sanki bazı kişiler herkesi ilgilendiren birtakım olaylar üzerinde herkes önünde ne düşündüklerini açıklama hevesi duymuş, bunun için de tiyatrodan yararlanmaya kalkmıştır. Yazılı tiyatro metinleriyle bunların sahneye konuluş biçimlerinde her zaman ilgili düşünceler açığa vurulmamıştır sanki! Ama tiyatronun salt böyle bir dışavurum amacına hizmet ettiğini ve ilgili kişilerin bu dışavurumlarını yapabilmek için pek çok yoldan özellikle tiyatroculuğu seçtiklerini düşünmenin gene de bir başkalığı var. Dolayısıyla, böyle bir niyetle tiyatroculuğa heves edenler, tiyatroda normal olarak bulunup da kendi amaçlarıyla bağdaşmaz gördükleri kimi şeyleri

bir kenara itecekler, tiyatroya pek yeni dışavurumlar getirmeyip, pek çok yoldan yapılabilecek dışavurumları tiyatroya yaklaştıracaklardır. Tutalım ki, bu insanlar filozoftur, o zaman bizim söylediklerimize göre felsefe yapan tiyatrocular değil, tiyatro yapan felsefeciler gibi davranacaklar, yani tiyatroya karşı felsefeden daha az yükümlülük taşıdıklarını ortaya koyacaklardır. Belki tiyatroculuktan kendi felsefe uğraşlarına uymayan ne varsa uzaklaştıracak, ama kendi felsefelerinde tiyatrocuklukla bağdaşmayan hiçbir şeye ilişmeyeceklerdir. Dünyada neler olup bitiyor, insanlar birbirine nasıl davranıyor, anlatacaklar hepsini, belki insanları daha çok yaşam bilgeliğiyle donatacak olan davranış biçimlerini bulup çıkaracak ve tiyatroyu böyle bir işin üstesinden gelebilecek gibi geliştirip ileriye götüreceklerdir. Tiyatronun, bu geleneksel eski kurumun o bir sürü alışılmış amacından koparılıp sözü geçen tek amaca hizmet eder duruma sokulmasıyla, eski görünümünü hatırı sayılır ölçüde değiştireceğini düşünemeyecek kimse çıkmayacaktır kuşkusuz.

2. *Herkes önünde dışavurumun belli bir biçimi olarak tiyatroculuk üzerine*

Bizim düşüncemizdeki eski tiyatronun, – eskiliğini de uzun ömürlülüğünden ve yeni bir tiyatronun varlığından almaktadır – herkesin önünde yapılacak dışavurumların rastgele bir biçimi, normaldeki açıkça dışavurumlara uygulayabildiğimiz ölçütlere gelmeyecek türden bir dışavurum değil, düpedüz belirli bir dışavurum biçimi oluşturduğunu ne kadar anlamaya çalışsak yine azdır. Tiyatroda yaşamdan alınan ve bizim tarafımızdan yaşamda her türlü eleştiriye konu yapılan olaylar geçer, tiyatro da ilgili olaylar üzerinde birtakım düşünce ve görüşleri açığa vurur; bir başka yerde karşılaşsak, hiç güvensizlik beslemeden alıp benimseyemeyeceğimiz şeylerdir bunlar. Çağımızda ruhtaki duygu kıpırdanışlarını inceleyen bilimler vardır ve bunlar her geçen gün daha bir gelişip mükemmelleşmektedir. Ayrıca, ekonomik süreçleri ve tarihsel olayları araştıran bilimler vardır, tiyatronun önümüze çıkardığı nesneler karşısında bizim bir bilirkişi gibi davranabilmemizi sağlarlar. Ama bizler, ilgili konulardaki bilgilerimizi ve söz konusu bilimlerin yöntemlerini tiyatroda uygulamayı pek düşünmez, bu bilimlerin varlığı-

nı dikkate almayı tiyatronun kendisine bırakınz. Tiyatronun dünya üzerinde açığa vurduğu, başka yerde olsa bizim asla benimseyemeyeceğimiz görüş ve düşünceleri hiç duraksamadan benimseriz. İnsandaki kemik sistemi konusundaki bilgilere dayanarak büyük Greco'nun tablolarını eleştirecek anatomi bilginlerini ciddiye almayacağımız gibi, *Julius Caesar* oyununda Brutus'un davranışını ekonomistlerin akıllarının yatacağı nedenlere oturtamadığı için Shakespeare'i yeren tarihçilere yine burun kıvırıp geçeriz. Dünyayı belli bir insan soydaşımızın gözünde büyük çapta yansılanmış bulmaktan duyacağımız zevkle yetinir ve böylece bazı yetenekli kişilere dünyayı istedikleri gibi biçimlendirip, duygularını tümüyle bizim üzerimize aktarma olanağını elde etmesine göz yumarız. Bu tür bir davranış öylesine iliklerimize işlemiştir ki, sanata söz konusu ayrıcalığı tanımaya yanaşmadığımız an başkalarının bize kuşkuyla bakacaklarından çekinir, bizi sanatla hiç bir alıp vereceği bulunmayan kimseler gibi görmelerinden korkarız. Tiyatroyu herkesin önünde açıkça dışavurum biçimlerinden biri diye almak, bu dışavurumu, kendisi için genelde geçerli eleştirilere konu etmek istemektir en azından, bundan böyle seyircilerden bir gözlerini kapamalarını beklememek, tiyatrolardan ise seyircilerin bir gözlerini kapamalarına yol açacak uygulamalardan el çekmesini istemek demektir. Böyle bir el çekiş de, tiyatro sanatının çökmesine yol açar. (...)

(Fragman)

OLAYLAR GERİSİNDE OLAYLAR

1. *İnsanlararası Olaylar Olarak Olaylar Gerisinde Olaylar*

Filozofların, dünyayı betimlemeye çalışanların ve davranışbilimcilerin, insanların yazgısıyla özel bir biçimde ilgilendiği sanırım artık anlaşılmıştır. Bu kişiler, yazgılarına karşı insanların tepkilerini araştırmakla kalmıyor, yazgı denen şeyin kendisini de araştırı konusu yapıyorlar. İnsanların tepkisini etki olarak görülebilecek yönden ele alıp ortaya koymaya çalışıyorlar.

Yazgının kendisini ise insanların etkinliği diye tanımlıyorlar. Yazgıyı belirleyen olayların gerisinde saklı yatan olaylar, yani kendilerine yapılacak müdaheleyle insanların yazgılarına müdahele olanağını bize veren olaylar, buradan anlaşılacağı üzere insanlar arasında geçiyor.

Dolayısıyla, epik tiyatroda seyirci karşısına çıkarılan yapıtın konusu, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağandışı bir gözle görülmediği süre, alışılmadık nitelik taşıyan böyle bir yapıtın kavranılması düşünülemez.

Peki, geleneksel tiyatronun sahnelerinde insanlar dışında daha başka şeyler mi çıkarılmaktadır karşımıza?
Bu sahnelerde insanın etkinliğinden daha başka nesnelerin yardımıyla kavranılacak olaylar mı canlandırılmakta, bir başka türlü söylersek, bizim kendi açımızdan söylemek istersek, anlaşılması için epik tiyatrodaki kadar fazla şeyi gerektirmeyip bütün işlerde parmağı bulunan insanı vermeksizin kavranabilecek olaylar mı sergilenmektedir?

2. *Olaylar Gerisinde Geçen Olayları Sahnede Sergilemek*

Sorulabilir hani: Yaşamımızı, başka insanlarla birlikte yaşamımızı oluşturan olaylarda nedir böyle yadırgatıcı nitelik taşıyan? Pek

doğal değil midir bu olaylar? Nihayet hepsi de sürekli gerçekleşip durur, hepsi de doğa olaylarının (fenomen) bir parçasıdır. Özellikle kendilerini egemenlik altında bulunduranlarda şaşırma duygusu uyandırmazlar; böyle bir duyguya kapılanlar, yaşamın hışmına uğrayanlardır daha çok. «Tarla taşlıysa arpa boy atmaz» demez miyiz? Peki, bu sözün şaşırtıcı bir yanı yok mudur? Sonra: «Kira ödemeyen kimseden oturduğu evi boşaltması istenir» sözünü alalım. Bu söz de şaşırtıcı bir özelliği içermez mi?

Doğru, filozofların görüşüne göre söylenemez böyle bir şey. Elbet söylenir söylenmeye, ama en azından tuhaf bir şeydir. Yukarıdaki cümlelerden ikincisini söylesenler bile, birincisini ağızlarına almayanlar vardır. Böyleleri taşlı tarlada arpanın güdük kaldığına şaşmış, yüzyıllar boyu durumun değişmemesine bakmayarak, bunu pek de doğal saymamışlardır. Taşlı tarlada da boy atan arpa türleri aramış ve sonunda aradıklarını bulmuşlardır. Yani karşılığını görmüşlerdir şaşmalarının. Öyleyken, hepsinden çok söz konusu kişiler yukarıdaki cümlelerden ikincisini boyuna yineleyip durmuştur. Yalnız tarlalara değil, evlere de sahip olmuş, kirayı ödemeyen kiracılarını evlerinden acımasız kapı dışarı etmişlerdir. Kapı dışarı ettiklerine de, böyle davranmalarının hiç de şaşılacak bir şey sayılamayacağını açıklamışlardır. Ama kira ödemedikleri için evlerinden kapı dışarı edilenler, kendilerine reva görülen davranışa şaşmamak için neden görmemişlerdir. Kimbilir, belki onların da şaşması gün gelip meyvesini verecektir.

Teknik açıdan konuşursak: yerlerinden yurtlarından kovulanların serüvenini, büyük kentlerimizde gerçekleşip duran bir süreci sahnede nasıl yabancılaştırabiliriz?

Bir bakmışsınız, üniformalı bir adam bir mektupla çıkagelmiştir; şu ya da bu kiracının oturduğu evi boşaltması, eşyalarını derleyip toplayarak sokağa yığması istenmektedir. Anlaşılmayacak yanı var mıdır bunun? Hanidir gerçekleşip duran bir süreç değil midir? Evet, hanidir böyle olmuştur. Peki öyleyse, doğal bir olay sayılmaz mı? Hayır, sayılmaz.

Şimdi böyledir, hanidir böyleydi, ama her vakit böyle değildi du-

rum. Örneğin taş devrinde kimse bir mağaraya sözü geçen bir mektupla gelmemiş ya da üzerine mektubun içeriği kazınmış bir taş levha getirmemiştir. Ve yine Ortaçağ'daki bir köylü kulübesine de böyle bir mektup getirmemiştir kimse. Elbet, hep kovulup sürülmüş insanlar, ama bu kovulup sürülmeler bir başka biçimde gerçekleşmiştir. Mektubu iletmek için yollanan adam, devlet tarafından kiralanmamıştır örneğin. Evlerinden çıkıp gitmesi istenenler, bunu kendilerinden isteyenlerle bir başka ilişkiyi sürdüregelmiştir vb. Yani kısaca, olay gerisinde bir başka olay vardır, sahnede canlandırılan olay tek başına bilmecenin anahtarını içermemektedir. Seyircilerin gözleri önünde söz konusu olayı eşelemek için sahnede yeterince oyuncu yoktur da, onun için böyle bir yola başvurulmaktadır sanki. Sahnedeki elemanlarla bir başka çözüm yolunu seyircilere sunmak düşünülecek gibi değildir. Olayı gerçekten kavramak olanaksızdır ve işte bunun da sahneden seyircilere açıklanması gerekmektedir.

Hani böyle bir yol izlenebilir sahnede ve genellikle izlenmektedir; bir kıyaslama amacıyla tarihten getirilen örnekler ilkin denetimden (sansürden) geçirilerek, şimdiye kadar değişmeden kalmış öğeleri belirlenip saptanmaktadır. Ortaçağ'da derebeylerin topraklarında çalışan köylülerin, ürünün bir bölümünü toprak sahibine vermelerine kira gözüyle bakıldı mı, bir evde oturmak için ödenen kira da «doğal» nitelik kazanır, «yadırgatıcı» yanı kalmaz. Taş devrinde mağaralarda yaşayanların mağaralarından sürülüp atılmasına evinden barkından edilme gözüyle bakıldı mı, günümüzde evinden barkından edilmeler «yadırgatıcı» olmaktan çıkar kuşkusuz. Ama böyle bir durumda olayın tüm kendine özgülüğü, olaydaki özgün nitelik silinip gider; toplumsal olaylarda gerçekleşmiş değişiklikler, değişme olarak, yani başkalaşma açısından anlatılmayarak, değişmelere diretişler gibi sergilenir. Öyle olunca, toplumsal yeni çabaların da ayrı özellikleri göz önünde tutulmaz, bunlar da somut biçimde dışa vurmaz kendilerini. Ancak toplumda köklü değişiklik sağlayabilecek davranış biçimleri, yeni gözüyle görülüp betimlenebilir.

Nedir bu olaylar gerisindeki olaylar? Bu üstü kapalı, bu açığa çıkarılması gereken olaylar? Günlük yaşamımızdaki olayları yabancılaştıracak perspektifi bize sunacak olaylar?

Ben kendim, sahneye çıkaracağım bir olay için öyle bir başlık seçiyorum ki, söz konusu başlık tarihten bir kesit için de aynı işlevi görebilsin, yani politika ve ahlâk tarihine ilişkin başlıkların yanında yer alabilsin.

Bir evin boşaltılması kitlesel bir olaydır, bu yönüyle de tarihsel önem taşır. Söz konusu olayı o türlü anlatmalıyız ki, seyirciler tarafından tarihsel önemi görülüp kavranabilsin. Bir evin boşaltılması kitlesel bir olay olarak (tek başına kitleselliğiyle tarihsel nitelik kazanır), belli bir işsizi yalnızca X diye ilgilendirir, yani denebilir ki, evden çıkarılan kişi belirsizliği, kitleselliği, kişisel özelliklerden yoksunluğu içerisinde, kısaca işsiz adam X diye canlandırılmalıdır sahnede. Ama yanlış bir görüştür bu. Çünkü evi boşaltanın bir X oluşu, böyle bir evi boşaltmanın tarihselliği içerisinde yer alır. X'i evden çıkmaya zorlayanlar, yani ev sahibi ve yönetici makamlar onu bir X görerek atar evden. Ama X'in kendine özgü biri, belli bir kişi oluşu, belli özellikleri taşıyışı, evlerini boşaltmaya zorlanan diğer kimselerden ayrılan bir yanı bulunuşu da rol oynar olayda. Diyelim adı Franz Dietz'tir adamın. Bu durumda tüm savaşması, özellikle bir X gibi görülmesine, kendisine listede bir sayı gibi, ev sahibi açısından varlığı fuzulî biri gibi davranılmasına karşı yönelecektir. Bu arada, X'in elinden oturduğu yeri çekip alan ev sahibinin sarı mı, yoksa siyah bıyığı mı vardır, sağlıklı biri midir bu kimse, yoksa hasta biri mi vb. durumların kuşkusuz üzerinde durulmayacaktır. Oysa, kendisine bir X gibi davranılmasına karşı Dietz'in kendisini bir X aşamasına indirgeyen kitleselliğinden yararlanıp ortadan silinip atılmaktan, insanlığından edilmekten yakasını nasıl kurtaracaktır? İşte sahneye çıkarılacak oyunun öyküsü budur.

HALK OYUNLARINA İLİŞKİN NOTLAR*

Halk oyunu, genellikle kaba ve iddiasız bir oyun türüdür. Güzelbilimciler (estetikçiler) ya hiç umursamaz ya da yukarıdan, küçümseyerek bakarlar bu oyuna. İkinci durumda nasılsa hep öyle kalsın isterler; kimi ülke yöneticilerinin halkı karşılarında görmeyi diledikleri gibi tıpkı: Kaba ve iddiasız. Bir yanda patavatsız şakalar, lâtifeler, bir yanda duygusal yerler bulunur bu oyunlarda; kaba ahlâksal öğütler, ucuzundan cinsel sahneler bulunur. Kötüler cezalandırılır, başgöz edilir iyiler, çalışkanlar mirasa konar, avuçlarını yalar tembeller. Halk oyunu yazarları, hayli uluslararası bir teknikle kaleme alırlar yapıtlarını ve teknik hemen hiç değişmez. Bu oyunlarda oynayabilmek için öyle uzun boylu çabaya gerek yoktur, yapmacık bir edayla konuşabilmek ve sahnede alçakgönüllü bir kendini beğenmişlikle davranabilmek yeterlidir. Amatörlüğün tehlikeli alışkanlığından ve meleke edinilmişliğinden şöyle bol bir porsiyon oldu mu, elverir bu işe.

Büyük kentler giderek zamana ayak uydurmuş, halk oyunlarından revüye geçmiştir. Revü ile halk oyunları arasındaki ilişki, moda şarkılarla (Schlager) halk türküleri arasındaki ilişkiye benzer. Ne var ki, halk oyunlarının, halk türkülerindeki soyluluğa asla ulaşamadığı unutulmamalıdır. Son zamanlarda revü edebî nitelik kazanmış, Alman Wangenheim, Danimarkalı Abell, Amerikalı Blitzstein ve İngiliz Auden bu türde ne kaba, ne de iddiasız ilginç oyunlar yazmıştır. Ne var ki oyunlar bir sanat değerini içermesine karşın, eski halk oyunlarındaki saflık ve doğallıktan hiç bir iz taşımamaktadır. Eski halk oyunlarındaki gelenekselleşmiş durumları sunmaktan, onlardaki kalıplaşmış kişileri canlandırmaktan kaçınmakta, ama iyi dikkat edildiğinde, romantik öğelere yer verme bakımından halk

(*) 1940'da yazılan yazı "Versuche 10" da yayınlandı (Ç.N.).

oyunlarını geride bıraktıkları görülmektedir. Ele aldığı durumlar groteskdir, doğrusu oyun kişileri yoktur halk oyunlarında, roller pek yoktur. Tekdüze oyunun pabucu dama atılmış, konuyla tekdüzelik de kuşkusuz kapı dışarı edilmiştir; çünkü yeni halk oyunlarında bir konu bulunmaz, baştan sona tüm belirginliğiyle sürüp giden bir temaya rastlanmaz pek. Halk oyunlarını oynamak, düpedüz artistik bir yeteneğe bakar, yani amatör harcı değildir. Ne var ki, kabarelerde karşılaştığımız türden artistik bir yetenektir bu.

Eski halk oyunlarını yeniden diriltmeye çalışmak, boşuna zahmet olacağa benzer; çünkü günümüzde düpedüz batağa saplanmaları bir yana, zaten hiç bir vakit şöyle gerçekten palak bir dönem yaşadığı söylenemez bu oyunların? Öte yandan, edebî revü de «halkçı nitelik» taşımayı başaramamış, ucuzundan nefis ve leziz bir çerez gibi kalmıştır. Ama yine de halkın gereksinmeleri dile getirilir revülerde; ancak, gereksinmelerin giderilmesi bakımından herhangi bir çaba harcanmaz. Bunun için doğal, ama ilkellikten uzak, sanatsal, ama romantik denemeyecek, gerçeğe yakın, ama günlük politikanın uzağında bir tiyatronun varlığı gerekmektedir. Böyle bir tiyatroda sahnelenecek yeni halk oyunu, acaba nasıl nitelik taşıyacaktır?

Konu bakımından, edebî revü kimi değerli ipuçları sağlar bize. Daha önce belirtildiği gibi, baştan sona sürüp giden tutarlı konuyu kapı dışarı eden revü, konu yerine «numaralar» ile, yani aralarında gevşek bağlar bulunan skeçlerle çalışır. Böylece, eski halk destanlarından bildiğimiz «olay ve serüvenler», güç tanınır kılıkta da olsa, yeniden diriltilip ortaya çıkarılır. Skeçlerde öykü öğesi üzerinde durulmaz pek. Nasıl Low'un karikatürleri Hogart'ınkilere göre epik öğedeki cılızlıkla dikkati çekerse, skeçlerde de epik öğeye fazla yer verilmez. Spiritualist nitelikleri belirgin skeçler, daha çok bir tek espri üzerine kurulur. Gerçi yeni halk oyunu, birbirinden hayli bağımsız akıp giden olaylar dizisini alabilir revüden, ama epik öğeye daha ağırlık vermek ve revüden daha gerçekçi karakter taşımak zorundadır.

Yeni halk oyununun şiir yönüne gelince: Bu konuda da yine revüden yararlanabiliriz. Özellikle Auden'in Ischerwood ile yazdığı revüler, güçlü bir şiirsel güzelliği içeren bölümleri kapsar; Auden, bu

revülerde koroya ve seçkin bir lirizme başvurur. Öte yandan, ele alınan olaylarda da bir yücelik saklı yatmaktadır. Ama oyunun tümü az çok simgesel nitelik taşımakta, hatta allegoriyi Auden yeniden yapıtlarına sokmaktadır. Hani Aristophanes ile karşılaştırılırsa –ki böyle bir karşılaştırmaya Auden izin verecektir sanırım–, bu lirizm ve simgeselliğin kesin bir öznellik taşıdığı görülür. Yani lirizm açısından, Auden'in revüleri örneklik edebilir halk oyununa. Ama yeni halk oyununun nesnelliğe daha büyük ölçüde yer vermesi gerekmektedir. Şiirsel'in belli durumlara karşı oyun kişilerinin tepkilerinde değil, daha çok bu durumların kendilerinde aranması sanırım yerinde olacaktır.

Beri yandan, hem artistik, hem doğal bir oyunlaştırma üslubunun bulunması çok önemli bir sorundur. Avrupa sahnelerinde bir curcuna egemenliğini sürdürürken, sanırım bu iş hiç de kolay üstesinden gelineceğe benzememektedir. Çağdaş tiyatronun elindeki başlıca iki üslup birbirine karışmış durumdadır. Bunlardan biri, yani büyük sanat yapıtları için geliştirilip örneğin günümüzde bile Ibsen'in gençlik oyunlarına uygulanabilecek «yüce üslup», biraz yıpranmasına karşın hâlâ kullanılmaktadır. Bu üslup, kendisinden sonra gelen ikinci, yani naturalist (doğalcı) üsluba yerini bırakmayarak, daha çok onunla bütünleşmiştir. Her iki üslup, günümüzde yelkenliyle buharlı gemi gibi bir arada sürdürüyor varlığını. Yüce üslup, eskiden gerçekçi nitelik taşımayan oyunlara ayrılmıştı yalnız; gerçekçi oyunlar, doğrusu, «üslupsuz» oynanmaya çalışılmaktaydı. Doğalcılığın o görkemli zamanlarında, *gerçek* tıpatıp kopya edilmek isteniyor, bu yüzden her stilize öğe doğaya aykırı görülüyordu. Ama doğalcılık akımı gücünü yitirmeye başlayınca, pek çok bakımdan uzlaşmaya girişti. Dolayısıyla, bugün, gerçekçi oyunlarda bile bir dağınıklık ve tumturaklı anlatımdan oluşan özel bir karışım seziliyor. Böyle bir kokteylden de doğrusu hayır beklenemez. Bir kokteyl ki, eski yüce üsluptan salt doğaya aykırılığı, özenti bir biçimciliği ve yapmacıklığı (yüce üslup, yerini doğalcılığa bırakmadan, saydığımız özelliklerin batağına gömülmüştü), doğalcılığın o parlak dönemindense ancak bir rastlantısallığı, bir yontulmamışlığı ve en parlak günlerinde bile bu akımın üzerinden sıyrılıp atamadığı bir hayal gücü yoksunluğunu barındırıyor bünyesinde. Yani, ister istemez, yeni yollar aranması gerekiyor. Peki, hangi yönde aranacak bu yollar?

Romantik-klasik ile doğalcı üslubun birleştirilmesi, güçsüzlüğün doğurduğu bir sentezdir. Yalpalayan iki rakip birbirine tutuşmuştur böylece. İki üslubun kaynaşması, âdeta karşılıklı verilen ödünler ve belli ilkelerden sessiz sedasız el çekişler, kısaca bozulup çözülmeler sonucu hemen hemen farkına varılmaksızın gerçekleşmiştir. Ama doğrusu bilinçli ve güçlü bir davranışla ele alınsa, bir çözüm oluşturabilirdi bu bireşim. Sanatla doğa arasındaki karşıtlık, sanat yapıtında yokedilemeyerek bir uzlaşma içine sokulabilirse, ancak o zaman yararlı kılınabilir. Bundan önce görülen bir sanat, kendi doğasını kendisi hazırlamış, gerçek dünya ile pek az ilişkisi bulunan, fazla bir alıp vereceği de bulunsun istemeyen kendine özgü bir dünya, yani bir sanat dünyası yaratmıştır. Bir başka sanat da, gerçek dünyayı kopyadan ileri gitmemiş ve bu yolda hayal gücünü hemen tümüyle yitirmiştir. Oysa bize öyle bir sanat gerekiyor ki, doğa üzerinde bir egemenlik kurabilsin, artistik yoldan biçimlendirebilsin gerçeği, hem de doğal bir sanat niteliği taşısın.

Bir tiyatronun kültürel düzeyi, «soylu» (yüce, stilize eden) ve «gerçekçi» (gerçeğe kulak veren) oynayış biçimleri arasındaki karşıtlığı yenebilme derecesiyle ölçülür. Çokluk kabul edildiğine göre, nasıl doğalcı (naturalist) oynayış tekniğinin gerçeğe aykırı bir yanı varsa, gerçekçi oynayışın da «özünden gelen» bir soysuzluğu vardır. Bununla anlatmak istediğimiz şudur: Balık satan kadınlarda soyluluktan eser görülmez; dolayısıyla, bu kadınlar, oldukları gibi sahnede canlandırıldı mı, gerçek bir oyun çıkmaz ortaya. Hatta gerçekçi bir oynayışta, kraliçelerin bile soylu kalamayacağından korkulur. Ama yanılgılardan geçilmeyen düşüncelerdir bunlar. Bir kez, kabalığı, bayağılığı ve çirkinliği oyununa konu yapan bir oyuncu sahnede ister balık satan kadınları, ister kraliçeleri canlandırsın, incelikten, yakışanı kavrama gücünden, bir güzellik sezisinden yoksun bulundu mu, dünyada işin içinden çıkamaz. Gerçekten ilerici bir tiyatro, sanatsal güzellik pahasına bir gerçeklik elde etmeyi düşünmez. Gerçek, güzel olmayabilir. Ama bu, stilize tiyatrodan hiç de kapı dışarı etmez gerçeği. Gerçekteki çirkinlik, oyunun temel konusu yapılabilir ve güldürülerde açgözlülük, övünme, kalın kafalılık, cahillik, geçimsizlik, ağırbaşlı oyunlarda ise insanlığından sıyrılmış toplumsal çevre tema alınıp işlenebilir. Güzel olmayanı güzel göstermenin kesinlikle bir soysuzluğu içermesi gibi tıpkı. Gerçek sevgisinin kendi-

sinde de kesinlikle bir soyluluk saklıdır. Sanat, çirkin'in çirkinliğini güzel, soysuz'un soysuzluğunu soylu biçimde verebilecek güçtedir; değil mi ki, kabayı zarif, güçsüzü güçlü gösterebilmektedir sanatçılar. «Yaşamın bayağılıklarını» dile getiren güldürü, soylulaştırma eyleminden asla uzak bulunmaz. Çirkini denetim altına alabilmek için, tiyatronun elinde nefis renkler, önemi su götürmeyen rahat bir gruplandırma olanağı ve özgün bir jestler topluluğu, yani kısaca bir oyunlaştırma üslubu bulunmaktadır. Bütün bunlardan söz açmak gerekiyor; çünkü, halk oyunlarının öz ve biçimlerini taşıyan yapıtlar için üslûp gibi yüce bir nesneye başvurmaya hiç eğilimli görünmüyor tiyatrolarımız. Belki daha dıştan bakınca, doğalcılığın tezli oyunlarına uzaklığı açık seçik kendini belli eden bir oyun için, örneğin koşuk dilde (manzum) oyunlar için böyle bir üsluba başvurmaları istense, kuşkusuz yaparlardı bunu. Koşuk dilde bir oyunun «soruna» bir başka açıdan bakmasını ve ruhsal'ı bir başka biçimde ele almasını kendiliklerinden hoş karşılarlardı. Ama söz konusu yapıt, düzyazıyla, üstelik halk diliyle kaleme alınmışsa, enikonu sorunsallıktan uzak bir psikolojiyi içeriyorsa ve zaten sorunlara pek yer vermeyen bir oyunsa, iş zorlaşıyor; tümüyle halk oyununa edebî bir tür gözüyle bakılmıyor çünkü. Balad'lar ile Elisabeth okuluna bağlı tarihsel yapıtlar (historie) edebî türlerdir. Ama birincisini doğuran *moritat*'lar ile ikincisinin ortaya çıkmasını sağlayan bahçeli birahanelerin korkulu oyunları da, edebî bir gözle görülsün, ya da görülmesin, her vakit bir üslubu gerektirmiştir. Seçim işi şimdiye kadar hiç umursanmamış yeni bir malzemeden yapıldığı için, seçilenin seçkinliğini sezebilmek elbet güçtür. Bunun için Puntila'dan örnekler verebiliriz: Okuyucu, daha da önemlisi oyuncu, altıncı sahnede yargıçla avukat arasında geçen Finlandiya'da yaz üzerine o kısa söyleşiye benzer bölümleri, halk diliyle kaleme alındığından, atlayıp geçme eğilimi gösterecektir. Oyuncu, adı geçen bölümü düzyazı-şiir gibi ele almadıkça, doğru dürüst oynayamaz; çünkü bu bölüm gerçekten böyle bir şiirdir. İyi şiir mi, kötü şiir mi, orası önem taşımaz kuşkusuz. Nasıl bir şiir olduğuna okuyucu ya da oyuncu karar verebilir. Önemli olan, söz konusu bölümün şiir gibi ele alınması, yani ayrı bir ağırlık ve yücelikle, âdeta «altın tabaklarda» seyirciye sunulmasıdır. Belki buna daha iyi bir örnek, Matti'nin dokuzuncu tabloda ringa balığına döşendiği övgüdür. Doğalcı üslup, Puntila'daki birçok durumları hiç kuşkusuz kaba bir biçimde vere-

cektir. Örneğin, Matti ile Eva'nın sözde senli benliliğinin açığa vurulduğu sahneyi orta oyunu gibi oynayan bir oyuncu, asla başarı sağlayamaz. Özellikle böyle bir sahnenin oynanması, gerçek bir artistik yeteneği gerektirir. Sekizinci tabloda, Matti'nin nişanlısını sınamaları da öyledir. Bu noktada, Venedik Taciri'ndeki kutu sahnesini anımsatırsak, hemen arada nitelik yönünden bir karşılaştırmaya gidilmesin. Puntila'daki sahne, nitelik yönünden, Shakespeare'dekinin çok altında bulunabilir. Ama yine de etkileyicilik bakımından bu sahnenin, koşuk dilde bir oyunun gerektirdiği üsluba yakın bir üslupla oynanması zorunludur. Düzyazıyla kaleme alınan ve bildiğimiz «sıradan» insanları sergileyen bir oyun için ilkellikten değil de, artistik bir yalınlıktan söz açmak elbet güçtür. Ama dört kadının Kurgela'dan kovulması (yedinci tablo) ilkel değil, tersine yalın bir olaydır ve tıpkı üçüncü tablo gibi (kaçak olmayan rakı bulmaya ve nişanlıya gidiş) şiirsel bir üslupla oynanmalı, yani olayın güzelliği (tekrar belirleyim ki, güzelliğin sınırı geniş ya da dar tutulabilir), dekorda, devinim ve konuşmalarda kendini göstermelidir. Ayrıca, ilgili kişiler, sahneden bir yücelik içinde sunulmalıdır seyirciye. Yalnız doğalcı üslupla oynayabilen bir oyuncunun bu bakımdan kimi güçlüklerle karşılaşacağı kuşkusuzdur. Bir ulusal kahramanı oynayacağını ve bunun için tam bir insan sarraflığına, gözüpekliliğe ve ince duygululuğa gereksinme duyacağını bilmesi, bir bakıma işini kolaylaştırır oyuncunun. Son olarak şunu söyleyeyim ki, Puntila rolünün üzerinden hiç bir vakit, hiç bir yerde o şirin ve çekici doğal örtü kaldırılmamalıdır. Sarhoşluk sahnelerini şiirsel ve zarif bir üslupla, elden geldiğince zengin çeşitlemelere başvurarak, ayıklık sahnelerini ise olanaklar ölçüsünde groteskliğe kaçmayarak verebilmek büyük ustalık ister. Pratik bir söyleyişle, Puntila'yı hem eski *commedia dell'arte* de, hem gerçekçi-ahlâkçı oyunlardaki öğeleri içeren bir üslupla oynamak gerekiyor.

Bir tek küçük halk oyunu için bu kadar laf etmek, bunca toz kaldırmak ve hattâ sonunda yepyeni bir oyun tekniği istemeye dek işi vardırmak yerinde görülmeyebilir. Ama böyle bir tekniğin çaresiz savunulması gerekiyor. Eldeki tüm repertuvar için zorunluğu açıktır bunun. Geçmiş çağlardan kalan büyük sahne yapıtlarının doğru dürüst sergilenmesi de, yüzde yüz böyle bir tekniğin varlığına dayan-

maktadır. Öte yandan, yeni şaheserlerin doğabilmesi böyle bir oyun tekniğinin oluşturulup geliştirilmesine bakıyor. Baştan beri söylediklerimizle güttüğümüz amaç, yeni halk oyunu için de gerçekçi ve yeni bir oyun tekniğinin zorunluğunu belirtmekti yalnız. Halk oyunu uzun zaman horlanmış, amatörlüğün ve meleke edinilmişliğin ellerine bırakılmış bir türdür. Bu türü, her şeyden önce «halk oyunu» adının yükümlü kıldığı amaca yöneltmek zamanı gelip çatmış bulunuyor.

ÖRNEK KULLANILMASI ARTİSTİK ÖZGÜRLÜĞÜ ENGELLER Mİ?*

WINDS : *Cesaret Ana*'yı bizim burada sahneye korken yararlanmamız için, oyunun Berlin'deki sahneye konuluşuyla ilgili tüm malzemeyi sundunuz bize. Tarafınızdan görevlendirilen Bayan Berlau, bizlere, yani bana, yönetmen arkadaşa, dekoratöre ve oyunculara isteklerinizi duyurdu, bir yığın sahne fotografiyla bunlara ilişkin sözlerinize ve oyunun sahneye konuluşuyla ilgili notlarınıza dayanarak enine boyuna açıkladı her şeyi. Yazarın oyun üzerinde böyle ayrıntılara varıncaya dek söz sahibi olmasına genellikle tiyatro geleneğinde pek rastlanmadığından ve bizler Wuppertal'da bu deneyi böyle kapsamlı ölçüde ilk kez yaptığımızdan, hangi nedenlerin sizi bir örnek hazırlamaya götürdüğünü bilmek ilginç bir şey olurdu sanırım.

BRECHT: Doğrusu, *Cesaret Ana ve Çocukları*, eski teknikle de oynanabilir. Çünkü istenen her yapıt sahneye konabilir bizim tiyatrolarda; *Ödipus*'tan *Biberpelz*'e kadar her yapıt. Hani tiyatrolarımızın kendilerine özgü yaman bir üslupları var da, değişik uygarlıkların ürünlerini bu üslup içinde eritebildiklerinden değil; tersine özel üslup diye bir şeyleri bulunmadığından. Bu yüzden de, tiyatrolarımızda sergilenen yapıtlar tamamen kendilerine özgü kimi etkilerini yitirecek, toplumsal işlevlerini yerine getiremeyecektir. Yeni bulunmuş otomobille başbaşa bırakılan araba sürücülerinin ilk sözü: «Yeni icat dedikleri de bu muymuş?» olacak, sonra dört çift beygirlerini arabalarına koşarak çekip gideceklerdir. Epik tiyatro yöntemine salt kuramsal açıdan varılamaz. Bunun için en iyi çare, pratik nitelik taşıyan bir kopyaya başvurmak, ayrıca gruplandırmala-

(*) Sorular, Wuppertal Tiyatrosu eski intendanı E.A. WINDS tarafından 1951'de yöneltilmiş, söyleşi Berliner Ensemble tarafından yayınlanan (Dresden 1952) "Theater arbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles" adlı kitapta çıkmıştır (Ç.N.).

rın, devinimlerin ve jestlerin dayandığı nedenleri saptamaktır. Bir örnek ortaya koyabilmek için, daha önce bir örneği kopya etmek gerekiyor belki. İnsan ve evrimini artistik yoldan dile getiren edebiyat, insanoğlunun kendini tanımasına ölçüsüz katkıda bulunuyor. Gelişim sürecinin daha başında gözler önüne serilebilir yeni. Sanatın bu bağımsız rolü, ancak tam anlamıyla gerçekçi bir sanat için düşünülebilir. Buna göre, gerçekçilik, kapalı edebiyat tartışmalarının üzerine eğildiği bir konu değil, sanatın toplumdaki kendine özgü yerinin bir dayanağıdır. Kitaplarımız, resimlerimiz, tiyatrolarımız, filimlerimiz ve müziğimiz ulusumuzun yaşamsal sorunlarının çözümüne küçümsenmeyecek katkılarda bulunabilir ve bulunmalıdır. Bilim ve sanat, toplum düzenimizde el üstünde tutuluyor; çünkü öncü bilimin ve gerçekçi sanatın hakettiği bir davranıştır bu. Böylesine bir kültür politikası da, bizlerden gereken anlayışı göstermemizi, tasarlanan amaçların gerçekleşmesinde yaratıcı bir tutumla rol oynamamızı istemektedir. Bu politikanın yöntemini ise, binlerce insanın dünle bugünü anlayıp yarını kestirmesine yardım eden bir edebiyat, tiyatro ve filim, ayrıca zamanımızı yansıtmaya çalışıp, iyimserlikleriyle binlerce insana yardım elini uzatan ressam, heykeltraş ve müzisyen üstlenmiş durumdadır.

WINDS: Peki, sizin dilediğiniz gibi bir örnek temel alındı mı, örnekteki yaratıcılığı izleyecek bir sergileme yöntemi, artistik özgürlüğün bir bakıma yitip gitmesine yol açmayacak mı?

BRECHT: Artistik yaratı özgürlüğünün yitip gideceğinden yakınma, günümüzdeki gibi bir üretim karmaşası içinde doğaldır. Ama öte yandan, günümüz, gelişim açısından bir sürekliliği içermektedir. Teknik ve bilimde daha önceki aşamaların çağımız tarafından devralınmasını ve standardizasyonunu buna örnek gösterebiliriz. Ayrıca, yapıtlarını «özgür yaratan» tiyatro sanatçılarının, daha bir dikkatle incelendi mi, hiç de özgür davranmadıkları görülür. Genellikle, bu sanatçılar, yüzyıllık önyargılardan, gelenek ve göreneklerden, komplekslerden kendilerini kurtarabilmede en son sırayı alır. Seyircilerine onur kırıcı biçimde bağlıdırlar bir kez; «dikkatlerini ayakta tutmak», «onları meraka sürüklemek» zorundadırlar. Yani oyunlarının ilk sahnelerini öyle düzenleyeceklerdir ki, seyirciler sonraki sahnelere «alıcı çıkabilsin». Öte yandan, seyircilerin zevklerinin ne yolda olduğunu araştırarak, bu zevklere doyum sağ-

lamaya çalışacaklardır. Kısacası, gösterileriyle eğlendirdikleri kendileri değildir; kurdukları yapıyı, yabancı ölçüleri düşünerek kurarlar. Gerçekte tiyatrolarımız, hâlâ alıcılara mal teslimatında bulanan tüccar durumundadır. Dolayısıyla, o kadar özgürlük bilmem nerededir ki, yitiminden söz açılabilsin! Hepsi tek bir özgürlük vardır oyuncuların elinde: Seyirciye hizmette tutulacak şu ya da bu yoldan birini seçmek.

WINDS: Acaba örnek kuramı, bir çeşit kalıplaşma ve katılaşma doğurmayacak, oyunlaştırma salt bir kopya değeri taşımayacak mıdır?

BRECHT: Kopyanın genellikle hor görülmesinden kurtulmak gerekiyor bir kez. Kopya etmek «işin kolayına» kaçmak değildir. Utanılacak bir şey de değildir asla, bir sanattır. Daha doğrusu, geliştirilip sanat durumuna sokulması gerekir; öyle ki, bir kalıplaşma ve katılaşmayla karşılaşılmasın. Kopya konusunda kendi deneyimlerimden söz açmama izin verilirse şunu belirteyim ki, ben, oyun yazarı olarak, Japon, Elen ve Elisabeth okulu yazarlarını, yönetmen olarak da halk komiği Karl Valentin'in sahne düzenlemeleriyle Casper Neher'in sahne desenlerini kopya ettim, ama hiç bir vakit özgürlüğümü yitirmiş hissetmedim kendimi. *Kral Lear*'e ilişkin şöyle akla yatar bir örnek verin, yapıtı bu örneğe uyarak yeniden kurmak benim için bir zevktir. Diyelim, oyun metninde *Cesaret Ana*'nın köyden ayrılmadan Dilsiz Katrin'in gömülmesi için köylülere para verdiği yazılsa da, örnekte Cesaret Ana'nın parayı önce avucunda saydığı ve akçelerden birini gerisin geri meşin cüzdanına attığı da söylense, ne değişir sanki? Hani gerçekten de sözü edilen davranış biçimlerinden yalnız ilki metinde yer almakta, ikincisi Weigel'in örneğinde bulunmaktadır. Şimdi bu durumda birincisini alıkoyup, ikincisini atacak mısınız? Doğrusu bizim tiyatronun buyruğuna verdiğimiz, insan davranışlarının kopyalarıdır yalnız. Gruplandırma ve grupları devindirmelerin tüm görevi, bize bu davranışları yaklaştırmaktır. Bizim tiyatroların gözlemin değerini küçümsemesinin gerçeklikle bağdaşır yanı yoktur. Oyuncularımız, yanlarına yörelerine bakacakken gözlerini kendi içlerine çeviriyor, herşeyin başında yer alması gereken insanlararası olayları, kendi yüreklerindeki duygu ve coşkuların sergilenmesinde yararlanacakları salt bir araç görüyorlar. Yönetmenler ise, sahne yapıtlarını kendi vizyonlarının

sergilenmesinde kullanıyor, hattâ vizyon niteliği taşımayıp gerçeğin bir anlatımı sayılacak yapıtlara aynı tutumla el atıyorlar. Dolayısıyla, yarına bırakılmayıp, bugünden bu işe son verilmesi yerinde bir davranıştır. Elbet, örneklerin hazırlanışı gibi artistik kopyacılığın da önceden öğrenilmesi gerekir. Kopya edilebilmesi için örnek kopya edilebilir nitelik taşımalı, kopya edilemeycek öğeler, örnek öğelerden ayıklanmalıdır. Öte yandan, bir körü körüne kopya, bir de özgür kopya vardır. Ama bu, özgür kopyada örnekle aradaki benzerlik nicelik bakımından daha az demek değildir. Yani, pratik bir söyleyişle, örnekteki yapıtın öyküsünü veren düzenlemeleri provalarda çıkış noktası yapmak yetecektir. Oyunun öyküsünü anlatan düzenlemelere bizim yönetmenlerin alışık olmadığını, ayrıca öykülerin toplumsal işlevinden yeni yapıtların habersiz bulunduğunu, hani biraz da bundan hoşlanmadığını bütünüyle bir yana bırakırsak, tiyatroda da çağımıza uygun bir çalışma yoluna girmemizin, tüm görgü ve deneyimlerden yararlanan takım halinde bir çalışma yöntemini gerçekleştirmemizin zamanı gelip geçmek üzeredir. Gerçeğin giderek daha bir yakından anlatılma zorunluğu doğmaktadır; bu da, güzelbilim açısından gittikçe daha nefis ve daha güçlü bir anlatımı gerçekleştirmek demektir. Söz konusu amaca da, bizden önce kaydedilmiş ilerlemelerden yararlanarak ulaşabiliriz. Bu ilerlemelerle de yetinilmeyecektir elbet. Örnekte yapılacak değiştirmeler – bunlara da ancak gerçeğin anlatımını daha eksiksiz ve ayrıntılı, artistik hayal gücünden yana daha zengin ve çekici kılmak, dolayısıyle gerçek'i etkileyebilmek için başvurmak gerekir – varolanın yadsınması anlamına geleceğinden, daha da büyük bir önem taşıyacaktır. Bu noktayı da, diyalektikten anlayanlar için belirtmek isterim.

WINDS: *Cesaret Ana*'nın sahneye uygulanışıyla ilgili notlarınızda Epik Tiyatro'da epik oyun tekniğinden söz edilmektedir. Acaba bu konuda sizden kısa bir açıklama rica edebilir miyim? Kuşkusuz yalnız sanatçılar değil, toplumun tiyatroyla ilgilenen tüm kesimleri bu konuda daha geniş bilgi edinmek istiyor. Kaldı ki, yeni bir üslup söz konusu olabileceğinden, genellikle duyulan bu istek hayli büyük.

BRECHT: Epik oyun üslubunun kısa bir tanımını yapmak alabildiğine güç. Böyle bir şeye kalkışmam, her seferinde çokluk pek fe-

na yanlış anlamalara, dolayısıyla konunun ayağa düşmesine yol açmış, sanki duygusal, kişisel ve dramatik öğeleri vb. böylesine bir oyun tekniğinde oyundan kapı dışarı etmeyi tasarlıyormuşum gibi bir izlenim uyandırmıştır. Epik oyun üslubuna ilişkin az çok ayrıntılı bilgiler, *Versuche*'de verilmiştir. Şu noktayı da belirteyim ki, bu üslup henüz bir oluşum döneminde, daha doğrusu bir başlangıç evresindedir, gelişmesi pek çok kişinin yardım ve katkısına bağlıdır.

WINDS: Sizce, epik oyun üslubu yalnız bir kronik olan *Cesaret Ana* için mi söz konusudur, yoksa çağdaş tiyatro yapıtlarının tümü için de geçerlik taşıyor mu? Diyelim klasik ve romantik yapıtlar ya da yüzyılımızın başındaki oyun yazarlarının oyunları üzerinde de uygulanmalı mıdır?

BRECHT: Epik teknik, tüm klasik yapıtlar üzerinde aynı ölçüde uygulanamaz. Bu tekniğin en kolay uygulanacağı alan, yani uygulamanın en çok başarıya ulaşabileceği yapıtlar, Shakespeare'inkilerle bizim klasik yazarların, Faust da içerisinde olmak üzere ilk yapıtlarıdır. Uygulamanın başarı ölçüsü, ilgili yapıtların toplumsal işlevine, yani etki altına alınması istenen gerçek'i yansıtabilme ölçüsüne bakar.

WINDS: Epik oyunculuğa bireysel görüşlerle oyun yöntemlerinin zincirlerinden bizi kurtaracak bir teknik gözüyle baktığını ve bu yoldan elde edilecek nesnelliğin artistik tiyatro çalışmalarını canlandırıp dirilteceğine inandığını izninizle belirtmek isterim. Çünkü, günümüzde tiyatroya gelen seyirciler, kendilerinden kapılmaları beklenen «...miş» gibi yanılsamasına, yani oyuncuyu ve oynadığı kişiyi özdeş görüp hissetme yanılsamasına öyle her noktada kendilerini kaptırmaya artık istekli değil kuşkusuz. Elbet, en başta basit, ama etkilere açık insana etkili biçimde sesini duyurabilmesi için, tiyatronun yeni bir yanılsama (illüzyon) gücünü kazanması gerekiyor. Bu da, bana öyle geliyor ki, bir konu sorunu değil, günümüz tiyatrosunun varolmayı haketme ya da haketmeme sorunudur. Bu bakımdan, bir ozan ve oyun yazarının yapacağı pratik önerilerle sahnenin yeni atılımları gerçekleştirmesine çaba harcamasını ve içine düştüğü bunalımdan — artistik alanda bir bunalımdan ne ölçüde söz edilebilirse kuşkusuz — tiyatronun kendini kurtarmasına katkıda bulunmasını şükranla karşılamak gerekiyor.

BİR ÖRNEĞİN ÖZGÜR KULLANIMI ÜSTÜNE*

1

Maddî ve manevî alanlardaki kesin çöküş, kuşkusuz hem kendi mutsuz olan, hem mutsuzluk kaynağı oluşturan ülkemizde yeniye karşı henüz ürkek ve çekingen bir özlemin doğmasına yol açmış, duyup işittiklerimize bakarsak, sağda solda sanatçılar yeni denemelerde bulunmak için yüreklendirilmeye başlanmıştır. Yeni nedir? Eski nedir? Bu konuda kuşkusuz bir kargaşa var gibi görünmekte, beri yandan eskinin geri döneceği korkusu, gelecek yeni'den duyulan korkuya karışmaktadır. Üstelik, pek çok yerde, savaştan yenik çıkanların Nazizm'i salt düşüncel ve ruhsal planda alt etmeye çağrıldığına tanık olmaktayız. Sanatçıların, bütün bunları dikkate alarak, «Yeni mi? Kapılar açık» gibi ısrarla söylenen sözlere körü körüne güvenmemesi yerinde olacaktır. Ne var ki, sanat da ileriye doğru adımlar atarak bulabilir yönünü. Bunu da, toplumun ilerici çevrelerine sırt çevirerek değil, onlarla işbirliği yaparak gerçekleştirebilir ancak; sözkonusu çevrelerle el ele verip, edilgin bir bekleyişten etkin duruma geçmek, genel çöküntü ve yıkıntılar ortasında bir yerden işe koyulmak zorundadır. Elbet, yitirdiği araçlara yeniden kavuşması ve bunları yeni araçlarla bütünlemesi hiç kolay değildir. Nazi yönetiminde sanatsal araçlar, öyle görülüyor ki, âdeta farkına varılmaksızın yıpranıp gitmiştir. Tiyatro binalarındaki hasarlar, oyun sanatının aldığı yaralara göre çok daha belirgindir. Bu da, birincisinin Nazi yönetiminin çöküşüne, ikincisinin onun kuruluş dönemine rastlamasından kaynaklanıyor. Gerçekten, hâlâ Göring Tiyatroları'nın «parlak» oyun tekniğinden söz edenler var; sanki böyle bir tekniğe günümüzde başvurulabilirmiş gibi. Kaldı ki, söz konusu parlak tekniğin parıltılarının üzerlerine düştüğü nesneler gözler önünde. Toplumsal gerekirciliğin örtbas edilmesinde başvurulmuş bir teknikten, bu gerekirciliğin gün ışığına çıkarılmasında

(*) Berliner Ensemble'nin 1. model kitabı olup 1955'te Henschel Yayınevi'nce yayınlanan **Antigonemodel 1948**'e önsöz olarak 1948'de kaleme alındı (Ç.N.).

yararlanılamaz. Öte yandan, her şeyi merak eden, her şeyi bilip öğrenmek isteyenler için bir tiyatronun kurulma zamanı gelip çatmıştır. Anarşik bir üretim sürecini yaşayan burjuva toplumu, ancak felâket kapıyı çaldı mı, kendi devinim yasalarının bilincine varıyor. Marks'ın dediği gibi, başının üzerindeki tavanın çatırdayıp çökmesinden sonra bir yerçekimi yasasının varlığını öğreniyor. Ancak, felâket tek başına hiç de iyi bir öğretmen değildir; öğrencileri, açlık ve susuzluğun içyüzünü öğrense de, *gerçek açlığı*'nı ve *bilgi susuzluğu*'nu seyrek tadar. Çektiği hastalık, hastalığı iyileştirmesini öğretmez hastaya; bir şeye uzaktan ya da yakından bakmak, kimseyi o şeyin ustası yapıp çıkarmaz. Gerçek'i sergileme gücünü kendinde gören bir tiyatronun, sergilediği gerçeğin akışına haz verici nitelik kazandırabilmesi gerekir. Peki, böyle bir tiyatroya nasıl ulaşabiliriz? Yıkıntıların kötü yanı, binaların elden gitmesidir. Ancak, binaların yerleri ve yapı planları anlaşılan hiç kaybolmuyor. Bu yüzden, eski batakhaneler ve mikrop yuvaları yeniden diriltilip çıkarılmakta ortaya. Günümüzün hasta yaşamı, alabildiğine sağlam bir yaşam kılığında kendini açığa vuruyor: Yere en güçlü basanlar, ayak tabanlarındaki duyma özelliğini yitirmiş omurilik hastalarından başkaları değildir. Oysa, sanatın, en umutsuz atılımları bile tam bir incelik ve hafiflik içinde gerçekleştirmesi gerekiyor, ki bu da işin zor yanı.

Dolayısıyla, ilerici sanatı gerçekleştirmek, özellikle bu yeniden kalkınma döneminde güçlükler doğurabilir. Ama özellikle bu güçlükler, çalışmalarımızda bizi yüreklendirmeli ve gayrete getirmelidir.

2

Bir tiyatro modeli geliştirme çalışması için *Antigone* oyununu seçmiş bulunuyoruz. Çünkü oyun konu bakımından güncellik kazanmış, biçim yönünden karşımıza çözümü gereken ilginç sorunlar çıkarmıştır. Siyasal yönüne gelince: günümüzdeki durumla arada varolan ve oyunun tamamen ussallaştırılmasından sonra şaşırtıcı ölçüde güçlenen kimi benzerliklere, daha çok, sakıncalı gözle bakılması gerektiği anlaşılmıştır. Nedeni de şu: Antik oyundaki o büyük direniş eyleminin kahramanı, bizim hayli üzerinde durmamız gereken Alman direniş kahramanlarını temsil etmekten uzaktır. Bu savaşçıların destanı, *Antigone*'de yazıya geçirilmemiştir. Hele onların bellekte tutulması için günümüzde böylesine az çaba harcandığı,

oysa unutulmaları için elden gelenin yapıldığı düşünülürse, durumu daha da üzücü bulmamak elde değil. *Antigone*'de sözü edilenlerin, bu savaşçılar sayılamayacağını hani öyle kolay kavramayacak herkes. Ama, ancak bunu kavrayacaklardır ki, oyun oynanırken gereken yadırgamayı içlerinde duyacak, oyunun izlenmeye değer güzelliğini, yani yöneticiler doğru yoldan saptığında girişilecek başkaldırın önemini boş yere seyretmeyecek ve gördüklerinden yararlanabilecektir. Alman direniş hareketinin kahramanları bakımından, *Antigone*'nin önoyununda da salt bir güncelliğe dikkat çekilmekten ve öznel soruna şöylece değinilmekten başka bir şey yapılmıyor. Önoyunu izleyen asıl oyun, yöneticilerin oluşturduğu yabancı bir atmosferde tüm içeriğini nesnel yoldan seyircilerin gözleri önüne seriyor. Yönetim ve yöneticilerle ilgili böylesine büyük çapta bir eylemin nesnel anlatımını ise, ancak, bir tarihsel uzaklığı içeren bu eski oyunun seyircileri oyunun başkişisiyle bir özdeşleşmeye zorlamaması (Alman direnişinin kahramanları bakımından kötü bir durum kuşkusuz) sağlıyor. Beri yandan, Antik oyunun biçimindeki epik öğeler, nesnel anlatımın gerçekleştirilebilmesine katkıda bulunmuş, aynı öğeler bizim kendi tiyatromuz için de ilginç bir konu oluşturmuştur.

Elen oyun sanatı kimi yabancılaştırmalara başvurarak, özellikle koroya yer vererek, Schiller'in seyircilerinde nasıl sağlayacağını bir türlü bilemediği özgür düşünmeyi bir ölçüde gerçekleştirmeyi başarır.(1) Şunu söyleyelim ki, *Antigone*'den yararlanarak ya da *Antigone* için «antik ruhu çağırma» gibi bir yöntem asla uygulanmamış, filolojik yönden de oyun üzerinde durulmamıştır. *Antigone* için bir şeyler yapmaya kendimizi yükümlü görsek bile, oyuna bi-

1) «Dramatik aksiyon benim önümde devinir, epik aksiyonun çevresinde ise ben devinirim. Adeta kıpırdamıyor, duruyor gibidir epik aksiyon. Bana kalırsa bu ayrım çok anlamlıdır. Olay benim önümde deviniyorsa, ben, beni kuşatan somut dünyaya sımsıkı bağlı bulunurum. Hayal gücüm özgürlüğünü yitirir, bundan da sürekli bir tedirginlik doğarak yaşayıp gider içimde; boyuna nesneyle beraber olmam gerekir; ne gerilere dönüp bakabilir, ne düşüncelere dalabilirim; çünkü yabancı bir güç beni sürükleyip götürür ardından. Ama, elimden bir yere kaçamayacak olayın çevresinde ben kendim devindim mi, adımlarımı hızlandırabilir ya da yavaşlatabilirim. Öznel gereksinmemin durumuna göre olayın başında kısa ya da uzun süre eğleşebilirim, geri geri gidebilirim istersem ya da olayın önüne geçebilirim vb.» (Goethe ile Mektuplaşmalar, 26.12.1797)

zim için bir şeyler yaptırarak bu yükümlülüğü yerine getirebilirdik ancak.

3.

Antik dramda yeni dramaturgiden çok, yeni bir oynayış tekniği denendiği için, oyunun yeniden kotarılışını, nasıl isterseniz öyle yapın deyip bırakamazdık tiyatrolara. Dolayısıyla, oyunun sergilenişinde bağlı kalınması gereken bir örnek geliştirdik. Bunun nasıl bir örnek olduğu, bir yığın fotoğraf ve açıklamayla gösterilmektedir.

Böyle bir örneğin başarı ya da başarısızlığı, kopya edilebilirlik ve değiştirilebilirlik derecesine bakar. Yeniden sunuluşunda bütünü ya da kimi bölümleri canlı bir etki yaratmayabilir örnek'in. Bu durumda, bütüne ya da ilgili bölümlere oyunda yer verilmez. Bir örnek, güzelliğini sesin ayrıcalığından alan söyleyişe (diksiyon), güzelliğini kişisel vücut özelliklerinden alan jest ve yürüyüşlere dayandırılamaz; bu tür öğeler örneksel değer taşımaz çünkü; âdeta bir örneğe bağlı bulunmadıkları gibi, örneklik de yapamazlar. Bir örnekten yarar umulabilmesi için, onu önceden hazırlamak gerekir. Örneğe başvurularak elde edilecek başarı, örnek öğelerle örnek dışı öğelerin karışımıyla sağlanır.

Örnek kullanılmasını salık vermek, *özgünlüğe (orijinalite), eşi bulunmazlığa, şimdiye dek asla varolmamışlığa* alkış tutan ve *birkezliğin* ardından koşan bir çağın sanatçılarına açık bir meydan okuyuştur. Bu sanatçılar, örnek'in bir kalıp (şablon) sayılamayacağını gereği gibi takdir edebilseler de, örneklere başvururken kendilerinden medet umabilecekleri bir çalışma yöntemleri yoktur. Özendikleri kişilere genç yaşta sırt çevirmeleri hiç de kolay değildir. Rollerini tek başlarına, salt kişiliklerinin sınırları içinde kalarak yaratmayı öğrenmişlerdir bir kez. Örneklere başvurursak, yaratıcılık nerede kalır? diye sorarlar kendi kendilerine. Bu soruya verilecek yanıt şudur: Yaşamın önemli pek çok alanında gördüğümüz çağdaş iş bölümü, yaratıcılığa yeni bir biçim vermiştir; yaratma olgusu kolektif bir yaratma sürecine dönüşmüş, yani diyalektik bir süregenlik kazanmış, dolayısıyla yalıtık (izole), özgün (orijinal) yapıtlar önemini yitirmiştir. Bir başlangıç yaratısı olan örneğe fazla

önem verilmemelidir; çünkü örneğe başvuran oyuncu, kendi kişiselliğini de katar içerisine. Seyircilere sunacağı gerçeğin tablosunu, gerçeğe daha uygun, daha aydınlatıcı ya da artistik bakımdan daha doyurucu kılabilmek için örnek üzerinde değişiklikler yapmakta özgür davranır. Koreografik düzenlemeler (duruş, oturuş, devinim, gruplandırma vb.) hem düpedüz örneğe bağımlı, hem özgür bir tutumla ele alınabilir. Ama böyle bir özgürlüğü, söz konusu öğeler içerisine gerçeğin özgür olarak girmesi sağlar ancak. Örnekte yapılacak değiştirmeler doğru dürüst gerçekleştirildi mi, bunların kendileri örnek niteliği kazanır, yani öğrenci öğretmene dönüşür.

Çünkü örnek oyunlaştırmayı dondurmak için değil, bunun tam karşıtı düşünülerek konmuştur ortaya. Gelişim süreci hepsinden önemlidir. Değişikliklere başvurulmalı, ama değişiklikler açık seçik belirtilmelidir örnekte. Birbirini izleyen anarşik karakterdeki tek tek yaratış eylemlerinin yerini, adımlar ya da sıçrayışlar biçiminde değişiklikleri içeren yaratı süreçleri almalıdır. Chur Kent Tiyatrosu'nda yirmiye yakın prova sonucu belirlenip saptanan örneğe, daha baştan birtakım eksikleri içeriyor gözüyle bakılması gerekir. Ama özellikle örnekte giderilmesi gereken kimi eksikliklerin varlığı, örnek kullanmaları yolunda tiyatrolara bir çağrı oluşturmalıdır.

4

a. Neher'in Antigone Sahnesi:

Kırmızıya boyanmış sazdan paravanalar bir yarım çember oluşturmakta, paravanaların önlerinde oyuncuların oturup sıralarını bekleyeceği uzun banklar yer almaktadır. Ortadaki boş bırakılmış yerde, açıkça kullanıldığı görülen bir pikap bulunmakta, rollerini bitiren oyuncular buradan çıkıp gidebilmektedir. Oyun alanı, hayvan kurukafaları geçirilen dört direkle belirlenmiştir. Sol önde sopaların ucuna iliştirilmiş Baküs maskeleri ile bir avadanlık, Kreon'un bakır defne dallarından çelengi ve Antigone için bir tabure seçilir. Sonradan yaşlılardan biri Kreon'un savaş kılıcını getirerek direklerden birine asar. Sağda, üzerinde demir bir plaka bulunan bir sehpa vardır; yine yaşlılardan biri, koroyla söylenen «Sulardan Yükselen Sevincin Ruhu» adındaki şarkıya yumruklarıyla demir plakaya vurarak tempo tutar. Önoyun için tellere tutturul-

muş beyaz badanalı bir duvar yukarıdan indirilir aşağı; bir kapıyı, bir gömme dolabı içermektedir. Duvarın önünde bir mutfak masasıyla iki sandalye ve sağ önde bir çuval durur. İlkin, duvar üzerinden yer ve zamanı bildiren bir levha sarkıtılır. Perde falan yoktur. Oyuncular, herkesin gözü önünde sahnede oturur ve seyircilerde bulundukları yerden alınıp olay yerine götürülüyorlar sanısının uyanmasını önlemek, onlarda antik bir oyunun şu ya da bu biçimde yeniden pişirilip kotarılmasında hazır bulunmaya çağrıldıkları izlenimini uyandırabilmek için, ancak bol ışıkla aydınlatılmış oyun alanına adım atar atmaz, oyun kişilerinin önceden saptanıp belirlenmiş tavırlarını takınırlar.

Biri önce, biri daha sonra olmak üzere, Antigone'deki sahneyle ilgili iki taslak hazırlamıştık. İlkinde, oyuncuların oturduğu sıralar bir bakıma eski oyun aksiyonunun yerini belirleyecekti. Sıraların gerisindeki paravanalar, yelken ve çadırları andıran öküz kanı renginde tentelerden oluşuyor, üzerlerine hayvan kurukafaları geçirilmiş direkler bu sıraların aralarında yer alıyordu. Oyun alanı, yalnız parlak ışıkla aydınlatılacak ve küçük bayraklarla belirlenecek, böylece çağdaş oyunun ve antik oyunun açıkça birbirinden ayrılması sağlanacaktı. Ama sonradan giderek soğuduk bu taslaktan ve yeni aksiyonu da eskisi gibi o barbar savaş direklerinin ortasına almaya karar verdik.

Elimizde bir üçüncü taslak daha bulunuyordu ki, bu taslakta önoyunun atılması, sıraların gerisindeki paravanaların yerine yalıp yıkılmış çağdaş bir kenti anlatan bir panonun konulması öngörülmekteydi.

b. Giysiler ve diğer aksesuvar:

Erkeklerin giysileri renksiz çuval bezinden, kadınlarınki pamuklu-dan hazırlanmıştı. Kreon ile Hamon'un giysileri kırmızı deri parçalarını içeriyordu. Antigone ve Ismene'nin giysileri gri renkteydi.

Üzerinde özel bir titizlikle durulan aksesuvar, usta zanaatkârlara ısmarlanmıştı. Ama gerçekliklerini kanıtlamak için değil, salt seyirci ve oyuncuları güzel eşyalarla yüz yüze getirmek için böyle bir yol izlenmişti.

5

Oyun üslubuna gelince: seyircilere sunuluş amacında görüşlerimizin birbirinden değişik olmasına karşın, tragedyanın can damarını konunun oluşturduğu noktasında Aristoteles ile aynı düşünceyi paylaşmaktayız. Konu gerek ruhbiliminde, gerek başka alanlardaki bin bir türden gezi için yalnız sıçrama tahtası yapılmayıp, her şeyi kapsamına almalı, oyunda her şeye salt konu için başvurulmalıdır. Öyle ki, konu anlatılınca her şey gerçekleşmiş olsun. Sahnedeki kişilerin gruplaşma ve devinimleri, tek tek olayların birbirine tutturulmasıyla sağlanacak yapıtın öyküsünü dile getirmeli, oyuncuların bütün işi bu olmalıdır. Oynayışı sanatsal kılan stilizasyon, oyunun doğallığını yoketmemeli, hatta onu güçlendirmelidir. Taşkın davranışlardan ve dikkati çekecek gibi açık seçik konuşmalardan kaçınmalıdır. Doğal'ın enikonu vurgulanmasıdır stilizasyon ve amacı toplumun bir parçası sayılacak seyircilere toplum için neyin önem taşıdığını göstermektir. Dolayısıyla, «sanatçının dünyası» dediğimiz dünyaya kendi başına buyruk, otoriter «kendi içinde mantıksal» bir dünya gözüyle bakılmamalı, bu dünya kapsamında yer alan gerçek dünya diliminin saptanıp sergilenmesine çalışılmalıdır. «Ozanın sözü» ancak gerçekliği ölçüsünde kutsaldır ve tiyatro ozanın değil, toplumun hizmetindedir.

6

Oynayışı konunun buyruğuna verebilmek için, provalar yapılırken oyunculara köprü beyitler sunulmuş, böylelikle onların bir anlatıcı gibi davranmaları sağlanmıştı. Örneğin, Antigone'yi oynayan oyuncu, ilk kez oyun yerine ayak atmadan şöyle demekteydi (daha sonraki provalarda suflörden işitiyordu aynı sözleri): «Ama Antigone, Ödipus'un kızı, testisini alıp gitti; toprak alıp getirecek ve gözü dönmüş zalim kralın kuşlarla kurtlara yem ettiği Polyneikse'in ölüsünü gömecek.»

İsmene'yi oynayan oyuncu ise, oyuna başlamadan şöyle söylüyordu:

«Ve kızkardeşi İsmene, toprak toplarken buldu Antigone'yi.» Birinci beyitten önce de şöyle diyordu Antigone'yi oynayan: «Acı acı

yakındı Antigone, kardeşlerinin kara yazgısına.» Ve böylece sürüp gidiyordu oyun. Bu tür bir başlangıcı izleyen konuşma ya da eylem, başlangıçta sözü edilen şeyin daha yakından seyirciye sunuluşu niteliğini kazanıyor ve böylelikle oyuncu bir tümdeğişim geçirerek oynadığı kişiyle özdeşleşmekten alıkonuyordu: Oyuncu, olup biteni gösteren bir kimseydi yalnız. Örnek kitapta resimlerin altına yazılmış köprü beyitler, bulundukları yerden uygun biçimde kesilip alınmalıdır.

Öte yandan, alışılmışın üstünde allık pudra kullanılarak hazırlanmış maskeler de oyunda boşuna kullanılmamıştı. Örneğin, yaşlıların yüzlerindeki maskeler, yönetme alışkanlığının doğurduğu yıpranmayı gösterecekti.

Oyunun temposu pek hızlıydı.

7

Beri yandan, istemeden örneğe giren ve geçici nitelik taşıyan kimi öğeler, örnek üzerinde çalışmayı bir bakıma güçleştirmektedir. Dolayısıyla, bu tür öğelerin saptanıp ayıklanması zorunludur. Sözgelimi, mimik bakımından düpedüz böyle bir durumla karşılaşmaktayız. Weigel'i saymazsak, tüm oyuncular bu konuda âdeta kendi bildikleri gibi davranıyorlar. Söz konusu alanda, bir mevsim sonu satışını sürdüren dönemimizin nerdeyse arap saçına dönmüş üsluplarıyla karşı karşıya bulunduğumuzu söyleyebiliriz. Öyle bir dönem ki, vitrininde bütün çağ ve ülkelerin yapıtlarını sergiliyor, bu yapıtlar için bin bir çeşit üslup öneriyor; ama kendine özgü bir üslubu olsun, ne gezer! Böyle bir durumda da, harcanan emekler boşa gidiyor kuşkusuz. Tek ve aynı oyunda, Aischylos'a bile taş çıkartan bir duygu coşkunluğuna ve tuhaflıklara rastlanıyor. Sonra şu nokta açık seçik görülüyor ki, birbirinden alabildiğine değişik amaçlarla oyunlarını sergiliyor oyuncular. Bu sakat tutum da, örnek'in gerçek uygulama yerinin, yani duruş, oturuş ve gruplaşma alanının daralmasına yol açıyor. Antigone örneğinde gruplaşma üzerinde hepsinden titizlikle durulmuştur. Grupların ve tek kişilerin sağa sola devinimlerindeki tutumlulukla, devinimlerin önemi sağlam biçimde vurgulanmaya çalışılmaktadır.

Tek tek gruplar, hatta bunlar arasındaki uzaklıklar dramaturjik bir önem taşımakta ve kimi zaman oyuncu bir el hareketiyle durumu (sitüasyon) değiştirebilmektedir. Öte yandan, yönetmen ve oyuncuların buluşlarının tiyatroya özgü düşünceler olarak belirtilmesine çaba harcanmıştır; çünkü bu konuda günümüzde tüm ölçüler yitip gitmiş, herkes büyük'ü küçük'ten ayıramaz duruma düşmüştür. Günümüz sanat yaratılarında yapıtın nasıl sona erdirileceğine ve bir genellik taşıyıp taşımamasına önem veriliyor daha çok; bu alanda bir karmaşadır, bir aşırı bolluktur sürüp gidiyor. Örnekte ise başlangıç üzerinde, ayırıcı özellikler üzerinde durulmaktadır. İşte günümüz sanat çalışmalarında kök salıp yerleşmesi gereken bu iki nokta dikkate alınarak, fotograf ve açıklayıcı notlar üzerinde çalışılması gerekmektedir.

Nasıl ki iyi uygulanmadı diye örnek'in tümünü önemsiz görmek doğru değilse, örneğin benimsenmesinin günümüze değin sürüp gelmiş tiyatro geleneklerine son vereceği tasasına kapılmak da yersizdir. Çokyönlülükten uzak bir tiyatro, yalınkat bir tiyatrodur. Kimi kural dışı davranışlar, büyük başarılara açar kapıları. Örnek üzerinde çalışmalar, her oyun için gerektiği ölçüde tutulmalı, aşırılığa kaçılmamalıdır. Bu örneklere, *Wohltemperiertes Klavier*'i andıran bir gözle bakabiliriz kuşkusuz.

EPİK TİYATROYA EN SIK YÖNELTİLEN, EN YAYGIN VE EN YAVAN ELEŞTİRİLERİN İÇERİSİNE DÜŞTÜĞÜ YANILGILAR

1. *Epik Tiyatro Kafadan Uydurulmuş, Soyut, Entellektüellere Yönelik Bir Kuramdır. Gerçek'le Bir Alıp Vereceği Yoktur.*

Doğrusu, yıllar yılı süren pratik çalışmalar içinde, bu çalışmalara bağlı olarak doğdu epik tiyatro kuramı. Onu temel alan pek çok yapıt Almanya'nın çeşitli tiyatrolarında, hatta *Üç Kuruşluk Opera* dünyanın hemen tüm kentlerinde seyirci önüne çıkarıldı. Epik oyunlardan pek çok alıntı çeşitli gazetelerin politik başyazılarına manşet yapıldı, ünlü avukatların iddianamelerine girdi. Birkaçı polisçe yasaklandı oyunların, biri de Almanya'nın en yüksek edebiyat ödülü olan *Heinrich von Kleist* ödülünü kazandı. Epik tiyatro kuramı, çeşitli üniversitelerde seminer çalışmalarına konu edildi vb. İlgili kurama yaslanan kimi oyunlar, emekçi tiyatro toplulukları ve aş oyuncular tarafından değişik sahnelerde sergilendi. *Schiffbauerdamm Tiyatrosu* özellikle epik oyunlara açtı kapılarını, Weigel'i, Neher'i, Lorre'yi ve daha pek çok oyuncuyu sinesinde barındıran bu topluluk epik kuramın ilkelerini geliştirip, daha bir mükemmelliğe kavuşturdu. Öte yandan, Piscator'un iki tiyatrosunda epik oyunlar sahnelendi; epik tiyatro kuramının ilkelerinden bazısı, bu tiyatrolarda belli bir yetkinlik kazandı.

2. *Kuramlarla Uğraşmaktan Vazgeçip Oyun Yazmalıdır. Buna Aykırı Bir Davranış Marksizm'le Bağdaşamaz.*

Bu da, ideolojiyle kuramın birbirine karıştırılmasından başka bir şey değildir. Çünkü, böyle bir sav ortaya atılırken, Marks ve Engels'in bizzat kuramsal nitelikteki sözlerine göğüs kabartılarak yaslanılır çokluk. Lenin, böyle bir eleştirel görüşü bir başka alanda «sürüngen deneycilik (ampirizm)» diye nitelendirir.

3. *Epik Tiyatro Tüm Duygulara Sırt Çevirir. Oysa Us Ve Duygu Birbirinden Ayrılmaz.*

Epik tiyatro sırt çevirmez duygulara, onları inceleyip araştırır, duyguların üretimiyle yetinmez. Us ve duyguyu birbirinden ayırdığı suçlamasının, daha çok, orta çizgide etkinliğini sürdüren tiyatrolara yöneltilmesi gerekir. Çünkü ilgili tiyatrolarda kapı dışarı edilir us; bu tiyatroları savunanlar, sahnede sergilenen oyunlara biraz ussal nitelik kazandırmak için en ufak bir çaba göstermez, ama bizim epik tiyatrolarda duyguların kökü kurutulmak isteniyor diye yaygarayı basmaktan geri kalmazlar.

4. *Brecht'in Düşünceleri Yeni Değildir. Yazılarda Brecht'in Yeni Düşünceleri Diye Geçer Çokluk, O Kadar.*

Doğrusu yukarıdaki eleştiriyi yöneltenler, benim düşünceler eskidir de, kendilerinin yeni düşünceleri vardır, onun için yapmazlar bunu. Eleştirilerinin nedeni, eski düşünceleri savunmaları, başkalarının düşüncelerinin de kendi savundukları gibi eski olmalarında çıkarları bulunmasıdır. Gerçekte epik tiyatronun savunucuları dayandıkları kuramsal ilkelerden bazısının eskiden de varolduğunu, tiyatro tarihine yönelik araştırı ve incelemelerden kalkarak saptamaya çalışırlar sürekli, bir moda havası taşıyabilecek yenilik karakterini ilkeler üzerinden sıyırıp atmak için ellerinden geleni yaparlar. Epik tiyatro ilkelerinin, geçen yüzyılın ilk yarısındaki Alman filozoflarının güzelbilimiyle pek bir alıp vereceği yoktur. Ne var ki, bu filozoflarının güzelbilimi (Kant ve Hegel'in estetiği), Marks'ın her zaman kesinlikle belirttiği gibi, pek çok Marksist'in estetik görüşünün dağlar kadar üstünde bulunur. Çünkü pek çok Marksist, Marks'ın öğretileri tümüyle bir yana, adı geçen filozofların estetiklerini gerçekte ne bilip tanımış, ne de anlamıştır.

5. *Biz Amerikalılar (Fransızlar, Danimarkalılar, İsviçreliler vb.) Kendi Estetiğimizi Kendi Oyun Sanatımızdan Çıkarmalıyız.*

Bir İsviçre oyun sanatı yoktur. Fransız oyun sanatı geçmişe karışmıştır. Amerikan ve Danimarka oyun sanatına ise, Avrupalılar düpedüz Avrupa oyun sanatı diye bakar. Epik Tiyatro, Almanya'da

hayli süre Almanlıktan uzak diye nitelenmiş, Nasyonal Sosyalistler ise ona kısaca yozlaşmışlık özelliğini yakıştırmıştır. Öte yandan, kapitalizm, şaşılacak bir uluslararası özelliği içeriyor ve bildiğimiz gibi çeşitli ülkelerin durumları arasında şaşılası bir benzerlik sağlamış bulunuyor. Başkalarının işlediği hatalardan nasıl ders çıkarılacağı konusunda bkz.: Lenin'in *Çocukluk Hastalıkları* adındaki kitabı.

EPİK TİYATRODA MÜZİĞİN KULLANILMASI*



Epik Tiyatro'da, ben kendim aşağıdaki oyunlarımda kullandım müziği: *Gece Gelen Davul Sesleri* (Trommeln in der Nacht), *Asosyal Baal'ın Yaşam Öyküsü* (Lebenslauf des asozialen Baal), *İngiltere Kralı Eduard II.'nin Yaşamı* (Das Leben Eduards II. von England), *Mahagonny, Üç Kuruşluk Opera* (Die Dreigroschenoper), *Ana* (Die Mutter), *Yuvarlak Kafalılar* ve *Sivri Kafalılar* (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe).

Oyunlardan ilk birkaçında müzikten beylik biçimde yararlanılmıştır. Bu oyunlardaki müziği şarkı ve marşlar oluşturur; değişik müzik parçaları arasında doğalcı bir gerekçeye dayandırılmayanı pek yok gibidir. Ama yine de müziğin tiyatroya sokulması, o zamana kadarki tiyatro geleneğiyle aradaki bağları kopardı. Üzerindeki ağırlık hafifleyen oyun, âdeta bir zariflik ve inceliğe kavuştu, tiyatronun sunuları artistik niteliğe büründü. İzlenimci oyunlardaki sıkıcı, bunaltıcı ve ağır akışkan özellikle, dışavurumcu oyunların hastalık derecesine varan tekyanlılığı, müziğin tiyatroya getirdiği değişiklik sonucu, daha salt bu yüzden yitirdi gücünü; beri yandan, hanidir doğallığını kaybeden bir şeyin, yani *şiirsel tiyatro*'nun da dirilmesini sağladı. Oyunların müziğini ben kendim bestelemiştim. Ama beş yıl sonra *Adam Adamdır* güldürüsünün Berlin Devlet Tiyatrosu'ndaki ikinci kez sahnelenişinde Kurt Weill yaptı bu işi. Müzik de böylece adı geçen oyunda sanatsal niteliğe kavuştu, yani tek başına öğe olarak bir değer kazandı. Oyunda bir *knockabout* güldürücülüğü vardı; bunu dikkate alan Weill, Casper Neher'in projeksiyonlarının eşlik ettiği küçük bir gece müziği, bir savaş müziği ve herkesin gözü önünde sahne değiştirilirken söylenen bir şarkı besteleyip monte etti oyuna. Ama bu arada oyundaki öğelerin birbirinden ayrılması gerektiği konusunda kuramlar ortaya atılmış bulunuyordu.

(*) 1935'te kaleme alınan yazı ilk kez Suhrkamp Yayınevi'nce yayınlanan *Schriften zum Theater* kitabında çıktı (Ç.N.).

1928'de sahneye konan *Üç Kuruşluk Opera* Epik Tiyatro'nun başarısını hepsinden güzel kanıtladı. Sahne müziği, yeni görüş açılarından kalkılarak ilk kez uygulanıyordu. *Üç Kuruşluk Opera*'da göze çarpan yenilik, müzik öğesinin oyunun öbür öğelerinden iyice ayrılmasıydı. Küçük orkestra, seyircilerin görebileceği gibi sahneye yerleştirilmişti. Bu yüzden, daha dıştan bakınca kendini belli ediyordu yenilik. Şarkılar söylenirken ışıklandırmada değişikliğe gidiliyor, orkestra aydınlatılıyordu. Arkadaki bir perdeye örneğin «*İnsan çabasının yetersizliği üzerine şarkı*», ya da «*Froylayn Polly Peachum kısa bir şarkı okuyarak anne ve babasına evlendiğini açıklar ve on'ın dehşete düşürür*» gibi her biri numaralanmış şarkıların (song'ların) başlıkları yansıtılıyor, oyuncular da söylenen şarkıya uyarak sahnedeki konumlarını değiştiriyorlardı. Düetleri, terzetleri, solaları ve koroyla söylenen final şarkılarını içeriyordu oyun. Baiad havası taşıyan müzik parçaları, düşünsel ve ahlâksal nitelikteydi. Oyun, burjivaziyle sokak haydutlarının ruh yaşamı arasındaki sıkı akrabalığı dile getiriyordu; sokak haydutları, his, heyecan ve önyargılarının, ortalama bir vatandaş ve tiyatro seyircisininkinden farkı bulunmadığını açığa vuruyor, bunun için de arada bir müzikten yararlanma yoluna gidiyorlardı. Örneğin, «ancak bolluk içinde yaşayanlar, bazı yüce nesnelerden el çekseler de, rahat yaşar» tezinin kanıtlanması, oyunun temalarından biriydi. Ayrıca, düetlerin birinde, tarafların sosyal ya da servet durumunun eş seçimini etkilememesi gerektiği anlatılıyordu. Bir terzetle de dünya denilen bu gezegen üzerindeki güvensizliğin, insanlarda iyilik ve dürüstlüğe eğilimi kösteklemesinden duyulan üzüntü belirtilmekteydi. Oyundaki en narin ve içli aşk şarkısı, bir muhabbet tellalıyla sevgilisi arasında kesintisiz sürüp giden o yokedilmez yakınlığı dile getirmekteydi. Fahişelerin kendi küçük yaşamları ve genelevleri üzerine okudukları şarkı da bir içlilikten yoksun değildi. Müzik düpedüz duygusal bir davranışa başvuruyor, alışılmış uyuşturucu güzelliklerin hiç birine sırt çevirmeyerek burjuva ideolojileri üzerindeki örtülerin aralanmasına katkıda bulunuyordu. Başkalarının kirli çamaşırlarını ortaya döken bir kimse, bir provokatör, bir muhbir rolünü oynuyordu âdeta. Üç Kuruşluk Opera'daki song'lar, sonradan geniş bir yayılma alanı buldu, isimleri gazete manşetlerinde ve kimi konuşmalarda sık sık boy gösterdi, piyano eşliğinde ya da orkestra plakları örnek alınarak operet şarkıları gibi okunmaya başlandı.

Bu şarkılar şöyle doğmuştu: 1927 Baden-Baden müzik festivali haftasında bir perdelik operalar sahnelenecekti; Weill'a rica ettim, festivalde temsil edilecek oyunlarımdaki bir yarım düzine kadar şarkıyı yeniden bestelemesini istedim. Weill, o zamana kadar özellikle psikolojik bir hava taşıyan hayli karmaşık besteler yapıyordu. Benim biraz yavan song metinlerini yeniden bestelemeye peki deyip cesur bir adım attı; ağırbaşlı bestecilerin çoğunda rastlanan o çetin önyargıyla kopardı bağını. Çağdaş müziğin songlara uygulanışındaki başarı doğrusu küçümsenecek gibi değildi. Şimdiye dek alışılmamış uygulama biçimini bir yana bırakırsak, bu müzikteki yeni hava nereden geliyordu acaba?

Epik Tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışını yöneten toplumsal yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahele olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatroda. Bir örnek verelim: Üç adamın bir dördüncü adam tarafından yasalara aykırı bir eylem için kiralanması (*Adam Adamdır*) o türlü anlatılır ki, seyirci dört adamın başka türlü de davranabileceğini kafasında canlandırabilsin, yani bu adamları başka türlü konuşturacak ekonomik - politik koşulların varolabileceğini düşünebilsin ya da varolan koşullarda ilgili kişilerin bir başka tutum takınabileceklerini ve bu tutumun onların başka türlü konuşmasına yol açabileceğini göz önüne getirebilsin. Sözün kısası: Epik tiyatroda seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay niteliğiyle verilir. Yani seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek durumda tutulur. Bu da, oyuncuların başvurduğu toplumsal gestus'ların estetik yönünden özellikle önem kazanmasıdır. Sanatın yapması gereken, ilgili gestus'lar üzerinde çalışıp onları geliştirmektir. (Kuşkusuz toplumsal açıdan önemli gestus'lardır bunlar, süsleyici ya da

dışavurumsal nitelik taşımazlar.) Böylece mimik ilkesi, yerini âdeta gestus ilkesine bırakır epik tiyatroda.

Bu ise, oyun tekniğinde gerçekleştirilen büyük bir devrimin belirleyici özelliğidir. Oyun tekniği, günümüzde de hâlâ katharsis'i (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles'çe önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristoteles'çi oyunda kahraman, sahnelenen olaylardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla açığa vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruhsal çatışmalara sürükleme amacını güder. Burada Broadway- Burlesk'leşim örnek göstermek belki biraz küçültücü, ama kuşkusuz yararlı bir karşılaştırmadır. Broadway-Burlesk'inde seyirciler, «take it off!»(*) diye bağırarak sahnedeki kızları, vücutlarını gittikçe daha çıplak sergilemeye zorlarlar. En içsel varlığını ortaya dökmeye sürüklenen birey, kuşkusuz Aristoteles'çi oyun tekniğinde kısaca «insanın kendisini anlatır.» Herkes (ve her seyirci), böyle bir Aristotelesçi oyunda, sahnede sergilenen olayların zorlayıcı etkisine kendini kaptıracak, bu da pratik bir söyleyişle bir Öidipus oynanırken salonun küçük Öidipus'larla, bir *Emperor Jones* oynanırken küçük Emperor Jones'lerle dolup taşmasına yol açacaktır.

Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta ise, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine, böyle bir «yazgı» büyüteç altına alınıp maskesi alaşağı edilir, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur.

Hani çağımızın gerektirdiği ayrı bir tiyatronun ya da bu tiyatroda müziğin payının henüz ufak nüveleri sayılmasalar, birkaç şarkıya ilişkin bu irdelemelerimiz için sözü biraz uzatmak denebilirdi. Adeta bir gestus müziği sayılacak bu song müziğinin karakteri, yeniliklerin toplumsal amacını belirlemeye yönelik bu tür irdelemelere başvurulmadan açıklanamaz. Pratik bir söyleyişle, gestus müziği, oyuncunun kimi temel toplumsal gestus'ları oyunlaştırmasına fırsat

(*) Onu da çıkar, onu dal (Ç.N.)

veren bir müziktir. Ucuz bir gözle bakılan müzik, özellikle kabare ve operetlerde zaten hanidir bir çeşit gestus müziği niteliği taşıyor. O «ciddi ve ağır» müzik ise, hâlâ lirizme sımsıkı bağlı bulunmakta ve kişisel dışavurumlar ardında koşmaktadır.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny operası, yeni ilkelerin uygulanışını daha geniş bir çerçeve içinde gösterir. Kanımca, Weill'in bu opera için yazdığı müziğe tümüyle gestus müziği denemez. Ama yine de Weill'in müziği, bugünkü biçimiyle kulinar diye nitelenebilecek geleneksel opera tipi için ciddî bir tehlike oluşturacak kadar çok gestus'u kapsar. Mahagonny operasının konusu, kulinarizmin ta kendisidir; bunun nedenini de *Versuche 5*'teki «Operaya İlişkin Notlar» başlıklı yazımda açıkladım. Kapitalist ülkelerde operayı yenilemenin olanaksızlığını ve gerekçelerini de yine aynı yazımda belirttim. Operayı yenilemeyi deneyen Hindemith ve Strawinsky gibi besteciler, günümüz opera aygıtının özelliği dolayısıyla ister istemez başarısızlığa uğramaktadır. Opera, tiyatro, basın vb. büyük aygıtlar, âdeta kendileri perde arkasında kalarak görüşlerini gerçekleştirmeye uğraşıyor. Henüz kazanca ortak olanların, yani ekonomik egemenliği ellerinde bulunduranların safında yer almalarına karşın, toplumsal açıdan artık emekçiler arasına karışmış kafa işçilerinin ürünlerini (müzik, edebiyat, eleştiri vb.), seyircilerin karınlarını doyurmada bir yemek gibi kullanıyor, yani kendilerine özgü biçimde değerlendirdikleri bu ürünlerin kendilerince belirlenmiş kanallar içinde akışını sağlamaya çaba harcıyorlar. Ancak, kafa işçileri hâlâ olup bitenlere, çalışmalarını verimsiz yönde etkilemediği gibi, bunları daha da güçlendirecek ikincil (tâli) bir süreç gözüyle bakabileceklerini sanıyor. Müzikçi, yazar ve eleştirmenlerin içinde yaşadıkları koşulları kavramada böylesine yetersiz kalmaları, gerektiği gibi önemsenmeyen korkunç sonuçlara yol açıyor. Çünkü bu kişiler, aslında onları elinde tutan bir aygıtı kendi ellerinde bulundurduklarına inanıyor ve aygıtın savunuculuğunu yapıyorlar. Ama artık denetimlerinden çıkmış bir aygıttır bu; sandıkları gibi üretici hizmetinde çalışmıyor; tersine, üreticiye, dolayısıyla beğenmediği ya da amacına aykırı bulduğu yeni ürünlere karşı düşman bir araca dönüşmüştür. Böylelikle, sipariş üzere mal niteliği kazanıyor üreticinin ürünü. Değerden düşürmeyi temel alan bir değerlendirme kavramı gelişip, sanat yapıtlarını aygıta uygunluk yönünden denet-

lemek, ama aygıtın sanat yapıtına uygunluğunu hiç kurcalamamak gibi genel bir alışkanlığın doğmasına yol açıyor. Deniliyor ki, falan ya da filan yapıt iyidir; ama gerçekte söylenilmek istenen, yapıtın aygıt için iyi olduğudur. Bu aygıt ise, günümüz toplumunca belirlenmekte ve yanlız kendisini ayakta tutacak ürünlere kapısını açmaktadır. Dolayısıyla, bu geç burjuvazi dönemi için geçerli aygıtın toplumsal işlevini tehlikeye düşürmeyecek, yani akşamleyin ilgili dönemin seyircilerini eğlendirme görevine zarar vermeyecek her yenilik üzerinde konuşulup tartışılabiliyor da, aygıtın işlevinde değişikliği amaçlayan, yani onun toplumdaki yerini değiştirmek, onu sözgelimi öğrenim kurumlarına ya da büyük yayın organlarına bağlamak isteyen hiç bir yenilikten söz açılamıyor. Kendini yinelemek (tekrar) için neyi gereksiniyorsa, aygıta başvurup alıyor toplum. Yani toplumun değişmesini değil, varlığını sürdürmesini sağlayacak bir *yenilik* operada gerçekleşebiliyor ancak; toplum biçimi iyiymiş ya da kötüymüş, buna aldıran yok.

Operada en ilerici kişiler, özgür yaratılarını seyirci ve dinleyicilerine sunan, yani kafalarından çıkan her yeni düşünceye ayak uydurup kendiliğinden değişen bir aygıtı ellerinde bulundurduklarını sanıyor, bu yüzden onu değiştirmeyi düşünmüyorlar. Gelgelelim, özgür yarattıkları falan yok yapıtlarını. Aygıt onlar olsa da, olmasa da işlevini görüyor; her akşam tiyatrolar dolup, gazeteler günde bilmem kaç kez yayınlanıyor ve bu kurumlar yalnız kendi gereksindikleri şeyi bekliyor sanatçılardan. Tüm gereksindikleri de birazcık malzeme, o kadar.

Oysa üreticiler hem ekonomik, hem toplumsal bakımdan düpedüz aygıta bağlı bulunmakta, üreticilerin etki gücünü aygıt tekeline almaktadır. Bu yüzden, yazarların, kompozitörlerin ve eleştirmenlerin ürünleri giderek artan ölçüde malzeme niteliği kazanmakta, mamul ürünü ise aygıtın kendisi üretmektedir.

Opera aygıtının durumundan kaynaklanan sakıncaları, *Die Mutter*'in (Ana) New York'taki oynanışı göstermiştir. Theatre Union ile *Mahagonny* operasını oynayan öbür tiyatrolar, politik tutum bakımından hayli ayrılmaktaydı birbirinden. Öyleyken Theater Union, uyuşturucu etkiler üreten bir aygıt gibi çalıştı. Bunun sonucunda

yalnız oyun değil, müzik de ziyan olup gitti, yapıttaki öğretici amaç büyük bölümüyle gerçekleştirilemeden kaldı. Oysa, daha önce belirtildiği gibi, seyircilerin eleştirici bir tavır takınabilmesi için, Mahagonny'de müzik, bütün öbür epik oyunlardakinden daha bilinçli uygulanmıştı. Essler'in oyundaki müziği hiç de yalınkat değildir, enikonu karmaşık nitelik taşır; doğrusu ben, ondan daha ağırbaşlı bir müzik bilmiyorum. Bu müzik, çözümü emekçi sınıfı için yaşamsal önem taşıyan alabildiğine çetin politik sorunların bir bakıma sadeleştirilmesini hayran kalınacak biçimde başarmıştır. Komünizmin herşeyi altüst edeceği suçlamasına karşı çıkılan bu küçük oyunda, müzik, dost bir danışman gestus'uyla aklın sesine kulak verilmesini sağlamaya çalışır. Emekçi sınıfının yönetimi ele geçirme sorununu öğrenme sorununa bağlayan *Lob des Lernens* (Öğrenmeye Övgü) sahnesini ise, müzik *zafer havası taşan, öyleyken doğal* neşeyi içeren bir gestus'la donatır. Bunun gibi, koroyla söylenen «Diyalektiğe Övgü» adındaki final şarkısı, düpedüz duygusal bir zafer marşı etkisini pek kolay uyandırabilecekken, müzik tarafından us çerçevesinde tutulur. Bu tür epik bir gösterinin duygusal etkilemeye bütünüyle sırt çevirdiği savı, sık sık açığa vurulan bir yanılgıdan başka şey değildir: İşin doğrusu, epik tiyatroda duygular bir duruluk kazanır yalnız ve kaynak olarak bilinçaltına yaslanmaktan kaçınır; bir uyutmayla hiç bir alıp vereceği yoktur.

Sınırsız zorbalığa, baskı ve sömürüye karşı çıkan kitlesel bir girişime, *Mahagonny*'nin müziğinde propagandası yapılan bu kadar sert, aynı zamanda bu kadar narin ve ussal bir gestus'un yaraşmadığını sananlar, bu savaşın önemli bir yanını kavramamış demektir. Ama şurası açıktır ki, böyle bir müziğin etkisi, onun sunuluş biçimine bağlıdır. Bir kez oyuncular kendi gestus'larını kavrayamadı mı, seyircide belli tavır ve tutumların geliştirilebileceği umulamaz pek. Dolayısıyla, kendilerini bekleyen ödevlerle başaçıkabilmek ve kendilerine sunulan olanakları sonuna kadar kullanabilmek üzere, emekçi tiyatrolarının titiz bir eğitim ve öğrenimden geçirilmesi, ayrıca ilgili tiyatro seyircilerinin de yine aynı tiyatrolarda eğitilmesi gerekmektedir. Emekçi tiyatrosunu burjuva tiyatrosunun genel uyuşturucu madde ticareti dışında tutma işi, başarıya ulaştırılmak zorundadır.

«Daha geniş» bir seyirci kitlesine yönelen ve seyircilerin hoş vakit geçirme gereksinmesini daha çok göz önünde tutmasıyla *Ana* oyunundan ayrılan *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar* için Eisler, şarkı müziği bestelemiştir. Bu müzik de, bir bakıma, felsefî nitelik taşır: Müzikle ilgili sorunların çözümünü, şiirlerdeki politik ve felsefî anlamın açık seçik vurgulanmasına bağlayarak, uyuşturucu etkilere yol açmaktan kaçınır.

Buraya kadar söylediklerimizden, epik tiyatroca belirlenmiş ödevleri gerçekleştirmenin müzik için ne denli güçlükler doğurduğu sanırım anlaşılacaktır.

Bugün, «ilerici müzik», hâlâ konser salonları için üretiliyor. Konser salonlarındaki dinleyicilere bir göz atmak, seyirciler üzerinde böylesi etkiler yaratabilen müziği politik amaçlar uğrunda kullanmanın ne denli güçlükler yaratacağını kavramaya yetecektir. Salonda göreceğimiz manzara şudur: Tuhaf bir miskinliğe kapılmış, düpedüz pasif, kendi içine gömülmüş, dıştan bakınca tehlikeli şekilde zehirlendiği sanılacak sıra sıra insanlar ve bu insanların, denetimleri dışındaki coşkulara istemsiz ve çaresiz kendilerini teslim ettiğini ortaya koyan donuk bakışları, yuvalarından fırlamış gözleri. Konseri dinlerken kan ter içinde kalmaları, aşırı zorlanmaların bu insanlarda yol açtığı bitkinliği sergilemektedir. En kötü bir gangester filmi bile, böyle bir konserden daha çok düşünen yaratıklar gibi davranır seyircilerine. Müzik, bu salonlarda doğrudan «yazgının kendisi» olarak boy gösterir ve günümüz insanının günümüz insanı tarafından en korkunç ve bilinçli sömürülüşünün alabildiğine çapraşık ve içyüzü bir türlü anlaşılamayan yazgısı olarak dinleyici karşısına çıkar, böylece yalnız kulinar amaca hizmet eder, dinleyiciyi kısır, dolayısıyla güçsüz düşürücü bir haz eylemine sürükler. Böyle bir müziğin işlevinin, Broadway-Burleskleri'ndekinden daha başka bir gözle görülebileceğine hiç bir kurnazca düşünce inandıramaz beni.

Ciddî besteciler arasında, müziğin bu olumsuz toplumsal işlevine karşı şimdiden bir karşı eylemin oluştuğu yadsınamaz. Müzik alanında girişilen deneyler, giderek hatırı sayılır bir boyuta ulaşmak-

tadır; yalnız malzemenin işleniş biçiminde değil, yeni tüketici çevrelerin kazanılması bakımından da yeni müzik elden geleni yapmaktadır. Öyleyken, henüz bu müziğin çözemediği ve çözümü için de çaba harcamadığı bir dizi ödev duruyor. Destanları müzikleştirme sanatı, düpedüz yitip gitmiştir. *Odysse* ile *Niebelungen - lied*'in nasıl müzikleştirildiğini bilmiyoruz. Biraz uzunca epik şiirlerin dinleyiciye sunuluşunda, müzisyenlerimiz bize pek bir yardım sağlamıyor artık. Öğretici müzik de bunun gibi serilip kalmış durumda; oysa müziğin sağaltım (tedavi) amacıyla uygulandığı zamanlar yaşanmıştır. Bestecilerimiz, besteledikleri müziğin etkisini incelemeyi genellikle lokanta ve meyhane sahiplerine bırakmış bulunuyor. Benim bildiğim kadar, on yıl gibi bir süre içinde üç beş incelemeden birini bir Paris'li lokantacı yapmıştır. Bu lokantacının, değişik müzik parçaları dinleyen müşterilerinin, garsonlardan değişik yemekler istediklerini söylediğini anımsıyorum. Adamın kanısınca, belli bestecilerin yapıtları çaldı mı, müşteriler belli içkiler içiyormuş. Müzisyenler seyirciler üzerinde bir bakıma kesinlikle belirli etkiler uyandırabilecek yapıtlar yaratabilse, bununla tiyatro gerçekten pek çok şey kazanır, oyuncuların sırtındaki yük hayli hafiflerdi. Örneğin, oyuncuların müzik tarafından sağlanan ruhsal atmosfere karşıt doğrultuda oynayabilmesi, özellikle epik tiyatronun istediği bir şeydir. Sessiz filim, müzikle tamamen belirli ruh durumlarının sağlanması bakımından bazı denemelerde bulunma fırsatı vermişti. Bu yolda Hindemith ve hele Eisler'in bestelediği ilginç parçalar dinledim. Hatta Eisler düpedüz geleneksel nitelik taşıyan eğlendirici filimleri bile müziklendirdi, hem de pek ciddî bir müzikti bu.

Ama uluslararası uyuşturucu madde ticaretinin oluşum evresini yaşayan dallarından biri diye bakılabilecek sesli filim, bu deneyleri uzun zaman pek sürdüreceğe benzemiyor.

Modern müzik için başarılı bir uygulama alanı, benim görüşüme göre, epik tiyatro dışında öğretici oyunlardır. Bu türdeki birkaç örnek için, Weill, Hindemith ve Eisler alabildiğine ilginç parçalar bestelemiş, Weill ile Hindemith okullar için öğretici bir radyo oyunu olan *Flug der Lindberghs*'in, Weill okul operası *Der Jasager*'in

Hindemith ise *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*'in, Eisler de *Die Massnahme*'nin müziğini yazmıştır.

Etkili ve kolay anlaşılır müzik parçaları bestelemenin hiç de yalnız iyi niyet değil, her şeyden önce yetenek ve öğrenme işi sayılacağını burada belirtmeliyiz. Öğrenme de yalnızlıkta değil, kitlelerle ve öbür sanatçılarla sürekli ilişki içinde gerçekleşebilen bir olaydır.

GESTUS MÜZİĞİ*

TANIM

Gestus adı altında el kol devinimleri anlaşılmamalıdır. Gestus ile söylenilmek istenen, pekiştirici ya da açıklayıcı el kol devinimleri değil, topiu davranışlardır. Gestus'a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir. «Çıkar at gözünü, seni rahatsız ediyorsa!» sözü, «Gözün seni rahatsız ediyorsa çıkar at!» sözüne göre, gestus açısından daha güçsüzdür. Çünkü ikinci cümlede dikkat göze çekiliyor, cümlenin ilk yarısı bir varsayımı içeriyor ve derken âdeta bir baskın gibi kurtarıcı öğüt, yani cümlenin ikinci yarısı çıkageliyor.

ARTİSTİK BİR İLKE Mİ?

Müzisyen için önce artistik bir ilkedir gestus ve böyle bir ilke olarak da pek ilginç değildir. Gerçi müzisyenin, bestelerini özellikle canlı ve kolay tadına varılır biçimde yaratabilmesine katkıda bulunur. Ne var ki, gestus'a dikkat ilkesinin, müzisyenin müzik etkinliğini sürdürürken politik bir tavır takınmasını sağlaması önemlidir. Dolayısıyla, müzisyenin toplumsal bir gestus'u yaratı konusu yapması zorunludur.

TOPLUMSAL GESTUS NEDİR?

Her gestus, toplumsal nitelik taşımaz. Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal bir gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki, pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savaşması bu

(*) 1932'de kaleme alınan yazı ilk kez Suhrkamp Yayınevi'nce yayınlanan *Schriften zum Theater* adlı kitapta çıktı (Ç.N.)

yoldan dile getirilebilsin. Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal gestus değerini içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin. Çalışma gestus'u ise, doğayı egemenlik altına almayı amaçlayan insanın etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlararası sorun karakteri taşıması bakımından toplumsal bir gestus'tur. Öte yandan, bir acı çekme gestus'u, hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı süre, toplumsal bir gestus sayılamaz. Ancak, gestus'u toplumsallığından sıyırıp almaya da çokluk eğilim gösterir sanat. «Kovalanan bir köpeğin bakışına» sahip olmadan, sanatçının içi rahat etmemektedir. Bu durumda, insan yalnız falan ya da filan insandır; gestus'u her türlü toplumsallığından soyutlanmıştır, boştur, yani insanlar arasındaki belli bir insanın sorunu ya da önlemi değildir. «Kovalanmış köpeğin bakışı» toplumsal bir gestus olabilir; yeter ki, böylelikle bir insanın, başka insanların birtakım oyunlarıyla hayvansal bir düzeye nasıl indirgendiği ortaya konabilsin. Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus'tur.

KOMPOZİTÖR, SINIF KAVGASI KARŞISINDAKİ TUTUMUNU METNE KARŞI TAKINACAĞI TAVIRLA NASIL YANSITABİLİR?

Diyelim ki, Lenin'in ölümü üzerine besteleyeceği kantatta kompozitör, sınıf kavgası karşısında takınacağı tavrı ortaya koyacaktır. Gestus bakımından Lenin'in ölümü kuşkusuz pek değişik biçimde dile getirilebilir. Ağırbaşlı bir tavırdan pek bir şey beklenemez; çünkü ölüm söz konusu oldu mu, bir düşmanın ölümü karşısında da böyle bir tavır takınmak yakışık alır bir gözle görülebilir. Bir toplumun en seçkin kişilerinden birini en uygunsuz bir zamanda yaşamdan koparıp almış «ortalığı kasıp kavuran» o kör doğaya lanet okuyup öfkelenmek, komünist bir gestus sayılamaz. Beri yandan, *yazgının bu egemenliğine* bilgece bir teslimiyete de komünizme uygun bir gestus diye bakılamaz. Bir komünistin tutacağı komünistçe yasın gestus'u apayrı nitelik taşır. Bir kompozitörün besteleyeceği metin karşısında, bir konuşmacının yapacağı konuşma karşısında takınacağı tavır, onun politik, dolayısıyla insan olarak eriştiği olgunluğun aşamasını

gösterir. Bir kimsenin hangi nedenden ötürü kendini bir yasa kaptıracağını ve bunun ne türlü bir yas niteliği taşıyacağını onun büyüklüğü belirler. Yası alıp örneğin yüce bir aşamaya yerleştirmek, onu toplumu ileriye götüren nesne durumuna sokmak, artistik bir iştir.

KONULARIN KENDİLERİNDEKİ BARBARLIK

Her sanatçının bildiği gibi, bir bakıma saf, kalitesiz, boş ve kendine yeterli bir nitelik taşır konular. Ancak toplumsal gestus, eleştiri, hile, ironi ve propaganda vb., bir insancıllıkla donatır konuyu. Faşistlerin görkemi, salt bir görkem olarak alındığında boş bir gestus'tan başka şey değildir; görkemin, kalitesiz bir görünümün gestus'udur düpedüz. Yolda normal yürüyen insanlar değil de, rap rap adımlarla ilerleyen kimselerdir bu faşistler. Bir katılık, fazla alacalı bulacalı renkler, kendinden güvenli bir böbürleniş; hani bütün bunlara bir halk eğlencesi gestus'u, zararsız bir şey, salt bir olgu, dolayısıyla gerçek bir nesne gözüyle bakılabilirdi. Ancak rap rap ilerleyişler ölüler üzerinden gerçekleştirildi mi, faşizmin toplumsal gestus'unu karşımızda buluruz. Yani sanatçı, görkem olgusu karşısında bir tavır takınmak zorundadır; onun yalnız kendisinin konuşmasına ve dilediği şeyi açığa vurmasma izin vermemesi gerekir.

ÖLÇÜT (KRİTER)

Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt, kompozitörün a,rı ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestus'la karşısındakilere ilettiği, nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus'lara başvurulurken, bunlar arasında en olağanları, en gösterişsizleri, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri, bu yoldan belirlenebilir.

SAHNE MÜZİĞİ

Alman burjuva tiyatrosunun klasik oyunu seyrek kullanır müziği, imparatorluk döneminin doğalcılığında ise hemen hiç müzikten yararlanılmaz, Weimar Cumhuriyeti'nin dışavurumculuğunda ise ancak arada bir müziğe el atıldığı görülür. Sahne müziğinin dramaturjik işlevi, *Egmont*'ta, *Orlean'ın Genç Kızı*'nda, *Hannele'nin Cennete Yolculuğu*'nda ve *Düşsü Oyun*'da aynıdır.

Oyunda müziğin payının kesinlikle büyütülmesini savunan ve Aristotelesçi nitelik taşımayan oyun sanatı gözlerini dünyaya açtığı zaman, tiyatroda müziğin durumu hiç de parlak değildi. Bismarck imparatorluğu Wagner'le toplu sanat yapıtını kurmuş, iki demirci ustası kızdırıp dövmüş demirlerini ve Paris her ikisi tarafından fethedilmişti. Wallstreet'teki zavallı bankerler, Wagner'in zoruyla, Wotan'ın o çapraşık ve tekin sayılmayacak sorunlarıyla uğraşmak durumunda bırakılmıştı. Kurtarıcı rolünü oynayan kişinin milliyetine bakmanın saçmalığı konusundaki uyarılar, ilgili çevrelerde anlayışla karşılanmıştı. Bir kurtarılış eylemine konu edilmenin karşılığında (bilet ücretleri aynı kalırken) en yüksek ücretler ödenmişti. Eskileri gibi yeni Nürnberg Şarkıcıları da, seyirci ve dinleyicilerin saygı ve sevgisini kazanmıştı. Müzik, burjuvazinin astığı astık, kestiği kesik bir hizmetkârı gibi davranmaya başlamıştı: Yeni bir «tür» müziğe gebe bulunuyordu yarınlar. Ama derken söz konusu «ağırbaşlı» müzik fildişinden kulesine çekildi, «gelişimini» orada sürdürmeye başladı, çünkü piyasanın ahlâkla az çok bağdaşmayan taleplerini karşılayamaz duruma düşmüştü. Kendisine yöneltilen talep azaldıkça, daha mutlak bir nitelik kazandı. Piyasanın sıcağında göz açıp kapamadan çürüyüp kokuştu et, hızla gelişen frigidaire endüstrisi yeni tarzda bir soğutma sisteminin geliştirilmesine ön ayak olmaya koyuldu. Derken aşırı sıcakla aşırı soğuğun benzer duyumsamalara yol açtığı bulgulandı.

Ruhbilimsel müzik için bir kullanım alanı öngörülmüyordu bizim tiyatroda. Dolayısıyla, geriye gidip örneğin *Don Juan* operasında Mozart'ın müziğe yüklediği işlevlere el atmayı uygun gördük. Bu müzik, insan tavrı konusunda bilgi sahibi olanlar için söylemek gerekirse, insanların tavırlarını dile getirmekteydi. Mozart, ilgili müzikte insanların toplum açısından küçümsenmeyecek davranışlarını açığa vuruyordu; ataklık, zarafet, kötü kalplilik, sevecenlik, taşkınlık, nezaket, hüzün, yaltaklanma, şehvetperestlik vb. bunlar arasındaydı.

Çağdaş müziğin büyük bir bölümü içe dönük (introspektiv) nitelik taşıyor, öznel ruh durumlarının sergilenmesinden oluşuyordu. Emosyonel bakımdan dinleyiciyi hemen sarıp sarmalayarak onu kendi dünyasına çekip aldığı için, ilgili ruh durumlarının kendileri üzerinde ne ussal, ne duygusal bir yargıda bulunulmasına izin vermekteydi. Dolayısıyla, sahnedeki olayların böyle bir yargıya varılmasına imkân sağladığı yerler, ilgili müziğe hepsinden rahat başvurulabilecek nitelik taşımaktaydı. (Diyelim müzik oyundaki bir kişinin ya da grubun umutsuz, üzgün ya da iyimser ruh durumunu dile getirirken, söz konusu kişi ya da grubun kendisi görünürde güven ya da neşe ya da umutsuzluk içinde bulunuyor, öyleydi tıpkı.)

FİLİM MÜZİĞİ ÜZERİNE

1. *Tiyatronun deneyimlerinden filimde yararlanılabilir mi?*

Hitler öncesi Alman tiyatrosunda gerçekleştirilen denemelerin özel karakteri, bu deneylerde elde edilen deneyimlerin bazısından filimde de yararlanılmasına olanak vermektedir, yeter ki bu iş pek dikkatli biçimde yapılsın. Hitler öncesi tiyatro, filme az şey borçlu değildir; örneğin, filmin epik, jestik ve montaj öğelerinden yararlanmış, hatta belgesel malzeme kullanarak filmin doğrudan doğruya kendisinden de yararlanma yoluna gitmiştir. Sahne oyunlarında filmin kullanılmasına karşı çıkan güzelbilimciler görülmüştür, ama bana göre haklı yanı yoktur böyle bir tutumun. Tiyatronun tiyatro kalabilmesi için, filmi ille de tiyatrodan kapı dışarı etmek gerekmez, onun tiyatroya uygun biçimde kullanılmasıyla iş çözümlenebilir. Öte yandan, filmin de tiyatrodan öğreneceği şeyler vardır, tiyatroya özgü öğelerden pekâlâ yararlanabilir. Bu demek değildir ki, tiyatroda sergilenen oyunların filimleri çekilecektir. Doğrusu filimde tiyatro öğelerine sürekli başvurulduğu görülür. Ancak, filim bu işi ne kadar az bilinçli yaparsa, tiyatrodan o kadar kötü yararlanmış demektir. Gerçekten de tiyatro öğelerinden gereği gibi yararlanamamış filimlerin sayısı, insanı karamsarlığa sürükleyecek kadar çoktur. Sessiz filimlerden sesli filimlere geçerken suskunluğa ve varolan tiplerden yararlanma, anlatım yoğunluğuna sırt çeviriş (antihamism), filmi tiyatronun pençelerinden kurtaramadığı gibi, anlatım gücünden de çok şey yitirmesine yolaçmıştır. Daha fuayelerden bu antiham'lara şöyle bir kulak verilsin yeter, ne kadar operamsı ve yapmacık konuştukları hemen farkedilecektir.

2. *Filimde müzik enflasyonu*

Filimlerimizin müzikle dolup taşmasının anlaşılmayacak yanı yoktur. Müzik pantomimde hanidir oynayageldiği rolü sessiz filimde de

(*) Brecht'in Amerika'da sürgünde yaşadığı yıllarda yazıldı (Ç.N.).

oynamış, sessiz filimdeki bu anlamlı uygulama pantomimle hiç bir alıp vereceği olmayan sahne oyununda giderek tehlikeli bir alışkanlığa dönüşmüştür. Diyaloglar, müzik içine gömülerek boğulmakta, müzik açısından oyunlar dilsiz opera şarkıcılarına dönüşmektedir. Bu kadar çok müziğin sesli filimde alıkonulmasını haklı gösterecek tek neden varsa, müziğin filimde artık sesini duyuramayışıdır; çünkü bir filmin ortalama yüzde yetmiş beşini müziğin elinde bulundurduğu filimde bir müzik enflasyonu, müziğin düpedüz değerini yitirmesi gibi bir durum söz konusudur.

3. *Müzik yardımıyla sanatsal hazda artış*

Konser salonlarımızı dolduran sanatseverlerimizin tümüyle edilgin duruma sokulduğunu, orkestra şeflerinin göklere çıkarılması açıkça gösteriyor. Konserlere gidenler için, müzikle beraber müziğin kotarılış biçimi de bir tüketim maddesi rolünü oynuyor. Tüketim sürecinin kendisi tüketilebilir nitelik kazanıyor. Öte yandan, orkestra şefi denen sihirbaz, dinleyici üzerinde ulaşmak istediği etkiyi ilkin kendi üzerinde açığa vurmakta, kendini bazan şoke olmuş, bazan hayran, bazan sentimental, bazan ince duygulu, bazan beklentiler içinde, bazan şen, bazan kuşkulara kapılmış, bazan ruhundaki pisliklerden arınık vb. durumda göstermektedir. Filim için de müzik benzeri hizmetleri yerine getiriyor. Orkestra şefi denen bu toy balerinler kralı çalınacak partiturun kanısınca uyandıracağı tatlı hüznü gestus yoluyla açığa vururken, ilkin kendi duyduğu bu hüznü müzisyenlerine de aktarmaya uğraşıyor gibidir yalnız. Oysa gerçekte müziğin üzerinden atlayıp geçerek, bu hüznü doğrudan dinleyicilerinde uyandırmaya çalışır. Bunun gibi, filim müziği de filimdeki olayların beyaz perdede yol açacağı duyguları seyirciye sunar önceden. Filmin içerdiği aksiyonun yol açacağı (belki de yol açmayacağı) duygu fırtınasını kendiliğinden seyirciye buyur eder.

4. *Bir fenomen olarak sanat*

Başvurulacak işlemlerin, hiç değilse ipnoz sürecinin başlamasından sonra elden geldiğince gözden saklanması ipnozun bir gereğidir. İpnoz gerçekleştikten sonra dikkati kendi üzerine çekecek her davranıştan kaçar ipnotizör. Seyircilerde belli ruh durumlarını yarat-

mayı amaçlayan Stanislawski yöntemi, oyuncuyu «söz kâsesine» dönüştürür, «sanatın dikkati çekmeyen bir hizmetkârı» durumuna sokar onu vb. Işık ve ses kaynakları saklı tutulur; tiyatro, tiyatro olduğunu bilip anlasınlar istemez, seyirci önünde bir kimlikten yoksun olarak boy gösterir. Bu koşullar altında dekor da dekor niteliğiyle kendini açığa vurmaya asla yanaşmaz, doğa bazan stilize biçimde seyirciye sunar kendini. İşitilmeyen müziğin en iyi müzik diye övgülere konu yapılmasının nedeni böylece anlaşılır.

5. *Tempo. Saat rolünü oynayan müzik.*

Müzik, seyircileri filmin aksiyonundaki kimi zorunlu uzatmaları kabul edecekleri bir havaya değişik yollardan sokabileceği gibi, temponun sağlanmasına da çok değişik tarzda katkıda bulunabilir. Örneğin, filimdeki bir sürek avı için genellikle hızlı bir müzik öngörülür. Ancak bazı düşüncelerden yola koyularak, devinimi hızlandırmaktan çok engelleyici bir işlev de yüklenebilir müziğe. Bir müzik saati, diyelim on saniyelik aralarla (aralar değiştirilebilir gerektiği zaman) işitilecek birbirinden ayrı sesler tempoda güzel bir hızlanma sağlar. Ama müzik kimi durumlarda kişilerin davranışlarının fazla yavaş, aslında gereken çabuklukla bağdaşmayacak gibi algılanmasına da yol açabilir. Bunun için de seyircide bir çabukluk duygusu uyandırılır.

6. *İşlevlerin karışımı*

Cazın tarihçesinin anlatıldığı Dieterle'nin *Syncopation* filminde müzisyen kadın oyuncunun New Orlean'dan Şikago'ya yolculuğunu içeren bölüm, seyirci üzerinde beklenen etkiyi uyandırmamıştır. Kadın oyuncu değişik kentlerden geçer ilgili bölümde, geçtiği kentlerle ilgili karakteristik bazı şarkılar işitir. Ama çeşitli caz formlarıyla yapılan bir yolculuk tasarımı, seyirci tarafından gereği gibi kavranamamıştır. Nedeni de şu: Filmin başında çeşitli sahneler müzikle donatılmış, bu da müziği değil, sahneyi öne çıkaracak gibi yapılmıştır. Dolayısıyla, sonradan aksiyonun kendisini (kızın yolculuğu) müziğin kendisinden daha az önemli görebilmek için zorunlu sıçramayı seyirci gerçekleştirememiş, çünkü başlangıçtaki sahnelere sadece eşlik eden müziği yarım kulakla dinlemeye ve onu pek önemsememeye bir kez alışmıştı.

7. *Yeniliklerin işlevi*

Alman tiyatrosunda girişilen denemelerin en başta kendisine sanatın uyuşturucu işlevini hedef aldığını teslim etmek gerekiyor. Varılmak istenen amaç, yalnız «güçlü», «diri», «cerbezeli» bir tiyatro yaratmaktan çok, gerçeğin «egemenlik altına alınabilmesini» sağlayacak gerçek yaşama ilişkin kopyaları seyircilere sunmaktı. Bugün tiyatroyu onsuz gözümüzde canlandıramadığımız heyecan öğesi böyle bir tiyatroda yer almıyor değildi, ama bu heyecan atlı karıncaya binmiş çocukların heyecanından çok petrol keşfeden (ya da cidden yararlı bir insanı ele geçiren) kimselerin heyecanına benzemekteydi. Müziğin böyle bir tiyatrodaki işlevi ise, seyircilerin «cezbe» (trans) durumuna geçmesini önlemekti. Müzik seyirciye iletilmeye çalışılan etkileri güçlendirici rol oynamıyor, tersine bu tür etkilere karşı çıkıyor ya da onları şu ya da bu yönde kanalize ediyordu. Örneğin, bir oyunda şarkılara yer veriliyorsa, aksiyonun «şarkılara dönüşmesi» önlenecek gibi yapılıyordu bu. Oyundaki kişiler oyunun aksiyonunu hiç aksatmadan şarkı söylüyor değillerdi; tersine aksiyonun akışını doğrudan kesintiye uğratıyor, sahnede şarkı söyleyeceklerini gösteren bir konumda dikiliyor, şarkılarını ortadaki duruma tümüyle uymayacak biçimde seyircilere sunuyorlardı; ayrıca söz konusu müzikal gösterileri gerçekleştirirken, seçilmiş birkaçı dışında oynadıkları kişilerin tüm karakter özelliklerini sıyırıp atıyorlardı üzerlerinden. Melodram havası esen bölümlerde müzik, oyuncuların alabildiğine bir ciddilikle sergiledikleri kimi olaylardaki kofluk ve şematizmi seyircilerin ele geçirebilmesini sağlıyordu. Ve yine müzik düpedüz gerçekçi bir üslupla oynanan sahnelerdeki kimi yerleri genelleştirebiliyor, tipik ya da tarihsel önem taşıyan yerler olarak bunları seyircilere buyur ediyordu. Yukarıdaki örnekleri vermekteki amacımız, tiyatrodaki yeniliklerin seyircilere trans (cezbe) satışını kolaylaştırmak gibi bir işlev üstlenmediğini anlatmak içindir.

8. *Mantıksallık*

Daha önce belirtildiği gibi, filimde müzikten olaylar örgüsündeki birtakım keyfilikleri, sıçramaları ve aksamaları «sesle örtbas etmek» amacıyla yararlanılmaktadır sık sık. Yapay bir mantıksallığı müzik yoluyla kotarmada müzisyen pek zorluk çekmez, yani yazgı-

sallık, kaçınılmazlık gibi duyguları seyircide kolay uyandırabilir. Ahçıların yemeklerine vitamin hapları katmaları gibi, müzisyenler de filimleri mantıksallıkla donatır. Gerçekten de müzisyenlerin müzik parçalarının inşasındaki mantıksallığa dayanarak seyircilerin mantıksallıktan haz duymasını sağlama yeteneği, yerinde kullanılırsa filim için önem taşıyabilir. Böyle bir müzik aracılığıyla ilişkisiz görünen olaylar birbiriyle bağlantılı duruma sokulup, çelişik olaylar belli bir yöne kanalize edilebilir. Müziğin seyircileri «ayrıntıları derleyen» ve bir yapım işini gerçekleştiren bir tutum içine sürükleyebilmesi durumunda, senaryonun yazarı, olayların akışını çok daha diyalektik yoldan, yani gerçek çelişkililiği ve sıçramalı özelliği içinde verebilir. Diyelim bir adamın şu olaylar tarafından etkilendiği gösterilecektir: a) babasının ölümü, b) borsada hisse senetlerinin yükselmesi, c) savaşın patlak vermesi. Müzikle ilgili olaylar bir araya toparlanabildi mi, montaj daha zengin, daha çapraşık, kısaca daha uzun nitelik taşıyabilir. *Eisler* ve *Ivens*, belgesel bir filimde müziği o türlü kullanmıştır ki, Zuider barajının yapımıyla tarıma elverişli toprak kazanılması ve fiyatları sabit tutmak üzere kanada buğdayının yakılması gibi iki büyük olay bir arada seyirciye sunulabilmiştir.

9. *Şans*

Beri yandan, toplum sürekli gelişmekte ve bu gelişimi ürettiği çelişkilerle başarmaktadır. Toplumu yapan öğelerden her biri diğer bütün öğelere bağımlı durumda bulunuyorsa, o zaman her öğenin öbür öğeleri etkileme şansı var demektir. Diğer öğelerin tümünü göz önünde tutarak etkinliğini sürdürdüğü ölçüde, her öğenin ilgili şansı artar. Kinizm felsefesinin mensupları ya bunu unutur ya da buna gülerek geçerler. Oysa söz konusu öğeler arasında bir bağımlılığı benimsemek, mücadeleden el çekmek değil, onu üstlenmektir.

10.

...Eğlence yaşamanın zorunlu bir öğesi olabilir, ama özel biçimiyle yaşamı tehdit edici nitelik gösterebilir. Örneğin, yaşayabilmem için uyuşturuculara gereksinme duyabilir, beri yandan uyuşturucularla yaşamımı tehlikeye atabilirim. Genel durum, yarattığı yapıtları uyuşturucu bir karakterle donatmasını sanattan istemeye zorlayabi-

lir beni; ama öte yandan ilgili durumun ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmasını istemek zorunda da bırakabilir. Böylece sanatçılar çelişik bir işlevi üstlenir ve bunu da az çok başarıyla yerine getirirler. Yalnız sanatçılar mı, sanayi de böyle bir isteğin kendisine yöneltildiğini sezer, çünkü aynı zamanda müşteri rolünü oynayan kurbanlardan gelir bu istek. İşte film sanatçıları için burada bir şans söz konusudur, küçük bir şanstır hani, ama varolan tek şanstır. Seyircilerin sanatı ne ölçüde kabullenmeye hazır olduğu yolunda spekülasyonları bırakıp, onların eğlenirken ne kadar az uyuşturulmayla yetinebilecekleri saptanmalıdır. Gerekli uyuşturulma ne kadar az olursa; eğlenmenin derecesi o kadar artar. Birindeki minunum, öbürsündeki maksimumu oluşturacaktır.

11. *Ortak çalışma*

Bizim sanayi dalındaki işbölümü öyle bir yapı gösteriyor ki, yalnızca üretimin sürekliliğini değil, üretimin değerlendirilmesini düzenleyen sistemin varlığını da garanti altına alıyor. Filim yapan her ekibin üzerinde duracağı bu iki işlev, bazı bakımdan çelişiyor birbiriyle. Müzisyenler, yazarlar ve yönetmenler birinci işlevi dikkate almadılar mı, ikinci işlevin gereğini daha iyi yerine getirirler. Salt ticarî düşünceler, filim endüstrisini bir yandan bazı yeniliklere ön ayak olmaya zorlamakta, öte yandan herşeyin eski tas, eski hamam kalmasına yol açmaktadır. Bir yandan ilerleme, öte yandan ilerlemelerin canına okuyacak yöntemlere başvurma, işte filim yapan ekiplerin içine düştüğü sıkıntılı durum; ama öte yandan, kendilerine çıkar sağlayan bir durumdur bu.

12. *Birbirine denk olmayan temeller üzerinde ortak çalışmanın önkoşulu*

İlerici bir filim yapan ekibin içinde müzisyenin sağlam bir yeri yoksa, bir kez bunun nedeni, kendisinden «endüstrinin olanı endüstriye vermekte» gayet kolay yararlanılabilmesidir. Müzisyenin filimdeki rolünü, filmin öyküsünü yazan kişi belirleyecektir; bu da salt teknik nedenlerden değil, günümüzde bir zevk aracına dönüşmüş filmin müziğe ancak pek sınırlı ölçüde, bir ek sunu ya da bir yardımcı öğe olarak yer vermesindendir. Ne var ki, böyle bir durum karamsarlığa kapılmayı gerektirmemelidir. Güçleri birbirine denk

sayılmayacak tarafların ortak çalışabilmesi, güçlünün güçsüze bağımsız bir üretici gibi davranmasına bağlıdır. Diyelim müzikle uzlaşma düşünülecek gibi değildir, onu düpedüz sultası altına almakla filmin de eline bir şey geçmeyecektir. Müziğin harakirisinin, müzikte tümüyle bir çözülüp dağılmanın filme sağlayacağı yarar yoktur.

13. *Sitüasyon müziği*

Amerikan filmi, sitüasyon komiği ve sitüasyon trajiği dönemini henüz geride bırakmış değildir. Ortalama âşık, ortalama bitirim, ortalama kahraman, ortalama zeki kişi çeşitli sitüasyonlarda habire çıkarılır karşımıza. Bu gibi durumlarda, aksiyona eşlik eden müzik bir sitüasyon müziğidir, âdeta dramaturgun duygularını dışavurur, onun «Aman ne acıklı!» ve «Aman, ne heyecanlı!» gibi sözlerini dile getirir. Ortada karakterler bulunmadığı için, dramaturjik müzik bakımından müthiş bir boşa çalışma (rölantide çalışma) durumu söz konusudur. Bireycilikleriyle pek böbürlenen, ama çevirdikleri filimlerde kişilikler ortaya koyamayan (belki kırık dökük kişiliklere rastlanan *Orson Welles*'in filimleri bunun dışında sayılabilir.) Amerikalıların tersine, Ruslar, itiraf edileceği üzere, kolektivizm'i kendilerine temel alarak gerçek kişiliklerin yer aldığı filimler yaratabilmiştir. *Ana Maxim'in Çocukluğu, Baltık Filosunun Elçisi* ve daha pek çok filimler bunlar arasındadır. Aynı şekilde dramaturjik karakter taşıyan eşlikçi müziğin durumu da, Rus filimlerinde o kadar kötü değildir.

14. *Öğelerin ayrılması*

Belki burada, ilkin şimdiye dek yalnız belgesel filimlerde, yani pek sınırlı ölçüde gerçekleştirilen, ama tiyatroda da hayli önem kazanan kimi geniş kapsamlı deneylerden söz açmak yerinde olacaktır. Amaç, *sanat yapıtındaki dramatik öğelerin birbirinden ayrılması* olup, denemelere en çok Hitler öncesi Almanyasında başvurulmuştu. Müzik ve aksiyon birbirinden enikonu bağımsız öğeler gibi ele alınıp işleniyordu. Müzik, aksiyon içerisine doğrudan monte edilmekteydi. Şarkılarda ya da diyalogları destekleyici müzikte oyuncuların oynayış biçimleri değişiyordu. Orkestra, genellikle seyircilerin görebileceği bir konumda tutuluyor, oyun sırasında özel olarak ışıklandırılarak dekor içerisine alınıyordu. Üçüncü bağımsız

öğe ise dekordu. Böylece müzik ve dekorun el ele vererek aksiyona gerek duymadan etkinlik gösterdiği bölümlere oyunlarda rastlanabilmekteydi. Örneğin, *Adam Adamdır*'da bir yandan *küçük bir gece müziği* çalarken, öbür yanda projeksiyonlar gösteriliyordu. *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Batışı*'nda ise söz konusu ilkenin bir başka biçimde uygulanmasına gidilmişti: Aksiyon, müzik ve dekordan oluşan üç öğe hem bir arada, hem birbirinden ayrı yer alıyordu oyunda; sahnelerin birinde tıkınmaktan öbür dünyayı boylayan bir adam bir panonun önünde oturuyordu; panoya ise tıkınmakta olan bir adamın devcileyin resmi çizilmişti; oyuncu soluğu öbür dünyada almasına yol açan intihardan farksız tıkınmayı canlandırırken, bir koro söylediği şarkıyla olayı seyircilere duyuruyordu. Bu örneklerin hayli aşırılık koktuğu kuşkusuzdur, sanmıyorum ki benzeri bir yola günümüzün uzun metrajlı filimlerinde başvurulabilsin. İlgili örnekleri verişimin nedeni, *öğelerin ayrılması*'ndan ne anlamak gerektiğini göstermek içindir. Kesinlikle ortada bulunan bir şey varsa, sözü edilen ilkenin filmin topluca etkisini güçlendirmesi, müzikten kendine özgü bir değeri içeren bağımsız bir öğe gibi yararlanılmasını sağlamasıydı. En iyi Alman müzisyenlerinden üçü, *Eisler, Hindemith* ve *Weill*, sözü edilen oyunların müziklerinin hazırlanmasında rol almıştı.

15. *Öykülü filimlerde öğelerin ayrılması*

Özenle kullanılması durumunda *müzik* ve *aksiyon* öğelerinin ayrılmasının öykülü filimlere de yeni bazı güçler katmaması için neden yoktu. Ancak bunun için gereken önkoşul, şimdiye dek genellikle alışılmış uygulamadan, yani filim hazırlanıp bittikten sonra müzisyenin işe karıştırılması tutumundan el çekilmesi ve daha baştan başlayarak filmin seyirci üzerinde istenilen etkiyi sağlaması için gerekli hazırlıklar yapılırken müzisyenden yararlanılmasıydı. Çünkü daha baştan başlayarak belli işlevleri üstlenebilirdi müzik, söz konusu işlevleri saptayıp müziği bunlarla görevlendirmek gerekiyordu. Müzik kişilerin kimi ruhsal durumlarını dile getirmeye çalışıyor ve bunu başarabiliyorsa, aynı iş için bir sürü aksiyona başvurmanın nedeni kalmazdı. Örneğin, falan ya da filan kişide bir eyleme girişme kararının yavaş yavaş olgunlaşması pantomim yoluyla yansıtılabilir, yani adam belirli bir mekânda tek başına bir aşağı bir yu-

karı volta atarken gösterilebilir, bu arada da müzik ilgili kişinin duygularının çizdiği eğriyi yansıtma işini üstlenebilirdi. Böyle bir rolü oynayan oyuncu mimiğe ne kadar az yer verirse, oyununun etkileyici gücünün de o kadar artacağını düşünebiliriz. Böyle bir sahnede müzik tamamen bağımsız nitelik taşır, filme gerçek anlamda dramatik bir katkı sağlar. Bir diğer olasılığı alalım ele: Bir genç sevgilisini kayığa bindirmiştir, göle açılır, sonra devirir kayığı ve kızın suda boğulmasına yol açar. Böyle bir durumda müziğin yapacağı iki şey vardır. Birincisi: Olaya eşlik ederek seyircilerin duygularına tercüman olmak, gerilimi artırmaya çalışmak, olayın korkunçluğunu enine boyuna vurgulamak vb. İkincisi: Göl çevresinin şenlikli manzarasını dile getirmek, doğanın söz konusu olay karşısındaki kayıtsızlığını, salt bir gezinti niteliğinden ötürü olayın taşıdığı gündelik karakteri belirtmek. Bu son şıkkı seçip cinayeti daha bir korkunç ve doğa'ya aykırı biçimde gösteren müzisyen, müziğe birincisine göre çok daha bağımsız bir işlev yükler.

16. *Nicelik sorunu*

Dolayısıyla, müzikte mademki çok şey anlatabilmek gibi bir güç bulunmaktadır, seyircilerin kendisine kulak vermelerini sağlamak için onu seyrek konuşturmak gerekir. Nicelik bakımından kendisine ne kadar az başvurulursa, o ölçüde önem kazanacaktır. Üzerine yüklenen işlevler ne kadar azsa, bu işlevlerin altından o kadar daha bir yüzünün akıyla kalkabilecektir. Ama bir kez işlevleri titizlikle birbirinden ayırmak zorunludur. Örneğin, madde 15'te sözü edilen iki sahnenin birbirini izlemesi durumunda, müziği ilgili sahneler için salık verilmiş biçimde kullanmak doğru sayılamaz. Böyle bir durumda müziğin işlevi hayli farklılık gösterecektir. Dinleyici iki sahne arasındaki sıçramalı geçişi sezip kavrayamayacaktır. Öte yandan, güçsüz düşmüş bir diyalog sahnesini müziğe başvurarak canlandırmanın karşılığını, bir sonraki sahnede müziğin fiyasko vermesiyle ödemek gerekeceği de akıldan çıkarılmamalıdır. Bu da müziğin diğer pek çok drogla (uyuşturucu) ortak özelliğidir.

BİR OYUNCUYA MEKTUPTAN

Bakıyorum da, tiyatroya ilişkin yazılarımın pek çoğu yanlış anlaşılıyor. Bunu, özellikle düşüncelerimin doğruluğunu bildiren mektuplardan ve basında çıkan yazılardan görüyorum. İlgili mektup ve yazıları okuyunca, «Sizinle tamamen aynı kanıdayım, iki kere iki beş eder» cümlesini okuyan bir matematikçi gibi hissediyorum kendimi. Öyle sezinliyorum ki, dediklerimden bazılarının yanlış anlaşılması, herkesçe bilindiklerini varsayarak bunlardaki kimi noktaları açıklamayışımdan kaynaklanıyor.

İleri sürdüğüm düşüncelerin hepsi değilse bile çoğu, oyunlarımın doğru dürüst seyirci önüne çıkarılabilmesini sağlamak için kaleme alınmış notlardır. Bu da onları bir heykeltraşın, heykelinin nerede ve nasıl bir altlık üzerine oturtulması gerektiğine ilişkin açıklaması gibi bir yavanlık ve soğuklukla donatıyor. Sanki heykeltraştan heykelini nasıl bir hava içinde yarattığı konusunda açıklamalar beklenmiş, oysa heykeltraş bunun ancak güçlükle anlaşılabileceği bilgiler sunmuştur.

Örneğin, artistik denen şeyin tanımını ele alalım. Kuşkusuz, artistikten yoksun bir sanatın varlığı düşünülemez. Bu bakımdan, *yaratı eylemindeki nasıl*'ın da belirlenmesi önem taşımaktadır. Hele sanat bizdeki gibi on beş yıl süren bir barbarlık dönemini geride bırakmış bulunuyorsa... Ama hiç sanılmasın ki, artistik'in öğrenilmesi ve uygulanması «soğuk» bir biçimde gerçekleşebilir. Oyuncularımızdan çoğunun bir türlü kıvıramadığı diksiyon bile, asla pek soğuk ve mekanik bir hava içinde öğrenilemez.

Örneğin, bir oyuncu açık seçik konuşabilmelidir. Ama bu yalnız bir sesli ve sessiz harf değil, aynı zamanda ve en başta bir anlamı kavrama sorunudur. Oyuncu, repliklerinde saklı yatan anlamı vurgulamasını öğrenmedi mi, ortaya salt mekanik bir diksiyon çıkaracak ve «güzel konuşmasıyla» anlamın canına okuyacaktır. Sonra, Alman

dili çeşitli ayrım ve nüansları içerir; toplumun değişik sınıfları değişik bir açık seçiklikle konuşur. Örneğin, bir köylünün konuşması, bir diğer köylününkinden daha açık seçik olabilir; ama bu açık seçiklik, bir mühendisinkinden ayrı nitelik taşır. Yani diksiyonu öğrenen oyuncu, her vakit dilini oynak ve esnek tutmaya bakmalı, gerçek yaşamdaki insanların konuşmalarını hiç bir vakit gözden uzak tutmamalıdır.

Daha sonra, şive (diyalekt) sorunu geliyor. Burada da teknikle genel'in birleştirilmesi zorunludur. Bizim sahne dilimiz, Yüksek Almanca'yı (Hochdeutsch) izler. Ancak, bu dil, zamanla pek yapmacık ve katı bir durum almış, yaşamdaki Yüksek Almanca esnekliğinden uzaklaşarak apayrı bir Yüksek Almanca'ya dönüşmüştür. Sahnede «yüksek» bir dil konuşulabilir; yani tiyatro, sahne dili dediğimiz kendine özgü dilini yaratabilir; kimsenin bir diyeceği yoktur buna. Ne var ki, bu dil gelişme gücünü yitirmemeli, zengin ve canlı kalmalıdır. Halkın kendisi şiveyle konuşmakta, bağrından kopan duygu ve düşünceleri konuştuğu şiveyle biçimlendirmektedir. Dolayısıyla, halkın konuştuğu şiveye kulak verip, buradan sahne Yüksek Almanca'sına kimi söyleyişleri aktarmayan oyuncularımız, tiyatroda halkı nasıl yansılayacak, sahneden ona nasıl seslenebilecektir.

Bir başka örnek: Oyuncu sesini tutumlu kullanmasını bellemeli, asla ses kısıklığına uğramamaya çalışmalıdır. Ama, kendini hırsa kaptırdığı için kısık sesle konuşan ya da bağırıp çağıran bir insanı da sahnede verebilmelidir kuşkusuz. Yani prova çalışmalarında oyun bulunmalıdır. Oyuncunun görevinin yaşayan insanları sahnede yansılamak olduğu artistik öğrenimde bir an unutulmaya görsün, biçimci, boş, dışsal ve mekanik bir oyundan başka bir şey ele geçmez.

Böylelikle, sizin sorunuza geldik sanıyorum. Siz diyorsunuz ki, «Oyuncu bir tümdeğişim geçirip, oyundaki kişiye dönüşmesin de, onu yeren ya da öven biri gibi onun yanıbaşında yer alsın» savını ileri sürdüğüm için, acaba oyunu, insancıllıktan az çok uzak salt artistik bir nesne durumuna sokmuyor muyum? Bence hayır. Hani yazılarımı o türlü kaleme alışım var ki, gereğinden çok şeye doğal ve kendiliğinden anlaşılır bir gözle bakıyorum. Sanırım bu yüzden de, okuyuculardaki sizdeki gibi bir izlenim uyanıyor. Kahrolası bir

yazı üslubu işte! Gerçekçi tiyatroda elbette tutkuları, dolaysız sözleri ve eylemleriyle canlı kanlı, yarı buçukluktan uzak ve çelişkilerle yüklü insanlar görülecektir. Sahne ne kurutulmuş bitki koleksiyonu, ne içi doldurulmuş ölü hayvanlardan bir müzedir. Siz de oyunlarımızı seyretseydiniz, böylesi insanlarla karşılaşırdınız kuşkusuz; hani oyunlaştırma ilkelerimize kafa tutarak değil, bu ilkeler sayesinde insanlığına kavuşmuş insanlarla.

Elbet oyuncu oynadığı kişide tamamen eriyip kaybolabilir ortadan. Ancak, bu durumda, oynadığı kişinin davranışlarını öylesine doğal, öylesine başka türlü tasarlanamayacak davranışlar diye göstermesi gerekecektir ki, seyircilere sahnede yansılanan kişiyi olduğu gibi benimsemekten başka yapacak şey kalmayacak ve daha çok doğalcılık (naturalizm) akımında pek belirgin rastladığımız «Herşeyi anlamak, herşeyi bağışlamaktır» gibi büsbütün verimsiz bir sonuçtan öte bir şey ele geçmeyecektir.

İnsan doğasını da gerçek doğa kadar değiştirmeyi amaçlayan bizler, onun toplumsal bir girişimle değiştirilebilir yönünü yakalayıp seyirciye sunmak zorundayız. Bunun için de, oyuncuda kapsamlı bir değişimin gerçekleşmesinden kaçınılamaz. Çünkü bugüne kadar oyun sanatı, «İnsan nasılsa öyledir ve öyle kalır; bunun da bazan topluma, bazan o insanın kendisine zararı dokunsa bile değişmez durum» — «bengi insanlık» — «doğuştan öyle ve değişmez» vb. gibi görüşlere dayanıyordu. Bugün ise, oynadığı kişi ve sergilediği olay karşısında oyuncunun ussal ve duygusal bir tavır takınması gerekmektedir. Oyuncunun bu kaçınılmaz değişimine, soğuk ve mekanik bir işlem diye bakılamaz. Soğuk ve mekanik nesnelerin sanatla bir alıp vereceği yoktur ve oyuncunun işlevindeki değişim de artistik nitelik taşır. Bir başka türlü söylemek istersek, yeni seyircileriyle aralarında gerçek bir bağlantı kuramayıp, insancıl gelişmelere tutkulu bir ilgi gösteremeyen oyuncuların, kendilerinde söz konusu değişimi gerçekleştirebilecekleri düşünülemez.

Bu bakımdan, bizim tiyatrodaki gruplandırmalar, oyunu «salt estetik» görünümle donatan, yani oyuna biçimsel bir güzellik katan efektler değildir, büyük bir iddiayla yola koyulan yeni toplum tiyatrosunun öğeleridir hepsi ve insan ilişkilerindeki yeni büyük düzen derinliğine kavranıp yürekten onaylanmaksızın elde edilemezler.

Oyunlarıma yazdığım notların tümünü yeni baştan kaleme almam olanaksız. Dolayısıyla söylediklerimi bu notlara şimdilik yapılmış bir ek, yanlışlıkla bilindiği sanılan bir şeyin sonradan bilinmediği anlaşılarak başvurulmuş bir açıklama diye görmenizi rica edeceğim.

Kuşkusuz, açıklığa kavuşturmam gereken bir nokta daha kalıyor: *Berliner Ensemble*'nin temsilcilerinde zaman zaman dikkati çeken hayli serinkanlı oynayış. Bunun sanatsal nesnellikle hiç bir ilgisi yoktur; çünkü oyuncular, oynadıkları kişilere karşı bir tavır takınmaktadır. Ve yine kılı kırk yaran ussal bir davranışla da ilişkisi yoktur bunun; çünkü us, hiç bir vakit soğuk bir tutumla savaşa katılamaz. Böyle bir oynayışın nedeni, tiyatro yapıtlarından o ateşli «sahne havasının» uzak tutulmak istenmesidir. Gerçek sanat, coşku ve heyecanını sergilediği konudan alır. Seyirciye yer yer soğuk gelen şey, bir ağırbaşlılık, bir yüceliktir ki, bunsuz da sanat tasarlanamaz.

YABANCILAŞTIRMA EFEKTLERİYLE ÇALIŞAN YENİ BİR OYUN TEKNİĞİ(*)

Bu yazıda kimi tiyatroların[1] sahnede sergilenen olayları seyircilere yabancılaştırmak için uyguladığı yeni bir oyun tekniğini anlatmaya çalışacağım. Yabancılaştırma efektlerine dayanan bu teknik, seyircilerin, oyunlaştırılan olaylara araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmalarını sağlamayı amaçlıyor, bu amaca götürecek araçlar da sanatsal nitelik taşıyordu.

Söz konusu amaç uğrunda Y–efektinin uygulanabilmesi için, sahne ile seyirci salonunun tüm *büyüselliğinden* arıtılması ve *ipnotik alanların* oluşmasının kesinlikle önlenmesi zorunluydu. Bu yüzden, epik tekniğin uygulandığı sahnelerde «akşamleyin oda», «güz vakti sokak» gibi belli bir yerin belli bir zamandaki atmosferini yaratmaktan[2] ve konuşma ritminde yapılacak düzenlemelerle belli bir havanın doğmasına ön ayak olmaktan kaçınılmıştır. Seyirciler, ne sahnede sergilenen alabildiğine duygusal olaylarla coşturuluyor, ne kasılmış kaslarla oynanan bir oyunun «büyüsüne» kaptırılıyordu. Kısacası, bir cezbe (trans) durumuna geçirilmiyor, sahne için önceden prova edilmemiş sözde doğal bir olay karşısında bulundukları yanılsamasına sürüklenmiyorlardı. İlerde görüleceği üzere, kendilerini böyle bir yanılsamanın kollarına bırakmaya karşı seyircilerdeki eğilimin, belli birtakım artistik yollara başvurularak etkisiz kılınması gerekmekteydi.[3]

Y–efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilediği olayı, sahnede bir anlatıcı – gösterici tutumuyla canlandırmasıdır. Sahneyi seyirciye kapayan, dolayısıyla sahnedeki olayın gerçek içinde ve seyircisiz geçtiği yanılsamasının doğmasına yol açan dördüncü duvar tasarımından vazgeçilmesi hiç kuşkusuz zorunludur. Bunlar yapıldı mı, oyuncu ilke bakımından doğrudan seyircilere yönelme gücünü elde eder.[4]

(*) Bu yazının notları, yazıyı izleyen Ek Bölüm'de verilmiştir. Gerek bu yazı, gerek ek bölümü 1940'ta kaleme alınmış, «Versuche 11»'de ilk kez yayınlanmıştır (Ç.N.).

Seyircilerle sahne arasındaki bağlantı, bilindiği üzere, öteden beri özdeşleşme temeline dayanır. Geleneksel tiyatro oyuncusu, söz konusu ruhsal eylemi gerçekleştirmek için öylesine yoğun çaba harcar ki, sanki sanatının ana amacı olarak bunu görmektedir.[5] Konuya girerken yaptığımız bu açıklamalardan, Y–efekti tekniğinin, özdeşleşmeyi amaçlayan tekniğe taban tabana karşıt nitelik taşıdığı anlaşılacaktır; Y–efekti tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkor.

Ne var ki, belirli kişileri sahnede canlandırıp davranışlarını sergilerken özdeşleşmeye de tümüyle sırt çevirmez epik oyuncu. Ancak, bu konuda, bir başka kişiyi canlandırmak, yani bu kişinin davranışını seyirciye göstermek isteyen, ama oyuncu yeteneği ve sanat tutkusundan yoksun bulunan rasgele bir kimseden ileri gitmez. Hani başka kişilerin davranışlarının sayılamayacak kadar çok nedenle yansılanması olayını her Allahın günü gözlemleyebiliriz. (Örneğin, bir kazanın tanıkları, kazaya uğrayan kişinin davranışını kaza yerine sonradan gelenlere sunar. Şaklaban bir kimse çıkıp, bir dostunun komik yürüyüşüne öykünür vb,). Ama bunları yapanlar, kendilerini seyredenleri bir yanılsamanın kucağına atmayı düşünmez. Ne var ki, yansılayacakları kişilerin özelliklerini sergileyebilmek için, bu kişilerle özdeşleşirler.

Daha önce belirtildiği gibi, epik tiyatro oyuncusu özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır. Ama oyun içinde seyirciyi de aynı eyleme sürüklemek için başvurmaz özdeşleşmeye; bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılarak ilgili eylemi bir ön evrede, yani provalarda bulunup rolü üzerinde çalışırken gerçekleştirir.

Kişi ve olayların, aşırı *içtepisel* bir yol izlenip sürtüşme ve eleştirilere yer vermeyecek biçimde seyirciye sunulmasından, alışılandan çok daha fazla provalara başvurularak kaçınılabilir. Oyuncu vaktinden önce bir özdeşleşmeye başvurmayarak, rol metnini elden geldiği kadar uzun süre, başkaları için değil de, yalnız kendisi için okuyup inceleyen biri gibi davranmalıdır. Böyle bir davranışta edinilecek ilk izlenimlerin ezberlenip bellekte saklanması, epik tiyatroda tutulacak önemli bir yoldur.

Oyuncu, rolünü kimi yerde hayrete kapılan, kimi yerde itirazlara kalkışan biri gibi okumalıdır. Yalnız olayların oluş biçimini değil, canlandıracağı kişinin olaylar karşısındaki tavrını da terazinin gözüne koyup tartmalı, tüm özelliği ve ayrıcalığı içinde kavramaya çalışmalıdır. Oynayacağı kişinin hiç bir davranışını «zorunlu», «başka türlüsü düşünülemez», «ilgili kişinin karakterinden ister istemez beklenmesi gereken» bir davranış diye benimsememelidir. Rolünü bellemeden önce, metnin nerelerinde hayrete kapıldığını, nerelerinde itirazlara kalkıştığını ezberlemeli, sonra da bunu seyirci karşısında açığa vurmalıdır.

Sahneye çıktı mı, oyunun belli başlı bütün yerlerinde, oynadığı kişiyle ilgili olarak seyircilere sunduğu davranışlardan ayrı daha başka davranış biçimlerinin de söz konusu olabileceğini gösterebilmeli, bunların varlığını seyirciye sezdirebilmelidir. Yani rolünü o türlü oynamalıdır ki, oyunundaki seçilmişlik niteliği elden geldiğince açık seçik farkedilebilsin, istendiğinde şu ya da bu konuda daha başka seçeneklere de başvurulabileceği anlaşılsın ve oyunun bu seçeneklerden ancak biri sayılabileceği bilinsin. Örneğin: «Ben sana sorarım bunu» der de, «Haydi, bağışladım bu yaptığını» demez oyuncu; Çocuklarından nefret eder de, onları sevmez; sahnede sol öne yürür de, sağ arkaya yürümez. Yani yapmadıkları, yaptıkları içinde saklı bulunur. Bu bakımdan, oyundaki söz ve jestlerin her biri birer karar niteliğini taşır; oynanan kişi denetim altında tutulmakta ve testten geçirilmektedir. Böyle bir oyun yönteminin teknik adı «... medi de, tersine... ti» nin saptanmasıdır.

Oyuncu, sahnede bir tümdeğişim geçirerek oynadığı kişiye dönüşmez. Ne Lear, ne Harpagon, ne Şvayk'tır o; bunları seyircilerine yansılayan biridir. Söz konusu kişilerin konuşmalarını elden geldiğince özüne uygun olarak iletir seyircilere; insan konusundaki bilgisinin elverdiği ölçüde ilgili kişilerin davranış biçimlerini ortaya kor; ama böyle yaptığı için tümden değişip, oynadığı kişiye dönüştüğü kuruntusuna kendini kaptırmaz; dolayısıyla, seyirciyi de böyle bir kuruntuya sürüklemez. Bir oyuncuya, rolündeki belli bir yerin nasıl oynanacağının yönetmen ya da bir diğer oyuncu tarafından gösterilmesini tümdeğişimsiz bir oyuna örnek verirsek, bununla ne anlatmak istediğimiz sanırım anlaşılacaktır. Oynadığı yer, kendi

rolü kapsamına girmediğinden, yönetmen ya da diğer bir oyuncu tümdeğişim diye bir şey de geçirmez, oyunun daha çok teknik yönü üzerinde durur ve salt önerilerde bulunan biri gibi davranır.[6]

Tümdeğişimden bir kez el çekilmeye görsün, oyuncunun, rol metnini sunuşundaki o önceden hazırlanmamışlık (improvizyon) havası kalkar ortadan, söylenen sözler sanki bir alıntının[7] seyirciye aktarılışı izlenimini uyandırır. Bu aktarışta, oyuncu, yararlanabileceği tüm nüanslardan yararlanır kuşkusuz. Konuşmalardaki o elle tutulup gözle görülen, o düpedüz insancıl somutluğu vermeye çalışır. Ayrıca, seyircilere sunulan ve tümdeğişimsiz oyunda kopyadan[8] öte bir şey sayılamayacak jestlerin, insancıl jestlerdeki somutluğu taşımasına özen gösterir.

Tümdeğişimsiz bir oyunda, oyun kişilerine ilişkin söz ve davranışlar aşağıdaki üç yola başvurularak yabancılaştırılabilir:

1. Üçüncü kişiye çevirme,

2. Geçmişe aktarma,

3. Oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da oyun kapsamına alma.

Üçüncü kişiye çevirme, yani «o» zamirinin kullanılması ve olayın geçmişe aktarılması, oyuncunun, oyununa gerekli bir uzaklık gerisinden bakabilmesini sağlar. Ayrıca, oyuncu, rolünün nasıl oynanacağına ilişkin not ve açıklamaları belirleyerek, provalarda bunları da ezberleyip katar metnin içine. («Ayağa kalktı ve kötü kötü söylenmeye başladı, çünkü yemek yememişti...» ya da: «Böyle bir şeyi ilk kez işitiyordu; gerçek midir, değil mi, bilemedi...» ya da: «Gülümsedi ve hiç de tasalanmamış bir edayla dedi ki...») oyunun nasıl oynanacağına ilişkin açıklamalar da üçüncü kişi ağzından sunulup iki ayrı ses tonu karşı karşıya getirilerek, ikinci, yani asıl metindeki konuşmaların yabancılaştırılması sağlanır. Bundan başka, sergilenecek sahnenin bir kez sözle belirtilip geleceğinin önceden bildirilmesi, sonra seyirci karşısına çıkarılması da yine oynayış biçimini yabancılaştırır. Geçmiş zaman kipine gelince: Bu kip, oyuncuyu

alıp öyle bir noktaya yerleştirir ki, ağzından çıkan cümlelere ilerden dönüp bakabilsin. Böylece konuşulan cümleler, konuşanın gerçek dışı bir yönteme başvurmasına gerek kalmaksızın yabancılaştırılır; çünkü konuşan, dinleyene karşın, oyunda ne gibi sonuçlara varılacağını bilir önceden; oyunu pek tanımayıp konuşulan cümleye yabancı seyircilere göre, ilgili cümle konusunda daha doğru yargılar verecek durumdadır.

İşte böyle bir kombine yönteme başvurularak, daha provalar sürdürülürken yabancılaştırılır metin ve genellikle bu özelliğini sahnede de korur.[9] Sahne ve seyirci arasındaki dolaysız ilişki, konuşulacak cümlelere verilecek önemin azlığı ya da çokluğu bakımından konuşma biçiminde bir çeşitleme (varyasyon) zorunluğuna yol açar, böyle bir olanağın doğmasını sağlar. Tanıkların mahkemede yargıçlar önündeki konuşmalarını buna örnek gösterebiliriz. Vurgulama ve kişileri söyledikleri sözlerden sorumlu tutma işi, oyunda artistik bir aşamaya ulaşmalıdır. Oyuncunun seyirciye yönelmesi mi gerekiyor, geleneksel tiyatrolardaki monolog ya da yan buçuk bir yöneliş olmamalı, tam bir yöneliş niteliği taşımalıdır bu. Ölçülü ve uyaklı metinlerde Y–efektini eksiksiz uygulayabilmek için, oyuncunun, prova evresinde dizeleri ilkin bildiğimiz düzyazıyla okuması ve gerektikçe ilgili dizeler için öngörülmüş jestlere başvurması yerinde olur. Değişik konuşma biçimlerinden kurulacak atak ve güzel bir mimari, metni yabancılaştırır. (Düzyazının ise, oyuncunun doğup büyüdüğü bölgenin şivesine aktarılarak yabancılaştırılması sağlanır.)

Jestler üzerinde ilerde duracağız. Ama burada şu kadarını belirtelim ki, tüm duygular dışa aktarılmalı, yani jeste dönüştürülmeli, yansılanan kişinin duyguları dışlaştırılarak somut bir nitelik kazanmalarına çalışılmalıdır. Bunu da, oynadığı kişinin ruhundaki duyguları ele veren bir davranışa başvurarak gerçekleştirebilir oyuncu. Gerektiği gibi üzerlerinde durulabilmesi için duyguların içten dışa aktarılarak, özgürlüklerine kavuşturulması zorunludur.

Jestlerin ayrı bir güzellik, çarpıcılık ve güç kazanması, Y–efektinin doğmasını sağlar.

Jest konusunda, Çin tiyatrosunun bir ustalık aşamasına kavuştuğunu söyleyebiliriz. Çinli oyuncu, kendi devinimlerini açık seçik gözlemleyerek Y–efektini elde eder.[10]

Oyuncunun jest, dize vb. bakımdan seyirciye sundukları, önceden hazırlandıklarını belli eden bir nitelikle donatılmalı, provalardan geçtiğini açığa vuran bir damga taşımalıdır. Daha önce birtakım güçlüklerin giderilmesinden dolayı kolay seyredilebilir bir oyun karşısında bulunduğu izleniminin seyircide doğmasına özen gösterilmeli, ayrıca oyuncu, oyunculuğu ve teknik ustalığına, seyircinin kolay üstesinden gelinebilir bir beceri gözüyle bakabilmesine izin vermelidir. Oyuncu, bir olayı, kanısınca gerçekte nasıl geçiyorsa ya da geçmişse öylece sunar sahneden; bir akrobat, seyirci karşısına çıkmadan antrenman yaptığını nasıl saklamazsa, o da yansıladığı olay üzerinde önceden çalışmalarda bulunduğunu gizlemez. Seyirciye sunduğunun, olayın kendisine göre, yani oyuncu açısından bir anlatımı, bir görülüşü, bir çeşidi (varyant) sayılacağını özellikle belirtir.[11]

Oyuncu, yansıladığı kişiyle özdeşleşemeyeceği için, bu kişiye belirli bir açıdan bakabilecek, onun üzerinde ne düşündüğünü açığa vuracak ve kendisiyle özdeşleşmeye zorlamadığı seyircisini de yansıladığı kişiyi eleştirmeye çağırabilecektir.[12]

Oyuncu için böyle bir bakış açısı, toplumsal eleştiri açısıdır. Oyuncu olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal güçlerin belirlediği karakter çizgileri üzerinde durur. Böylelikle, oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliğini kazanır. Oyuncu, seyircileri, mensup oldukları toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır.[13]

Tüm olayların temelinde saklı yatan toplumsal tavrı (gestus) yabancılaştırmak, Y–efektinin amacıdır. Toplumsal tavırla, belli bir çağın insanlarını birbirine bağlayan toplumsal ilişkilerin mimik ve jest yoluyla dışavurumudur anlatılmak istenen.[14]

Olayın toplum için yansılanıp, toplum için bir anahtar oluşturacak

gibi düzenlenmesinde sahneleri başlıklarla donatmak kolaylık sağlar.[15] Ancak, başlıklar tarihsel nitelik taşımalıdır.

Böylelikle, oyunda kesin önem taşıyan bir noktaya, yani *tarihselleştirme* işlemine gelmiş bulunuyoruz.

Epik oyuncu, olayları, tarihsel olaylarmış gibi seyirciye sunar. Tarihsel olaylar bir kezliğine, geçici, belli çağlara bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısaca insana özgü ve değişemeyecek bir davranış değil, belli özellikleri kendisinde barındıran, tarihsel akış sürecinde aşılmış ya da aşılabilecek bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir. Sürekli gelişim, bizden önce yaşayanların davranışlarını yabancılaştırır bizim için. Nasıl bir tarihçi, geçmiş olaylar ve geçmişteki çeşitli davranışlara bir uzaklık gerisinden bakarsa, bir oyuncunun da yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına böyle bir uzaklık gerisinden bakabilmesi gerekir.

Günlük yaşamımızı sürdürürken, hemen çevremizde karşılaştığımız olay ve kişileri, kendilerine alıştığımızdan hiç yadırgamayız. Bu olay ve kişilerin yabancılaştırılması ise, onların dikkatimizi çekmesini sağlar.[16] «Pek doğal» bir gözle görülüp hiç kuşku konusu yapılmamış olaylar karşısında hayrete kapılmak, bilim tarafından titiz uğraşlar sonucu geliştirilip bir teknik durumuna getirilmiştir. Sanatın da bilimle bu alabildiğine yararlı tutumu paylaşmaması için ortada neden yoktur.[17] Bilim için söz konusu tutum, insanın üretim gücünün büyüyüp gelişmesinden doğmuştur; aynı neden, sanatın da böyle bir tutumu benimsemesini zorunlu kılmaktadır. Duygu sorununa gelince: Alman epik tiyatrolarında Y–efektini uygulama denemeleri göstermiştir ki, böyle bir oyun tekniğinde de seyircilere duygular sunulmakta, ama bunlar geleneksel tiyatrodakilere benzememektedir.[18] Y–efektinin kuramsal bakımdan uyandırabileceği yapaylık izlenimi, bu efektlerin oyunlarda uygulanmasıyla silinip gidecektir. Epik tiyatro tekniğinin, şu beylik *stilizasyon* işiyle hiç bir ilgisi yoktur kuşkusuz. Dünyadaki bozuk düzenin ortadan kaldırabileceğini kanıtlamak gibi tek bir amaç güden bu tiyatronun gerçek üstünlüğünü de zaten doğallığı, dünyaya yönelikliği, mizah karakteri ve geleneksel tiyatronun geçmişten kalan her türlü gizemselliğine sırt çevirişi oluşturmaktadır.

1. Marlow'un yapıtı örnek alınarak yazılmış *Eduard II.'nin Yaşamı*, Münih Oda Tiyatrosu. *Gece Gelen Davul Sesleri*, Alman Tiyatrosu, Berlin. *Üç Kuruşluk Opera*, Schiffbauerdamm Tiyatrosu, Berlin. *Ingolstadt Piyonirleri*, Schiffbauerdamm Tiyatrosu. *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Batışı*, opera, Devlet Tiyatrosu, Berlin. *Önlem*, Büyük Tiyatro, Berlin. *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri*, Nollendorf Tiyatrosu. *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, Roddersalen, Kopenhagen. *Karrar Ana'nın Silâhları*, Kopenhagen, Paris. *Üçüncü İmparatorluğun Korku ve Sefaleti*, Paris.

2. Epik Tiyatro'da oyun kişilerinin kimi davranışlarını açıklama amacıyla belli bir atmosferin verilmesi gerekiyorsa, bu atmosferin kendisi yabancılaştırılır.

3. Mekanik araçlar için şu örnekleri verebiliriz: *Sahnenin bol ışıkla aydınlatılması* (çünkü sahnedeki boşluk, salondaki kimsenin birbirini seçemeyeceği gibi karartmayla birleşerek seyircinin ayıklığından, aklıbaşındalığından pek çok şey yitirmesine yol açar) *ve ışık kaynaklarının görülebilmesi.* Tiyatrodan kapı dışarı edilmesi istenen yanılsamayı önleyebileceği için, ışık kaynaklarının seyircinin açık seçik görebileceği biçimde yerleştirilmesi önemlidir. Böyle bir davranış, seyircinin dikkatini oyun üzerinde doğru dürüst toplaması bakımından bir sakınca yaratmaz. Işık kaynakları seyircilerin görüş alanı içinde kalacak gibi sahnenin aydınlatılması, onlarda önceden prova edilmeyip hemen anında gerçekleşen bir olaya tanıklık ettikleri yanılsamasının doğmasını bir ölçüde engeller. Seyirci anlar ki, kendisine bir şey gösterilmek için hazırlık yapılmıştır, daha önceden olup biten bir şey özel birtakım koşullarda, örneğin parlak ışık altında yinelenmektedir. Işık kaynaklarının açıkta bırakılması, eski tiyatronun bunları seyirciden kaçırma alışkanlığına yönelik bir yergi, bir eleştiri niteliğini taşır. Bir spor gösterisinde, diyelim bir boks maçında kimse çıkıp ışık kaynaklarının saklanmasını beklemez sanırım. Yeni tiyatronun gösterileriyle spor gösterileri birbirinden ne denli ayrılsa da, eski tiyatroya karşın, ışık kaynaklarını seyirciden gizlememe konusunda birleştiği görülür. (Bkz.: Brecht, *Epik Tiyatro'da Sahne Düzeni.*)

4. *Oyuncunun seyircilerle ilişkisi*, alabildiğine doğal ve dolaysız nitelik taşımalıdır. Oyuncu, seyircilere yalnız bir bildiride bulunacak, bir şey gösterecektir; bu bakımdan, böyle bir bildiri ya da gösteriyi gerçekleştiren kimse tutumunun tüm davranışlarına kaynaklık etmesi zorunludur. Bildiri ve gösterisini ister sokakta, ister bir evin salonunda, isterse sahne dediğimiz o sınırlı tahta zemin üzerinde yapsın, değişmez durum. Bu iş için özel bir giysi kuşanıp makyaja da başvurabilir oyuncu ve neden bu yola saptığını gerek başta, gerek sonradan seyirciye açıklayabilir. Ancak, insanlar arasında geçen bir olayın henüz yeni gerçekleşiyormuş, önceden hazırlanmamış gibi bir doğallıkla belli bir saatte belli bir sahnede sergilenmesinin çok önceden seyircilerle kararlaştırıldığı, böyle bir karara varıldığının belli edilmemesinin de yine aynı kararlaştırmada öngörüldüğü gibi bir izlenime yol açılmamalıdır. Sahneye yalnız biri çıkmakta, herkesin içinde bir gösteride bulunmakta, *gösteri* eyleminin kendisini de ayrıca gösteri konusu yapmaktadır.

Bu kimse kuşkusuz bir başkasını yansılayacak, ama yansıladığı insan kendisiymiş gibi davranmayıp kendisini unutmaya çalışmayacaktır. İlerde de kendisi olarak, kendisine özgür karakter çizgileri taşıyıp başkalarından ayrılan, bu bakımdan da kendisini seyre gelenlere benzeyen bir kişi olarak kalmasını sürdürecektir.

5. Tanınmış Danimarkalı oyuncu Poaul Reumert'in aşağıdaki sözleriyle karşılaştırınız:

«... *öldüğümü* hissedersem, *gerçekten* duyarsam bunu, başkaları da duyar. Elimde bir hançer tutuyormuşum da çocuğu öldürmek istiyormuşum, kafamda yalnız bu düşünce varmış gibi yaparsam, bunu gören herkes dehşetle irkilir... Olup biten, duyguların açığa vurduğu düşünsel bir eylem ya da bunun karşıtı, yani tutku ölçüsünde güçlü bir duygunun düşünceye dönüşümüdür. Bunun üstesinden gelindi mi bir kez, bulaşkanlıkta eşi görülmedik bir nesne çıkar ortaya ve geri kalan tüm dış nesneler hiç umursanmayacak nitelik kazanır...»

Rapaport ise, 1936'da yayınlanan «*Theater Workshop*» kitabının «*The Work of the Actor*» bölümünde şöyle der:

«... Sahnede oyuncuyu baştan aşağı fiksiyonlar çevreler... Oyuncu, bunların tümünü gerçekmiş gibi gösterebilmeli, kendisini kuşatan her şeyin diri gerçekliğine inanıyormuş gibi davranmalı ve seyircileri de buna inandırabilmelidir. İşte böyle bir tutum, bizim çalışma yöntemimizin can damarıdır... Rasgele bir nesneyi, örneğin bir şapkayı alıp masanın üzerine ya da yere koy ve seyircilere iri bir fare diye benimsetmeye çalış; bunun bir şapka değil, bir fare olduğuna kendilerini inandırmaya bak... Ne türlü bir fare sayılacağını, iriliğini ufaklığını, rengini anlat... Bizler, tam bir saflıkla davranıp önümüzdeki nesnenin gerçektekinden bir başka nesne olduğuna kendimizi inandırdığımız gibi, seyircileri de buna inanmaya zorlarız...»

Hani sanılır ki, yukarıdaki sözlerde bir büyü, bir sihir kursundan dem vurulmaktadır; oysa gerçekte, Stanislavski yöntemine uygun bir oyun tekniğinin kuralları anlatılmak istenmektedir. İnsan soruyor kendi kendine: Acaba fare bulunmayan yerde seyircilere fare gördürme yeteneğini oyuncuya sağlayan teknik, doğru'ları yaymaya gerçekten elverişli midir? Bir oyunculuk sanatına gerek kalmaksızın, yeterince alkol alan herkes azman değilse de, beyaz farecikler görebilir pekâlâ.

6. Oyuncunun, rolünü başka oyunculara (bir öğrenciye, kadınsa erkek, erkekse kadın meslektaşına, partönerine, bir komiğe) talim ettirmesi iyi bir egzersizdir. Öte yandan, yönetmenler, oyuncunun oyununu sergilerken nasıl davranacağını belirleyip saptarlar. Ayrıca, oyuncunun, rolünü başkaları tarafından oynanırken görmesi yararlardan uzak değildir ve hele bu rolü bir komiğin oynaması gerçek rol sahibi için hepsinden öğretici nitelik taşır.

7. Oyuncu, yansıladığı kişiyle dolaysız ve özgür bir ilişki içinde bulunur, bu kişiyi konuşturup devindirir, kendisi de olup biteni karşısındakilere iletme görevini üstlenir. Metnin hemen o anda doğmadığını, önceden saptanıp ezberlendiğini seyircilere unutturma gereğini duymaz; çünkü hakkında seyirciye bilgi sunduğu kişi kendisi değil, bir başkasıdır. Oyuncu sanki belleğine dayanarak konuşuyormuş gibi davranır; sanki yalnızca anımsar bir kimseyi, bir olayda tanıklık eder. Ama ele aldığı kişinin sözlerini hemen o anda ilk kez söyleniyormuş gibi vermesinde sakınca yoktur. Sahnede di-

kilen ve konuşan kimselerin ayrı kişiler olduğu göz önünde tutuldu mu, genellikle bir çelişki görülür oyuncunun davranışında. Oyuncu, geçmiş zaman, ele aldığı kişi de şimdiki zaman kipiyle konuşur. Ama bir ikinci çelişki var ki, birincisinden daha da büyük önem taşır: Oyuncunun, oynadığı kişiyi gerekli duygularla donatması hiç bir sakıncayı içermez. Ne var ki, kendisi de taş gibi durmaz, o da birtakım duygulara kapılabilir. Ancak, bu duyguların, oynadığı kişinin duygularıyla ille de çakışması gerekmez. Diyelim, anlatı konusu yapılan kişi, doğruluğuna inandığı bir şey söylemektedir; bu durumda oyuncu, söylenenin doğru sayılamayacağını ya da doğru'yu söylemenin insanın başına birtakım dertler açabileceğini belirtebilir ve belirtmelidir.

8. Şimdiye kadarkinden daha bol ölçüde bir malzemenin derlenmesi, epik tiyatro için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Epik tiyatro oyuncusu, geleneksel oyuncular gibi, bir kral, bir bilgin, bir mezarcı kimliğiyle seyirci karşısına çıkmaz; kralları, bilginleri, mezarcıları anlatır; yani gerçek yaşam içinde sağına soluna bakmak, sağını solunu gözlemlemek zorundadır. Ayrıca, özgünlüğe (orijinalliğe) yer bırakmadığı için, günümüz tiyatro okullarında kötü bir gözle bakılan kopya işini öğrenmesi gerekir.

9. Gerekli Y – efekti, tiyatroda, çeşitli yollardan sağlanabilir. *İngiltere Kralı Eduard II'nın Yaşamı*'nın Münih'teki sahnelenişinde ilk defa olarak sahnelerin içeriğini önceden haber veren başlıklar kullanılmış, *Üç Kuruşluk Opera*'nın Berlin'deki sahnelenişinde arya başlıkları önceden projeksiyonla bir perdeye, *Adam Adamdır*'ın sahnelenişinde ise, oyuncular projeksiyondan yararlanılarak büyük panolara yansıtılmıştır.

10. Oyuncu kendi kendini seyreder [...][1]

11. Bu bir araya toparlayan, yoğunluğa kaçan, arka planı da yansılayan oynayışı, en güzel biçimiyle temsilden hemen önceki provalarda gözlemleyebiliriz. Oyuncular, bu provalarda «işaretleme-

(1) [Brecht burada *Çin Tiyatrosu'nda Yabancılaştırma Efektleri* başlıklı yazısından bir parçayı alıntılamaktadır. Bkz.: Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri, s. 16 vd.]

lerle» çalışır. Yani duruş oturuşlara şöyle bir dokunup atlar, gestus'lara şöylece değinir, ses tonlarını şöyle bir belirleyip geçer. Çokluk, rollerin dağıtımında bir değişikliğe gidildi mi, oyuna yeni katılan oyuncuya gereken bigilerin verilmesi için düzenlenecek provalar, oyuncuların kendi rollerini başarıyla oynamasını sağlar. Ayrıca, oyuncuların seyircilere yönelmesi prova kapsamına alınmalıdır. Ne var ki, bu konuda aşırılığa kaçılmamalı, yani ilgili yöneliş telkin yoluyla gerçekleştirilmemelidir. Telkinsel oyunla, inandırıcı somut oyun arasındaki ayrım asla gözden uzak tutulmamalıdır.

12. *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların Dışavurumu* adındaki kitabında, bu dışavurumları incelemenin güçlüğünden yakınır Darwin; «Aşırı bir heyecan durumuyla karşı karşıya kaldık mı, kendimiz de öylesine heyecanlanırız ki, ya karşımızdaki heyecanı gözlemlemeyi düpedüz unutur ya da titiz bir gözlemleme olanağını yitiririz» diyerek, bunun nedenini açıklar. İşte burada sanat işe karışarak, en ateşli heyecanları bile o türlü sunar ki, olaya «tanık» olan seyirci gözlemleyici durumunda tutulabilsin.

13. Seyircileri bir örnek (uniform) kitle sayıp buna göre davranmaması da, oyuncunun tutumundaki doğallığın bir parçasını oluşturur. Oyuncu, karşısındaki kitleyi bir coşku potasında eriterek biçimden yoksun bir külçeye dönüştürmez. Bütün seyircilere karşı aynı yöneliş ve seslenişe başvurmaz. Seyirciler arasındaki ayrılıklara ilişmediği gibi, derinleştirir onları. Dostları da seyirciler arasında yer alır, düşmanları da; seyircilerden kimine dost, kimine düşman gibi davranır. Taraf tutar; ama hep oynadığı kişinin tarafı olmaz bu. Yansıladığı kişinin tarafını tutmuyor mu, ona karşı cephe alır. (Bu, oyuncunun temel tutumudur bir kez; ama bu tutumun da değişebilmesi, yansıtılan kişinin ayrı dışavurumları karşısında bu tutumun da ayrı nitelikler taşıması gerekir. Ancak kesin bir yargıya varılamayacak yerleri de içerebilir oyun; böyle yerlerde oyuncu çekimser davranarak bir yargıya varmaktan kaçınır; ne var ki, açık seçik belirtir bu davranışını.

14. Kral Lear (I. Perde, I. Sahne), ülkesini kızları arasında bölüştürürken bir haritayı alıp parçalara bölerse, bölüştürme eylemi yabancılaştırılır. Bu tür bir davranış, dikkati yalnız haritadaki ülke

üzerine çekmekle kalmaz, kralın ülkeye kendi özel mülkiyeti gibi baktığını da ortaya kor ve feodal aile ideolojisinin temel yapısını bir ölçüde aydınlatır. *Jül Sezar*'da Brutus'un imparatoru öldürmesi, bir monoloğunda Sezar'ı diktatörlükle suçlayan Brutus'un kendi kölelerinden birine gösterdiği kötü davranış sergilenerek yabancılaştırılır. Maria Stuart rolünde Weigel, boynunda taşıdığı bir istavrozu ansızın yelpaze gibi kullanmış, tıpkı koket bir kadın gibi davranmıştır.

15. Bu tür başlıklara örnekler:

«Simsar Sullivan Slift, Jan Dark'a, yoksulların ne ahlâksız kimseler olduğunu gösterir.» – «Kapitalizm ve dinin yüzde yüz gerekliliği üzerinde Pennont Mauler'in söylevi.» (Mezbahaların Kutsal Jan Dark'ı)– «Yeni Anabasis: Aslan asker Şvayk yola koyulur, ama bir türlü birliğine varamaz» – «Diktatörleri öldürmenin aslan asker Şvayk tarafından hoş karşılanmayışı.» (Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri)

Bu başlıklar, uzunca sahnelerden önce yer almaktadır. On beş dakika süren bir sahnenin kendi içinde alt bölümlere ayrılmasına örnek olarak, *Ana* oyununun ikinci sahnesine ilişkin başlıklar:

a. Arkadaşları, hükümet aleyhinde bir bildirinin basım işini konuşmak üzere, Pavel Vlassov'u ilk kez evinde ziyarete gelirler.

b. Oğlunu devrimciler arasında gören anne tasalanır ve onları evinden uzaklaştırmaya bakar.

c. Kısa bir şarkı okuyan Mascha Charalova, bir işçinin iş ve ekmek bulabilmek üzere tüm ülkenin «altını üstüne getirmek» zorunda olduğunu belirtir.

d. Evde polisin yaptığı arama, ana'ya, oğlunun üstlendiği işin ne kadar tehlikeli olduğunu gösterir.

e. Polislerin hoyrat davranışına iyice kızar ana; öyleyken zorba olarak hükümeti değil, oğlunu görür, oğlunu ve onu ayartanları suçlar.

f. Tehlikeli bir bildirinin dağıtımıyla oğlunun görevlendirildiğini

öğrenen ana, onu bu işten sıyırıp almak için bildirilerin dağıtımını kendisi üstlenmeye kalkar.

g. Devrimciler, kısa bir görüşmeden sonra bildirileri anaya verirler. Ananın okuması yoktur, bildirilerde ne yazıldığını bilemez.

16. Diyelim ki sahnede şöyle bir olay sergilenecektir[...][1]

17. ***Günlük Yaşamın Bir Olayı Olarak*** Y–Efekti: Yabancılaştırma efekti, düpedüz günlük yaşamla ilgili, normal yaşamda binlerce kez karşılaşılan bir olaydır. İnsanın bir başkasına ya da kendisine belli bir şeyi açıklamak için sık sık başvurduğu bir yöntemdir, öğrenim konusunda ya da iş toplantılarında şu ya da bu biçimde uygulandığı görülür. Y–efekti, dikkatin üzerine çekilmesi istenen nesnenin bayağı, bilinen, hemen göz önünde bulunan bir nesne durumundan çıkarılıp, olağandışı, dikkati çeken, beklenilmedik bir nesne durumuna sokulmasını sağlar. Bir açıklamaya gerek kalmaksızın, bir nesne bir bakıma anlaşılmaz kılınmakta, ama aynı nesnenin ilerde çok daha iyi kavranabilmesi için böyle bir yola başvurulmaktadır. Olağan bir nesneyi kavrayabilmek için, onu dikkati çekmez durumundan sıyırıp almak gerekmektedir. Olağan nesneyi anlamanın bir açıklamayı gerektirmediği görüşünden vazgeçilmelidir. Bu nesne, binlerce nesneden biri olup tümüyle gösterişsiz ve beylik bir nesne niteliğini taşısa da, Y–efektleriyle bir olağandışılık damgası vurulur üzerine. Bir kimseye: «Saatine şöyle bir alıcı gözüyle baktın mı şimdiye kadar?» diye sorduk mu, Y–efektini uygulamış oluruz. Böyle bir soruyu tarafıma yönelten kimse, benim ikide bir saatime baktığımı bilir; ama yönelttiği soruyla o alışılmış, dolayısıyla bana artık bir şey söylemeyen bakıştan koparıp alır beni. Öteden beri hep vakti anlayayım diye bakmışımdır saatime; ama şimdi tarafıma yöneltilen ısrarlı soru üzerine bilirim ki, saatin kendisini şöyle bir yol hayret dolu bakışlarla süzmek tenezzülünde bulunmamışımdır. Oysa saat, çeşitli bakımdan şaşılacak bir mekanizmadır. Bunun gibi, bir iş konuşması: «Acaba hiç düşündünüz mü, her Allahın günü fabrikanızdan çıkıp ırmağın suyuna karışan pislik nereye gidiyor, ne oluyor?» cümlesiyle başlamak, pek basitinden bir Y–efektini uygulamak demektir. Hani pisliğin ırmağın suyuna karışarak sürüklenip

(1) [Bu not için bkz: Brecht, *Çin Tiyatrosu'nda Yabancılaştırma Efektleri*, s. 25 vd.]

gidişi, gizli saklı gerçekleşmiş değildir şimdiye dek; atık su, titizlikle fabrikadan ırmağa aktarılmış, insan gücü ve makinalar kullanılmış bunun için, ırmak atık suyla yemyeşil bir renk almış ve herkesin gözü önünde akıp gitmiştir sonra. Atık su bir üretim artığıdır, şimdi ise üretim konusu yapılmak istenmektedir. İlgiyle üzerine çevrilir gözler. Sorulan soru onu yabancılaştırmış, zaten yabancılaştırılması amaçlanmıştır. Y–efektini sağlayan en yalın cümleler: «– medi de, tersine» ya da: «... değil, tersine...» kalıbına uyan cümlelerdir. «Giriniz!» demedi de, «Defolup gidiniz!» dedi. – «Sevinmedi de, tersine kızdı.» Bir bekleyiş havası vardır ilgili cümlelerde ve deneyimlerin ortaya koyduğu gibi haklı bir bekleyiştir bu. Ama bekleyiş hep boşa çıkarılır. Bir şey şöyle ya da böyle sanılmıştır; ama derken bunun yanlışlığı gösterilir. Yalnız bir değil, iki seçenek söz konusudur hep ve ikisi de öne sürülür. İlkin ikincisi, yani sonuncusu, ardından da birincisi yabancılaştırılır. Örneğin, insanın, annesine bir başkasının eşi gözüyle bakabilmesi için, bir Y–efekti gerekir. Hani bir üvey babanın varlığı da sağlayabilir böyle bir efekti. Bir kimse, öğretmenini bir icra memuru tarafından sıkıştırılmış gördü mü, bir Y–efekti doğup çıkar ortaya. Bu efekt ilgili kimsenin elinden, ona öğretmenini «büyük» göstermiş bakış açısını çekip alarak tersi bir bakış açısı sunar. Hanidir son model bir arabanın direksiyonu başında oturup da, bir gün eski T–modeli bir Ford arabayı kullanma durumunda kaldık mı, otomobil bizim için yabancılaştırılır; ansızın çatlamalar, patlamalar işitiriz; motor infilâkli bir motordur çünkü. Böyle bir arabanın, daha doğrusu bir arabanın hayvan gücüyle çekilip götürülmeden nasıl gidebildiği konusunda hayrete kapılırız. Kendisine yabancı ve yeni bir şey, tekniğin bir başarısı ve bu bakımdan doğal sayılamayacak bir nesne gibi bakmamız, kuşkusuz otomobilin de bir parçasını oluşturduğu doğa'yı, ansızın doğallığından uzak bir yönüyle çıkarır karşımıza. Doğa kavramı, doğal olmayanı içerir. «Gerçekten» sözcüğü de, Y – efektini sağlayabilen bir sözcüktür. (Gerçekten evde değildi; söylemişti, ama biz inanmamış, bir gidip bakalım demiştik. Ya da: Evde bulamayacağımızı düşünmemiştik, ama gerçekten yoktu.) *Doğrusu* sözcüğü de, *gerçekten* sözcüğü kadar Y–efektini sağlayacak güçtedir. (Doğrusu, ben aynı düşüncede değilim.) Eskimoların: «Otomobil yerde sürünen kanatsız bir uçaktır» tanımıyla da yine otomobilin yabancılaştırıldığını görürüz.

Yabancılaştırma efektinin kendisi de bu yazıda bir bakıma yabancılaştırılmaktadır; çünkü, günlük yaşamımızı sürdürürken binlerce kez karşılaştığımız ve dört bir yanda uygulandığını gördüğümüz olağanüstülükten yoksun bir eylemi olağanüstü bir eylemmiş gibi ele aldık ve anlaşılmasına çalıştık. Ama Y–efektinin «rasgele» bir yazıyla «değil», «tersine» ancak belli yazılarla sağlanabileceğini gerçekten kavrayanlarda başarabildik bunu. Oysa, Y–efektinin «doğrusu» bir olağanüstülüğü yoktur.

18. *Ussal ve duygusal görüş üzerine:* Özdeşleşmenin yadsınması, duyguların yadsınmasından doğmayıp, böyle bir sonuca da götürmez. Duyguların ancak özdeşleşmeyle sağlanabileceği yolunda beylik estetikçe ileri sürülen tez yanlıştır. Ancak, Aristotelesçi olmayan bir oyun sanatı, özdeşleşmeyle amaçlanan duyguları titiz bir eleştiriden geçirmek zorundadır.

Futurist ve Dadaist'lerin meydan okuyuşuyla müziğin soğutulması gibi kimi eğilimler, duygu alanındaki bir bunalımın varlığını ortaya koymaktadır. Alman savaş sonrası oyun sanatı, daha Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarında ussal'a doğru kesin bir yöneliş gösterir. Duygusal'ı grotesk biçimde vurgulayışıyla Faşizm'in, hatta bu bakımdan Faşistleri aratmayacak solcu yazarların estetik görüşlerinde ussal öğenin tehlikeli ölçüde gerilemesi, bizi özellikle ussal öğe üzerinde durmaya götürmüştür. Ama yine de çağdaş sanat yapıtlarının büyük bir bölümünde us'tan koptuğu için duygusal etkide bir gerileyişten ve ussal'a daha çok yaklaştığı için de yine duygusal etkide bir rönesanstan söz açabiliriz. Bu dediklerimiz, duygu yönünden düpedüz geleneksel doğrultuda düşünenleri şaşırtacaktır yalnız.

Duygular, her vakit, tümüyle belirli ve sınıflara göre ayrılmış bir temele dayanır; her defasında tarihsel ve ayırıcı özelliklerle sınırlanmış biçimde açığa vurur kendini. Sanat yapıtlarının duygusal etkilerinin hangi çıkarlardan kaynaklandığını aramaya kalkarsak, belirli duygularla belirli çıkarlar arasında bağlantı kurmak pek zor değildir. Herkes Delacroix'nin tablolarıyla Rimbaud'nun «Sarhoş Gemi» adlı şiirinde İkinci İmparatorluk'la ilgili sömürge serüvenlerinin dile getirildiğini görecektir. Örneğin, «Sarhoş Gemi» ile Kip-

ling'in «Doğu ve Batı» adlı baladı arasında bir karşılaştırma yapılarak, XIX. yüzyıl ortası Fransız ve XX. yüzyıl başı İngiliz sömürgeciliği arasındaki ayrım kolaylıkla saptanabilir. Marks'ın daha önce söylediğ gibi, bu tür şiirlerin üzerimizdeki etkisini açıklamak hayli güçtür. Öyle görülüyor ki, toplumsal ilerlemelere eşlik eden duygular, belli çıkarlara bağlı duygular olarak, insanların ruhunda uzun zaman yaşamını sürdürmekte ve ilgili duyguların arada bir karşıt çıkarlara tosladığı düşünülürse, bu eylem sanılacağından da güçlü nitelik taşımaktadır. Her ileri adım, bir öncekinden uzaklaşarak, yani bir öncekinin üzerinden atlayıp geçerek onu saf dışı bırakır; beri yandan, yararlanır ondan ve dolayısıyla üzerinden atlanıp geçilen adım, insanların belleğinde bir bakıma ileri adım olarak korur varlığını; nitekim yaşamın içinde de, doğurduğu sonuçlarla etkinliğini sürdürür. Burada pek ilginç bir genelleştirme ve sürekli bir soyutlamayla karşılaşmaktayız.

Eskiden kalmış sanat yapıtlarında gördüğümüz bizim dışımızdaki insanların, geçmiş çağlarda yaşamış kişilerin ve bizden başka bir toplumsal sınıftan olanların vb. duygularını içimizde duyabiliyorsak, şurasını itiraf etmek gerekir ki, tüm insanlığı ilgilendirmiş çıkarlara bu yoldan bir katılma göstermekteyiz. Ölüp gitmiş bu insanlar, ilerlemelere öncülük eden sınıfların çıkarlarını temsil etmiştir. Ama faşizm'in alabildiğine geniş ölçüde ürettiği duygularda durum değişiktir; bu duygulara kapılanların çoğunluğu için bir çıkar söz konusu değildir.

19. *Eleştirici tutum sanatsal nitelik taşımaz mı?* Kuşkusuz, Y—efekti, seyircinin özdeşleşmeye dayanan onaylayıcı tutumunu eleştirici bir tutuma dönüştürür. Eleştirici tutuma, eski alışkanlık gereği, özellikle olumsuz bir gözle bakılır. Çoklarına göre, eleştirici tutum, zaten bilimsel ve sanatsal tutumlar arasındaki ayrımı oluşturur. Sanatsal haz içine protestonun ve nesnelliğin sokulması düşünülemez. Kuşkusuz, bayağı sanatsal hazzın da eleştirel nitelik taşıyan daha yüksek bir aşaması vardır; ama buradaki eleştiri yalnız artistik'e yöneliktir; oysa artistik anlatımının değil, dünyanın kendisinin eleştirel, protestocu ve nesnel bir tutumla gözlemlenmesi bambaşka bir durumdur.

Sanatın içerisine sokabilmek için, eleştirici tutumu olumsuz değil olumlu yönüyle görmek gerekir: Dünyanın kendisine yönelecek bu eleştiri etkin, eylemci ve olumlu nitelik taşır. Bir ırmağın akışını eleştirmek, bu akışı daha iyi bir duruma sokmak, onda birtakım düzeltmeler yapmak demektir. Toplumun eleştirisi ise, yukarıda belirtildiği gibi, eleştirici devrim, yani son kertesine vardırılmış eylemci bir eleştiridir. Eleştirici tutum, yine yukarıda belirtildiği gibi verimli bir tutumdur ve büyük bir haz kaynağıdır. İnsan yaşamını daha iyiye götüren eylemleri yalın bir dille sanat diye nitelediğimizi düşünürsek, bizim sanatımız ne diye bu eylemleri içermesin, bilmem.

YABANCILAŞTIRMANIN POLİTİK KURAMI

1. *Politik Tiyatro*

Günümüzde politik bir karakter kazandığını gördüğümüz tiyatro, eskiden de politik nitelikten yoksun değildi. Egemen sınıfların işine geldiği gibi dünyaya bakmasını seyircilere öğreten kurumlardı bunlar. Egemen sınıflar kendi aralarında uzlaşamadığından, tiyatroda sergilenen dünya da birbirinden değişik görünümdeydi. Bir Ibsen, bir Antoine, bir Brahm, bir Hauptmann tiyatrosu düpedüz politik kurumlardı. Ama tiyatroların işlevsel değişikliğinde fazla derinliğe inilmeyip yüzeyde kalınmışsa, bunun nedeni, adı geçen kişilerin toplum düzeninin temellerine dokunmayarak, bu düzende önemsiz değişikliklerle yetinmeleriydi. Ancak yeni bir sınıf olan emekçilerin, Avrupa'nın kimi ülkelerinde egemenlik üzerinde hak iddia etmesi ve hattâ bir ülkede egemenliği ele geçirmesi üzerine, gerçekten politik bir kuram niteliğindeki tiyatro dünyaya açtı gözlerini. Egemenlik üzerinde hak iddia eden ya da egemenliği ele geçiren yeni sınıf özel bir karakter taşıyor, kendinden önceki bütün toplumsal sınıflardan ayrılıyordu. Dolayısıyla, eskisi gibi yalnız sansürden geçirilmiş bakış açısını sunmakla yetinmeyip, dünyayı tümüyle buyur etti seyirciye; tiyatroyu sınırsız politik eylemlere sahne yaptı. Bundan böyle, dünya gelişmekte bulunan, geliştirilmesi gereken, gelişimi varolan sınıflardan birinin kendi çıkarı için zorunlu gördüğü sınırlarla sınırlandırılmayan bir kimlikle sahnede canlandırılabiliyor ve canlandırılması gerekiyordu. Halkın büyük çoğunluğunun yaşam sürecindeki edilginliğine paralel olarak eski tiyatro seyircilerinde gözlemlenen pasiflik, artık aktif bir tutuma bırakıyordu yerini. Yani bundan böyle dünya, seyircilerin ve onlardaki etkinliğin (aktifliğin) buyruğunda bir dünya gibi sahnede sergileniyordu.

Burjuvazi döneminin bireysel ahlâk görüşünden yeni tiyatroda yararlanmamız, dramaturji anlayışımız bakımından düşünülemezdi. «Başkalarının sana nasıl davranmasını istiyorsan, sen de başkaları-

na öyle davran!» kuralı, etkili bir davranış biçimi olma niteliğini yitirmişti çoktan. Örneğin, emekçi seyircilerimize nasıl şöyle diyebilirdik: «Emekçiler! Emekçi kardeşlerinize, burjuva olarak nasıl davranacaksanız, öyle davranınız. Ama onların burjuva olarak kendilerine davranılmasını dilediği gibi olsun bu davranış.» Devrimci emekçilerin davranışına, başkalarının davranışını belirleyen bir kural gözüyle bakılamaz.

2. Tiyatroda Y– Efektinin Politik Kuramı

İnsan soydaşlarımızın davranışına karşı duyduğumuz, sanatla uğraşıyorsak kendi davranışımıza karşı da pek sık içimizde hissettiğimiz *yadırgama*'nın, sanat çalışmalarımızı etkilemesinin anlaşılmayacak bir yanı yoktur. Yalnız ezenlerin değil, ezilenlerin davranışı da yadırgatır bizi. Diyelim, bir gebe kadın bulunmaktadır; öyle toplumsal bir düzenin ocağına düşmüştür ki, yaşamın düşmanıdır bu düzen; ancak yine de aman zaman tanımaz, çocuklarını doğurmaya zorlar gebe kadınları. Böyle bir durumda, kadının karnındaki yavrusunu yaşamın değil, ölümün kollarına teslim etmek hakkına sahip çıkmak için savaştığı görülür. Emekçi insan kendisini ezen güçleri besleyip doyurur, onların daha bir palazlanıp semirmesine çalışır. Biz sanatçılara gelince batmakta olan gemilerin çürümüş tahtalarını boyanmaya, onları yeni göstermeye bakarız. Oysa, böylesi durumlarda bizler için, ilgili davranışlardaki yadırgatıcılığa bir nesnellik ve ezici bir güçlülük kazandıracak çare ve yollar aramaktan daha doğal ne vardır?

«Bir şey şöyle ya da böyle mi, şöyle ya da böyle olması gerekiyor da ondan» sözü ne demektir? Hiç de ilgili nesnenin şöyle ya da böyle olması gerekmediğini biliyorken, bunu söylemenin ne anlamı var? Sahnede sergileyip doğru bulmadığımız bütün davranışları, elden gelen çabayı harcayıp yadsınamayacak nedenlerle donatmak, tüm umutlar üzerinden silindir gibi geçen *doğa*'nın heybetli görünümünü kendilerine yakıştırmak, onlarla *doğa* arasında ilişki kurmak neye? Söz konusu davranışlara yönelteceğimiz eleştiri, sanki doğal değil midir?

«Herşeyi yöneten us'la birlik ve beraberlik içinde bulunduğumuz» yolundaki o çok değerli duygunun bizde uyanması, tek bir koşula

bağlıdır: Bu us'a ilerici bir us gözüyle bakmak. Ancak dikkat ediniz: Sizinle birlik ve beraberlik içinde bulunmazken, sizin birlik ve beraberlik içinde bulunmayı dilediğiniz us, yönetim işini yürüten polisin usu olmasın sakın!

DİYALEKTİK ve YABANCILAŞTIRMA

1

Bir kavrayış biçimi olarak yabancılaştırma (kavramak-kavramamak-kavramak), olumsuzlamanın olumsuzlanması.

2

Bir kavrayış eyleminin gerçekleşmesine kadar anlaşılmazlıkların birikimi (nicelik ve niteliğin birbirine dönüşümü).

3

Genel'de Özel (biricilikliği, birkezliği içinde olay, beri yandan tipik).

4

Gelişim faktörü (duyguların karşıt duygulara dönüşümü; aynı zaman sürecinde eleştiri ve özdeşleşme).

5

Kendi içinde çelişki (böyle koşullarda bu insan, böyle bir davranışta bu sonuçlar!).

6

Bir nesnenin bir diğeriyle anlaşılabilirlik kazanması (tek başına belli bir anlamı içeren bir sahnenin başka sahnelerle ilişkisinden ötürü bir ikinci anlamı daha içerdiğini saptamak).

7

Sıçramalar (saltus naturae, sıçramalarla yürüyen epik gelişim).

8

Karşıtların birliği (birlik'te karşıtları arayış; alacakları ücret için

çekişen, ama dışa karşı bir birlik ve beraberlik oluşturan ana ve oğul-*Ana* oyunu).

9

Bilginin pratikte uygulanabilirliği (kuram ve pratiğin bir bütünlük oluşturması).

YABANCILAŞTIRMA EFEKTİ

Şimdiye kadar, bir oyuncunun özdeşleşmeye başvurmaksızın sahnede yansıladığı hayalî kahraman, sokakta ya da evde rastladığımız gerçek bir kişiden pek başka türlü çıkmaz karşımıza, bize böyle bir kişiden daha çok yaklaştırılamaz; kendisini kendi gözleriyle değil, komşusunun gözleriyle görürüm; ben değilim, bir başkasıdır bu kişi. Bu başkasına ilişkin yargılarımda enikonu özgür davranabilir ve davranmayı isterim.

Ama bu sözlerle, pek gerçekleştirilmeyecek bir oyunlaştırma yönteminin tanımlandığını çaresiz itiraf etmek gerekiyor. Salt buraya kadar anlatıldığı gibi davranarak, yani eski tiyatronun kimi uygulamalarını bir yana bırakarak, oyuncu, hayal ürünü bir kişiyi sahnede canlandırmanın üstesinden gelemez, çünkü bu kişiye karşı fazla umursamaz bir tutum takınır, yansıladığı kahramanla arasında bir gerilim bulunmaz ve bir merak öğesinin sözü edilemez. Oyuncunun yaptığı şey, sokakta rasgele bir kişiden daha çok tanımadığı birini alarak seyirci önüne çıkarmaktır. Bu kişiyle kendisi arasında bir gerilim sağlamak istedi mi, bir başka girişimde bulunması gerekir. Oynadığı kişiyi, sokakta karşılaşacağımız rasgele birinden daha yabancı bir duruma sokar. İşte bizim, *yabancılaştırma efekti* diye nitelediğimiz eylem budur.

Böyle bir eylemin arkasında, pek derin ve gizemsel bir anlam aramak boşunadır. Bu efektle çalışan oyuncu, bir nesneyi egemenlik altına alabilmek için onu önce tanımlamaya çalışanlardan değişik bir iş yapıyor değildir. Yabancılaştırma, dikkati tanımlanan nesne üzerine çekmek, ona ilginçlik kazandırmak yöntemidir yalnız.

Sarkaçlardaki salınma, atomlardaki devinimler, bir su damlacığında yaşayan terliksilerin metabolizması gibi belli olayları gözlemleyen ve başkalarının da bunları gözlemlemesini sağlayan bilim adamları, hanidir adı geçen yöntemi uygulamaktadır. İncelediklerî bir nes-

neyi anlayabilmek için, ilkin sanki bunu anlamamış gibi davranmakta, araştırdıkları olaylara egemen yasaları ele geçirebilmek için, bunları geleneksel görüşlerle bir karşıtlık içerisine oturtmakta, böylece inceledikleri olaydaki beklenmezliği ve kendine özgülüğü bulgulayıp saptamaktadırlar. Kendiliğinden anlaşılır gibi görünen pek doğal nesneler, ilgili yöntemle doğallığını yitirmekte, ancak ondan sonradır ki gerçekten anlaşılabilir nitelik kazanmaktadır.

ESKİ TİYATRODA Y-EFEKTİ

Eski tiyatroda, Y-efektine, bu tiyatronun *yanılgıya düştüğü* yerde rastlarız en çok. Efekt sözcüğünün ağızdan çıkması bile güzelbilimde bir irkinti uyandırır. Elbet, soylu birtakım efektler yabancısı değildir güzelbilimin; ama Y-efektlerini hiç de pek bunlar arasında görmez. Tüm ilkelliğine karşın, Victor Hugo'nun yapıtlarının birindeki bir sahneyi Y-efektine örnek verebiliriz: Adamın biri, bir duvarı tırmanıp arkadaki bahçeye atlar; bahçede yaşlı bahçıvanla karşılaşıp konuşur; herkesin tanıdığı ve sevip saydığı kralın kente gelmesinin beklendiğini öğrenir ondan ve: «Kral benim» diyerek, kimliğini açığa vurur. Bu efektin, daha doğrusu pek fazla değer verilmeyen ve soyluluktan yoksun sayılan tüm efektlerin hoş görülmeyen yanı, bilinçli nitelik taşımalarıdır. Gerçekten de söz konusu bilinçlilik, asıl Y-efektinin belirleyici bir özelliğidir. Yabancılaştırma efektleri işe karışır karışmaz, sahnelenen olaya kaşık çalmak artık bilinçsiz, yağdan kıl çeker gibi mihaniki biçimde gerçekleşmekten çıkar, büyü bozulur, geleneksel sanat başarısızlığa uğrar. Şu ya da bu olayın sahnelenmesiyle güdülen amaç, arsız öne çıkar; ilkel durumlarda paldır küldür dışarı fırlar aksiyondan. Mihaniki biçimde kaşıklanmasına son verilir verilmez, olayın mekanik yönü açığa vurur kendini. İşin doğrudan bu yönüne eleştiriler yöneltilmeye başlanır: Ne yani, daha demin her şey güzel güzel anlaşılıp giderken, şimdi anlaşılmayacak mıdır? Demek oyunun aksiyonunda bir bozukluk vardır; yukarıda belirttiğimiz gibi, ilkel durumlarda aksiyonun gerçekten bozuk bir yanı vardır. Ama yalnız seyir biçiminde değildir bozukluk. Eski seyir biçiminin sanatsal bir nitelik taşıdığı unutulmamalıdır. Elbet, yeni seyir biçiminin de sanat yönünden eskisinden kalır yeri yoktur. Kral Lear'in perukası yerinden oynar da, ölenin Lear değil Lear rolünde Meyer olduğu açığa çıkarsa, herkes Meyer'in ölmeyeceğini bilir; onun bizi *aldatmak amacı* güttüğü anlaşılmıştır çünkü. Ama biz, bizi aldatmak istediğinden değil, aldatamadığından kızarız kendisine. Hani öyle bir durum ortaya çıkmıştır ki, sanki oyuncu Meyer, Kral Lear'e ilişkin görüş ve

düşüncesini dile getirmektedir. Bu da pek fazla bir şey değildir. Pek fazla bir şey olması da gerekmez ille. Nihayet her düşünce için pek değerlidir denemez. Bizim sakar oyuncumuz, sakarlığından sonra da Kral Lear'e ilişkin görüşünü eskisi gibi koruyup, bunda bir değişikliğe gidemeyebilir; yani Y–efektleriyle tiyatroya kazandırmak istediğimiz yeni işlev konusunda perukanın yerinden oynaması bir yarar sağlamayabilir. Gelgelelim, bir başka türlü de karşımıza çıkarılamadı mı, Kral Lear'i anlayacak gücü bulamayız. Oyuncunun, gerektiğinde yerine bir diğerini geçiremediği görüşü ne değer taşır bizim için? Kızlarını lânetleyen Kral Lear'i, kızlarını lânetlemeyen bir Lear olarak da karşımızda bulamıyorsak, ne önem taşır onun bu lânetlemesi . Biz yalnız kimi nedenlere dayandırılan bir lânetlemeyi değil, nedenlere dayandırılmayan bir lânetlemeyi de karşımızda görmek isteriz.

Y-EFEKTLERİ ÜSTÜNE NOTLAR

Y-efektlerinin, yani birtakım olayları anlatırken, sanki bunlar bize yabancıymış gibi bir tavır takınılmasının sağlayacağı yararı pek basit yoldan şöyle açıklayabiliriz: Filozof oyuncular, insanlar arasındaki olaylara ve insanlararası davranışlara karşı seyircilerde bir yadırgama duygusu uyandırma amacını güderler. Hani itiraf edelim ki, sahnede sergilenen olayların kendileri de bir ölçüde yadırgatıcı özellik taşımaz değildir. Böyle bir özellik taşımadılar mı, onları yadırgatabilmek için oyuncular daha çok çaba harcar.

Yabancılaştırma efektinin *Ulysses*'de *Joyce* tarafından uygulandığını görürüz. Hızla birbirini izleyen sahne değiştirmelerine başvurarak, gerek anlatı biçiminin, gerek anlatı konusunun yabancılaştırılmasına gidilir romanda.

Oyun içine belgesel filimlerin yerleştirilmesi de, yabancılaştırma efektinin doğmasına yol açar. Daha bir genellik taşıyan olayların perde üzerine yansıtılarak sahnedeki olay karşısına çıkarılması, yine sahnedeki olayın yabancılaştırılmasını sağlar.

Bir kâsenin çukurluğu üzerinde gereğinden çok duran bir ressam da (Cézanne), bu tutumuyla yine bir yabancılaştırmayı gerçekleştirmiş olur.

Dadaizm ve gerçeküstücülük de, yabancılaştırma efektlerinden alabildiğine yararlanmış, gün gelip konularını yabancılaştırmanın elinden çekip alamaz duruma gelmiştir. Klasik yabancılaştırma efektinin yapıtların daha iyi anlaşılmasına olanak verdiğini söyleyebiliriz.

Yazdığı Roma tarihinde (Feuchtwanger de aynı şeyi kendi tarihî romanlarında yapmıştır) *Prätor*'un yerine «savcı»yı, *Legat* yerine de «general» deyimini kullanan Mommsen, bu davranışıyla Y—efektini uygulamış, dolayısıyla Antik-Roma ortamından çekilip alınan

Prätor bize daha çok yaklaştırılmıştır. Ancak, burada da sözü yine eleştiriye bırakabiliriz: Nasıl ki şimdi savcı Prätor değilse, Prätor da bir zaman savcı değildi. Prätor ve savcı'daki kendine özgülüğü ve her ikisinin değişik karakterini belirtemediklerinden, yani bunun için de yabancılaştırma efektine başvurmadıklarından, Mommsen ve Feuchtwanger'in yöntemleri kusursuz sayılamaz.

Goethe'nin gözleriyle (Egmont) Hollanda'ya bakalım: Herşeye karşın Hollanda'nın, dünya küresindeki bu yerin çarşı pazarlarındaki atmosferin, salonlarındaki konuşup görüşmelerin, ulusal giysilerinin, tarihindeki belli olayların, kısaca belli bir zaman kesitinde belli bir ülkenin *Egmont*'ta rol oynadığını, Goethe'nin bu yapıtında *öne çıktığını* görürüz.

Kişisel bazı yaşantılarıyla duygularını, başından geçmiş kimi olayları, kimi sanatsal biçimleri dile getirmek isteyen Goethe'nin Hollanda tarihinde amacına uygun konu bulduğunu, buradaki değişik insan yazgılarının karşılıklı ilişkilerinin sanatçının öznel duygularının nesnelleştirilmesi için elverişli özellik taşıdığını, Goethe'ye ilişkin yaşamöykülerden öğrenmekteyiz.

Dolayısıyla, *Egmont*'ta Hollanda'nın bir kıssa (Parabel) işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Goethe'nin Hollanda tablosu, aşağı yukarı Shakespear'in kıssasında çizdiği (deniz kıyısında) Bohemya tablosuyla ilerde Aristoteles kuralları çiğnenerek kaleme alınmış özellikle Hindistan kıssalarındaki fon tabloları arasında bir yer alır. Örneğin *Adam Adamdır* oyunu, sonuncu kıssalardan biridir; Hindistan, salt yabancı bir ülkedir bu oyunda.

Olayların akışı, repliklerin, devinimlerin, tepkilerin birbirini kovalayışı bir belirsizlik, bir izlenemezlik karakteri taşır; çünkü değişik ruh durumları ve duygu nüanslarından bir akış sahnedeki aksiyona eşlik ettiğinden, denetleyici bir tutumla araya girilemez oyunda.

Bir süreç niteliğini taşıyan akışın kendisi de, gerçeğin önemli bir olgusunu belirlediğinden, anlatı konusu yapılabilir kuşkusuz. Ancak böyle bir durumda akışın bir bütün olarak, kısaca bir akış, geride izler bırakmasa da izlenmeyen bir nesne olarak sergilenmesi gerekir.

Y–efekti, bir ilerleme sürecinde, yani tiyatronun burjuvazi tarafından şeytansallığından arıtılması sırasında tiyatronun sanatsal araç-

ları arasından kapı dışarı edilmiştir. Bugün burjuva tiyatrosundaki büyüselliğe kötü oyuncuların başvurduğu görülüyor artık. Bunlar kendilerine acayip bir poz veriyor, sanki dünyevî denemeyecek bir gücü ellerinde bulunduruyorlarmış gibi davranıyorlar. Seyircilerin hayranlığını ya da en azından hayretini uyandırmak için, aralarından birinin belli bir olayı yabancılaştırması «bir kutuyu açmak» diye niteleniyor ve en ucuz yabancılaştırma efekti olarak da coşku görülüyor. Komedilerin, bunlardan özellikle kaba ve yalın nitelik taşıyanların tümü Y–efektleriyle çalışmakta. Örneğin, bir kadının kocası gece geç saatte eve döner; ses etmemeye özen göstererek içeri girer yatak odasından. Ama karısı, tamamen uyanık, yatakta yatar, kulak kabartmış, durumu izler. İşte bunun gibi, olay yabancılaştırılır komedilerde ve seyircilerin eğlenmesi sağlanır. Aksiyonun gelişimi geriye doğru bir akış izlediği zaman, Maeterlinck ve Strindberg'in de kendi gizemsel (mistik) yapıtlarında Y–efektlerine başvurduğunu görürüz; Y–efektlerinden yararlanılarak nesnelerin açıklanamaz yanı ve denetim altına alınamaz özelliği belirtilmeye çalışılır. Seyirci, âdeta elinden tutularak bir gülünçlük uçurumunun hemen yanıbaşından çekip götürülür. Oyuncuların kendilerine bir şey göstermek için seyircilerin karşısına çıktığı, gösterilmek istenen şeyin daha önceden provasının yapıldığı, anında olup bitmediği, bir yineleme karakteri taşıdığı, sergilenen duyguların oyuncuların değil, yabancı kişilerin duygularını anlattığı, sahnelenen olayların denetimden geçirildiği, yani önceden üzerlerinde durulup, hattâ bir yargıya varıldığı, kısaca bir oyun kapsamına giren ne varsa seyircilerde duygusallıktan belli bir uzaklığın ve dünyaya yönelikliğin sağlanabilmesi, dolayısıyla karşılarına çıkarılan olaylar üzerinde düşünme yürekliliğini edinebilmeleri için oyunda doğal yerini almalı ve açık seçik göz önünde bulundurulmalıdır.

Oyuncuyla oynadığı kişi arasında sahnede açığa vurulacak belirgin bir karşıtlık Y–efektini sağlayan temel tutum olmasına karşın, yansılanan kişi üzerinde uygulanan alabildiğine genel, güçsüz ve silik bir yabancılaştırma biçimidir.[1] Grünewald'ın, *Mihrap* tasvirinde

(1) Resimde gerçeküstücülük, nesneleri bir gizemsellik içinde verir. Alışılmış ilişkiler örgüsündeki yerlerinden koparıp alır onları. Alıntı ve montajlar da, yabancılaştırma efektini sağlayan öğelerdir.

İncil yazarına da yer vermesinin, İsa'nın çarmıha gerilişini yabancılaştırdığı görülür.

Olaya rastlantı eseri tanıklık eden birinden çok, olayla bağlantılı bir amaç güden ya da güttüğü amacı olayla bağlantılı kılan oyuncu, seyirci açısından daha uygundur epik tiyatroya. Örneğin, bir devrimci, kocası devrimci eylemler içindeki bir kadının açıklamalarını, Hıristiyanlığı kabul eden Pontius gibi, herkesten bir başka türlü kulak vererek dinler. Durumu tümüyle göz önünde tutar, kadının açıklamalarına, orda burda yapılan diğer birçok açıklamalardan biri gibi bakar, olayın akışını bütünlüğü içinde ele alır. Dolayısıyla, kadının sözleri zaman içinde belli bir yere oturur, bir *şimdilik* özelliğine kavuşur. Devrimci, kadının konuşmasını dinlerken, onun diyelim birkaç hafta sonra bir başka türlü konuştuğunu işitir; beri yandan, sanki o anda başka kadınların başka türlü konuştuklarını duyar.

Bu durumda oyuncu o türlü oynayacaktır ki, sanki kadın başlı başına bütün bir dönemi yaşamıştır ve belleğine dayanarak, öte yandan olayın ilerdeki akışına ilişkin bilgisinden yararlanarak o anda kendisine önemli görünen şeyi açığa vurmaktadır (çünkü o anda kadına önemli görünen şey, sonradan önem kazanmış şeydir.).

Çocukların yetişkinlere öykünerek oynadığı oyunlar, bize yalnız çocuklar konusunda bilgi vermekle kalmaz, yetişkinlere ilişkin açıklamalar da sunar. Çocukların olduklarından başka türlü görünmek isteyip bunun için ellerinden gelen çabayı harcamaları, yetişkinlerin durumunu yansılar bize.

Hani buna bakarak, nesneyi duyusal somutluğuyla ele geçirmek isteyen bir materyalistin tüm öfkesiyle söyleyebileceği gibi, nesnelerin kendileri değil, özellikle nesnelere bakış önemlidir denemez. Çünkü nesnelere bakış, onların yalnız duyusal somutluk kazanabilmeleri için vardır sahnede; bu da, oynayış biçimini ilgilendiren bir sorundur. Yetişkin bir oyuncu da çocuklar gibi oynadığı kişi değildir, yalnızca öyleymiş süsünü verir kendisine.

Savaşta askerlerin kendi aralarında düzenledikleri oyunlarda ras-

gele kadın ve kız rollerini canlandırmaları da, yine bir yabancılaştırma efektinin doğmasını sağlar. Oyunun komik bir yanı bulunduğunu bilir seyredenler; ama yine de kız ve kadın rolünü canlandıranların oyun sırasında iç çamaşırlarını göstermesi, seyircilerde cinsel uyarımların doğmasına bile yol açabilir. Ve erkeklerin kadın konusunda kadınlardan daha çok bilgileri bulunduğunu, kadın ve kız rolünü canlandıranlar ortaya kor: Kadın, kullanılabilen bir nesnedir.

Bir Çinli pantomim sanatçısı, diyelim bir ata biniş sahnesini canlandırırken, kendi kol ve bacaklarını seyredip bakışlarıyla izlese, bununla kol ve bacaklarının devinimlerindeki doğruluk ölçüsünü denetlemez yalnız, bakışlarına bir şaşırmışlık ifadesi de oturtur. Öyle ki sanki o anda birtakım keşiflerde bulunmaktadır. Bu keşifleri de özel vücut devinimlerinde gerçekleştirerek tüm çıplaklığıyla açığa vurur. Böylece cezbeye kapılmış izlenimini uyandırır seyircide, oynayış biçimi şeytanî bir niteliğe bürünür. Ata binmeyi yabancılaştırır; ama bunu seyirciler anlasın diye yapmaz asla.

Bir kişiyi ziyaret, düşman bilinen kimselere karşı gösterilen davranış, iki sevgilinin buluşması, ticarî konularda görüşüp anlaşmalar; bunların hepsi, sanki toplumda yaşayan töreler bir başkasına anlatılıyormuş gibi yabancılaştırılır. İzlenen birini alıp saklama, sanki tarihte geçen ve herkesçe tüm ayrıntılarına dek bilinen bir sahneymiş gibi oyunlaştırılarak bir yabancılaştırmaya gidilebilir. İzleneni alıp saklama, eylemin geçtiği yerde rastlanan bir âdetmiş gibi oyunlaştırılır. Böyle bir oyunlaştırma sonucu, bir kezliğine olup biten ve alışılagelmiş bir karakter taşıyan sahne yabancılaştırılmış nitelik kazanır; ama kendine özgü yanları da sergilenerek olağanüstü karakteri kesinlikle alıkonulur. Oyunlaştırma konusu yapılan davranış bir genellikle donatılır, bir âdete dönüştürülerek seyirci önüne çıkarılır. Böyle bir davranışın bir âdeta dönüşüp dönüşemeyeceğini ya da hangi parçasında bunun başarılabileceğini irdelemek bile olayın yabancılaştırılmasını sağlar.

İşin pratik yönünü dikkate alarak söylersek: Oyunlaştırılacak bir eylem taramadan geçirilerek, bir etik yazarı ya da tarihçiyi ilgilenderecek sahneler saptanır; beri yandan, sözü edilen araştırıcıların

kendi dileğinde kullandıkları bir dizi başlık belirlenir; sonra da bu başlıkları açıklamak için, eylemdeki çeşitli sahnelerin oyunlaştırılmasına geçilir.

Gerçekleşmesi kesinlik taşımayıp ancak bir olasılığı içeren, dolayısıyla kendilerine ilişkin şöyle ya da böyle bir ön tahminin yürütülmesine açık bulunan durumların sahnede sergilenmesi, eylem insanları için yarar sağlar.

Yabancılaştırma efektine, balmumundan figürlerde rastlanan soğuk ve acayip bir nesne gözüyle bakılmamalıdır.

Bir kişiyi yabancılaştırmak, cana yakınlığından çekip almak değildir onu. Yabancılaştırmayla bir olay, sevimlilik özelliğini yitirmez.

Y–EFEKTİNİN SAĞLANMASI

1. *Gestusların Yabancılaştırılması*

Gestus'u yabancılaştırmada oyuncunun uygulayacağı basit bir yöntem, onu mimikten ayırmaktır. Oyuncunun, yüzüne maske geçirip bir aynada kendi oyununu izlemesi yeterlidir bunun için. Böyle bir yola başvurmak, içerik yönünden zengin gestuslar'ın seçilebilmesini kolaylaştırır. Gestuslardaki seçilmişlik özelliği de Y–efektini sağlar. Oyuncu, ayna karşısında takındığı tavırdan birazını alarak oyununa katar ve bunu sahneden sunar seyirciye.

2. *Diksiyonda Yabancılaştırma*

Yüzünde maske, provalar yaparken, diksiyonu da yabancılaştırır oyuncu. Bu yabancılaştırmada da seçilmiş ses tonlarını içeren bir koleksiyonu elde bulundurması gerekir. Böyle bir koleksiyon kendisinde var oldu mu, doğal'ı yapay'a çevirirken güçlükle karşılaşmaz ve çeviri işlemini sözcük sözcük değil, anlamı göz önünde tutarak gerçekleştirir.

3. *Üslup Ve Doğallık*

Gestus ve ses tonlarında seçme yapılırken, doğallığın yitirilmemesine özen gösterilir. Böyle bir yabancılaştırmaya asla bir stilizasyon gözüyle bakılamaz. Gestus ve tonlar, stilize bir oyunda korku, gurur, acıma vb. bir şeyi anlatır. Stilizasyon sonucu ses, kişilerin etki ve tepkilerinden oluşan akışı dağıtarak bir dizi kuru simgeye dönüştürür, düpedüz soyut harflerle yazılmış bir çeşit yazının doğmasına yol açar; oynlaştırılan davranışlar kalıplaşır ve somutluğunu yitirir. *Carrar Ana'nın Silâhları*'nda Helene Weigel'in ekmek pişirmesi, Carrar Ana'nın oğlunun kurşunlanacağı günün akşamına rastlar, yani bulunduğu yerden asla alınıp bir başka yere taşınamayan tümüyle belirli bir niteliği barındırır bünyesinde. Carrar

Ana'nın ekmek pişirmesinde çok anlam saklıdır. Bir kez, *son ekmek*'in pirişilmesini içerir bu eylem. Ayrıca, savaş denilen bir başka eyleme karşı bir protestodur. Beri yandan, *ekmek pişirilişi*, oğlun kurşunla taranmasında bir saat rolü oynar; çünkü oğlun kurşunlanmasına kadar geçecek süre, Carrar Ana'nın ekmeği pişirmek için gereksineceği süredir ve Carrar Ana zamanı ekmek pişirmesiyle ölçer.

EPİK TİYATRO ve YABANCILAŞMA

Bilinen'in bir göze çarpıcılık, alışılmış'ın bir şaşırtıcılık kazanabilmesini sağlayacak bir oyun yöntemi aranmıştı. Öyle bir yöntem ki, herkesin karşılaşabileceği durumlar bir kendine özgülük kazanacak, doğal gördüğümüz pek çok nesnenin yapaylığı anlaşılacaktı. Yani yabancılaştırma işleminden geçirilecek olaylar, duygusal ve safça bir değerlendirmenin kendilerine yüklediği aşina özelliklerini yitirecekti. Diyelim şöyle bir olay. Küçük bir burjuva ailesi, kızlarını çalışmak üzere bir başka kente yollar. Günümüz seyircilerinin aşinası bulunduğu bir durumdur bu. Bütünüyle doğal ve günlük yaşamda karşılaşılan bir olay özelliği taşır. Her vakit rastlanan bu tür olaylar, kimseyi şaşırtmaz. Olayın, toplumsal açıdan önem taşıyan ve sorun oluşturan bir nitelik kazanabilmesi için, başvurulacak yeni bir oyun yöntemiyle seyirciye yabancılaştırılması gerekmektedir. Böyle bir yabancılaştırmada, genç kızın eline bir bakraç süt ve birkaç parça çamaşır tutuşturulup, tıpkı üretilmiş bir mal gibi pazara yollandığı sergilenir. Kızın o zaman kadar evde gördüğü bakım, yabancılaştırma sonucu bir başka ışık altında karşımıza çıkar. Bu genç kız, ilerde pazara çıkarılacağı düşünülerek yetiştirilip hazırlanmıştır ve gerektiği gibi yetiştirilip yetiştirilmediği anlaşılacaktır sonradan. Daha dün yalnız sokağa çıkamazken, şimdi iş için yabancı bir eve yollanmaktadır. Kapısında ne sürgü, ne kilit bulunmayan bir odada yatıp kalkacaktır. Kendisinden çalışıp eve para yollaması beklenmektedir. Bunları seyirciye sunarken oyuncuların izleyeceği yöntemin bir özelliği, sanki ağızlarından çıkan sözlere kulakları inanamıyormuş gibi bir tavır takınmalarıdır. Böyle bir yola başvurmadılar mı, anlatılarındaki o alışılmış, o günlük, o binlerce kez söylenmiş ve şimdi de kendilerinin söylemesi istenen sözleri nasıl konuşabileceklerdir? Çünkü bu sözlerle, yine alışılmış, günlük ve binlerce kez konuşulmuş başka sözler arasında işte öylesine bir çelişki bulunmaktadır. Bu tür bir oyunlaştırmanın bir kez kendisi eleştirici nitelik taşır; öte yandan, insanlar arasında geçen olaylar karşısında seyircilerin eleştirici bir tutum takınmasını

sağlar. Sanat, herşeye karşın, yaşayan insanların eksiksiz ortaya konmasıdır. Ancak değiştirilemeyecek nesneler karşısında eleştirici bir tutum takınarak böyle bir şeyi gerçekleştirmek güçtür. Ne var ki, epik oyuncu, doğalcı yöntemle çalışan ya da eski yöntemdeki stilizasyona başvuran bir oyuncu gibi değişemeyecek varlıklar diye almaz insanları; onları pekâlâ değişebilen, değişemeyenlerinse düpedüz saf dışı edildiği yaratıklar görür. İnsanları avucunda tutan toplumsal ve tarihsel süreçlerin bilincindedir.

BÜYÜ (MAJİ) ve BATIL İNANÇ

Bizim burada kimi kurumlar bulunuyor ve bu kurumlara bağımlı durumda çalışıyoruz. Öyle kurumlar ki, çökme noktasına gelip dayanmış, yıkıldı yıkılacak. Ama yine de alda'ıcı bir görkem taşıyan havasından ve çevresindeki nesnelerin işte öylesine bozulmuşluğundan yararlanıp durumunu gözlerden saklıyor. Elimizde batıl inançlardan bir güzelbilimle, büyücü ve sihirbazların olanaklarından kaynaklanıp bundan böyle müzelere yaraşan bir teknik bulunuyor; ayrıca, eşiğinden öte us'un ayak atmasına bütün gücüyle ve arsızca direten bir sanat var; hiçbiri epik tiyatroda kullanılmaya elverişli nitelik göstermeyen, ama yerleri de başkalarıyla doldurulamayan nesneler tümü.

Amacımıza ulaşmak için elimizdeki sanatçılardan yararlanmaya kalkmamızın, onları kendimize düşman kılmaktan kalır yeri yok. Bize zarar veren salaklıklardan vazgeçmemiz çok güç. Hele kimi başarılar kazanmamızda bize yardımı dokunan salaklıklardan kurtulmamızın zorluğunu siz tasarlayın! Ussal düşünüyü yaygın duruma getirmemiz ve bunun da kaçık görünmeyi kendilerine tutku konusu yapan, kaçık insanlar gibi sahnede boy göstermek için kendilerine özgü teknikler geliştiren oyuncuların katkısıyla üstesinden gelmemiz gerekiyor. Öyle ya, gerçektekinden bir başka kişi olduğu kuruntusuna kapılmak ve bunu başkalarına telkin yollu benimsetmek bir kaçıklıktır nihayet, böylelerinin yaptığı iş de, kaçık kişiler gibi seyirci karşısına çıkmaktır ve kaçık görünmeyi ne denli kıvırabilirlerse, o denli dolgun bir karşılık ödenir kendilerine. Daha önce belirttiğimiz gibi, ödeme işinde yalnız paraya değil, saygınlığa da başvurulur. Çok kimsenin Almanya'nın en büyük oyuncusu diye baktığı bir sanatçı bir yapıtta kral rolünü oynadığı zaman, sahne gerisindeki kuliste çalışanlara bile kendi kullarıymaş gibi davranıyor, hattâ gittiği bir gazinodaki garsonlara bundan ayrı bir gözle bakmıyor, onun bu tutumunu öğrenenler de, kendisine eskisinden çok değer veriyordu. Bu tür oyuncular, bir kez sahneye çıktılar mı, ne

yapıp ettiklerinden haberleri bulunmadığını ileri sürüyor, böylelikle yeteneklerindeki sınırlılığı değil, tersine sınırsızlığı kanıtlamak istiyorlardı. Maymunlara özgü bir beceriyle insanlara öykünebiliyorlardı hani. Ancak, insanlara öykündükleri için kendilerini insan saymaları gerektiği maymunlara kanıtlanmadığı süre, bu oyuncuları maymunlardan da aşağı yaratıklar gibi görmek gerekiyor. Gelgelelim, böylelerine saygı beslenirken, rolü gereği bir haini oynamış oyuncuyu sahne kapısında yakalayıp dayaktan geçiren basit insanlar, ilkel kişiler sayılıp horlanıyor. Sahneye seslenip de, arkasında kendisini öldürecek bir katilin dikildiğini haber vererek oyuncuyu uyaran seyirci alaylı gülmelerle karşılanıyor ve oyuncunun seyircilerde uyandırmaya çalıştığı duyguyu yaşamadığı, yani bir tiyatroda bulunduğunu farketmediği için uzaklaştırılıyor salondan. Sanatin çıkarı gözetilip öbür çıkarların hepsi, hattâ bunların en haklı ve doğalları susturuluyor. Çıkarlarını ayaklar altına alan, dolayısıyla can düşmanına kardeşmiş gibi davranabilen oyuncu, bir ahlâk kahramanı sayılıyor; çünkü söz konusu tutum, yaşamsal önemdeki karşıt çıkarlara sahip seyircileri artistik haz ortamında bağdaştırıp uzlaştırmak anlamını taşıyor. Bu amaca ulaşmak için de, önemli olayların sahnede canlandırıldığı kanısı seyircilere benimsetilmek isteniyor ve bu olayları gerçekmiş gibi hisseden seyircilerin haklı öz çıkarlarından el çekmeleri sağlanmaya çalışılıyor.

NON VERBİS, SED GESTİBUS![*]

Ağzından çıkan sözle kendisi arasında bir uzaklığı korur epik oyuncu. Oyun yazarı, yapıtında yüce bir dile başvurarak normal dilden bir uzaklık sağlayabilir. Dizeler içine yerleştirilen sözcükler tanınmaz kılığa sokulur. Yani, epik oyuncu, asla dizelerdeki sözleri bildiğimiz düzyazı gibi konuşmamalı, yazarın öngördüğü biçimi silip atmayarak, yapıttaki dille normal dil arasında köprü kurmaya çalışmamalıdır. Ama düzyazıyla kaleme alınmış yapıtlarda da, diksiyonda gerekli ayarlamalara başvurarak, ağzından çıkan sözlerle kendisi arasında bir uzaklığı gerçekleştirebilir. Bunu, *alıntılarla konuşma* diye nitelemekteyiz. (Oyuncunun kendisine ait olmayan bir söz, bir anda buyur edilir seyirciye.) Epik oyuncu, oynadığı kişiyi alıntılarla verir. Ağzından çıkan sözlerin kendisini ne denli eğlendirdiğini seyircilere göstermesi ya da bunları kendine özgü bir ritim kollayarak hazırlayacağı düzen içinde seyircilere aktarması da, normal dille yapıt dili arasında yazarın amaçladığı uzaklığı yine sağlayabilir. (Sahnede sergilenen olayla oyuncu arasındaki uzaklığın, her vakit dil yoluyla gerçekleştirilmesine gidilmemelidir.)

(*) Söz yerine gestus'lar. (Ç.N.)

SALT YİNELEME

Epik Tiyatro kurallarına bağlı oyuncu, kötü bir eylemi, seyircilerde onu önleme isteğini uyandıracak gibi sergilemelidir sahnede. Kötü eylemi gerçekteki gibi sunmakla yetinip eylemin geride kaldığını ve bir yineleme özelliği taşıdığını belli etmelidir. Oyun için saptanmış aksiyon ve bu aksiyonun gelişimi de sahnede açığa vurmalıdır kendini. Oyun, bir tanığın söz konusu eylem üzerinde yargıya varabilmesini sağlamak üzere, bilinmesi gerekli hiçbir şeyi örtbas etmeyen bir bilirkişinin raporu niteliğini taşımalıdır. Kötü eylemlere karşı direniş ve savaşmanın bir başka yerde, bir başka zaman seyircide patlak vereceği düşünülmelidir. Sahnede geçenler, seyircideki yaşantı ve deneyimlerden birini oluşturmalıdır. Tiyatroda karşısına çıkarılan olayı, seyirci, tiyatro dışında da aynı duygularla yaşayabilir belki. Ama tiyatroda kendisine bir malzeme de sunulur; çelişmeleri içeren, çok yönlü, zengin bir malzeme; işte seyircinin bütün bu malzemeyi tiyatroda tanıma sabrını göstermesi gerekir. Kötü eylemler karşısında ilerde takınacağı tutum, tiyatrodaki bütün ruhuyla hissedip üzerinde enine boyuna düşündüğü yaşantıya dayanacak, kısaca bu yaşantı sonradan etkinlik kazanacaktır. Yani epik oyunun amacı, oyunlaştırılan olaya karşı seyircide alabildiğine güçlü bir tepki uyandırmak, onu elden geldiği kadar çabuk bir etkinliğe sürüklemek değil, çok yönlü yaşantılarla beslenmiş uzun süreli bir tepkinin seyircide oluşumunu sağlamaktır; öyle yaşantılar ki, yararsız eylemlerin kökü derinlerde saklı yatan toplumsal nedenlerini de kapsamı dışında bırakmasın.

ELEŞTİRİCİ TUTUM SANATA AYKIRI MIDIR?

1

Tiyatroda, tam bir özdeşleşme'yi amaçlayan bütün tekniklerin, seyircideki eleştirici güçleri felce uğratacağı açıktır. Bir özdeşleşmenin kurulmadığı ya da ortadan kalktığı anlardadır ki, eleştiri sesini duyurabilir ancak. Böylesi durumlarda da, yalnız özdeşleşmedeki aksamayı konu alır kendine. Bu koşullarda, tiyatro sorunları üzerine gazetelerde meslekî bir uğraş olarak sürdürülüp, kendilerine hâlâ eleştiri adını veren röportajların giderek kulinar nitelikte doğal bir test koleksiyonuna dönüşmesinin, gelişigüzel seslerle açığa vurulan ağız şapırdatmaları ya da geğirmeler derekesine düşmesinin şaşılacak yanı yoktur. Ama biz eleştiri deyince, meslekten çeşnicibaşıların oyun karşısında bir tavır takınmalarını anlatmak istemiyoruz. Bizim söylemek istediğimiz, seyircinin özgürlüğüne kavuşturulması, yani «salt» sanatsal yaşantıya bağımlılıktan kurtarılmasıdır. Hani bununla, sanatsal yaşantının kısaca yerine konacak bir başka şey önermeyi amaçladığımız sanılmasın. Ancak ben söz konusu yaşantının çelişkiden yana yoksun, çelişkilerden arıtılmış bütünselliğine takılmaktayım. Epik oyunculuğun özdeşleşmeden tümüyle el çekmesi gerekmez; ne var ki, böyle bir oyunculuk, seyircinin eleştirel bir tavır takınmasına da olanak vermek zorundadır. Bu işlevi de, sanat niteliğini yitirmeden yerine getirebileceği kuşkusuzdur. Eleştirel tutum, çokluk sanıldığı gibi, sanata düşman değildir; hem haz verici, hem duygulandırıcı özellik taşır. Kendisi bir yaşantı olup, herşeyden önce *verimli* bir tutumdur. Epik tiyatro kavramının ana ilkelerinden biri, *eleştirel tutumun sanatsal nitelik taşıyabileceği*dir. Epik tiyatroda seyircinin eleştirisi, iki bakımdan açığa vurur kendini: Bir kez, oyuncunun oyununu konu alır. (Oyuncu, rolünü oynarken şöyle ya da böyle bir yola başvurmakta ne derece haklıdır?) İkincisi, oyuncu tarafından karşısına çıkarılan dünyaya yöneliktir: «Dünya sahnede gösterildiği gibi kalmalı mıdır?» Dolayısıyla, yapılacak şey,

özdeşleşmeyi amaçlayan bütün teknikleri bir yana bırakıp, tiyatroya gelen seyircinin, daha önce belirtildiği üzere, eleştirel bir tavır takınmasını sağlayacak oyunculuk yöntemini geliştirmektir.

2

Y–efekti, seyircinin özdeşleşmeye dayanan onaylayıcı tutumunu, eleştirel tutuma dönüştürür. Eski bir alışkanlık gereği, eleştirel tutuma olumsuz gözle bakılır daha çok. Eleştirel tutumu, bazı kişiler, bilimsel tutumu sanatsal tutumdan ayıran bir ölçüt diye alır. Bu gibileri, seyircilerin itirazlara kalkmasını ve oyunla kendisi arasına bir uzaklık koymasını, sanat yapıtlarından duyulacak hazla bağdaştıramaz. Elbet, sanat yapıtının eleştirel bir haz da sağlamasını isteyen seyirciler vardır. Ama buradaki eleştirel haz, oyunun artistik yönüyle ilgilidir. Oysa dünyaya bir uzaklık gerisinden eleştirel bir gözle bakılması, onun artistik oyunlaştırılmasından apayrı bir konudur.

Eleştirici tutumu sanata sokmak için, kuşkusuz olumsuz bir gözle görülen bu tutumu olumluluğu içinde ortaya koymak gerekiyor. Dünyaya yönelik eleştiri etkin, eylemci ve yararlı bir eleştiridir. Bir ırmağın akışını eleştirmek, bu akışta bir düzen sağlamak, onu daha derli toplu bir duruma sokmak istemektir. Toplumu eleştirmek ise devrimci nitelik taşır, sonuna kadar götürülen eylemci bir eleştiridir. Böyle bir eleştirici tutum verimliliği sağlar, dolayısıyla enikonu haz kaynağıdır. İnsan yaşamına bir çeki düzen vermeye yönelik eylemleri yalın bir deyime başvurarak «sanat» diye nitelediğimizi düşünürsek, sanatın kendisini niçin bu eylemlerden soyutlayalım.

İncelememize başlarken, *sanat* sözcüğüne bağlı eski görüş ve düşüncelerin yeni çabalarımızda bizi engellememesi için, sanat sözünü etmekten kendimizi alıkoyduk; tarihsel, zamana bağlı, anlık sanat uygulamalarıyla sanat kavramını işte öylesine donduran görüşlerin geçersizliğini kanıtlamaya çalıştık yalnız. Bundan sonra tasarladığımız şeyi yapabilmek için, yine sanata gereksinme duyacak, dolayısıyla yine sanatın sözünü edeceğiz. İnsanların bir arada sürdürdüğü yaşamı, sanata sırt çeviren bir tutumla sunamayız seyirciye. Böyle bir amaca ulaşabilmek için, sanatın özgürlüğünden, ya-

ratıcılığından, zengin imgelem gücünden yararlanmamız, yoğunlaştırma, kolaya indirgeme ve işin özüne parmak basma gibi artistik işlemlere başvurmamız gerekmektedir.

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNE

STANİSLAVSKİ SİSTEMİNİN İLERİCİ KARAKTERİ

Uzun süredir, tiyatro konusundaki incelemelerde, sahneden kendisine sunulan oyuna özdeşleşmeden yararlanarak seyircinin sahip çıkması, hiçbir açıklamayı gerektirmeyip üzerinde asla durulmayacak doğal bir gerçek sayılmıştır. Seyirciyle böyle bir özdeşleşmenin kurulamadığı oyunlar başarısız görülüp geçilmiş, çünkü özdeşleşme kurulamadı mı, seyircinin oyuna yaklaşım sağlayamayacağına inanılmış, seyircinin oyun kişilerinden bir ya da birkaçı, ayrıca onların yaşadığı çevreyle özdeşleşmesi gerektiği savunulmuştur. Oyun tekniğiyle sahne düzeni konusundaki tüm kuramlarıyla Rus yönetmen ve oyuncu Stanislavski'nin tiyatro gösterileri için titizlikle geliştirdiği sistemde, hemen yalnız yaşantı birliğinin, yani seyircinin oyuncularla özdeşleşmesinin ne yoldan sağlanacağına ilişkin öneriler yer alır. Stanislavski sistemi, bir sistem olması bakımından ileri bir adımdır. Stanislavski'nin önerdiği oyunculukla özdeşleşme sistematik yoldan gerçekleştirilir; yani bir rastlantı, bir kapris ya da dâhiyane bir bulgulamanın sonucu olmaktan çıkarılır. Ensemble oyun (takım oyunu) yüksek bir değer kazanır Stanislavski sisteminde; çünkü küçük rollere çıkan güçsüz oyuncular bile böylesi bir oyun tekniği sayesinde seyircide tam bir özdeşlemenin gerçekleşmesine katkıda bulunabilir. Özdeşleşmenin seyircilerle şimdiye dek sahneye «hiç çıkmamış» oyuncular, yani emekçiler arasında kurulmak istenmesi, Stanislavski sisteminin ilerici karakterini doğrusu açığa vurur. Örneğin, Amerika'daki özellikle solcu tiyatroların, Stanislavski sistemini tartışmaya başlaması rastlantı değildir. Stanislavski'nin önerdiği oyun tekniği, söz konusu tiyatroların bugüne kadar seyircilerle emekçiler arasında bir türlü gerçekleştiremedikleri özdeşleşmeyi gerçekleştirmelerini sağlar. Durum böyle olunca, yeni oyun tekniğinin, bir dizi tartışma ve denemeden sonra, özdeşleşme'den giderek az çok köklü biçimde el çekme zorunluğunu hissettiğini ileri sürmek bir bakıma güçtür.

SİSTEMİN KÜLT KARAKTERİ

Stanislavski ve öğrencilerinin geliştirdiği sistem incelendi mi, özdeşleşmeyi sağlamada küçümsenmeyecek zorluklarla karşılaşıldığı dikkati çekmekteydi: Özdeşleşme daha bir güçlükle sağlanabiliyordu bu sistemde; bir yandan oyuncunun sahnede «rolünü oynayabilmesi», öte yandan seyirciyle arasındaki telkine dayalı bağlantıyı kesintisiz sürdürmesi, dâhice bir pedagojinin bulgulanmasını zorunlu kılmaktaydı. Stanislavski, söz konusu bağlantıda başgösteren aksamaları pek saf bir tutumla ele alıyor, bunları oyunculardaki mutlaka giderilmesi gereken geçici kusurlar sayıyordu. Sanatın günden güne özdeşleşmeyi amaçlayan nitelik kazandığı tüm çıplaklığıyla göz önündeydi. Özdeşleşmenin kurulmasında karşılaşılan aksamalara, çağdaş insanın bilincinde gerçekleşip bundan böyle yokedilemeyecek birtakım değişikliklerin yol açabileceği bir türlü akla gelmiyordu. Özdeşleşmeyi kesinlikle sağlayacağına inanılan çabaların artması ve pek umut verici görünmesi, söz konusu düşüncenin kafalarda uyanma şansını iyice azaltmaktaydı. Özdeşleşmenin sağlanmasında görülen aksaklıklar karşısında takınılacak bir diğer tavır daha vardı ki, tam bir özdeşleşme ardında koşmanın bundan böyle bir anlam taşıyıp taşımadığı sorusunu ortaya atmaktı.

İşte epik tiyatro kuramı yaptı bu işi; özdeşleşmenin sağlanmasındaki güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci ipnoz durumundan alınıp esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirerek yansılayacağı kişiye dönüşmek yükümlülüğünden kurtarılacaktı. Oyuncuyla oynayacağı kişi arasında belli bir uzaklığın korunmasına çalışılacak, eleştirilerde bulunabilmesi sağlanacaktı seyircinin. Yansılanan kişinin davranışı dışında sahnede bir başka davranış biçimi daha sergilenecek, böylece ikisi arasında bir seçme yapma durumu doğacak ve bu da eleştiriye giden yolu açacaktı.

Doğrusu bu sürecin öyle kolay gerçekleştiği söylenemez. Eski görüş ve önyargılardan kurulu devcileyin bir yapı çökmüştü, ama en azından bir moloz yığını olarak hâlâ yeni gelişim sürecinin yolunu tıkamaktaydı. Stanislavski sisteminde, kullanılan sözcükler ayık bir ka-

fayla incelendi mi, sistemin gizemci (mistik) bir hava taşıdığı, bir kült özelliği içerdiği anlaşılıyordu hemen. Stanislavski sistemi, insan ruhunun üzerine herhangi bir sistemdekinden ayrı bir tutumla eğilmiyordu; sanatın «rahipleri» yer alıyordu bu sistemde; bir «cemaat» yer alıyor, seyirciler bir «cezbe» durumunda tutuluyor, konuşulan söz'den mutlak bir gizemsellik (mistisizm) taşıyordu.

Oyuncu «sanatın bir hizmetkârı» idi, bir fetişti. Beri yandan, pek genel, puslu silik, pratik yanı bulunmayan bir nesneydi. Ayrıca, Stanislavski sisteminde bir «bağışlatmayı» gerektiren «içtepisel» jestler öngörülüyordu. Sahnede işlenen hatalara günah diye bakılıyor, seyircilere İsa'nın müritlerinin *panktot*'daki yaşantısını andıran bir «yaşantı» sunuluyordu.

Ne var ki, Stanislavski okulunun ciddilik ve dürüstlüğünden kuşku duyulamazdı. Burjuva tiyatrosunun doruğuydu bu okul. Ama işte bu ciddiliğidir ki, yanılgıların enikonu ileriye vardırılmasına yol açmıştı. Zamanının egemen sınıflarına düpedüz karşıt bir tutum takınmıştı Stanislavski okulu; genç burjuva aydınlarının kafalarındaki idealleri temsil ediyordu. Kuşkusuz bu ideallerin hukuksal politik biçimi burjuva demokrasisiydi ve hayli uzun süre de öyle kaldı. Yeni tekniklerin geliştirilip ortaya konabilmesi için, güçlü bir atılımla yeni çabalar harcanmaya başlamıştı. Ancak, henüz ilkel nitelik taşıyordu hepsi. Oysa özellikle bu yoldaki çabalar hayli beceri ve bilgiyi gerektirmekteydi. Başlangıçta güvenebileceği tek şey vardı söz konusu çabaların: Temellerinde saklı yatan güçlü genel çıkarlar. Almanya'da epik tiyatro yöntemiyle sahneye konan kimi oyunlar bize pek çok şey öğretmiş, oyunlarda enikonu uzman sanatçılar amatör oyuncuların yanıbaşında yer almıştı. Ancak, öyle amatör oyuncular ki, tiyatro dışında özel ilgi duydukları konular vardı, yani politikayla uğraşan emekçilerdi hepsi. Uzman sanatçılar epik tekniğe başvurarak seyircilerin bir tümdeğişim geçirmelerini önlemeye çalışırken, emekçiler aynı amaca özdeşleşmeyi sağlayacak teknik yetenekten yoksunluklarıyla değil, daha çok bir başka yoldan ulaşıyordu: Bu da sahnede canlandırılacak oyunlara karşı gözle görülür bir ilgi duymaları ve seyircilerin de sahneden kendilerinin etkilenmek istendiğini açıkça sezmeleriydi. Bu durum, alabildiğine ayrı türden (heterojen) öğelerin ortak etkinliğiyle, başka yoldan asla erişilemeyecek dikkate değer bir üslup bütünlüğünü sağladı.

KAHPE SÖZCÜKLER

Oyunlaştırma «yaratıcı» olmalıdır. Yaratıcıya gelince, Tanrı'dan başkası değildir.

Sanat «kutsal» nitelik taşır. Oyuncu, «hizmet etmek» zorundadır. Kime? Sanata.

Oyuncu «bir dönüşüm geçirir»; tıpkı kilisede ağza konan kutsal ekmeğin vücuda dönüşmesi gibi.

Sahnede bütün olup bitenler «aklandırılmak» zorundadır; tıpkı yeryüzünde olup bitenlerin mahşer günü'nde aklandırılması gibi.

Yoğunlaşma (konsantrasyon), gizemcinin «kendi içerisine gömülüşü»dür.

Bir dördüncü duvar tasarımı, Tanrısı ve sanatıyla oyuncuyu «yalnız» bırakır.

Yapılacak iş, *Gerçek*'i sergilemektir. Gerçek de, doğru dürüst bir duyumsamanın sonucunda doğar, ama böyle bir duyumsama ancak alıştırmalarla sağlanabilir.

Seyirciler, «büyülenmiş» gibi gözlerini dikerek sahneye bakmalıdır. «Ruh.»
İnsana bir motor gücü gibi davranıldığı, kolektif'in montajı yoluna gidildiği, gerçek'in ticaret konusu yapılıp yıkıma uğratıldığı bir zamanda yaşıyoruz. Kendi içine gömülmenin üstesinden gelemeyen oyuncu, tiyatrodan kapı dışarı ediliyor. Bunu başarabilen oyuncu ise, meslekdaşlarını altedip kendisi üste çıkıyor. Ancak yanılsamalardan yakasını kurtarabilenler, yaşamlarını yönetme şansına kavuşur. Ancak, sömürülenleri sıkıştırıp kendilerini aklatamayacaklarını açığa vurmaya zorlayanlar, böyle bir şansı geçirir ele. Başkaları değil, çalışanlar yaratıcıdır ancak ve çalışan insan düşüncede değil, gerçekte efendilerini altederek kendi kendisinin efendisi durumuna yükselmelidir. Ve yine bu insan, Tanrısıyla yalnız kalmayarak çile

arkadaşlarıyla birleşmeli, boynuna geçirilmek istenen lânet halkasını kırıp atmalıdır. Kendisinin değil, düşmanının içerisine gömülmelidir. Hele bir kendini kurtarsın, ruhunu kurtarmasının ne gereği kalır artık. Bir insanın, kendi dışındakilerinin hepsiyle özdeşleşme zorunluğu yoktur. Çünkü: «O türlü davran ki, davranışın başkalarının nasıl davranacağını gösteren bir kural değeri taşısın» cümlesinin genişletilerek, şu cümleye dönüştürülmesi gerekmektedir: «Öyle bir durum yarat ki davranışın, başkalarının nasıl davranacağını gösteren bir kural değeri taşısın.» İkinci cümlenin, birincisinden büsbütün değişik bir içeriği vardır.

«TÜMDEĞİŞİM» ÜSTÜNE

Bu deyim, bir açıklamayı zorunlu kılmaktadır. Gerek kuramsal, gerek pratik bakımdan en son Stanislavski yönteminin bir temele oturttuğu eylemi gerçekleştirmeye çalışır, oyuncunun kendi şahsını tümüyle ortadan silerek sahnede canlandırdığı kişiyle dönüşmesine ve seyircinin de bu oyuncuyla ya da oyunda ona karşıt kişiyle elden geldiği kadar eksiksiz özdeşlemesine çaba harcar. Ancak özdeşlemenin tümözdeşleşme niteliği taşımadığı zaman bir uygar tiyatrodan söz açılabileceğini Stanislavski de bilir kuşkusuz: Uygar tiyatroda, seyirci tiyatroda bulunduğunun her vakit bilincindedir, bir yanılsama olarak farkındadır yaşadığı yanılsamanın.[1] Tragedyalardaki ideler örgüsü işte böyle istemsel bir çelişkiden kaynaklanır (Seyirci, hiç değilse tiyatroda bir riskle karşılaşmaksızın yücelerde ve aşağılarda gezip dolaşacak, büyük kişilerin düşünce, duygu ve eylemlerine katılacak, en azından içtepilerini bir boşalıma kavuşturabilecek, hiç değilse tiyatroda....vb.). Seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesini sağlamaya çalışmayan, böyle bir şeyi amaçlamayan ve bizim «epik» diye nitelediğimiz oyun tekniği de, özdeşleşmenin *tümüyle* oyun dışı bırakılmasını istemez. Her iki oyun tekniği, metafizikteki «yalın» kategorilere göre ayrılmaz birbirinden. Ama biz burada iki oyun tekniği arasındaki ayrımları belirlemeye çalışacağımızdan, alışılmış oyun yönteminde başvurulan bir değişim karşısında seyircinin her vakit takındığı ihtiyatlı tutumu ve epik yöntemde değişimin kalıcı bir öğe oluşturduğunu bir yana bırakacağız. Kullandığımız «tüm» deyimi, eleştiri konusu olan geleneksel oyun tekniğindeki eğilimi hedef tutmaktadır.

(1) Stanislavski bunu bilmiyorsa, hocasının «Tiyatroda bulunduğu seyirciye unuttturulmaya çalışılmalıdır» kuralına karşı: «Seyirci koltuğuna oturacak ve bir dakika bile tiyatroda bulunduğunu unutmayacaktır» kuralını ortaya koyan öğrencisi Wachtangow bilir. Tek ve aynı sanat doğrultusunda bu tür karşıt görüşlere rastlayabilmekteyiz.

KUŞKUCU THOMAS'LA UFAK BİR SÖYLEŞİ

1.

Bizim «akşam eğlencesi» satıcıları, tiyatroda seyircileri ilgilendiren pek az konunun bulunduğunu söylüyor. Dediklerine göre üç ya da dördü geçmiyormuş hepsi. Oysa bu temaları tam ağza layık duruma getirmek için binlerce yol varmış. Söylenen şey doğru, yalnız eklemek gerekiyor: Tiyatroda ya da sinemada. Bizden önceki büyükler, bizden daha çok tema biliyordu kuşkusuz. Ancak geç kapitalizm döneminin tekelleşme, uzmanlaşma, rasyonalizasyon ve yoksullaşma gibi süreçleri bu alanda da etkisini göstermekten geri kalmadı. Ne var ki, bizden önceki büyüklerin de tema seçimini sınırlayan iki neden bulunuyordu. Birincisi: temanın anlatımında başvurulacak biçim: ikincisi: temanın anlatılış amacı. Tiyatroda seyircileri ilgilendiren temaların sayısıyla başka yerlerde insanları ilgilendiren temaların sayısı arasındaki fark alabildiğine büyüktür.

2.

Bir sürü ilginç tema var ki, bizim tiyatroda hiç sergilenmeye gelmez, yani bir oyunda beklenen gerilimi sağlamaz, özdeşleşmeye olanak vermez, kathartik sinir şoklarına yol açmazlar. Doğrusu realitede iki petrol ortaklığı arasındaki gerilimlerin ufak bir çabayla tiyatro gerilimlerine dönüştürülememesi için neden yoktur. Ancak, özdeşleşme ve katharsis olaylarının gerçekleşmesine kesinlikle elverişli nitelik taşıyacakları söylenemez. Dolayısıyla, böylesine önemli, serüvensi karakterinden ötürü artistik bakımdan böylesine çarpıcı, üzerinde böylesine durulması gereken çekişme ve didişmeler henüz tiyatro için bir «tema» oluşturamamaktadır.

3.

Büyük konular üzerine eğilen oyun sanatının günümüzde ele alabileceği insanlar arası olaylar devcileyin topluluklar içinde geçiyor ve

tek kişilerin bakış açısından yola çıkılarak yansılanamıyor artık. Tek insan alabildiğine çapraşık bir nedensellik ilkesinin egemenliğinde varlığını sürdürüyor; kendi yazgısı üzerinde egemenliği ele geçirmeyi düşünüyorsa, bunu ister istemez kendi içinde çelişik devcileyin bir topluluğun üyesi olarak yapması gerekiyor. Başına sarılmış nedensellik ilkesine ilişkin tüm bilgisi, bu konuda edindiği silik ve güçsüz izlenimlerdir ancak. Seyirciler kendilerini sınava hazırlayacak böyle bir yardımcı öğretmenin kılavuzluğunda pek bir şey öğrenemiyor, onunla özdeşleşip de pek fazla bir şey yaşayamıyor artık. Dahası var: Yalnız kendi kendini gözlemlemeler, olaylar karşısında gösterilecek yalnız öznel tepkiler kendi kendilerini tanımalarına, kendi kendilerini «gereği gibi duyumsayıp algılamalarına» asla yetmiyor seyircilerin. Oyun sanatından daha ileri bir aşamadaki Amerikan romancılığı, retrospektif psikolojiyi atıp yerine davranışçı, toplumbilimci ve deneysel psikolojiyi geçirme görevini, ister üst, ister alt düzeyde olsun, tüm sanat kolları için üstlenmiş bulunuyor.

4.

Yeni oyun sanatı, gerek sinema, gerek tiyatroda, bildiğim kadar, eski burjuva oyun sanatının Hamlet'i, Don Giovanni'si, Faust'u vb. gibi bir tek büyük karakter bile yaratıp ortaya koyabilmiş değildir. Yeni oyun sanatı, kendisiyle özdeşleşilebilecek kişilere gereksinme duyuyor; dolayısıyla, ortalama kişilerden her gün biraz daha çok yararlanma yoluna sapıyor, örneğin Ibsen'le Strindberg'in kahramanlarının şimdiki Brodway ve Hollywood kahramanlarıyla karşılaştırılmasının kanıtlayacağı gibi, her gün biraz daha renksiz ve heyecandan yoksun niteliğe bürünüyor, *Globe Tiyatrosu*'nun seyircileri olağanüstü bir Hamlet'in yaşantılarıyla özdeşleşmişken, günümüzün seyircileri Sayın Clarck Gable'in olağanüstü yaşantılarını kendi öz yaşantıları yapıyor. Doğru dürüst kahramanlar yaratıp ortaya koymaları, ama eski usul üzre ve eski amaca sadık kalarak bu işin üstesinden gelmeleri için günümüz yazarlarına yöneltilen istek gerçekleşeceğe benzemiyor. Ne var ki, Aristoteles'çi olmayan oyun sanatında yine de kimi büyük kahramanlara rastlayabiliyoruz.

1920'LERİN ALMAN TİYATROSU

Büyük Dünya Savaşı'nı ve devrimi izleyen yıllarda Almanya'da tiyatro büyük bir atılım içerisinde bulunuyordu. Başka herhangi bir zamandakinden daha çok oyuncu vardı bu yıllarda, birbiriyle yarış halinde pek çok yönetmen vardı. *Ödipus*'tan *Les Affaires sont les Affaires*'e, *Tebeşir Dairesi*'nden *Matmazel Julie*'ye kadar dünya yazınının hangi döneminde kaleme alınmış olursa olsun hemen bütün oyunlar sahneye konabiliyor ve konuyordu. Gelgelelim, ne tiyatronun hayli gelişmiş tekniği, ne oyun sanatının kendisi çağın büyük sorunlarının sahnede sergilenmesine olanak vermekteydi. Devcileyin bir endüstrinin kuruluşu, sınıflar arasındaki çekişmeler, savaş, ülkeler arası ticaret, hastalıklarla mücadele vb. temalar sahneye çıkarılamıyor, çıkarılsa bile istenilen düzeyde olmuyordu. Hani sahnede borsalar, siperler, hastane koğuşları gibi nesneleri görmüyor değildi seyirci, ama bunlar herhangi bir duygusal magazin olayının etkileyici fonlarını oluşturmaktan öteye geçmediği gibi, tiyatronun görkemli günlerinde seyirci önüne çıkarılmaya değer görülmemeleri durumunda başka bir zaman sahnede yine sergilenebilecek şeylerdi. Tiyatronun, büyük olayları sahnede sergileyebilecek aşamaya çıkarılması büyük çabaları gerektirmişti.

Salt bir mekanik araç olarak bakıldığında, tiyatronun 1930 dolayında eriştiği teknik düzeyde kalıp onun üstüne çıkamadığı bir kez anlaşılmıştı. Tiyatronun elektrifikasyonu bile gerçekleştirilebilmiş değildi henüz. Kuşkusuz gelip geçmiş dönemlerin en büyük tiyatro adamlarından biri sayılacak Piscator, bir, iki yıl içinde geniş kapsamlı bir dizi yeniliği tiyatroya soktu. Filmi tutup oyunlara monte etti. Dekor hayata gözlerini açmış, sahnedeki oyunun bağımsız bir parçasını oluşturmaya başlamıştı. bundan böyle tiyatronun arka planında dokümanlar sergilenebiliyor, belgeler, istatistikler ortaya dökülebiliyordu. Değişik yerlerde geçen eşzamansal (senkronik) olaylar, sahneden sunulabiliyordu seyirciye. Örneğin, Arnavutluk topraklarındaki bir petrol alanı çevresinde bir borsa savaşının nasıl

5.

Aristoteles'çi olmayan oyun sanatının kişileri, kendileriyle özdeşleşilebilen kahramanlar değildir. İnsanın değişmez modelleri diye görülüp yaratı konusu yapılmamış bunlar; tarihsel, ölümlü, çokluk: «Ben böyleyim aynı zamanda» diyen tutumlarıyla seyircileri hayrete sürükleyen karakterler gibi ele alınmışlardır. Tiyatroya giden seyirciler gerek *ussal*, gerek *duygusal* bakımdan söz konusu kahramanlar karşısında uzlaşmaz bir tavır takınır, onlarla özdeşleşmez, onları «eleştirir.»

6.

Ancak, konunun sergileniş biçimi değil de, konunun kendisi karşısında seyircinin takındığı eleştirel tutuma salt ussal, birtakım hesaplara dayanan, nesnel ve bilimsel bir gözle bakılmamalıdır. Artistik, üretken ve haz verici bir tutum niteliği taşımalıdır, bu. Sanatta böyle bir tutum, kendi doğası da içinde olmak üzere, insanlığın doğaya karşı yönelttiği eleştirinin pratiğe dönüşmüş biçimini canlandırır. Bir ırmağın *eleştirisi*'dir bu, özünü ırmağa bir çeki düzen verilmesi oluşturur; bir meyve ağacının *eleştirisi*'dir, meyve ağacının aşılanması oluşturur özünü; bir yerden bir yere devinimin *eleştirisi*'dir; özünü yeni taşıtların ve uçakların üretilmesi oluşturur; toplumun *eleştirisi*'dir, toplumsal devinimi gerçekleştirmektir özü. Pratik amaca yönelik, iç açıcı ve üretken nitelikteki ilgili eleştirilerin tümü, günümüz insanının ruhsal bir yaşantısını oluşturur; dolayısıyla, çeşitli sanat kollarının etkinlik göstereceği bir alandır. Ben öyle inanıyorum ki, bir merak öğesini içeren bu yeni, aktif ve yaratıcı tutumun önem, kapsam ve haz içeriği bakımından Aristoteles'in katharsis'inden hiç de aşağı kalır yanı yoktur.

patlak verdiği gösterilirken, arka planda ilgili alanı haritadan silmek amacıyla savaş gemilerinin bir limandan nasıl denize açıldığı izlenebiliyordu. Tiyatro için güçlü bir ileri adımdı bu.

Bir başka yenilik, yürüyen yollara yer verilmesiydi tiyatroda. Böylelikle, sahne zeminin geniş bölümleri devingen duruma getirilmişti. Yürüyen yollar üzerinde Aslan Asker Şvayk, oyunu sergilenmiş, Şvayk'ın o ünlü Budweis yürüyüşü canlandırılmıştı. *Berlin Taciri*'nin oynanışında başvurulan asansör düzeni, sahnenin belli bölümlerinin dikey doğrultuda devinimini sağlamıştı.

Yeni teknik araçlar, şimdiye dek tiyatronun yararlanamadığı müzik ve grafik sanatının tiyatroda uygulanmasına olanak vermişti. İlk müzisyenler kolları sıvayıp sahne müziği bestelemiş, büyük grafikçi George Grosz projeksiyon için değerli ürünler yaratmıştır. Brecht'in oyunlarının dekorlarını en başta Casper Neher hazırlamış, oyunları sahneye koyan da yine en başta Casper Neher olmuştur.

Dramaturjinin geçirdiği değişikliklere gelince. Bunların da ötekilerden hiç aşağı kalır yeri yoktu. İçlerinde tarihçi ve sosyologların da yer aldığı küçük ekipler, çeşitli oyunlar üretmeye başlamıştı. Aristoteles'çi nitelik taşımayan bir oyun sanatının kuramı, *Versuche*'nin birbirini izleyen yedi kitapçığında parça parça saptanıp belirlendi(...)[1] Bu yeni oyun sanatından *Mezbahaların Kutsal Johannası, Adam Adamdır, Sivri Kafalılar ve Yuvarlak Kafalılar* ve daha başka kimi oyunlar doğdu. Bunlar gerçekleşirken, bütün bir oyuncu kuşağının yeni oynayış üslubu, yani epik oynayış biçimi için yetiştirilmesine özen gösterilmişti. Gestus'lara dayanan yeni üslup, sessiz filme çok şey borçludur; sessiz filmin pek çok öğesi sahne oyunlarında yine seyirci karşısına çıkarılmıştır. Eski palyaço Chaplin, tiyatro geleneğinden yoksun bulunuyordu, dolayısıyla insanların davranışlarını kendisi yaratmaya, biçimlendirmeye koyulmuştu.

Tiyatro ve dramaturjideki bu gelişim süreci, kimi bölümleriyle pek karmaşık yeni yöntemlerin sahnede uygulanmaya başlaması, doğru

(1) Buradan sonra Ana üzerine notlardan bir bölümü yer almaktadır.

su büyük olayların sergilenmesine bir yalınlık getirmişti. Şikago hububat borsasında cereyan eden ya da Berlin - Bendler Sokağı'ndaki savunma bakanlığında geçen olayların bir atom içindeki olaylardan daha az karmaşık nitelik taşımasını kimse bekleyemez. Atom içinde geçen olayları bir dereceye kadar yalın biçimde anlatabilmek için ne çapraşık yöntemlere başvurulması gerektiğini bilmeyen yoktur. Bilimsel çağın gelişmiş tiyatrosununki de dahil, tiyatronun yöntemlerine asla fiziğin yöntemleri gibi şaşmaz bir gözle bakılamayacağı pek doğaldır; ancak, çevreye ilişkin betimlemelerde bulunarak seyircinin sağını solunu tanımasını sağlamak tiyatronun da bir işlevidir. Brecht'in edindiği yeterince deneyimden sonra, eldeki pek kıt olanaklarla bile büyük ve çapraşık olaylar sahnede sergilenebilir duruma gelmişti. Tarihsel bir özyaşam öyküsü sayılacak *Ana*, maddî ve manevî pek az bir harcamayla seyirci karşısına çıkarılmıştı. Yine aynı dönemde, tiyatronun olanaklarından yararlanmalarına karşın, bina bakımından tiyatrolara gereksinme göstermeyen bir başka denemeler dizisi kimi olumlu sonuçlar sağlamıştı. Pedagojik seminerlerdi bu denemeler de, öğretici oyunlardı.

Yıllar yılı Brecht, çalışma arkadaşlarından oluşan küçük bir grupla, akşam eğlencesi satma zorunluğundan ötürü aşırı duruk (statik) sınırlar içinde devinebilen tiyatroyu bir kenara itip, oyunların kotarılmasına katkıda bulunanların düşüncelerini etkileyebilecek bir oyun türünü geliştirme denemelerine girişti. Toplumun değişik sınıflarında, çeşitli olanaklardan yararlanarak çalıştı. Geliştirmeye çalıştığı oyunlar öyleydi ki, seyircilerden çok, oyunda rol alanlar için oynanıyordu. Tüketicilerden çok üreticiler için bir sanat yapılmaktaydı. Örneğin, okullar için küçük çapta öğretici oyunlar kaleme aldı Brecht, öğrencilerin sahneleyebileceği *Der Jasager* adında minik bir opera yazdı. Kimi özel bakış açılarından yola koyulan Kurt Weil da, operanın müziğini besteledi. Bir diğer öğretici oyun da *Der Ozeanflug* idi, okul ile radyonun işbirliğini öngörüyordu. Müziğe eşlik edecek orkestrayı ve solo şarkıcıları radyo sağlıyor, koroları ise okuldaki sınıfların kendileri oluşturuyordu. *Der Ozeanflug*'un müziğini Hindemith ile Kurt Weil bestelemişti; oyun 1929'da Baden Baden Müzik Festivali'nde sahnelendi. 1938'de oynanan *Das Badener Lehrstück* ise kadın ve erkeklerden oluşan korolar için yazılmıştı; müziğini Hindemith'in bestelediği oyunda fi-

limden yararlanılıyor ve palyaço sahnelerine yer veriliyordu. 12. deneme ise *Die Massnahme* adındaki öğretici oyundu; sergilenebilmesi için Berlin'de birden çok emekçi korosu el ele vermiş, nerdeyse dört yüz kişilik bir koro oluşturulmuştu. Bazı oyuncular, bu oyunda ilk kez sahneye çıkmaktaydı. (...)

Fragman

ARİSTOTELES'Çİ OLMAYAN OYUN SANATINDA NEDENSELLİK İLKESİ

Nedensellik ilkesinin kimi yönleri, salt felsefî tartışmalara konu olacak nitelik taşır. Sahnede sergilediğimiz olayların tümü ya da bir bölümü için yeterince neden bulup öne sürebilecek miyiz, yoksa bunların sınırlarını pratikteki başka olayları kendilerine neden gösterebilecek gibi saptayabilecek miyiz? sorusu, deneysel yoldan, yani üretim eylemi içinde yanıtlanabilir ancak. Daha önce ele alınması gereken bir sorun var ki, o da oyunda nedensellik ilkesine karşı seyircinin ilgisini uyandırmamız gerekip gerekmediği, gerekiyorsa oyunun neresinde ve hangi yoldan bunu yapabileceğimizdir. Nedensellik ilkesine karşı seyircinin ilgisini ortadan kaldırmak gibi bir durum söz konusu değildir kuşkusuz. Tersine, benim görebildiğim kadar, ilgili sorunlar fizikte de, özellikle nedensellik ilkesinin şimdiye kadarkinden daha köklü biçimde denetim altına alınmasını amaçlayan çalışmalar sırasında başgöstermiştir. Bilimsel bulvar gazetelerinin «Nedensellik İlkesine paydos» yollu saçma manşetler atmalarının akıl alacak yanı yoktur. Bütün iş, nedenselliğin yeni bir tanımına işin gelip dayanmış olmasıdır. Gelecek'e ilişkin hiç bir ön açıklama yapamayacağımız yerde açıklamadan kaçınmak, güvenilebilirliği tartışılabilirliğine karşın açıklamalarda bulunabileceğimiz yerde pes etmemek, bu yeni tanım içinde yer alıyor. Büyük ölçüde pratik tarafından belirleniyor her şey. Çalışmalarımızı sürdürürken karşımızda yalnız bilmediğimiz sonuçları değil, bilmediğimiz nedenleri de buluyoruz. Oyun sanatında bireyle ilgili kehanetler giderek sallantılı durum alıyor. Bana öyle geliyor ki, fizik kendi alanındaki pek çok gözlemi yapabilmesini toplumsal çevresine borçludur. Bir bilgi alışverişi için fiziğin kendi alanından bir örnek getirebiliriz buna. Söylenilenlere bakarsak, yıldızların yörüngelerini mükemmelikte eşsiz çemberler ya da elipsler oluşturmuyor. Söz konusu yörüngeleri, devcileyin borularda sürünüp ilerlemeler biçiminde kafamızda canlandırmamız, yıldızların gerçek devinimine bizi hepsin-

den çok yaklaştıracaktır: Borular matematiksel formüllerdir, ama yıldızlar ilgili formüller içinde pek özgürdür ve bu özgürlükten yararlanabildikleri kadar yararlanmaktadırlar. Oyun sanatında, anarşik üretim biçimini yaşayan bireyi çok güdülenimli (motivasyonlu) bir yaratık gibi ele almak zorundayız. Hangisi ağır basmaktadır bunun? İşte size can alıcı bir soru. Doğrusu bizi kitlelerin devinimleri ilgilendiriyor; ancak bu devinimler konusunda doyurucu kehanetlerde bulunabileceğimizi umuyor, nedenselliği de burada arıyoruz. Birey, kitlelerin devinim sürecinde şaşırtmacalar karşısında bırakabilir bizi. Bireyin bir yığın söz ve devinimi bir yere kadar şu ya da bu kitle içinde belirlenip biçimlenmektedir. Ama kitlenin belli yasalar çerçevesindeki devinimine çelişkilerden aşırı ölçüde *soyutlanarak katılan* birey kendisinde eksik bir yanı içeriyor, yani bireyselliğinde eksik bir yanı barındırıyor demektir. Bu da özel bir durumdur birey için. Ne var ki, bireyle artık hiç bir alıp vereceğimizin bulunmasını istemediğimiz, birey karşısında cesaretimizi yitirdiğimiz, onda hiç bir nedensellik saptayamadığımız ya da saptamaya yanaşmadığımız anlamına gelir mi bu? Asla! Biz, sadece isteklerimizde biraz daha ileriye gittik. İşi biraz basite indirgeyerek şöyle söyleyebiliriz: Fizikçilerin diliyle istatistik nedensellik dururken, seyircilerimizin oyunda karşısına çıkarılan bireylere (bütün alıp vereceğimiz bireyledir çünkü) hep mutlak nedensellikle yaklaşan bir tutum takındıklarını görmek istemiyor, onların böyle bir tutum takınmalarına ön ayak olmamızın da doğru sayılmayacağını düşünüyoruz. Belli durumlarda bir cevaptan, bir tepkiden, bir davranış biçiminden daha ileri bir şey, bir evet ve bir hayır bekliyoruz seyircilerden. Bu davranışların her ikisi de bir ölçüde nedenlere oturtulmalı, motivasyonlara dayandırılmalıdır. Seyircinin dikkati ve nedensellik ilkesine karşı ilgisi, bireylerden oluşan kitlelerdeki devinimlerin belli yasalar çerçevesinde gerçekleştiği noktası üzerine yöneltilmelidir. Seyirciler, bireylerin gerisinde böyle kitleler görmeli, kitlelerin parçacıklarını oluşturan bireyleri kitlesel tepkiler, kitlesel davranış biçimleri ve kitlesel gelişim süreçleri içinde gözlemlemelidir.

İLKELERE UYULMASI ÜSTÜNE

1.

Burada *sahne oyunları* için kimi daha az, kimi daha çok yeni bir dizi yöntemin geliştirildiğini dikkate alıp, bunların kullanımı üstüne birkaç söz söylemek yararlı olacaktır sanırım. Söyleyeceklerimiz, yirmi yıllık pratik tiyatro çalışmalarında edinilmiş deneyimlere dayanıyor. Savaşım için büyük çapta zorunlu deneyimlerdir hepsi. Savaşımın hedefini de gerek realite, gerek realitenin tiyatroda yansılanımına ilişkin görüşler oluşturuyor. Söz konusu savaşım, burada açıklanan deneyimler dışında, burada açıklanmayan daha başka birtakım deneyimleri gerektirmiş ve bunların ele geçirilmesini sağlamıştır. Bir başka söyleyişle, nasıl sonuçlanmış olursa olsun burada anlatılan ilkelerin uygulanmasıyla sürdürülemezdi savaş. Ayrıca ben de, burada anlatacağımız ilkelerin yol göstericiliğine hiç itirazsız kendimi bırakmış değilim. Hemen her yeni ödev, yeni yöntemleri gerektiriyordu. Gerçek'in, toplumsal bir müdaheleye olanak verecek gibi yansılanması isteniyorsa, müdaheleye konu edilecek durumun sürekli değişmesinden ötürü başvurulacak yöntemlerde de değişikliğe gidilmesi, ya da bir yöntemin bırakılıp yerine bir başkasının geçirilmesi gerekir. Daha önce de stilize konuşmaların yararına ilişkin kimi açıklamalarda bulunulmuştu. Ne var ki, *Üçüncü İmparatorluğun Korku ve Sefaleti*, lehçeyle kaleme alınıp Bavyera köylülerinin ve Berlin'li hizmetçi kızların konuşma tarzını fonetik bir sadakatle veren yerleri içermektedir. *Mezbahaların Jan Darka*'nda oyunun kahramanı Jan Dark için geniş ölçüde *özdeşleşme* efektlerine başvurulmuş, aynı yol *Carrar Ana*'da izlenmiştir. Hani bu iki oyun, ille de özdeşleşme efektlerine dayanılarak oynanacak diye bir şey yoktur; ancak, her ikisi de özdeşleşmeye başkalarından daha çok elverişli oyunlardır. Her ne kadar *epik tiyatro*'yu öbür tiyatrolardan ayırmak genellikle güçlük doğurmasa da, böyle bir ayrım, sayısı kesin olarak belirli birtakım ölçütlerden (kriter) yararlanılarak gerçekleştirilemez. Savaşımda kolaya kaçılır ilkin, kaçılması da

gerekir. Sizi tökezleten nesne kaldırılıp atılır bir kenara; size yardımı dokunacak ne varsa, ona el uzatılır. *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*'ın bir temsilinde aynı sahnede kimi seyircilerin ağladığını, kimilerinin güldüğünü gördüm ve her iki grup seyircinin davranışından da memnunluk duydum. Öte yandan, bazı seyircilerin oyun karşısında takındığı o buz gibi soğuk tavır da yine rahatsız etmedi beni: «Güzel ama, yanlış!» gibi sözler çalındı kulağıma. «Haklı, ama hepsi o kadar!» gibi sözler işittim. Seyircileri aşırı etkileme peşinde benim kadar az koşan biri gösterilemezdi, bir etkileme durumu olsun ortada, yeterdi benim için. Yeni bir tiyatro kurmak, varolan tiyatronun işlevinde bir değişikliğe gitmektir; eski tiyatronun elindeki kimi olanaklar yeni amaçların hizmetine verilecek, yani eski amaçların buyruğundan koparılıp alınacaktır. Yeni, eski'ye karşı sürdürülecek bir tartışma (polemik) sonucu gerçekleştirilebilir. Ancak burada şunu belirtelim ki, dünyayı değiştirmek için duyulan ve bizi tiyatronun yapısını değiştirip, onu bu dünyanın değiştirilmesinde yararlanabileceğimiz bir aygıta dönüştürmeye zorlayan güçlü istek, tarihsel bir durumdan kaynaklanmaktadır. Şu anda pek yaşanacak gibi sayılmayan, ancak belli koşulların yaratılması ve belli yapısal değişikliklere gidilmesi sonucu yaşanabilir duruma getirilecek olan bir dünyada geçiyor ömrümüz. Bu da önerilerimizden büyük bir bölümünün gerçekleşmesini zamanımıza bağımlı kılıyor. Ama günümüzde bile tiyatronun olanaklarından toplumsal amaçlar uğrunda yararlanmak, tiyatronun olanaklarına tümüyle el koymak değildir. Şeytanı tapınaktan kovduktan sonra, bu tür sözlerle onun yine tapınaktan içeri sızmasına izin veremeyiz. Şunu da söyleyelim ki, ne bir tapınakta bulunduğumuza, ne de şeytana inanırız. Prutanizmin her türlüsünün tiyatro dünyasının havasını kesinlikle zehirleyeceğini biliriz. Savaşımın arefesinde ağzına içki koymanın ille de ahlâksızlık sayılmayacağı gibi, savaşımdan önce bir kimsenin ağzına içki koymamaya karar vermesi de prutanizm anlamına gelmez. Epik tiyatronun sert ve kesin kuralları, diyelim aradan beş yıl gibi bir süre geçti mi, pek göze batmaz olacaktır. *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, yumuşacık sözlerden örülmüş neşe taşan pırıl pırıl bir masal izlenimi bırakacaktır o zaman. *Üçüncü İmparatorluğun Korku ve Sefaleti,* bu imparatorluğun yıkılışından sonra belki hâlâ bir uyarı niteliğini koruyacak, ama bir suçlama özelliğini yitirecektir. Bundan üç yüz yıl önce Globe Tiyatrosu'nda Kral Lear'in

imparatorluğunu parça parça bölerek çevresindeki yakınlarına armağan ettiğini gören seyirciler, dürüst Cornelia'nın parçalardan birini bile ele geçiremeyişine üzülmüş, ama bu parçalarla sağa sola armağan edilen binlerce insan için kendilerini herhangi bir üzüntüye kaptırmamışlardır. Ancak, bizler de, o insanlara karşı gösterilen davranıştan ötürü kimseye bir suçlama yöneltemiyoruz, elimizde suçlamayı yönelteceğimiz bir adres bulunmuyor çünkü.

2.

Piscator, epik tiyatronun bu mimarı oynanacak her oyun için tiyatronun yapısında nasıl tam bir değişikliğe gitmiş, bazan seyircileri sahneye çıkartıp oturtmuş, oyuncuları seyirci salonuna yerleştirmiş, bunu da eh bu kez böyle bir değişikliğe başvuralım diye yapmamışsa, ben de her oyun için tiyatronun yapısına ilişkin yeni ilkelerden yararlanıyor, oyuncuların oynanış biçimini de değiştiriyorum. Okullarda öğrenciler ve meslekten sanatçılarla el ele verip oyunlar kotardık, tiyatroda öğrencilerle oyunlar sergiledik. Seyircisiz, öğretici (didaktik) oyunlar çıkardık sahneye; oyuncuların salt kendileri için oynadığı oyunlardı bunlar. Şimdiye dek sahneye hiç ayak atmamış emekçilerden ve üstün sanatçılardan topluluklar kurduk; oynayış biçimlerinin hayli değişikliğine karşın, hiç bir seyirci çıkmıyordu ki, oyunlarda bir tutarsızlık görsün. Weigel gibi sanatçılar, görünürde seyircileri katıksız bir özdeşleşme içine sürüklüyor, seyirciler kendi aralarında hayranlığa kapılarak: «Balıkçının karısını oynamıyordu, balıkçının karısıydı sanki!» diye konuşuyorlardı. Ama yine de seyircilerin eleştirici bir tavır takınması sağlanabiliyordu, bu da bizim için pek önemliydi. Weigel gibi sanatçılar ilkelerin egemenliğine girmiyor, ilkeleri kendi egemenlikleri altına alıyordu. Bizim bilerek asla kendisinden sapma göstermediğimiz tek ilke vardı, o da tüm ilkeleri, başarmayı kafamıza koyduğumuz toplumsal görevin hizmetine vermekti.

BİR OYUN YAZARININ PES DEYİŞİ

1. *Somerset Maugham ve Sulla*

Otuzu aşkın oyun yazan, oyunlarından birçoğu büyük başarı sağlayan, içlerinden birkaçı bütün dünya tiyatrolarında sahnelenen Somerset Maugham, oyunlarını topladığı ciltlerden sonuncusu için kaleme aldığı önsözde bundan böyle «oyun yazarlığı mesleğinden» çekileceğini açıklıyor.

Büyük gazeteler sansasyonel bir haber gözüyle baktılar bu açıklamaya, sanki otomotiv endüstrisini elinde tutan sanayicilerden birinin, işyerini kapatmaya niyetlendiğini bildiren bir sözü gibi gördüler. «Yaşamımın kalan bölümünde oyun yazıp, bunları satmakla uğraşmayacağım artık», diyor Maugham. Maugham'ın kararını diri diri mezara girmekle bir tutanlar bile çıktı. Doğrusu, Maugham'ın tutumunun basının tutumu kadar şaşırtıcı sayılamayacağını söyleyebiliriz. Eldeki kariyerin bir gün sönüp gidişi, o kariyeri kendilerine hazırlayanların değil, başkalarının eseridir. Bir meslekte yürüyüp ilerlemeler, bir çeşit yürüyen yollara dönüşmüştür. Kendisi istesin, istemesin, üzerindekini de sürükleyip götürmektedir yol. Zaten üzerindeki de böyle bir şeyi her vakit arzulamaktadır.

Öyle görülüyor ki, Maugham böyle bir şeyi istemiyor. İstemeyişi de bir şaşkınlık uyandırıyor herkeste; öyle bir şaşkınlık ki, Roma'yı nerdeyse tek başına avcunda tutan diktatör Sulla'nın bütün güç ve kudreti tam eline geçirmişken tacını tahtını bırakıp çekildiğini yazan tarih kitaplarının uyandırdığı şaşkınlıktan kalır yeri yok. Sulla'nın davranışına bugün bile şaşmamak elde değil.

Ancak edebiyatın tiyatro dalında Maugham gibi davranan daha başka kişilerle de karşılaşıldığını söylemeliyiz. Maugham'ın en büyük meslekdaşı sayılacak Shakespeare kariyerinin doruğundayken yazarlıktan ayrılmış, özel bir yaşam sürmeye başlamıştır. Ve Sha-

kespeare olayı da günümüzde hâlâ şaşırtıp duruyor herkesi; öyle ki, kimi araştırıcılar o bilinen ünlü oyunların yazarının gerçekten sahne oyuncusu ve yönetmen Shakespeare olacağına ilişkin kuşkularına, ilgili yazarın yazmasına ansızın son vermesini, oysa yazarların böyle bir şeye asla kalkışmayacaklarını neden gösteriyorlar.

2. *Seyircilerle kopan ilişki*

Maugham şöyle yazıyor: «Artık tiyatronun kanadı altına aldığı seyircilerle aramdaki ilişkinin koptuğunun bilincindeyim. Bu da oyun yazarlarından çoğunun sonunda başına gelecek bir durumdur; dolayısıyla, adreslerine yöneltilecek böyle bir çağrıya zamanında kulak verip gereğini yerine getirenler akıllılık ederler. Böylelerinin yapacakları tek şey, hiç vakit geçirmeden pes edip meydandan çekilmektir.»

Maugham şöyle sürdürüyor yazısını: «Ben bir gönül rahatlığıyla yapıyorum bunu. Oyun yazarlığı geleneğinin zorunlu sınırları arasında yaşamayı birkaç yıldır bir yük gibi üzerimde duymaya başlamıştım.»

Sonra, Maugham bir düşünceyi alıp onu çok yönlü işleme ayartısına karşı koymanın ne can sıkıcı bir şey olduğundan, yıllar içinde kazanılmış geniş ölçüde bir insan sarraflığının, hoşgörünün, belki de bilgeliğin oyun yazarlığı geleneğince yasaklandığından söz açar.

Bir kez alışılagelmiş gerçekçi diyalog tekniğinin günümüz insanının («of the man in the street») ruhsal çapraşıklığının yansıtılmasını güçleştirdiğini vurgulayan Maugham, monolog ve kendi kendine konuşmaların özlemini duyar.

Ve Maugham'a göre, tiyatrodan istenen şey giderek *ruhun dramı*'na dönüşmüştür. Oyun yazarını böyle bir gelişimi ister istemez benimsemeye zorlayan da sinemanın başarısıdır.

Böylece, sahne oyunu, aksiyonun kişilerin iç dünyalarını sergilemede salt bir sıçrama tahtası yapıldığı bir sanat türü olup çıkmıştır. Sahnede şöyle ya da böyle bir olay geçer, oyundaki kişi de olay karşısında ruhsal tepkilerini açığa vurur. Öte yandan, içinde olay

(*) Sokaktaki adam (Ç.N)

adına ne kadar az şey bulunursa, oyunun edebî değerinin o ölçüde artacağına inanılır. İnsanı meraka sürükleyen bir sürü olay dizisiyle polisiye oyunlara edebî değeri içeren bir gözle bakılmaz artık.

Roman yazarlarının işi bu bakımdan daha kolaydır, oyun yazarlarına göre daha çok ayrıntılara kaçabilir, kahramanlarının değişik karakter özelliklerini çok daha kolay dile getirebilirler. Bu kadarı yetmiyormuş gibi son zamanda başgösteren bir değişiklik oyun yazarları için rekabeti daha da güçleşmiştir. Balzac ve Dickens henüz «yerinden oynatılmaz» karakterlerle çalışmışlardır. Romanın yürüyüşü boyunca pek değişmeden kalmıştır kişileri. Baştaki karakter özelliklerini romanın sonunda da olduğu gibi korumuşlardır. Yeni roman yazarları işe bu noktada bir başka yol izler. Değişkendir kahramanları, yaşadıkları olaylar hiçbir iz bırakmadan geçip gitmez üzerlerinden, anlatının akışında baştaki karakter özelliklerinden kimisini yitirir, başta sahip olmadıkları yeni bazı karakter özellikleri kazanırlar. Roman sanatı, oyun sanatının kapatamayacağı kadar açar arayı. Talihsiz oyun yazarlarına ilerde rollerin o *geleneksel hiyerogliflerini* üretip, bunları et ve kemikle doldurmayı oyuncuların kendilerine bırakmaktan başka yapacak şey kalmamıştır.

Oyun yazarı Maugham yarışı bırakmak ve bu üzücü gelişim karşısında meslek yaşamından çekilip, özel hayatını yaşamak istemektedir.

3. *Seyirciler inanmıyor artık*

«Seyirciler karşılarına çıkarılan kişilere inanmıyor artık», diye yakınıyor Maugham. Ve şu soruyu soruyor: «Tiyatro batıyor mu acaba?» Maugham'in kendisi böyle bir şeyi benimsemeye yanaşmıyor. Bir oyun yazarı kuşağı yeteneklerinin sonuna gelmişse, tiyatro gibi böylesine kökleşmiş bir kurumun da sonu gelmiş sayılamayacağını görecek kadar zeki ve açıkyürekli. Bu konuda öğütlediği şey şu: Tiyatro başlangıçtaki kaynaklarına dönmeli, en azından gerilerde kalmış dönemlere el atmalıdır.

Şöyle diyor Maugham: «Geçmişin büyük yazarları, yarattıkları karakterlerin gerçekliğini ve anlattıkları öykünün olasılığını, oyunun en önemli öğesi diye baktıkları situasyon uğruna feda etmişlerdir.» Ancak günümüzdeki az çok doğalcı (naturalist) düzyazı bundan sapma göstermektedir. Dizelerden, danslardan ve devingen büyük olaylar örgüsünden el çekmesi, tiyatroyu sıkıcı bir duruma sokmuştur. Göz ve kulak cümbüşü denen şey, yitip gitmiştir tiyatrodan.

Buna karşılık, yaratılan karakterlerde bir gerçeklik sağlanamamış, ya da artık sağlanamaz görünmektedir, ki bu da aynı kapıya çıkmaktadır. *Olası olay* ise, önemsiz olaya dönüşmüştür.

Melankolik bir kişi olan Maugham'ın önemli olaylar dizisine, ayrıca göz ve kulak cümbüşünü sağlamak için gerçeklik ve olasılık ilkesine uymaktan vazgeçilmesi koşuluyla sahne oyunlarına gelecek bakımından bir şans tanıyabileceği görülüyor.

Böyle bir geleceğin de bir gelecek olup olmadığı tartışılabilir.

4. Yanılgı nerede?

Maugham, bugünün sahne oyununda hatalı bir taraf buluyor ve bu tutumuyla ilerici bir kişi olduğunu kanıtlıyor kuşkusuz. Kendi kendisinin üzerinden yürüyüp geçmeye hazır adeta. Bu da az şey değil, ondan daha fazlasını istemek de doğru sayılmazdı belki; çünkü tiyatronun bir çıkmaza girdiğini algılaması kadar, önerdiği çıkış yolunun isabetli nitelik taşıdığı kabul edilemez.

Seyircilerin artık *inanmadığını* irkilerek saptıyor, Maugham. İnanılmayı hiç gereksinmeyen, ya da bundan böyle herkes için yine inandırıcı oyunların yaratılabilmesine Maugham'a göre bir çıkış yolu diye bakılabilirdi.

Ele alınmaları burada pek uzun sürecek kimi nedenlerden ötürü şu anda herkesi inandırabilecek nitelikte oyunların yazılabilmesi şüpheli olmaktan da öte görünüyor bana. Bu iş, tek başına bir teknik sorunu değil. Aksiyon tarzında genel geçerli bilimsel sayıların

ortaya konulup konulamayacağı modern bilim için ne kadar yeni bir mantık sorunuysa, bu da bir teknik ya da üslup ya da bakış açısı sorunu değil. Çağımızın bilimi inandırıcılık gereksinmesinden geniş ölçüde sıyırdı kendini. Bunun gibi, tiyatro da, bilimden pek değişik nitelik taşıyan kendi alanında ister istemez ilgili özellikten vazgeçeceğe benziyor.

Kala kala öbür çıkış yolu kalıyor geriye: İnandırıcı olmayı gereksinmeyen bir oyun. Kuşkusuz, gerçekle hiçbir alıp vereceği bulunmayıp, inanılacak gibi görünmeyen baştan aşağı fantastik bir oyun niteliği taşıması zorunlu değildir bunun. Gerçekte, seyircinin *inanmasını* pek aramayan ve ona muhtaç durumda bulunmayan bir oyun olacaktır. Yani seyircilerinin eleştirisini dikkate alıp, kendisine muhatap olarak ilgili eleştiriyi seçen bir oyun. Ve gerçekten de böyle bir oyun günümüzde doğmak üzeredir.

Aksiyon nedir? Oyunun, daha doğrusu her oyunun söz konusu öğesini ele alarak diyebiliriz ki, hayli zamandır en önemli oyun yazarlarının yapıtlarında asıl aksiyon doğrusu istenirse sahnede geçmiyor artık. Bundan böyle eylemlerde bulunan insan değil, çevredir. İnsan çevresinde olup bitenlere tepki göstermekten öteye gitmiyor ve bu da kahramanın salt görünürde bir eylemde bulunduğu izlenimini uyandırıyor. Bunu da en su katılmamış biçimiyle Ibsen'in doğalcı üslupla yazılmış başyapıtlarında görüyoruz. Geçmişte herhangi bir zaman, herhangi bir yerde şu ya da bu tarzda bir olay gerçekleşmiştir; işte yapıtlarda işin bundan sonrası çıkarılır önümüze, bazı kişilerin nasıl geride kalmış olayın «kefaretini ödedikleri» gösterilir. Ya da oyunda bir şey olur, diyelim bir savaşın patlak vermesi, bir kişinin iflasa sürüklenmesi, bir kadının gebe bırakılması, cinayet vb. gibi bir durumla karşılaşılır ve oyundaki kişilerin ilgili durum karşısındaki tepkileri yansıtılır. Bu kişiler ya kurtarırlar paçayı, ya da okkanın altına giderler. Yazar için önemli olan, kişilerin ruhsal tepkilerinin inandırıcılığıdır, yoksa söz konusu tepki sarsmaz seyirciyi. Acaba sahnedekinden bir başka türlü tepki gösterilemez miydi gibilerden bir kuşkuya kapılmaya görsünler, seyircilerin özyaşam deneyimleri insanların realitede sahiden başka türlü tepki gösterdiklerini ortaya kor, bu durumda da oyunun gücünden eser kalmaz, bundan böyle kimseyi etkilemez oyun.

İSİMLER ve KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

ABELL, Kjeld (1901-61), Danimarkalı oyun yazarı.

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.

Ansemble Oyun: Takım oyunu. Oyuna katılanların birbirleriyle tam bir uyum içinde bulunarak, içlerinden şu ya da bu kişi sivrilmeden topluca çalışıp oyun çıkarmaları.

Antigone: Sophokles'in miladdan önce yaklaşık 441 tarihinde Atina'da oynanan tragedyası. «Ödipus'un kızı Antigone, kızkardeşi İsmene'yi sabah erkenden sarayın önüne götürür ve ölü kardeşi Polyneikes'in gömülmesinde kendisine yardım etmesini ister. Polyneikes'in gömülmesini yeni Theben kralı Kreon kesinlikle yasaklamış, Eteokles'in gömülmesini ise emretmiştir. Polyneikes Theben kentine saldırmış, Eteokles kenti savunmaya çalışmış, iki kardeş de savaşta hayatlarını yitirmiştir. İsmene, Antigone'ye yardım etmek istemez ve yapmaya kalkışanın ölümle cezalandırılacağı bu işten onu vazgeçirmeye uğraşır. Antigone, Polyneikes'in cesedi üzerinde kutsal gömme törelerini yerine getirmeye koyulur, ama muhafız durumu hemen Kreon'a bildirir. Kreon ile Antigone arasında geçen konuşmada, Antigone, Kreon'un, hükümdar olarak şahsında temsil ettiği **dünyasal buyruk**'a karşı, çağrısını yüreğinde işittiği (Nefretlere değil, sevgilere katılmak için buradayım ben), **Tanrısal buyruk**'u savunur. Kreon yumuşamaz ve Antigone'nin duvarla etrafı çevrilerek öldürülmesini emreder. Kreon'un oğlu Haiman Antigone'yle nişanlıdır; Haimon babasını kararından döndürmeye çalışırsa da başaramaz. Kör bakıcı Teiresias'ın uyarmaları da Kreon'u inadından vazgeçirmeye yetmez. Ancak Teiresias'ın, yaptığı kötülüğe karşı ilerde kendisini korkunç bir akıbetin beklediğini krala bildirmesi üzerine, Kreon bir duraksama geçirir ve koro'nun inadından vazgeçmesiyle ilgili uyarısını dinler. Ama iş işten geçmiştir; verdiği emirleri geri aldığında Antigone kendisini asmış, Haimon nişanlısı Antigone'nin cesedi üzerinde kendisini hançerle öldürmüştür. Kreon'un korkunç haberi işiten karısı canına kıymıştır. Kreon'un kendi kendini suçlayan yakınmalarıyla tragedya sona erer.»

(Reclams Schauspielführer, herausgegeben von Otto C.A. zur Nedden und Karl H. Ruppek, s. 35-36).

ANTOİNE, André (1858-1943), Fransız oyuncu, yönetmen ve tiyatro adamı. 19. yüzyıl sonlarında tiyatroyu yenileştirmeye çalışan belli başlı kişilerden biri. Birkaç yıllık bir amatör oyunculuğun ardından **Théatre Libre**'i kurarak, Avrupa'da varlığını hissettiren yeni **doğalcı akım**'a mensup öncü yazarların, özellikle Zola, Ibsen, Becque ve Porte-Riché gibi sanatçıların oyunlarını sahneye koydu. Sahneleme, oyunculuk tekniği ve dekor alanında birtakım yenilikleri gerçekleştirdi. 1894'te Théatre Libre maddi güçlükler dolayısıyla kapandı, ancak Antoine'in tiyatroyu modernleştirme çabaları Fransa'nın gerek içinde, gerek dışında büyük yankı uyandırdı. Antoine'dan esinlenen Otto Brahm, Berlin'de **Freie Bühne**'yi, Grein ise Londra'da **The indepented Theater**'i kurdu. Théater Libre'nin kapanmasından sonra üç yıl gibi bir süre Odéon tiyatrosunda çalışan Antoine, 1897'de Theatre Antoine'ı kurarak, daha çok genç oyuncuların yapıtlarını sahneledi. 1906'da Odéon tiyatrosunun başına getirildi, 1914 yılına kadar bu görevde kaldı. 1914'de görevinden ayrılarak, kendini tiyatro eleştirmenliğine ve filim çalışmalarına verdi.

ARİSTOPHANES (İ.Ö. 445-İ.Ö. 385), Yunan yazarı; Atik yarımadasında komedi türünün en önemli temsilcisi. Kaleme aldığı 40'a yakın yapıttan bugün ancak 11'i elimizde bulunmaktadır. Oyunlarında yaşadığı zamanın, zamanındaki insanların ve tanrıların kusurlu yanlarını esprili ve mizahi biçimde eleştirir.

AUDEN, Wystan Hugh (1907-73), İngiltere'de doğup daha sonra Amerikan vatandaşlığına geçen ozan ve oyun yazarı. 1930'larda **Christopher Ischerwood**'la birlikte bir dizi oyun yazdı: **The Dog Beneath the Skin** (Derinin Altındaki Köpek), 1935; **The Ascent of F. 6** (F. 6'ya Tırmanış), 1938; **On the Frontier** (Cephede), 1938. Politik ve toplumsal konuları işleyen bu oyunlarda hem koşuk, hem düzyazıdan yararlanılmakta, ayrı bir önem taşıyıp seyircinin dikkatinin özellikle çekilmek istendiği bölümlerde koşuk dil kullanılmaktadır. Daha sonraları Auden, operalar için libretto'lar yazmaya yöneldi, örneğin Stravinski'nin **The Rake's Progress** ve **Henze**'nin librettosunu kaleme aldı. **The Punch Revue**'nün doğmasında emeği geçti. Kişileri psikolojik derinliğe inemeyerek genel çizgilerle verdiği oyunlarda Alman dışavurumculuğun sevilen ezgilerinden ve kabare şarkılarından yararlandı.

Aydınlanma Dönemi: Avrupa'da eleştirici akla dayanarak yeni bir uygarlık ve toplum düzeninin temellerini yaratmayı amaçlayan düşünsel akım. Rö-

nesans ve reformasyon'la hazırlık evresini geride bırakan **aydınlanma**, 18. yy. da en gelişmiş düzeye ulaştı.

Berliner Ensemble: 1949'da Bertolt Brecht tarafından kurulup yönetilen, Brecht'in ölümünden sonra (1956) dul eşi Helene Weigel'in başına geçtiği tiyatro topluluğu. Doğu Almanya'da Alman Tiyatrosu'nun (Deutsches Theater) bir kolu olarak çalışmaya başladı, 1954 yılına kadar bu tiyatronun gerek bina, gerek maddî olanaklarından yararlandı ve yalnızca Brecht'in yazdığı ya da uyarladığı oyunları sahneledi: **Puntula ve Uşağı Matti** (1949), Lenz'in **Mürebbi**'si (1950), **Ana** (1951), **Carrar Ana'nın Silahları** (1952), Erwin Strittmatter'in **Katzgraben**'i (1953). 1954 martında Berliner Ensemble *Schiffbauerdamm Tiyatrosu*'na taşındı ve Doğu Almanya'nın devlet tiyatrosu olarak çalışmaya başladı.

Bir Yaz Gecesi Rüyası: William Shakespeare'in (1564-1616) beş perdelik oyunu. Orijinal adı: **A Midsummer Night's Dream.** İlk kez sahneye olasılıkla 1 Mayıs 1954'te Londra'da kondu. Türkçe'ye ilk kez 1936'da Nurettin Sevim tarafından **Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya** adıyla çevrilip Hilmi Kitapevi'nde yayınlanan oyun biri 1944'te ve öbürü 1962'de olmak üzere Bir Yaz Dönümü Gecesi adıyla ikinci ve üçüncü baskısını yapmış, 1954'te Şükrü Erden tarafından **Bir Yaz Gecesi Rüyası** adıyla çevrilerek Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Son kez Can Yücel tarafından **Bahar Noktası** adıyla çevrilen oyun çeviri, sahneleniş ve oynanış bakımından büyük yankı uyandırdı, tartışmalara konu oldu.

BOHR, Niels (1885-1962); Atom bombasının icadında rol oynayan Danimarkalı atom fiziği bilgini , 1922'de Nobel armağanını kazandı.

BÖCKLİN, Arnold (1872-1901), Alman-İsviçreli ressam. Alman romantizm ve Alman-Roma idealizm akımının ileri gelenlerinden. Panteist bir görüşle doğa olaylarının gerisinde efsanevi ve mitolojik güç ve varlıkları anlatan resimler, tamamen hayal ürünü fantastik tablolar yaratmıştır.

BRAHM, Otto (1856-1912), tiyatro edebiyatı eleştirmeni ve tiyatroda doğalcılık anlayışının temsilcisi. Tiyatronun daha çok kuramsal alanında kendine ün yaptı, Antoin'ın çalışmalarından esinlenerek 1889'da Berlin'de **Freie Bühne**'yi (Özgür Tiyatro) kurdu. Sahne bölümlemesinde, klasik yapıtların koro düzeninde ve oyunculuk tekniğinde bazı yenilikler yaptı. Daha çok Hauptmann'ın ve Ibsen'in oyunlarını doğalcı üslupla sahneye koydu. 1894'de Deutsches Theater, 1905'de de Lessingtheater'in başına getirilen Brahm, doğalcı anlayış doğrultusundaki titiz ve deneyci çalışmalarını bu tiyatrolarda da sürdürdü; gerek klasik, gerek çağdaş oyunları yeni doğalcı

üslupla sahneledi, tiyatroyu modası geçmiş geleneklerden arıtmaya çalıştı.

BYRON, George Gordon Noel, Lord, (1788-1824); İngiliz ozanı; **Manfred Cain, Sardanapalus** gibi lirik dramlar ve koşuk dille anlatılar yazdı.

CESUR KARL (Karl der Kühne) (1432-1477), Burgund dükü; Lothringen'i ele geçirerek büyük ve bağımsız bir Burgund krallığı kurmayı tasarlıyordu. Lothringen'i aldıktan sonra İsviçre üzerine yürüdü, 1476'da Grandson ve Murten'de yenilgiye uğradı, kısa bir süre sonra da Lothringen dükü René'yle savaşırken öldü.

Çiçek Yolu: Ing. flower walk: flower-way; hanamichi; flower path - Fr. Chemin des fleurs, Hanamichi du Kabuki-Alm. Blumensteg. Seyirci salonundan geçen ve oyuncuların sahneye girip çıkmakta kullandıkları dar bir yol. Oyunuyla seyircilerin büyük beğenisini kazanan oyuncular, oyun bitiminde bu dar yoldan çıkıp giderlerken kendilerine çiçekler atılmasından kinaye olarak çiçek yolu denmiştir.

COCHRAN, C.B. (Sir Charles Blake, 1873-1951), Müzikal oyun, revü ve komedi alanında uzmanlaşmış ünlü İngiliz emprezaryosu.

Courage Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder): Brecht'in bir oyunu. Gala temsili: 19 nisan 1941 (Zürih).

Danton'un Ölümü, orijinal adı **Dantons Tod**: Alman oyun yazarı Georg Büchner'in (1813-1837) üç perdelik dramı; ilk kez 8 mayıs 1910'da Hamburg'ta sahneye kondu.

DELACROIX, EUGENE, (1796-1883); Fransız ressam ve grafikçisi, Fransa'da romantik resim akımının başta gelen temsilcilerinden. Shakespeare'in, Dante'nin, Byron'un yapıtlarından esinlenerek tarihsel olayları anlatan tablolar, çıplak kadın resimleri, hayvan resimleri, portreler yapmış, duvar ve tavan ressamlığıyla uğraşmıştır.

DER BİBERPELZ (Kunduz Kürkü): Gerhart Hauptmann'ın dört perdelik komedisi; gala temsili: 28 Eylül 1893 (Berlin).

Der Jasager (Evet Diyen): Okul operası; yazılış tarihi 1929/30; ilk kez 1929'da Baden - Baden'de sahneye kondu.

Der Ozeanflug (Okyanus Uçuşu): Kız ve oğlanlar için öğretici bir radyo oyunu olarak kaleme alındı; daha önceki adı **Der Flug der Lindberghs**

(Lindberg'lerin Uçuşu) idi; oyun 1928/29'da yazıldı, ilk kez 1929'da Baden - Baden'de sahneye kondu.

Der Völkische Beobachter: 1837'de «Münchener Beobachter» adıyla çıkmaya başlayan ve 1920-1945 arasında Almanya'da nasyonal sosyalistlerin en büyük yayın organı olan gazete.

DİDEROT, Denis (1713-84), Fransız filozofu, anlatı ve oyun yazarı, oyun kuramcısı.

Die Massnahme (Önlem): Brecht'in öğretici bir oyunu; yazılış tarihi 1930; ilk kez 1930'da Berlin'de sahneye kondu.

Don Giovanni (Don Juan): Avusturyalı besteci Mozart'ın 1787'de bestelediği opera.

Döner Sahne: Sahnenin kendisine monte edilen ya da sahne üzerine yerleştirilmiş döner dilimlerden oluşan döner sahne yüzeyi. Daha Eski Çağ'da bilinen döner sahne, sonradan Japonların Kabuki-Tiyatrosun'da karşımıza çıkmakta, 1920'den bu yana Avrupa Tiyatrosunda teknik araçlardan biri olarak sık sık kullanıldığı görülmektedir.

Dördüncü Duvar: Doğalcı tiyatronun tiyatro diline soktuğu bir deyim; buna göre, ön sahne kavsi dördüncü duvarı oluşturur. Bu hayali mekân ayrımıyla doğalcı tiyatro'da, oyuncunun oyununu oynarken seyircinin etkisinde kalmaması, onun tiyatrodaki varlığını asla dikkate almaması gerektiği belirtilir.

EL GRECO (1541-1613), Yunan asıllı İspanyol ressamı, Tizian'ın öğrencisi; daha sonra Tinteretto, Michelangelo, Raffael, Dürer ve daha başka ressamların çalışmalarına ilgi duydu, 1577'de Toledo'da çalışmaya başladı, burada kendi manirist Barok üslubunu geliştirdi, dinsel bir coşkuyla çizdiği pek çok resmin yanı sıra bir dizi portre ve kır manzarası yaptı.

Emperor Jones, The: Eugene O'Neill'in ilk kez 1920'de sahneye konan oyunu.

Faust, Ünlü Alman ozanı Johann Wolfgang Goethe'nin (1749-1832) iki bölümden oluşan koşuk dilde yazılmış oyunu. Yazarın sağlığında 1808'de yayınlanan birinci bölüm ilk kez 1829'da Braunschweig'ta, ozanın ölümünden sonra 1832'de yayınlanan ikinci bölüm ilk kez 1845'te Hamburg'ta, her iki bölüm bir arada ise ilk kez 1876'da Berlin'de sahneye kondu.

FEUCHTWANGER, Lion (1884-1958), Alman yazarı; tarihsel, sosyal, ekonomik ve cinsel konuları toplum eleştirisi açısından işleyen dramatik romanlar yazdı.

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.

Gök Perdesi: Ing. cyclorama dome; sky dome/ Fr. cyclorama/ Alm. Kuppelhorizont; Bühnenhimmel. Sahnenin arkasında bazen sahnenin tüm yüksekliği boyunca uzanan beyaz perde. Dekorun bir parçasını oluşturup, bazan bir gök kubbesi işini görür.

GRAIG, Edward Gordon (1872-1966), İngiliz oyuncu, yönetmen, dekoratörü ve kuramcısı. Tiyatro içinde doğup büyümüş, onaltı yaşında oyunculuğa başlamış, 1900'da yönetmen olarak çalışmaya koyulmuş, bir yandan da kuramsal çalışmalar yapmıştır. Bu alandaki görüşlerini 1911'de yazdığı **Tiyatro Üstüne** (On The Art of the Theater) adlı kitap başta olmak üzere çeşitli tarihlerde yazdığı yapıtlarda toplamıştır. Zamanının doğalcı ve gerçekçi tiyatrosuna karşı çıkan Graig, tiyatroda yönetmeni baş köşeye oturtan bir reji tiyatrosu görüşünü benimser. Gerçekdışı bir sahne atmosferinin yaratılması için dans ve mimiğe ön planda ağırlık vererek, sözü ikinci plana iter, oyuncuları adeta birer kukla durumuna sokar, bol bol simgelere başvurur, renk ve ışığı önemle vurgular, biçim üzerinde özellikle durur. Yönetmenin denetimi altında çeşitli öğelerin birleşerek bir sentez oluşturduğu toplu sanat yapıtı (Théâtre Total) görüşünü savunur. Kuramsal alandaki düşünceleri, pratikte gerçekçi olmayan dekor ve ışıklamayla ilgili deneyleri Jean-Louis Barrault da aralarında olmak üzere pek çok tiyatro adamını etkilemiştir.

GRIEG, Nordahl (1902-43), Norveçli oyun yazarı. başta gelen yapıtları 1935'de yazılmış **Var Aere og Var Makt** adındaki savaş aleyhtarı oyunla 1936'da yazılmış Paris Komünü'nü konu alan **Nederlaget** adındaki oyundur. Son oyundan esinlenen Brecht de **Die Tage der Kommune** adındaki oyununda 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.

GRÜNEWALD, Mathis Neithardt Gothardt (1460 dolayında-1528), Alman

resim sanatının seçkin kişilerinden.

Habima: 1918'de birkaç Yahudi aydını Moskova'da İbrani Dili ve Edebiyatı'nın korunması ve geliştirilmesini amaçlayan «Habima» (sahne) tiyatro topluluğunu kurdu. Stanislavski'nin seçkin öğrencisi Yevgeni Vaçtangov, topluluğun yetiştirilmesini üzerine aldı ve bu toplulukla yaptığı iki yüzü aşkın provalar sonunda Anski'nin dramatize ettiği Dybuk adındaki Chassid efsanesini sahneye uyguladı. Sahneye koyuş, başlangıçta Rus Tiyatrosu dışavurumculuğunun damgasını taşıyordu, ama çok geçmeden Habima'ya özgü bir oyun üslubu geliştirildi. Topluluk, Avrupa ve Amerika'da uzun turnelere çıktı ve klasik bir değer kazanan Dybuk oyunuyla bu ülkelerde İbrani tiyatrosuna karşı ciddi bir ilginin doğmasına yol açtı. 1938'de «Habima» İsrail'e taşındı ve 1958'de «İsrail Ulusal Tiyatrosu» adını aldı. (Verner Arpe: **Bildgeschichte des Theaters**, 1962, Stockholm ve Köln, s. 67).

Harpagon: Molyer'in cimri adındaki güldürüsünün başkahramanı.

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

Hedda Gabler: Norveçli oyun yazarı Henrich Ibsen (1828-1906) tarafından yazılıp, 1890'da Kopenhag'da ilk kez sahnelenen dört perdelik oyun.

HINDEMITH, Paul (1895-1963); Alman komponisti, çağdaş müziğin önde gelen simalarından. Opera ve diğer alanlarda çeşitli yapıtları bulunuyor.

HOGARTH, William (1697-1764), İngiliz gravürcüsü ve ressamı. Londra halkının yaşamındaki aksaklıkları mizahi-satirik tablolarına konu yaptı, küçük grupları ve diyalog parçalarını resme geçirdi. Bir oyun yazarı tutumuyla resim konuları üzerine eğildi.

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

Jedermann: Hugo von Hofmannsthal'ın 1911'de koşuk dilde kaleme aldığı tek perdelik ahlâksal oyun. 1920'de Salzburg Festivali'ni kuran Max Reinhardt'ın aynı tarihte barok katedral önündeki büyük alanda sahnelediği oyun, her yıl yinelen festivalde seyirci önüne çıkarılmaktadır. Katedralin merdivenleri üzerinde çatılan tahta bir platform sahne işini görmekte, kentin yüksek kalesi, katedralin çanları vb. oyunda rol alarak, eski Salzburg tümüyle oyun alanı içine girmektedir.

JESSNER, Leopold (1878-1945), Alman yönetmen; Reinhardt'tan enikonu etkilendi. 1919-1925 yılları arasında Berlin Devlet Tiyatrosu'nun başına getirildi; dışavurumculuk akımının belli başlı kişilerinden. Tiyatro ve sinemaya yaptığı en büyük katkı, sahneden vazgeçerek merdivenlerle birbirine bağlanmış çeşitli planlarda bir dizi oyuna başvurmasıydı. Sahnelediği en önemli yapıtlar arasında **Wilhelm Tell, Richard III ve Keith Markizi** bulunmaktadır.

Jonny spielt auf: Ernst Krenek'in bir operası. 1900'da Viyana'da doğup 1937'de Amerika'ya yerleşen Ernst Krenek izlenimci müzikle işe başladı, bir ara halk melodilerine yöneldi, sonradan on iki ses müziğinin savunuculuğunu yaptı, daha sonra bundan da vazgeçti. En ünlü yapıtı 1927'de bestelediği **Jonny spielt auf** adındaki caz-operadır. Bu yapıt, büyük tartışmalara yol açtı.

Jupiter: İtalyan mitolojisinde aydınlık gökyüzü tanrısı. Şimşek tanrısı olarak J. Fulgur ve J. Lapis adlarını taşırdı.

KAISER, Georg (1878-1945), Alman oyun yazarı, tiyatroda dışavurumculuk akımının öncüsü.

Katarzis, (Yunanca: arınma); Duyguların arınması ya da duygulardan arınma; Aristoteles'in **Poetika**'sında kullandığı kavram. Aristoteles'e göre, bir oyunun görevi, seyircilerde korku ve acıma duyguları uyandırarak içlerindeki duygulara boşalım sağlamak, onları arıtmaktır.

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 Armağanını kazandı.

Kitle Oyunu: Seyirci önüne tek tek kişilerin yerine kitleleri çıkaran, tek tek kahramanları değil de, kitleyi ön plana geçiren oyun. En başarılı örneklerini Max Reinhardt verdi.

Konsruktivizm: 1920'lerde Rusya'da ortaya çıkan ve Stanislavski yöntemine karşı Meyerhold, Tayrov, Vaçtangov tarafından temsil edilen biçimci akım. Eski sahne dekorunu atarak, yerine yirminci yüzyılın mekanik özelliğine uyan iskele köprü, hareket eder yüzeyler, rampalar, yükseltiler, vinçler, asansörler vb. araç ve gereçlere dayanan bir sahne düzenini geçirir.

Koregrafi: Yunancadan gelen sözcük, dans yazısı anlamını içerir. Eski Yu-

nanistan'da ve 15. yy.'dan beri Avrupa'da bir dans yazısı (koregrafi) saptamak için sürekli çalışmalar yapılmış, ancak insan vücudundaki devinimlerin çok yönlülüğü dolayısıyla pek bir başarı elde edilememiştir. En son dans yazılarından biri R. Laban tarafından saptanmıştır. Günümüzde koregrafi denince, artık dans yazısı akla gelmemekte, bir temadaki müzik ve dramatik öğeleri en iyi biçimde yorumlayıp yansıtacak değişik dans devinimlerinin seçimi, gruplandırılması ve ara konumlarının belirlenmesi anlaşılmaktadır. Dans, anatomi, estetik bilgilerine ve artistik yeteneğe gereksinim gösteren, hem tiyatro, hem insan doğasının çok iyi bilinmesiyle üstesinden gelinebilen bu sanat kolunda çalışanlar koregraf diye nitelenir, tiyatro ve operada yönetmenin oynadığı rolü koreografiar da dansta (bale) oynar.

Kothurn: Antik tragedyada sahneye çıkan oyuncuların ayaklarına geçirdiği yüksek tabanlı nalınlar ya da ayakkabılar. Tragedya kahramanlarının vücut bakımından da normal insan boyutlarını aşan bir büyüklük taşıdıklarını belirtmek için kullanılmıştır.

Les Affaires sont les affaires (İş iştir): Çağdaş Fransız oyun yazarı Octave Mirbeau'nun (1848-1917) bir yapıtı; servet ve zenginliğinin kölesi olan büyük bir iş adamını sert bir yergiyle yansıtır.

LESSING, Gotthold Ephraim (1729-81), Alman oyun yazarı, kuramcısı ve eleştirmeni.

LOW, Sir David (1891-1963), İngiliz karikatürcüsü. «Daily Herald», «Manchester Guardian», «Standart» vb. dergi ve gazetelerde çalışan Low, dinamizm taşan kısa çizgilerle yaptığı politik nitelikli karikatürleriyle tanındı, karikatürde Colonel Blimp tipini yarattı.

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.

Mahizm: Avusturyalı fizikçi ve düşünür Ernst Mach'ın (1838-1916) öğretici. Madde ve ruhu tek yanlı ele almayarak, duruma her ikisinin de üstünde bir perspektiften bakmak gerektiğini savunur.

Matmazel Julie (Fröken Julie): Norveçli yazar August Strindberg'in tek perdelik naturalist oyunu; 1888'de Stockholm'da yazılan oyun, ilk kez 1889'da Kopenhag Dagmar tiyatrosunda sahneye kondu.

Mayer, L.B. (1885-1957), Rus asıllı Amerikan filim yapımcısı; 1917'de

Hollywood'a yerleşti; Metro Goldwyn M. (MGM) filim şirketinin kurucularından olup, 1951 yılına kadar bu şirketi yönetti; sinema dünyasına sayısız yıldızlar kazandırdı.

Maugham, William Somerset (1874-1965), İngiliz yazarı; çeşitli toplumsal sorunları alaycı bir üslupla deşip ortaya koyan anlatı ve oyun türünde çeşitli yapıtlar verdi. Hoşgörüyü temel ilke kabul eden yazar, yapıtlarında psikolojiye önemli bir yer ayırdı.

MEI LAN-FANG (1894-1961), Pekin tiyatrosunda oynadığı kadın rollerindeki üstün başarısından dolayı büyük ün yapmış Çinli oyuncu. Oyuncu bir ailenin çocuğu olup dokuz yaşından başlıyarak 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 Şangay'dan Pekin'e dönerek, aralarında Çin Tiyatrosu Araştırma Enstitüsü de olmak üzere çeşitli resmî görevlerde bulundu. 1959'da kadar sahnedeki etkinliğini sürdürdü.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich (1874-?1943), Rus oyuncu ve yönetmeni. Nemirovich-Danchenko yöneticiliğindeki Moskova Filarmoni Derneği Müzik-Drama Okulu'nda okuduktan sonra 1898'de yeni kurulmuş Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalışmaya başladı. 1902'de buradan ayrılarak, kendi kurduğu Yeni Tiyatro Topluluğu ile yurt içinde gezilere çıktı. Oyuncu, yönetmen, kuramcı, pedagog olarak alabildiğine yoğun ve çok yönlü bir tiyatro etkinliğini sürdüren Meyerhold, 1905'de Stanislavski'nin çağrısı üzerine Moskova Sanat Tiyatrosu'nun deney laboratuvarı olarak çalışması planlanan stüdyonun başına geçti ve burada sembolik oyunları sahneleme çalışmalarına koyuldu. Ancak provaları sürdürülen **La Mord de Tintagiles** oyunu seyirci önüne çıkarılamadan stüdyo kapandı.
1906 ve 1907 yılları arasında Vera Komisarjevskaya'nın tiyatrosunda yönetmenlik yaptı, burada sembolik ve stilize doğrultudaki yöntemini uygulama olanağı buldu. Cordon Craig'den etkilenen Meyerhold soyut bir tiyatroya yöneliyor, insan öğesini, yani oyuncuyu oyundaki diğer öğelerle bir düzeye indirgiyor, oyuna kişisel katkısını tümüyle değersiz kılıyor, oyuncuyu yönetmenin elinde bir kukla durumuna sokuyordu. Oyuncu konusundaki görüşünden dolayı Komisarjevskaya'yla anlaşmazlığa düşen Meyerhold, Petrograd'a giderek burada 1907 ve 1913 yılları arasında çeşitli tiyatrolarda ça-

lıştı. 1913'de kendi kurduğu tiyatroda **commedia dell'arte**'nin etkisi altında deneysel çalışmalarını sürdürdü. Devrimden sonra çalışmalarını yeni yönetimin hizmetine sunan ilk tiyatro adamı oldu. 1918'de Bolşevik partisine üye yazıldı ve 1920'de Eğitim Komiserliğinin tiyatro bölümünün başına getirildi, tiyatroyu devrimci doğrultuda yeniden örgütlemeye çalıştı. Ancak, devrim öncesi tiyatrolara bir an önce devrimci nitelik kazandırılması görüşünü savunan Meyerhold, bu konuda Sovyet yöneticileriyle anlaşmazlığa düştü. Bir Sovyet oyununu (Mayakovsky'nin Mystery Bauff'u) ilk kez sahneleyen yönetmen oldu. 1920'de kendi tiyatrosunu kurarak, burada ünlü «biyo-mekanik» oyun sistemini geliştirdi. Daha sonra Sovyet tiyatrosunda önemli rol oynayan pek çok öğrenci yetiştirdi, 1924'e kadar Devrim Tiyatrosu'nun başında kaldı. Toplumcu Gerçekçilik'in Sovyet tiyatrosunun resmî üslubu olarak kabulünden sonra Sovyet yöneticilerinin yavaş yavaş gözünden düştü, biçimcilikle suçlandı, 1938'de tiyatrosu kapatıldı ve bundan kısa süre sonra da ortadan kayboldu. Nerede, nasıl öldüğü ve ölüm tarihi bilinmemektedir.

Mezbahaların Kutsal Yohannası (Die heilige Johanna der Schlachthöfe): Brecht'in bir oyunu; yazılış tarihi 1929/1930; ilk kez 1959'da Hamburg'da oynadı.

Milyö Oyunu: Kişilerin yazgılarının içinde yaşadıkları çevre (milyö) tarafından belirlendiğini göstermeyi amaçlayan ve doğalcı tiyatro kapsamına giren oyun türü. G. Hauptmann bu türde birçok oyun yazmıştır.

Moritat: Bänkelsänger adı verilen gezgin şarkıcıların panayırlar da kalabalık önünde söylediği şarkı biçimindeki korkunç anlatılar.

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.

Nibelungenlied: 12. yy.'da kim olduğu kesinlikle bilinmeyen saray eğitimi görmüş bir Avusturyalı ozanın yazıya geçirdiği ünlü Alman destanı.

OKHLOPKOV, Nikolai Pavlovich (1900-1967), Rus oyuncu ve yönetmeni, deneysel tiyatronun belli başlı savunucularından. Sibirya'da doğup büyü-

düğü 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. Mogol-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.

O'NELL, Eugene (1888-1953), Amerikalı oyun yazarı.

Pantomim: Sahnede duygu ve düşüncelerin söz aracılığına başvurmaksızın dansla, hareketle ve yüz anlatımıyla (mimik) çokluk müzik ya da koro eşliğinde dile getirildiği oyun türü.

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

Puntila (Herr Puntila und sein Knech Matti): Brecht'in bir oyunu, gala temsili 5 Haziran 1948 (Zürih).

REINHARDT, Max (asıl adı Goldmann; 1873-1943), Avusturyalı oyuncu ve yönetmen. 1893'de oyuncu olarak sahne yaşamına atıldı, 1903'de yönetmen olarak çalışmaya başladı ve sahneye koyduğu çeşitli oyunlarla kendine büyük ün sağladı. Tairov ve Craig'in yönetmenlik ve oyunculuk konusundaki görüşlerinden etkilendi. Tiyatrodaki eski star (yıldız oyuncu) sisteminden ayrılarak kalabalıkları sahneye çıkardı; ışıklamada ve tiyatronun meka-

nik alanında yeni yöntemler uyguladı. Toplu sanat yapıtı anlayışından yola çıkarak yaptığı çalışmalarda, değişik sanat dallarındaki uzmanlardan yararlandı. Seyirciyle daha sıkı ilişki kurmak, daha çok sayıda seyirciye seslenebilmek için sirkleri ve spor salonlarını sahne olarak kullandı. 1920'de Salzburg Festivali'ni kurdu ve her yıl kentin katedrali önünde Hoffmansthal'ın **Jedermann** oyununu sahneledi ve kentin tiyatrosunda aralarında **Faust**'un da bulunduğu çeşitli oyunları sahneye koydu. 1933'de Hitler'in Almanya'da iktidara gelmesinden sonra zamanının büyük bir bölümünü dış ülkelerde geçirdi ve 1938'de Amerika'ya giderek burada yerleşti, çeşitli tiyatro toplulukları kurarak çalışmalarını sürdürdü.

Retrospektif: Geriye dönüp bakan; gerek içinde yaşanılan zamanı daha iyi anlamak, gerek sonradan edinilmiş deneyimler ve bilgilerle geçmişteki olayları daha iyi kavramak için gözünü çevirip gerilere bakan. Yöntemin kendisine de **retrospeksiyon** adı verilmektedir.

RİMBAUD, Arthur (1854-1891), Fransız ozanı; 1871-1873 arasında Verlaine ile yakın bir dostluk ilişkisi içinde yaşamış, onunla 1872'de İngiltere'ye ve Belçika'ya seyahat etmiş, Belçika'da Verlaine'le arası açılmış, bundan sonra şiir yazmamıştır. Verlaine ile bozuştuktan sonra serseri bir yaşam sürmüş, bir süre Java'da paralı askerlik yapmış, 1880'den sonra bir ara Habeşistan'da silah ticaretinde bulunmuştur. Sembolizmin öncülerinden sayılır; toplumun ahlâk anlayışına ve dinsel geleneklerine kafa tutan çağrışım yüklü, şifremsi şiiri özellikle Avrupa ozanlarını hayli etkilemiştir. En ünlü şiiri, **Sarhoş Gemi** adıyla **Sabahattin Eyuboğlu** tarafından dilimize de çevrilmiş olan **Le Bateau ivre**'dir. Ayrıca **Une Saison en enfer** ve **Les Illuminations** da ozanın ünlü yapıtları arasındadır.

Sackingen Ahlâk Borazancısı: Alman yazarı Victor von Scheffel'in (1826-1886) **Der Trompeter von Sackingen** adlı ahlâksal nitelikli yapıtı ima ediliyor.

Senatus Populusque Romanus: Roma senatosu ve halk.

SHAW, Georg Bernard (1856-1950); İrlandalı oyun yazarı ve tiyatro eleştirmeni.

Standard Oil: Dünya petrol sanayinin en büyük ortaklığı. John D. Rockefeller ile Samuel Andrews tarafından 1863'de Cleveland'da kurulan petrol rafinerisinden doğdu.

STANİSLAVSKİ, Konstantin Sergeivich (1863 -1938), Rus sahne oyuncu-

su, yönetmeni ve hocası; yirminci yüzyıl tiyatrosunun en önemli tiyatro kuramcılarından; asıl adı Alexeyev'dir. Amatör bir oyuncu olarak işe başlayan Stanislavski, daha sonra bir tiyatro okuluna devam ederek oyun yazarı ve yönetmen F.P.Komisarjevsky'nin yanında öğrenim gördü, profesyonel oyuncu olarak çalışmaya başladı. Çeşitli vodvillerde, operetlerde, dram ve komedilerde oynadı. 1888'de Fedotov ve F.P. Komisarjevsky ile birlikte Edebiyat ve Sanat derneğini kurdu. Daha çok sahne oyunlarıyla ilgilenen derneğin amacı çeşitli sanat dallarından sanatçıları bir araya getirerek seyirciye nitelikli oyunlar sunmaktı. Dernekte ilkin bir oyuncu olarak çalışan Stanislavski, daha sonra yöneticiliğe başladı ve 1891'de Tolstoy'un **Bilimin Meyvaları** ile Dostoyevski'nin **Stepanchikov Çiftliği** uyarlamasını başarıyla sahneleyerek ilk kez dikkati çekti. Meininger'in etkisi altında kalan Stanislavski, bu dönemde yalın ve gerçekçi bir oyunculuğu, dekor ve kostümde titiz bir doğalcılığı savunuyordu. Her türlü yapmacıklığın, tumturaklı konuşmaların karşısındaydı 1898'de Nemirovich-Danchenko ile birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Burada sahnelediği ilk oyunlarda (Tolstoy'un Tsar **Feodar Ivanovich,** 1898; Ostrovsky'nin **Kardan Kızlar**, 1900; Tolstoy'un **Karanlığın Gücü**, 1902; Shakespeare'in **Jül Sezar'ı**, 1903) Edebiyat ve Sanat derneğindeki görüş ve düşüncelerini savundu ve geliştirdi: Sahne ve oyuncu, gerçeği eksiksiz yansıtabilmeliydi. Stanislavski gelişiminin bir sonraki aşamasını, Çehov'un oyunlarının sahnelenişinde ortaya koydu. **(Seagull,** 1898; **Vanya Dayı**, 1899; **Üç Kızkardeş,** 1901; **Kiraz Bahçesi**, 1904). Bundan böyle üslubunun ağırlık noktası dıştan içe kaymış, dış gerçeklikten çok duyguların, ruh durumlarının, dışavurumların gerçekliği üzerinde durmaya başladı. 1905 devrimi öncesi yıllarında Gorki'nin oyunlarına eğilmiş, 1905-1916 reaksiyoner dönemde ise Maeterlinck ve Andreyev gibi sembolistlere yöneldi.

Rus devriminden sonra da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda klasik ve çağdaş çeşitli yapıtları sahneye koydu; yaşamının son yıllarında hastalığı dolayısıyla oyunculuğu bırakmasına karşın, yönetmen ve hoca olarak çalışmalarını sürdürdü. Tiyatro konusundaki düşünce ve görüşleri ölümünden önce yayınlanmış iki kitapla (Sanat Yaşamım, 1924; Bir Aktör Hazırlanıyor, 1926) ikisi ölümünden sonra yayınlanmış (Stanislavski Otello'yu Prova Ediyor, 1948; Bir Karakter Yaratmak, 1950) dört kitapta toplanmıştır.

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

Sulla, Lucius Cornelius: İ.Ö. 138-78 tarihleri arasında yaşamış Romalı başkumandan ve devlet adamı. Çeşitli devlet kademelerinde görev yaptı, savaşlara katıldı. Bir ara başkumandanlıktan alınıp, yerine Marius'un geçirilmesi üzerine bir orduyla Roma üzerine yürüdü, düşmanlarını yenerek kendisini diktatör ilan etti. Bütün demokratik kuruluşlara karşı cephe aldı,

halk tribünlerinin yetkisini kısıtladı. Diktatörlüğün toplumsal temelini senato oligarşisiyle ordu oluşturuyordu. Ancak, bazı sorunları istediği gibi çözümleyemeyeceğini anlayınca, kendi isteğiyle diktatörlükten ayrılıp (79), malikânesine çekildi, ölünceye kadar burada yaşadı.

Tabernakel: Katolik kilisesinde mihrabın üzerinde kutsanmış fodlaların (ekmek) saklandığı yer.

Tebeşir Dairesi Masalı (Das Märchen vom Kreidekreis): Asıl adı Alfred Hentschke olan Alman yazarı Klabund'un (1891-1928) beş perdelik oyunu; ilk kez 1 Aralık 1925'de Meissen'de sahneye kondu.

Tekbencilik: Yalnız bireysel ben'in varlığını tanıyan, her şeyi yalnızca düşüncemizde varolduğunu, düşüncemizin dışında hiç bir nesnel gerçekliğin bulunmadığını ileri süren felsefî akım.

Terzett: Üç ses için bestelenmiş müzik parçası.

Theatre Guild; Amerikalı ve yabancı yazarların ticarî amaç gütmeyen seçkin oyunlarını oynamak üzere New York'ta kurulmuş tiyatro topluluğu. İlk kez 1919'da **The Bonds of Interest** adlı oyunla seyirci önüne çıktı. İkinci oyun **John Ferguson** ile beklenmedik bir başarı elde etti. Bundan böyle önemli oyun ve oyun yazarlarının Amerika'da tanınmasına yönelik çalışmalar yaptı. İlk oyunlarını Garrick Tiyatrosu'nda sergileyen topluluk, 1925'te kendi tiyatrolarını kurarak burada çalışmaya başladı. Başlangıçta yeni ve alışılmamış oyunlara yönelen tiyatro sonraları oyun seçiminde tutucu bir yol izledi.

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.

Üçüncü Rayş'ın Korku ve Safaleti (Furcht und Elend des dritten Reiches): Brecht'in oyunu; yazılış tarihi: 1935/38; ilk kez 1938'de Paris'te sahneye kondu; Türkiye'de ilk kez 1972 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Yılmaz Onay tarafından sahnelendi.

VAÇTANGOV, Yevgeni (1883-1922), Çarlığın yıkılmasından sonra Rus tiyatrosunu yeniden canlandırma işi devrimci tiyatro adamı Meyerhold'a (1874-1940?) verildi. Meyerhold, çeşitli tiyatro toplulukları kurarak, bunları propaganda işleviyle donattı. Artık aksiyonun taşıyıcısı olarak birey ortadan

çekiliyor, yerini toplum, yani kitle alıyordu. Ayrıca, Meyerhold, iç yaşamın da yansıtılabilmesi için bütün vücut devinimlerinin tastamam denetlenmesi ve yerli yerince kullanılması anlamına gelen yeni «Biomekanik» sistemini de tiyatroya soktu. Meyerhold gibi Yevgeni Vaçtangov da Stanislavski'nin bir öğrencisiydi. Tiyatronun, karşısına çıkan engelleri yenip alteden kitlenin malı olduğuna inanarak 1918'de Moskova'da «Halk Sanatçıları Tiyatrosu» adıyla bir tiyatro kurdu. Gerek Meyerhold, gerek Vaçtangov, sonradan devrim sürecinin akışına kapılarak bireyden topluma doğru attıkları kesin adımlarla Stanislavski'nin öğretisinden uzaklaştılar.

VALENTİN, Karl (1882 - 1948), Alman komedyeni; birden çok komik sahneler kaleme alıp, bunları partöneri Lisi Karlstadt ile oynadı.

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

WEILL, Kurt (1900-1950), Alman asıllı Amerikalı komponist. Humperdinck ve Busoni'den ders aldı 1928'de Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'sının müziğini besteleyerek büyük bir üne kavuştu. 1934'de Nazi Almanyasından kaçarak Amerika'ya yerleşti. Müziğinde caz öğelerinden, şansonlardan, fokstrot ve tango ritimlerinden yararlanır, toplumsal eleştiriye yer verir. Georg Kaiser ve Brecht'in pek çok oyununun müziğini yazmış, ayrıca müzikal oyunlar ve operalar bestelemiş, film müziği yapmıştır.

Wohltemperiertes Klavier: Johann Sebastian Bach'ın bir yapıtı.

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

Köşebaşı Tiyatrosu 5
Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri 16
Eğlendirici Tiyatro mu? Öğretici Tiyatro mu? 28
Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur 38
Özdeşleşmeyi Eleştiri 51
Ussal ve Duygusal Görüş Üzerine 53
Sahne Sanatlarında Özdeşleşmenin İşlevi Üstüne Tezler 55
Aristoteles Oyun Sanatının Dolaysız Etkisi 58
Gerçekçi Tiyatro ve Yanılsama 60
Özdeşleşmeye Zorlama Üstüne Söyleşi 62
Aristoteles'çi Olmayan Oyun Sanatının Sınırları 64
Trajik Olan Üzerinde Üçlü Konuşma 66
Deneysel Tiyatro 70
Köln Radyosunda Söyleşi 89
Oyunculuk Sanatı Üstüne Söyleşi 96
Tiyatroculuk Üzerine 100
Olaylar Gerisinde Olaylar 103
Halk Oyunlarına İlişkin Notlar 107
Örnek Kullanılması Artistik Özgürlüğü Engeller mi? 114
Bir Örneğin Özgür Kullanımı Üstüne 119
Epik Tiyatroya En Sık Yöneltilen, En Yaygın ve En Yavan Eleştirilerin İçerisine Düştüğü Yanılgılar 128
Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılması 131
Gestus Müziği 141
Sahne Müziği 144

Filim Müziği Üzerine 146
Bir Oyuncuya Mektuptan 155
Yabancılaştırma Efektleriyle Çalışan Yeni Bir Oyun Tekniği 159
Ek 166
Yabancılaştırmanın Politik Kuramı 177
Diyalektik ve Yabancılaştırma 180
Yabancılaştırma Efekti 182
Eski Tiyatroda Y– Efekti 184
Y– Efektleri Üstüne Notlar 186
Y– Efektinin Sağlanması 192
Epik Tiyatro ve Yabancılaşma 194
Büyü (Maji) ve Batıl İnanç 196
Non Verbis, Sed Gestibus! 198
Salt Yineleme 199
Eleştirici Tutum Sanata Aykırı mıdır? 200
Stanislavski Sistemi Üzerine 203
Kahpe Sözcükler 206
«Tümdeğişim» Üstüne 208
Kuşkucu Thomas'la Ufak Bir Söyleşi 209
1920'lerin Alman Tiyatrosu 212
Aristoteles'çi Olmayan Oyun Sanatında Nedensellik İlkesi 216
İlkelere Uyulması Üstüne 218
Bir Oyun Yazarının Pes Deyişi 221
İsimler ve Kavramlar Sözlüğü 227

bertolt brecht
•
EPİK TİYATRO

Alman şair, oyun yazarı ve sanat kuramcısı **Bertolt Brecht**'in (1898-1956) sanatsal eylemleri tiyatroyla başladı. Tiyatronun yapısını değiştirmeye çalışan "epik tiyatro" kavramını geliştirdi. Reichstag yangınının ertesi günü ülkesini terkederek Danimarka, Finlandiya, ABD, İsviçre'ye sığındı. 1948'de Doğu Berlin'e yerleşti. 1949'da Berliner Ensemble Tiyatrosu'nu kurup yönetti ve tüm oyunlarını burada oynattı.

Geliştirdiği Aristotalesçi olmayan epik tiyatro anlayışıyla devrim yaratan, çağdaş siyasal ve maddeci tiyatronun önde gelen temsilcilerinden olan Brecht'in epik tiyatro ve epik tiyatroyu ilgilendiren sorunlar üstüne çeşitli zamanlarda kaleme aldığı pek çok yazı arasından bir seçmeyi: **Epik Tiyatro**'yu okuyucularımıza sunuyoruz.

ISBN: 975-406-217-X