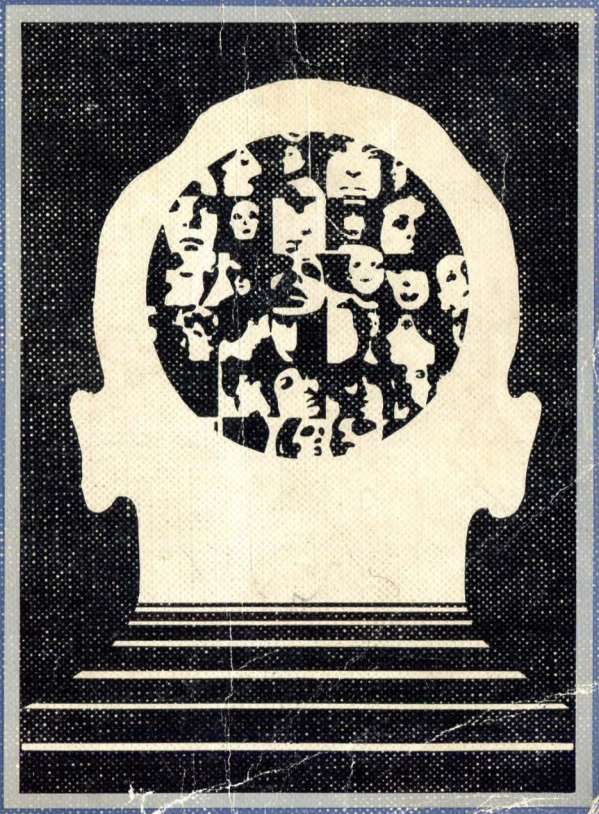
bertolt brecht

sosyalist gerçekçilik ve toplum



altın kitaplar
yayınevi

4.80.37

Kapak Düzeni — ORAL ORHON
Dizgi — GARANTİ MATBAASI
Baskı — ALTIN KİTAPLAR
Birinci Baskı — NİSAN 1980

Bertolt Brecht

SOSYALİST GERÇEKÇİLİK VE TOPLUM

Türkçesi :
Ahmet Cemal
Kayahan Güven

Bilimsel Dizi : 23

Bu kitapta yer alan «Estetiği Kaldırmamız Gerekmez mi?», «Ana Üzerine Yazılanlardan», «Tiyatro İçin Küçük Organon», «Küçük Organon'a Ek», «Tiyatro'da Diyalektik», «Gerçekçi Yazma Biçimi Üzerine Notlar» adlı yazılar ve «Sosyalist Gerçekçilik» bölümünün tümünü Ahmet Cemal; «Yazmaya ilişkin», «Genç Ressamlara Çağrı», «Yazarlara Birkaç Söz», «Alman Edebiyatı Üzerine», «Yeni Bir Eleştiri için Öneriler», «Gerçekçilik Konusuna Küçük Bir Katkı», «Das Wort (Söz) Dergisindeki Edebiyat Mektupları için öğütler», «Özeleştiri», «Ekspresyonizm Tartışması», «Ekspresyonizm Tartışmasına Değinmeler», «György Lukacs'ın Denemeleri», «Bir Yazının Düşündürdükleri», «Biçimcilik Üzerine Notlar», «Halkçılık ve Gerçekçilik», «Halkçılık ve Gerçekçiliğe [Ek]», «Halkçı Edebiyat», «Edebiyatta Gerçekçilik Tartışmasının Sonuçları», «Gerçekçilik Üzerine» adlı yazıları ise Kayahan Güven dilimize çevirmiştir. «Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Özelliği Üzerine» adlı yazı Mehmet Tim'in Yeni Dergi, Mayıs 1975 sayısında yayımlanan çevirisidir.

içindekiler

Bertolt Brecht/9
II. Basının Önsözü/13
Bu Kitap Üzerine/15
Çevirmenin Önsözü/19

Gerçekçilik Üzerine İlk Yazılar (1920 - 1926)

Işıkla Donatmalı Bilgiler/27
Yazmaya İlişkin/28
Genç Ressamlara Çağrı/29
Yazarlara Birkaç Söz/31
Alman Edebiyatı Üzerine/32

Gerçekçilik Konusunda Tartışmalar (1927 - 1938)

Özgünlük/34
Estetiği Kaldırmamız Gerekmez mi?/35
Yeni Bir Eleştiri İçin Öneriler/39
«Ana» Üzerine Yazılardan
(Komünizm, yalnızca belli bir kitleye mi Özgüdür?)/41
Gerçekçilik Konusuna Küçük Bir Katkı/50
Das Wort Dergisindeki Edebiyat Mektupları İçin Öğütler/54
Özeleştiri/55
Ekspresyonizm Tartışması/58
Ekspresyonizm Tartışmasına Değinmeler/61

Lukacs Üzerine (1938 yılları)

Biçim ve Öz/66
György Lukacs'ın Denemeleri/67
Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Özelliği Üzerine/69
Bir Yazının Düşündürdükleri/79
Biçimcilik Üzerine Notlar/84

Halkçılık ve Gerçekçilik/91
Halkçılık ve Gerçekçilik'e [Ek]/100
Halkçı Edebiyat/103
Edebiyatta Gerçekçilik Tartışmasının Sonuçları/104
Gerçekçilik Üzerine/105

Tiyatro İçin Küçük Organon (1948 - 1953)

İki Kent/107
Tiyatro İçin Küçük Organon/108
Tiyatro İçin Küçük Organon'a Ek/155
Tiyatroda Diyalektik/164

Sosyalist Gerçekçilik (1940 - 1956)/

Korunmasız Çocuk/186
Gerçekçi Yazma Biçimi Üzerine Notlar/187
Devrim Sürecinde Sanatlar/212
Tiyatronun Yeni İçeriğinden Doğan Biçim Sorunları/214
Alman Sanatçılarına ve Yazarlarına Açık Mektup/219
Burjuva Gerçekçiliğinden Sosyalist Gerçekçiliğe Geçiş/221
Biçimcilik ve Yeni Biçimler Üzerine/223
Savaşçı Bir Yöntem Olarak Gerçekçilik/225
Oyunlarımın Tek Seyircisi/228
Burjuva Tiyatrosunun Toplumbilimsel Alanı/229
Biçimcilik Nedir?/232
Çekişmeler/237
Tiyatroda Politika/238
Proleter Edebiyat Üzerine Tezler/239
Sosyalist Gerçekçilik Üzerine/240
«Savaşçı Gerçekçilik» Üzerine Tezler/243
IV. Alman Yazarlar Kongresinde Konuşma/244
Kişiler Sözlüğü/246
Eserler Sözlüğü/270
Kavramlar Sözlüğü/280

BERTOLT BRECHT

1898/10 şubatta Augsburg'da doğdu.

1918/Alman Ordusu'nda sıhhiye askeri.

1918 - 1920 / «Toplumdışıların Baal'i» (dramatik bir yaşamöyküsü).

1919/«Gecede Davul Sesleri» (güldürü).

1920/Münih Oda Tiyatrosu'nda dramaturg.

1921 - 1923 / «Kentlerin Fundalığında» (oyun).

1922/Reinhard'ın Alman Tiyatrosu'nda yönetmen; «Gecede Davul Sesleri»ne Berlin-Kleist Ödülü verildi.

1923/«İngiltere Tarihinden İkinci Edüard'ın Yaşamı» (Christopher Marlowe'un «Edward II» adlı eserinden esinlenerek Leon Feuchtwanger'le birlikte çalıştığı bir oyun).

1924 - 1926 / «Adam Adamdır» (güldürü).

1927/«Ev için Dua Kitabı» (şiirler).

1928/«Üç Kuruşluk Opera».

1928 - 1929 / «Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü» (opera metni); «Okyanus Uçuşu» (erkek ve kız çocukları için 'öğretici' radyo oyunu).

1929/«Anlaşmanın Önemi» (Baden şenliği için 'öğretici' oyun)

1929 - 1930 / «Evet Diyen Hayır Diyen» (okul operaları); «Mezbahaların Kutsal Kızı Johanna» (oyun).

1930/«Kuralla Kural Dışı» ('öğretici' oyun); «Önlem» ('öğretici' oyun).

1932/«Ana» (Maksim Gorki'nin aynı adlı romanından bir tiyatro uyarlaması); «Üç Asker» (bir çocuk kitabı).

1932 - 1934 / «Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar» (oyun).

1933/Danimarka, İsveç, Finlandiya üzerinden 1941'de Amerika'ya göç.

1933 - 1934 / «Horasyalılar ile Kuriasyalılar» (çocuklar için 'öğretici' oyun).

1934/«Beş Paralık Roman».

1936 - 1937 / «Carrar Ana'nın Silâhları» (oyun).

1938/«Galile'nin Yaşamı» (oyun); «Bay Julius Caesar'ın işleri» (roman); Londra'da iki cilt olarak 'toplu eserler'i yayımlandı; «Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti» (24 bölümlük oyun).

1938/«Lukullus Soruşturması» (radyo oyunu).

1938 - 1940 / «Sezuan'ın iyi insanı» ('öğretici' mesel, bir oyun).

1939/«Cesaret Ana ve Çocukları» (kronik, bir oyun); «Svendborg Şiirleri».

1940/«Bay Puntilla ile Uşağı Matti» (halk oyunu).

1941/«Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi» (oyun).

1942 - 1943 / «Simone Machard'ın Öyküsü» (oyun).

1944 - 1945 / «Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda» (Jaroslav Hasek'in romanından esinlenerek yazılmış bir oyun); «Kafkas Tebeşir Dairesi» (oyun).

1947/«Amerika'dan Zürih'e geçiş; Sophokles'in «Antigone»si üzerinde çalışmalar ve bir «Antigone» uygulaması.

1948/Berlin'e dönüş.

1949/11 ocak tarihinde «Cesaret Ana ve Çocukları» oyununun sahnelenmesi; Berliner Ensemble'ın kuruluşu; «Takvim Öyküleri»; 1933'ten bu yana yarım kalmış «Denemeler»in yeniden ele alınması; «Komün Günleri» (oyun).

1950/«Lukullus'un Yargılanışı» (opera metni).

1951/«Eğitmen» (Lenz'in eserinden uyarlanmış bir güldürü).

1953/«Turandot ya da Aklayıcılar'ın Kongresi» (fragmanlar).

1954/«Buckower Ağıtları» (şiirler).

1954 - 1959 / Eserlerinin on iki cilt olarak toplu basımı.

1956/14 Ağustos'ta Berlin'de öldü.

1957/«Tiyatro İçin Yazılar».

1960/«Bütün Şiirleri»nin altı cilt olarak yayımlanmasının başlangıcı; «Üç Kuruşluk Roman».

1961/«Kaçakların Konuşmaları».

1969/«Sinema Yazıları».

1973/«Çalışma Günlüğü (1938 - 1955)».

1975/«Tui» (bir romanın fragmanları).

İKİNCİ BASIMIN ÖNSÖZÜ

«Ün, bir ad çevresinde kümelenen yanlış anlamaların toplamıdır.»

Rilke

Birinci baskısı uzunca bir zamandır tükenmiş olan «Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum»un ikinci baskısı Türk okuruna sunulurken birkaç noktayı vurgulamakta yarar var.

Ülkemizin sanat ortamında Brecht tartışmalarının canlı boyutlara vardığı yadsınması olanaksız bir gerçek. Önemli olan, bu tartışmaları yönlendiren bakış açılarını iyi değerlendirebilmek; Brecht üzerine *ve Brecht* yüzünden *yanılgılara düşmekten koruyabilecek tutum, ancak bu olabilir. Başka deyişle canalıcı sorun, Brecht'e ilişkin beklentilerin ne olabileceği,* ne olması gerektiğidir. *Beklentileri gereğince saptayamamak ve Brecht'i bulunmadığı, varmayı da çoğu kez bilinçli olarak istemediği yerlerde aramaya kalkışmak, yarar yerine zarar getirir.*

*Gerek Brecht ile, gerekse onun ölümünden sonra uzun süre «*Berliner Ensemble*» da çalışmış olan tanınmış tiyatro adamı* Manfred Wekwerth, *şöyle sergiliyor Brech'e ilişkin yanlış beklentileri: «Günümüzde Brecht'i tartışma konusu yapanlar, daha birkaç yıl öncesine değin onu tiyatronun her sorusunun kesin yanıtı sayarlardı. Ama Brecht'en bu kesin yanıtı alamayınca kendilerini değil, Brecht'i sorumlu tuttular Brecht'in tiyartosuyla amaçladığı,* sözde *gerçekleşmediği için de ona sırt çevirdiler.* Yalnızca *tiyatrodan kaynaklanacak bir toplumsal ilerlemenin propagandasını yapanlar, tiyatro bu gelişmeyi sağlayamayınca bir ütopyacı olmakla suçladılar Brecht'i... Oysa Brecht'in kendisi tiyatronun hiçbir çağda ve hiçbir toplumda ger-*

çekte varolmayanı yaratamayacağını kendi tiyatrosuyla kanıtlamıştı. Tiyatro onun için politikanın yerini tutan bir şey değil, ancak politikanın sanat düzeyindeki anlatımı olabilirdi...»

Çağımızın en büyük sanatçılarından biridir Brecht. Bunun yanı sıra temsil ettiği dünya görüşüne sanatının aracılığıyla insancı içerik kazandırma ereğine yönelmiştir yaşamının sonuna dek Ama sanatını bir yana atıp, onu salt politik bir slogan olarak kullanmaya kalkışanlardan da her zaman çok kötü çıkarmıştır acısını; bu gibilerini etkinlikten yoksun kalma cezasına çarptırmıştır. Çünkü Brecht'in etkinliğinin en büyük kaynağı sanatında yatar.

Değişmez bir Brecht tasarımı oluşturmak, düşülebilecek en büyük yanılgılardan biridir. Çevresinde ondan öğrenmeye çalışanların birer havari değil, gerektiğinde öğretmenlerini eleştirebilecek kafa yapısında öğrenciler olmasını istemiştir Brecht sürekli olarak. Tiyatrosunu-ve genelde «olması gereken» tiyatroyu - bilimsel çağın tiyatrosu diye ad'andırması, tutumunun doğal sonucudur. Eleştiriye, değişmeye her zaman açık, hep yeni boyutlar kazandırılması gereken bir sanat çabasıdır Brecht'in amaçladığı. Bu kitapta yer alan ve tiyatro kuramı alanındaki yazılarının belki de en önemlisi olan «Tiyatro İçin Küçük Organon» da bu görüşlerini yeterince açıklamıştır.

Kendisini eleştirme hakkını herkese tanıyan Brecht, bir tek hakkı, onu görmezlikten gelme hakkını gelecek kuşakların elinden tümüyle almıştır. Erasmus'tan yoksun bir hümanizm, Cervantes'tes yoksun bir İspanyol yazını, Beethoven'siz bir müzik evreninin düşünülememesi gibi, Brecht'i görmezlikten gelen bir tiyatro çabası da olanaksızdır günümüzde.

Olanaksızlığın bu türü, ölümsüzlükle eşanlamlıdır.

A. C.

BU KİTAP ÜZERİNE

Bertolt Brecht, ülkemizde daha çok oyunları, şiirleri ve romanlarıyla tanınmaktadır. Oysa Brecht sanatçılığının yanı sıra, çok önemli bir kuramcıdır. Düşünsel yazılarının bugüne dek kitap biçiminde Türk okuruna ulaştırılmamasını doğal karşılamak gerekir. Brecht'in düşünsel yazıları, her şeyden önce çok güç bir çeviri çabasının yüklenilmesi demektir. Bu da, açık sözlülükle belirtelim, bireylerin değil, bir çeviri kurulunun altından kalkabileceği bir iştir. Ne yazık ki bizde henüz böyle çalışmalar yapılmamaktadır. Öte yandan dönemini tarihî, güncel açılardan sıkıdüzenlilikle eleştiren, sosyalist gerçekçiliğin boyutlarını bütün hayatı boyunca kurcalayan bir ustanın Türk okurundan uzak kalması da geçiştirilecek gibi değil...

«Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum»da Brecht'in çeşitli dergilerde yayımlanan yazıları, ölümünden sonra ele geçen kimi notları, Berliner Ensemble'deki çalışmalarını açıklayan konuşmalar yer alıyor. Yazılar Almanca asıllarından dilimize çevrildi. Bu kitapta Brecht'in daha çok sanat üzerine görüşlerini belirlemek istedik. İleride sanatla politika arasındaki bağlantıyı irdeleyen ya da doğrudan doğruya politik diyebileceğimiz yazılarını da yayımlamak istiyoruz. Kuşkusuz bunları söylerken Brecht'in sanatı politikadan soyutladığını ileri sürmüyoruz. Ama «Sosya-

list Gerçekçilik ve Toplum»daki yazılar, genellikle, sanat ürününü konu ediniyor.

Yazıları zamandizinsel bir sıralamaya koyduk. Bölüm başlarında yer alan kısa öyküleri de «Bay Keuner'in Öyküleri»nden seçtik. Bölümler üzerinde kısaca durursak, Brecht'in gençlik yıllarından olgunluk dönemine, hep sosyalist gerçekçilik meselesine eğildiğini görürüz. Lukacs'la ünlü tartışması da bu doğrultuda gelişmiştir. O bölümdeki kimi yazıları, Brecht sağlığında yayımlamamıştır. Bunun nedenini dönemin karmaşık havasında odaklandırabiliriz. Biz Brecht - Lukacs tartışmasında taraftar olmaktan çok, gözlemci kaldığımızı da belirtmeliyiz. Brecht'le Lukacs'ın gerçekçilik konusunda söyledikleri ayrı ayrı değerlendirildiğinde, belli bir senteze varmanın olanağı da doğacaktır. Nitekim Batı'da bunu yapan gündeş eleştirmenler var. «Tiyatro İçin Küçük Organon» bölümüyse, yalnız epik tiyatroyu, oyuncuyu, yönetmeni ilgilendirmiyor; o bölümde yer alan yazılar, sanatın bütün dalları için de geçerli sayılabilecek yetkinlikte.

Çeviride dil sorunu da karşımıza çıktı. Bazı sözcüklerin Türkçe'de tam bir karşılığı yok. Örnekse «fabel» sözcüğü. Brecht bu sözcüğü yazılarında çok kullanıyor, ama bizim «fabel»den anladığımız biçimde değil... Bu yüzden yerine göre «öykü», «kıssadan hisse», «mesel»; yerine göre de «olay örgüsü» dedik «fabel»e. Hattâ başka karşılıklar bulmak zorunda da kaldık. Gelişen, çağdaş anlamını yeni yeni kavrayan bir dilin bu tür güçlüklerle karşılaşması doğal.

Brecht, yazılarında, Alman ve dünya edebiyatının pek çok yazarından, pek çok ürününden söz ediyor. Bu yazarların ve ürünlerin çoğunu tanımıyoruz. Sözgelimi bir Thomas Mann bile «Buddenbrook Ailesi» dışında önemli bir yapıtıyla Türkçeye kazandırılmış sayılamaz. Ama Brecht, Mann'ın birçok özelliğinden, yazarlık anlayışının en ince

ayrıntılarından söz ediyor Bütün bunlara açıklık getirmek amacıyla kitabın sonuna «Kişiler - Eserler - Kavramlar Sözlüğü» koymak ihtiyacını duyduk. Yazılarda yıldız işaretiyle belirlenmiş sözcükler için sondaki sözlüğe bakmak gerekecek. Ancak çok bilinen ya da Brecht'in yazılarında özel bir işlevi taşımayan kişileri, eserleri sözlüğe almadık. Kimi yazıları da ayrıca notladık. Brecht'in polemiklerindeki tarafları ve karşı tarfları açıklamaya çalıştık. Sözlük ve notlarımız için İngilizce, Fransızca kaynaklardan, bir de Almanca edebiyat sözlüklerinden yararlandık.

Sosyalist gerçekçilik bugün, ülkemizde çok tartışılan, üzerine gelişigüzel çok söz söylenen bir konudur. Bu konuda yerli yazarlarımızın çok değişik görüşleri var. Brecht gibi bir ustadan bu soruna ilişkin çok şey öğrenebileceğimize inanıyoruz. Brecht, görüşleriyle ürününü özdeşleştirebilmiş ender yazarlardan biri her şeyden önce. Yazılarında «lâf olsun» diye söylenmiş tek bir şeye rastlamıyoruz. Ayrıca Brecht, bağnaz, tutucu bir kuramcı da değil. Joyce gibi bir yazara sahip çıkması, kuşkusuz, dönemimizde çok yadırganmış, sahip çıkıcısını da «yoldan çıkmışlıkla» suçlamaya yetmiştir. Ama günümüzün marksist eleştirmenleri, estetikçileri edebiyata değer getirmiş hiç bir yazarı, hiç bir ürünü yadsımamaktadır. Brecht de yazarları ve ürünleri sınıfsal açıdan değerlendirmekte, günümüz için gerekli bir konuma oturtmaktadır

Kitabın son bölümünde —bu yazılar, Brecht'in olgunluk dönemine ilişkindir— sosyalist gerçekçiliğin ne olup ne olmadığını çok açık bir dille anlatıyor yazar. Özellikle son bölümün günümüz edebiyatına katkıda bulunacağını sanıyoruz.

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

«... Yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü, insanın temel özgürlüğüdür. Kültürün gelişebilmesi, bu özgürlüğe bağlıdır ve yaşamını daha iyi kılma özgürlüğü üzerine konuşulmazsa, özgürlükle kültür üzerine söz etmenin anlamı yoktur...»

Bertolt Brecht

Brecht edebiyat ve tiyatro alanında ürünleriyle pek çok şeyi değiştirmiştir. 1956 yılında öldüğünde gerçekçilik, artık eski gerçekçilik değildi Gerçekçilik anlayışı değişmişti; bundan böyle de «değişmek», sürekli değişmek zorunda kalacaktı. Brecht'in ürünlerine, kuramsal yazılarına baktığımızda durmak, kalıplaşmak diye bir şeyin söz konusu olmadığını görürüz.

Sosyalist gerçekçiliğe gelinceye dek durmak da, kalıplaşmak da, kitleleri düşündürmemek de kolaylıkla sürdürülmüştür. Ama sosyalist gerçekçilik tüm bunların böyle olabilmesini olanaksız kılmıştır.

Brecht başlangıçta «nihilist bireyciliği» savunup var

olan topluma, toplumsal kurumlara meydan okumuştur. Bu anlayışı, çok geçmeden gerçek temeline oturmuş, onu «çağının katıksız ürünü» bir yazar yapmaya yetmiştir. Sonunda tek bir bildiriyle bütün bir geleceği şöyle biçimlemiştir: «Değişen dünya —Değişebilen dünya— Değişmek zorunda olan dünya.»

Brecht'in sanatı konusunda çok çeşitli değerlendirmeler gözc çarpar. Bu, biraz da çelişkinin her zaman Brecht'in sanatının odağını oluşturmasından ileri gelir. Brecht için, bugünün toplumunun çelişkilerini gözler önüne sermeden, yarına sağlıklı uzanabilmek söz konusu olamaz. Şu sözlerini anımsatayım: «Umudumuz çelişkilerimizin içinde yatıyor.» Epik tiyatro, insanı çelişkileri üzerinde düşünmeye iter. Brecht sahnedekileri, salondakiler çelişkilerle sıkınıp yaşamları üzerine kafa yorsunlar diye «yabancılaştırmıştır». Bu anlayış sanatın bütün dalları için geçerlidir. Seyirciyi uyutan, uyuşturan, salonun loşluğunda gerçekleşmesi olanaksız düşlere daldırmasını sağlayan tiyatroyu, tiyatro sanatından saymaz Brecht. Bu yüzden, seyirciye çelişkilerini gösterebilme amacıyla, aşırı heyecanlandırmayı bile sakıncalı bulmuştur. 1939/40 Stokholm ve Helsinki konferanslarında şu görüşleri dile getirmiştir: «Seyirci heyecanlandırıldığı ölçüde öğrenebilme yeteneğini yitirir. Başka deyişle onun sahnedekilere ayak uydurmasını sağladığımız ölçüde öğrenemez olur... Geçmiş tiyatronun bunalımı da bu noktadaydı. Bu yüzden de deneylerden çok, yanılsamaları yansıtan bir oynayış biçimine yer vermişti.»[1]

o

1) Siegfried Melchinger, «Geschichte des Politischen Theaters», cilt 2, s. 193, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974.

Brecht'in karşısına pek çok kişinin dikilmiş oluşu, onun çağımız açısından taşıdığı anlamı vurgular yalnızca. Çünkü karşıtlarının her biri kendine özgü apayrı bir dünyayı yüklenmiştir. «Absurde»ün uçurumundaki Ionesco, insanlığın körlüğünden kurtulamayacağına inanan Beckett, ya da «İnsanoğlunu insanlığından soyutmak, en köklü eğilimimdir,» diyen Jean Genet gibi.[2] Brecht'i bu karşıtlarından ayıran özellik çok önemlidir. Brecht karanlığa, umutsuzluğa her zaman karşı çıkmıştır. İnsana eğilirken şöyle der: «İnsan olmak büyük şeydir. Hayat çok kısadır bunun için.» Hiç bir zaman insanı salt acınasılığı ve yeteneksizliği açısından ele alanların yanında olmamıştır Bir gerçekçi, bir sosyalist olarak insana «taşıdığı olanaklar» açısından bakanların safında yer almıştır.

o

Biraz önce Brecht'i «çağının katıksız ürünü» diye nitelendirmiştir. Belirtmek istediğim şuydu: Brecht edebiyatı tümüyle değerlendirebilmiş, yazınsal birikimlere sahip çıkmaktan kaçınmamıştır. Düşüncesini geliştirirken öğrenme sürecinden kopmamayı öngörmüştür. Marx'ı ne zaman ve neden öğrendiğini bir yazısında şöyle anlatır:

«Yazar olarak ün kazanmamdan epey sonrasına dek politika konusunda hiç bir şey bilmiyordum ve ne Marx'ın bir yapıtını, ne de Marx üzerine yazılmış bir kitabı okumuştum. Eisenstein'in çok büyük etki uyandıran filmleriyle hayranı olduğum Piscator'un ilk tiyatroları bile beni

---

2) Frederic Ewen, «Bertolt Brecht _ Sein Leben, sein Werk, sein Zeit», s. 463 _ 464, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1978.

Marksizmi incelemeye itemedi... Daha sonra işletme kazası diyebileceğimiz bir olay ilerlememe yol açtı. Bir oyunda arka plan olarak Şikago'nun buğday borsasını kullanmam gerekiyordu. Bazı uzmanlara, iş adamlarına başvurarak gerekli bilgiyi hemen edinebileceğimi düşündüm. Ama böyle olmadı. Ne ad yapmış iktisat yazarları, ne de iş adamları bana buğday borsası hakkında yeterince açıklama yapamadılar. Üzerimde, sözü geçen piyasada, olup bitenlerin mantıksız... olduğu, izlenimi uyandı. Yeryüzünde tahıl ürünlerinin dağılış biçimini akıl yoluyla kavrayabilmek, tek kelimeyle olanaksızdı. Bir avuç spekülasyoncunun dışında, kimin bakış açısından bakılırsa bakılsın, tahıl borsası bir çirkeflikten ibaretti. Planladığım oyun yazılmadı, onun yerine Marx'ı okumaya başladım ve o zaman, ancak ilk kez o zaman Marx'ı okumuş oldum.»

o

Eğer bir yazarın oyununa konu aldığı olay, onun ölümünden on yedi yıl sonra —oyunda dile getirilen bütün görüşleri doğrulayarak— gerçekten olursa, bu, salt ileri görüşlülük diye nitelendirilip geçilemez. Böyle bir durum, o yazarın toplumu, toplumsal hareketleri ve bunların bağlı bulundukları nedenselliği nasıl iyi kavramış olduğunu; başka bir deyişle «güncelliğini» ne denli ayakta tuttuğunu kanıtlar.

Brecht, «Komün Günleri» («Tage der Commune») adlı oyununda, 1871 yılında Paris'teki ayaklanmayı konu al-

---

3) Bertolt Brecht, «Schriften zur Politik und Geselschaft 1919 / 56,» s. 46, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974.

mış, konuyu Marx'ın «Fransa'daki 1871 İçsavaşı Üzerine» başlıklı yazısında yaptığı gibi tarihî materyalizm açısından çözümlemiştir. Oyunun ana fikri ise, Marx'ın bir teşhisidir: «İşçi sınıfının mevcut devlet makinesini eline alıp kendi amaçları için çalıştırması, bütün sorunların çözümü değildir.» Yine Brecht'in oyunu, Lenin'in «Paris Komünü'nün, yarım yamalak önlemlerle yetindiği için yıkıldığı» yolundaki savını da benimsemiştir. Devrim içerisinde burjuva sınıfının oyun kurallarına uyulması halinde devrimin yıkılacağı savına Brecht de katılır.

Şimdi Brecht'in bu oyununu gözden uzak tutmaksızın, Allende'nin Şilisine gelelim. Sağcı darbeden çok kısa süre önce, Şili Komünist Partisi'nin ileri gelenlerinden Eanthero, şöyle demiştir: «Şili'deki devrimci hareketin en çarpıcı özelliklerinden biri, geçmişin burjuva kurumlarının çerçevesi içerisinde gelişmiş oluşudur.[4] Şili Komünist Partisi lideri Luis Corvalai da, darbeden birkaç gün önce, şu soylu görüşü savunuyordu: «Sınıf kavgasının gerekliliğine inanan tüm Şilililer, bir iç savaştan kaçınmayı en önemli görevleri saymalıdırlar.» Brecht'in oyunundaki Komün üyeleri de aynı politik görüşü paylaşırlar: «Komün'ün manevî büyüklüğü semerelerini verecektir.» Bu manevî büyüklük, sonunda Komün'ün yıkılışına yol açar. Şili'ye gelince, orada da Allende ve yandaşlarının köklü önlemlere gitmemeleri, bir Pinochet'yi, dünya sahnesinin gördüğü en eli kanlı faşistlerden birini iş başına getirdi

---

4) «Defent the Chilean Working Class, Statement of the International Committee of the Fourth International» (New York, 1973), s. 5 vd.

Bir yazar, bir oyun ve — on yedi yıl sonra— bir olay!

o

Brecht'in yaratıcılığı günümüzde de geniş ilgi uyandırmaktadır. Batı ülkelerinde, yazarı ve ürünlerini tekrar tekrar değerlendiren pek çok çalışmea yapılmaktadır.

Ayrıca 1968 yılında New York'ta kurulan «Uluslararası Brecht Derneği» her yıl bir Brecht yıllığı yayımlamaktadır. Bu yıllıkla güdülen amaç uluslararası Brecht çalışmalarının yoğunluğunu ve akışını belgelemek; makaleler, Brecht tiyatrosunun yeni uygulamaları konusundaki haberler, kitap eleştirileri biçimindeki yazılarla Brecht'in etkilerini ve yapıtlarının bilimsel açıdan incelenmesini yansıtmaktadır.

Oyun yazarları, sanatçılar ve bilim adamları bu yıllıkta Brecht'in metinlerine ilişkin kaynak araştırmalarına, yorumuna ve oyunlarının sahneleniş biçimine, buna bağlı olarak da gündeş politik tiyatronun genel ve tekil sorunlarına eğilmektedirler .

---

5) Şili olayları ile Brecht'in adı geçen oyunu arasındaki ilgi için bkz: Robert C. Conard (Dayton, Ohio), «Brechts «Tage der Commune und ihre Bedeutung für die Ereignisse im September 1973 in Chile» (Brecht . Jahrbuch 1975, s. 35 vd., Suhrkamp Verlag).

6) Brecht yıllığı için yazıların gönderilebileceği adresler şunlardır:

a) Makale ve incelemeler için: John Fuegi, Department of Comparative Literature, University of Wisconsin, Milvaukee / Wisconsin, USA 53201; Reinhold Grimm ya da Jost Hermand adına Department of German, University of Wisconsin, Madison / Wisconsin, USA 53706.

Ülkemize gelince, «epik tiyatro» sözünün yıllardır ağızlardan düşmemesine, Brecht'in oyunlarının sahnelenmiş olmasına karşın, yazarın kuramsal yazıları neredeyse hiç çevrilmemiş durumdadır. Sözgelimi Brecht'in sanat alanında en önemli kuramsal çalışması olarak bilenen «Tiyatro İçin Küçük Organon»un her ne kadar bir çevirisi —seçmeler biçiminde— çıkmışsa da, çeviri, Almanca'dan değil, Fransızca'dan yapılmıştır. Çalışmanın bütünü ilk kez bu kitapta yer almaktadır.

Brecht'in «kaynaktan öğrenilmesi», kuşkusuz büyük önem taşımaktadır. Bilindiği gibi yazar, yapıtlarını Almanya'da «Alman toplumunun» özelliklerini, Amerika'da ise «Amerikan toplumunun» özelliklerini, kültür düzeyini, tiyatroya yaklaşım biçimini vb. göz önünde tutarak sahnelemiştir.

Bu açıdan Brecht'in kuramsal yazıları, edebiyata ve tiyatroya bakışı ülkemizin isterleri çercevesinde sağlıklı tartışmaları hazırlayacaktır kanımca.

Bir de şunu sorah: Brcecht, ülkemizde «yaygın» biçimde anlaşılmış mıdır? Brecht, Batı'da, bugün üzerine en çok yazı yazılan marksist kuramcı'lardan biridir. Bunun nedeni de yazarın, yalnızca yaratmakla yetinmeyip, neyi neden yaptığını, niçin amaçladığını kuramsal yazılarıyla açıklamış, yaratısını «temellendirmiş» olmasında belirir. Brecht, sosyalist gerçekçiliği savunurken, bu konudaki yaratı ürünlerini hem izleyiciye açıklamış, hem de verimli bir tartışma ortamının doğmasını sağlamıştır. Yazar, ancak tüm yönleriyle, bir «bütün» olarak üzerine eğilinildiğinde gereğince anlaşılabilir. Örneğin Brecht'in ede-

---

b) Kitap tanıtmaları için: Ulrich Weisstein, Department of Comparative Literature, Indiana University, Bloomington / Indiana, USA 47401.

biyat alanında savunduğu sosyalist gerçekçiliği anlayamamışsak, tiyatroda izlediği epik çizgiyi de kavrayamayız. Ayrıca estetik anlayışını da, öz - biçim ilişkisi üzerine söylediklerini de bu ana «bütün»den soyutlamak olanaksızdır. Brecht'in bizde tanınması ise, doğrudan doğruya, kuramsal yazılarıyla anlam kazanacaktır.

Ahmet Cemal

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE İLK YAZILAR (1920 - 1926)

Işıklı Donatmalı Bilgi

Bir felsefe profesörü Bay K'.ya geldi, ne de çok şey bildiğini anlattı. Bay K. azıcık duraksadıktan sonra şöyle dedi o bilgiç profesöre: «İç rahatlığıyla oturamıyorsun sen, iç rahatlığıyla da konuşamıyorsun, hem iç rahatlığıyla düşünemiyorsun da.» Felsefe profesörü kızdı: «Kendimi sormadım ki sana ben, söylediğim şeyin özü üzerine düşündüklerini söyle.» Bay K., «Söylediğin şeyin özü yok,» diye yanıtladı. «Apaçık ortada, gidişin gidişe benzemiyor. Alıp başını giderken yöneldiğin, erişmek istediğin bir hedef yok. Sözlerin bulanık, belirsiz. Şöyle ışıkla donatamıyorsun konuşurken. Bu tutumuna bakıyorum da, amacın beni hiç mi hiç ilgilendirmiyor.»

YAZMAYA İLİŞKİN

Henüz benim gib bozulmamış yeniyetmelere yazıyorum. Yarın da yazacağım onlara, çünkü bu illetin içine düştüm bir kere. Morfin alışkanlığından bile daha kötü, daha kan emici, insanı kurutan bir illet bu; ama bu illete hnüz tam anlamıyla düşmüş değilim, çünkü bunun kadar kötü başka alışkanlıklarım da var. Aklıma bir şeyin geldiğini farkettiğim zaman yazıyorum, yazmamın nedeni yalnızca bu, bende bu durumun tersi pek görülmüyor. Benim için sorunlar, listelerden daha önemli; bir şeyi elde edemediğim zaman hırsımdan kaslarımın tümü gerilmiyor, kendi kendimin efendisiyim henüz. Biliyorum, söylediğim şarkılardan daha iyilerini çıkarabilir gırtlağım, ama şarkısını söylediğim sorunlar da bir kenara atılamaz. Daha yazmasını bile beceremeyen kimileri gibi yazmak «zorunda» değilim henüz.

1920

GENÇ RESSAMLARA ÇAĞRI

Birkaç sergiyi dolaşırken sefil durumunuza katlanabilmek için çabaladım durdum, şunlar geçti aklımdan: buradakilerin tümü yok olup gitse kimsenin kılı kıpırdamaz, üstelik herkes dönüp bir de tekme atar onlara. Ama birden bu soy sanatçıların doymaz gözleri geldi aklıma, kolaylıkla teskin edilemeyen, yatıştırılamayan, buna karşılık taş çatlasa uyarılamayan, harekete geçirilemeyen beyinleri düşündüm, sizleri bağışlayabilmek için kendimi kandırmaya çalıştım.

Üstünde artık tek bir saman çöpünün bile yetişmediği küçücük bir alanda otlarken görüyorum sizi, böğüren kocaman, aptal danalarsınız. Yere basan gereğinden çok sayıda tırnaklarınızın, otlağınızda tek bir otun bile filizlenememesine neden olduğunu görüp de, otlamaya çalıştığınız alanda çayırların yeniden yeşerebilmesi için oradan çekip gideceğiniz yerde, midelerinizi, sindirim sistemlerinizi değiştirmeye çoktandır hazırsınız. Havadan geçinen asalaklar ya da yeni bir soy bitkisel canavarlar olmak işinize geliyor, üstünde analarınızın öldüğü alanı bırakıp gitmeye yanaşmıyorsunuz, ama bundan böyle o alanı analarınızın cesetlerinden yayılan kokular kaplayacak.

Eski ustalarınızın kötü çalıştıklarını ya da görevlerini yapmadıklarını söylemiyorum. Bence onlar görevlerini tam yaptılar, bundan utanmalısınız; utanmalısınız çünkü, yeni sorular soracak yerde, eski sorulara sürekli değişik yanıtlar bulmak çabasındasınız.

Analarımız - babalarımız çayırların yeşil olduğuna karar verdiler diye bütün çayırları yeşil görmek zorunda kalmamız gerçekten çok can sıkıcı. Çok güzel, çayırları maviye ya da beyaza boyuyorsunuz, ama bence: bu yeterli de-

ğil. (Can sıkıntısı her şeyden daha kötü olduğu için, yumruklar can sıkıntısından iyidir.) Ben size yine de bunun tersini salık veririm.

Alışkanlıklarımızı çizmek zorundasınız. Yüzyıllardan beri resmini yaptıklarınızın alışkanlıklarını çizdiniz. Geliştirdiniz son moda da şu: kendi alışkanlıklarınızı çiziyorsunuz. (Ortaya çıkan ürünler hekimler ve mazoşistler için bir değer taşıyor yalnızcal) Size öğüdüm: resimlerinize bakacak olanların alışkanlıklarını çizin.

Bir tek kendisini doyurmak isteyen, halkı doyurmak ya da kendisiyle birlikte halkı da doyurmak istemeyen biri var mı aranızda, bilemem bunu. (Böyle biri varsa ona İncil'i salık veririm.) Aslında ötekilere (de) İncil'i salık veririm: çünkü insan vazgeçemediği bir işi yapıyorsa, vazgeçemediği için o işi yaptığını bilmek zorundadır.

. Herkese yukarıdan bakarak resim yaptığınızda, resimlerinize bakanların hoşnut olduklarını mı sanıyorsunuz: şu bilinmeli, şişinip kibirlilik taslayanı halk affetmeyecektir.

Size tarihi öneririm: tarihi şöyle bir yutun, çocuklar! Ama dikkat edin, dişlerinizi de birlikte yutmayın.

1920

Brecht, doğrudan doğruya resim sanatıyla ilgili sorunlara değiniyor görünse de, o dönemin genel sanat anlayışına karşı çıkıyor. 1920'lerde, Yirminci Yüzyıl'ın başlarında resim Ekspresyonizm'in kötü etkisi altındaydı. Ekspresyonist ressamlar, özellikle Alman sanatçıları toplumsal olgulardan kopuk bir tavrı öneriyorlardı. Vahşetin savunucusu, ölüm saplantısı, bireyin kurtuluşsuzluğu birtakım kaba-saba betimlemelerle işleniyordu. Proleteryanın haklı kavgasın-

dan çok uzaklara düşen bu soy edilgin, kötümser sanatçılar, «öğretilen»in dışında kalabilmek amacıyla «gereksiz», «işlevsiz» bir özgünlüğü getiriyorlardı. Brecht ise ilkgençlik döneminde bile toplumculuğu öngörüyordu. Halka bir şey anlatmayan sanata karşıydı. Ayrıca resmin o dönemdeki özgün olma çabasını burnubüyüklükle açıklıyordu.

Bu kısa, ama göz açıcı yazıdan öğrenebileceğimiz bir başka nokta şu: sanat ürününde izleyiciyle bütünlük kuramayan her «özgünlük», o ürünün yersizliğiyle açıklanabilir.

YAZARLARA BİRKAÇ SÖZ

Doğruyu söyemek hiç bugünkü kadar yararlı olmuş muydu? Doğruyu söylemek hangi dönemde bugünkü kadar gerekli, etkili olmuştu? Yararlı her şeyin söylenmesini örtbas eden bu zorunluluk, biz edebiyatçıların ne soy yaratıklar olduğumuzu ortaya çıkardı: doğruyu söyleme zorunluluğu hiçbirimizi rahatsız etmedi.

Sizler doğruyu söylemeyi kendinize yakıştıramazken; doğruyu söylemeye karar vermiş olanlar, zorlu, gerçek bir çalışmanın içine düştüler. Çünkü doğruyu dile getirmek, doğruyu gözler önüne sermek çok güç bir görev. İlişkilerin kalıcı olmadığını, sistemin yıprandığını, iflâs ettiğini arzuhalciler bile anladı. Ama nasıl bir şey bu sistem? Bunu anlatmak güç. Yalnızca sempati gösterileri yeterli değil.

1926

ALMAN EDEBİYATI ÜZERİNE

Biz Almanlar ağırbaşlılığımızla pek övünürüz, bize göre ağırbaşlılığın tersi basitliktir, hoppalıktır; basitlik ne olursa olsun lânetlenmelidir. Başka halkların bu konuda değişik görüşleri var.

Bize göre gülmece konulara, sorunlara yaklaşmada kolaya kaçan, kötü bir yöntem. Sorunların her zaman kaygılara neden olduğunu sanıyor, üstelik sorunlar konusundaki görüşlerimizin doğru olduğunu varsayıyoruz; ağırbaşlı olursak daha çok sayılacağımızı, önemseneceğimizi umuyoruz. Kolayca yürüyen her işe karşı derin bir güvensizlik besliyor, kolay yolu seçen birinin «kolay»ı seçtiğini sanıyoruz hemen. Sanki adamın kendisi bir matahmış gibi, çalışmasını, yaptığı işi kötülüyoruz.

Bizimle aynı görüşü paylaşan, sorunlara ağırbaşlılıkla eğilinmesi gerektiği konusunda birleştiğimiz halklar da var. Üstelik bize gülünç gelen konular bile (çünkü gülmece konusunda ilginç görüşlerimiz var, bizde gülmece denince palyaçolar akla geliyor) onlar için önemsenmesi gerekli konular, bu onların gülmece anlayışlarının bir gereği bence.

Gülmece, olaylara nesnel açıdan bakmaktır.

Bir yerde okumuştum, İngilizler ticaretle ilgili olmayan konulardaki görüşlerini açıklayıp, bu görüşlerini başkalarına kabul ettirmek için çaba harcamaya gerek duymazlarmış. Biz ise belirli bakış açılarını kendimize mal etmeye, keyifle ya da daha doğrusu: ağırbaşlılıkla malzemeleri kapmaya alışmışız. Salamla birlikte zarını da yutuyoruz, yaptığımız bu işin midelerimizdeki zorunlu sonucuna burnumuzu tıkıyoruz. Zehirlenme belirtileri ortaya çıkarsa bundan Tanrı'yı sorumlu tutuyoruz, çünkü sosisleri de, mideleri de yaratan o.

Edebiyatımız şaşılacak derecede renksiz, dünya görüşünden yoksun. Kipling* ya da Hamsun* okuduğumuzda, kullanılan malzemenin temelde farklı olduğunu görüyoruz, aynı zamanda o yazarların bakış açıları da çok değişik; ama malzemenin ardında yazar bir noktada durmaktadır, yeri besbellidir, en önemli unsur yazarın kendisidir. Yazar görüşünü açıklamaktadır. O görüşü doğru bulalım ya da yanlış bulalım, yazarın görüşü hoşumuza gitsin ya da gitmesin, kendimizi o yazarla karşılaştırabilme, onu yazarken inceleyebilme, irdeleyebilme olanağını ediniyoruz.

Görünüşe göre yazar, ilgilendiği olayları önemsediği kadar kendisini önemsemiyor.

Tanrı bilir ya: öfkeli Kasimir'in ölüm kuruntusu kadar gülünç bir şey olamaz yeryüzünde. Onu her şeye karşın önemseyen, onu ve basılı kâğıtlarını ciddiye alan okuyucular bile, Kasimir'in kendisi kadar gülünç değil. Bu dolandırıcı oturmuş, soluk almalarının ve terlemelerinin kutsallığını düşünüyor. Bundan kuşku duymuyor. Deli Schmid'in o kâğıtlara duyduğu korkuyla karışık derin saygıya biraz sırıtma cüretinde bulunanları, yani sağ eliyle yazdığı kâğıtlarla alay etmeye yeltenenleri, sol elinin vuruşuyla yerlere seriyor Kasimir. Bu nedenle su katılmamış, gerçek bir Alman kitabını okurken, insanın burnuna kâğıt tutkalı kokusunu bastıran bir ter kokusu çarpıyor; ama koyun teri kokusu bu.

Tüm bunların nedeni gülmeceyi cehennemin dibine gönderme konusunda birleşmemiz; ama gerçekte gökyüzünü yönetenin gülmece olduğundan kuşku duymamamız gerekir.

1920

GERÇEKÇİLİK KONUSUNDA TARTIŞMALAR (1927 - 1938)

Özgünlük

«Günümüzde, bir başlarına büyük kitaplar yazdıklarını ileri süren, bununla da açıkça övünen kişiler var.» diye yakınıyordu Bay K. Bilmeyen yoktur böylesi övünmeleri, şişinmeleri. Çinli bilge Çuang Dsi, daha yeniyetmeliğinde yazmıştı yüz bin kelimelik bir kitap. Ama eserinin dörtte üçü ordan burdan aktarmaydı. Günümüzde böyle kitaplar yazılamaz; çünkü alıcısı çıkmaz. Bu yüzden yazar, kendi kafasından geçirdiklerini, kişisel düşüncelerini açıklıyor; dolayısıyla kimin aklı başında olduğu da açıkça ortaya çıkıyor. Başkalarından edinilecek fikirler bulunamıyor artık. Sonra bir fikrin açıklanış biçimi de başkalarından edinilemez. Aktarmacıların çalışma gereçlerini mi sordunuz, çok az şeye gereksinirler doğrusu. Ortaya çıkardıkları tek iş, bir kalemle birkaç yaprak kâğıttır. Kimseyle imeceye girişmeden, kollarını sıvayıp yok denecek kadar az gereçle kulübelerini yükseltirler. Bu kişiler, bir tek insanın yapmayı becerebileceği görkemli yapıları da hiç görmemişlerdir.

ESTETİĞİ KALDIRMAMIZ GEREKMEZ Mİ?

Sevgili Bay X;

Sizden oyuna toplumbilim açısından bakmanızı istedim, çünkü toplumbilimin bugünkü oyunun varlığına son vereceğini umuyordum. Hemen anladığınız gibi, bu konuda toplumbilimin işlevi yalın ve köklü nitelikteydi. Ondan beklenen, bu biçimiyle oyunun artık varlık gerekçesini yitirdiğini ve bir zamanlar bu oyunu geçerli kılmış, onu büyük yapmış olan koşullarla —bugün, ya da gelecekte— temelsendirileceklerin tümünün gelecekten yoksun olduğunu kanıtlamaktı. Değer yargılarına ikimizin de katılacağını umduğum bir toplumbilimcinin deyişiyle «Bu oyunun toplumbilim alanında herhangi bir geçerliliği olamaz» bundan böyle. Sizinkinin dışında hiç bir bilim dalı, yeterince düşünce özgürlüğüne sahip değil. Ötekilerin tümü, içinde bulunduğumuz dönemin genel uygarlık düzeyini sonrasız kılmak için aşırı bir ilgi ve çaba göstermekte.

Siz, bir oyunun işlevinin insanoğluna özgü sonrasız tutkuları doyurmak olduğu yolundaki boş inanı paylaşamazdınız; çünkü böyle denmesine karşın oyunun gerçekte doyurduğu tek sonrasız tutku, bir oyun görme tutkusudur. Bu-

tün öteki tutkular değişebilirler ve siz bunun nedenini bilirsiniz. Bir tutkunun ortadan kalkmasının insanlığın yok olması anlamına geldiğini düşünmediğinize göre, bir toplumbilimci olarak yalnız siz, bugünkü oyunun temellerini oluşturan Shakespeare' oyunlarının artık etkisini yitirdiğini korkusuzca açıklayabilirsiniz. Shakespeare oyunlarını izleyen üç yüzyıl içerisinde birey, kapitaliste dönüştü; bu oyunların aşılmasına yol açan nedenler ise kapitalizmin doğurduğu sonuçlardan değil, ama doğrudan doğruya kapitalizmin kendisinden doğdu. Burada Shakespeare sonrası oyundan söz etmenin pek anlamı olmayacak, çünkü bu oyunların hepsi çok daha zayıftı, Almanya'da ise sonunda Lâtin etkisiyle iyice soysuzlaştı. Şimdi olsa olsa ancak yöresel bir vurtseverlik duygusundan ötürü savunuluyor.

Bir kez toplumbilimsel bakış açısını seçtik mi, edebiyatımız açısından bir batağa saplandığımızı da anlayabiliriz. Belki estetik yanlısının toplumbilimcinin savını, yani bugünkü oyunun kötü olduğunu kabul etmesini sağlayabiliriz. Ama onun, bu oyunun düzeltilebilirliğine ilişkin umudunu kıramayız. (Estetikten yana olan, oyunun bu tür «düzeltimini ancak çok eski bazı mesleğe özgü yollardan, örneğin eski anlamda «daha iyi» kurgudan, o iyi ve eski güdülenimlere alışkın seyirciler için «daha iyi» bir güdülenimden yararlanılarak gerçekleştirilebileceğini tasarımladığını açıklamak zorunda kalmakta bir sakınca görmez.) Görünüşe bakılırsa, bu oyunun asla düzeltilemeyeceğini söylediğimizde ve onun varlığına son verilmesini istediğimizde, bize yalnızca toplumbilimci yandaş çıkacaktır. Toplumbilimci, düzeltimlerin hiç bir şeye yaramadığı durumların olduğunu bilir. Onun yargılarının göstergesi «iyi»den «kötü»ye değil, fakat «doğru»dan «yanlış»a uzanır. Toplumbilimci, «yanlış» ise, bir oyunu «iyi», ya da «güzel» oluşundan ötürü övmez; yan-

lış olan bir oyunun estetik yanlarının çekiciliğinin etkileyemediği tek insan da yine odur. Neyin yanlış olduğunu yalnızca o bilir; görecelik yanlısı değildir, gerçekten gerekli olan her şeye sarılır. Her şeyi kanıtlamak merakında değildir; salt kanıtlamaya değer olanı bulmaya çabalar. Hiç bir zaman bir sürü şeyin sorumluluğunu değil, fakat önemli olan tek bir şeyin sorumluluğunu üstlenir. Bizim için gerekli olan insan, toplumbilimcidir.

Estetik bakış açısı, övgülü açıklamalarda bulunduğu yerlerde bile yeni yaratım karşısında yetersiz kalmaktadır. Yeni oyunun yararına olan girişimlerin hemen bütününe bir kez bakmak, bunu anlamak için yeterlidir. İçgüdünün eleştiriye doğru yolu gösterdiği yerde bile eleştiri, estetiğin sözcük hazinesinden kendi olumlu tutumunu açıklamak için çok az sayıda kanıt getirebilmiş ve seyirci kitlesini çok yetersiz ölçüde aydınlatabilmiştir. Ve her şeyden önemlisi, bu oyunları sahnelemesi için yüreklendirdiği tiyatroyu tamamiyle yol göstericisiz bırakmıştır. Böylece yeni oyun parçaları sonuç olarak hep eski tiyatroya hizmet etmiş ve gereksindikleri bu tiyatronun çöküşünü geciktirmişlerdir. Yeni yaratımın konumu, bugünkü kuşakla bütün bundan öncekiler arasındaki etkin düşmanlık üzerine hiç bir şey bilmeyen; ama çoğunlukla beraber bu kuşağın da yalnızca tiyatro salonlarında kendini göstermek merakında olduğuna inanan biri için anlaşılması olanaksız bir nitelik taşımaktadır. Bu kuşak ne tiyatroyu seyircisi ile birlikte eline geçirmek ve bu tiyatroda, bu seyirci önünde daha iyi ya da salt daha çağdaş oyunlar oynamak istemektedir, ne de bunları yapabilmek için elinde olanak vardır. Onun görevi ve yapabileceği, tiyatroyu farklı bir seyirci yararına ele geçirmektir. Günümüzde yazılan ve giderek toplumsal duruma uyan epik tiyatroyu gerçekleştirici oyunlar, öncüleri gerek içerik,

gerekse biçim açısından yalnız bu durumu kavramış kimselerce anlaşılabilir. Yeni yazılan oyunlar, eski estetik anlayışının gereklerini yerine getirmeyecek, o anlayışı ortadan kaldıracaktır.

Bunun gerçekleşmesi umuduyla, en iyi dileklerimi sunarım.

2 Haziran 1927 Brecht

Bu yazıda «Sevgili Bay X» diye adlandırılan kişi, tiyatro konusunda bir uzman olan Fritz Sternberg'dir. Brecht, Fritz Sternberg'le birlikte 1928 yılında sahnelenecek bir Shakespeare çalışmasına girişmiştir. «Julius Ceasar»ı* hazırlamaktadırlar; ancak Sternberg, Berliner Börsenn-Courrier gazetesinde Brecht'i yeren bir yazı yazmıştır. Mayıs ayında yayımlanan bu yazıyı yanıtlamaktadır Brecht.

Sternberg'le Brecht arasındaki anlaşmazlığın ana nedeni «epik»* kavramından dolayıdır. 16 Mayıs 1927 tarihli bir Berlin gazetesinde Brecht ilk kez «epik» sözcüğünü kendi anlayışına göre kullanır. Şöyle demektedir. «Büyük epik tiyatronun ve belgesel tiyatronun yaratılması çağımıza çok uygun düşecektir.» Bu girişten sonra epik'in amacı anlatılmıştır. Sternberg ise Brecht'e karşı çıkarken şöyle demektedir: «Size bugünkü tiyatronun yıkıldığından ve epik tiyatronun işlevinden söz ettiren Marx değildi. Bu, sizin içinizden geldi; çünkü 'epik tiyatro', bu sizdiniz Bay Brecht!»

Brecht yeni öz için yüzde yüz gerekli yeni biçimin hangi estetik kurallara bağlı kalacağını araştırarak, epik'in getirebileceklerinden söz etmektedir. Shakespeare'in bireyi salt duygu dünyasıyla değerlendirmesi, kuşkusuz, toplumu yansıtan epik tiyatroya ters düşmektedir. Brecht, çok yıllar sonra, Berliner Ensemble'da bu yazıda dediklerini gerçekleştiren bir Shakespeare uygulamasını sahnelemiştir. «Cori-

olanus»* için nasıl bir çalışmaya girişildiği ileride «Tiyatroda Diyalektik» konuşmasında ayrıntılarıyla açıklığa kavuşuyor.

YENİ BİR ELEŞTİRİ İÇİN ÖNERİLER

1.

Estetik ölçüler, kullanım değerleri* çerçevesinde korunmalıdır. Yeni bir estetik yaratma konusundaki olasılığa da pek güvenilmemelidir (makinaların güzelliği üzerine gevezelik): **kaleme alınan eserlerin yargılanmasında şu soru akla gelmeli: bu eser kimin yararına?** Estetik açıdan parlak bir biçimde ortaya çıkan eserlerin yanlış olabileceği bir ortamda yaşıyoruz. Güzel olan, artık bize kesinlikle doğru olarak görünmemeli, çünkü doğru, güzel olarak duyumsanmıyor. Güzelden ne olursa olsun kuşkulanmalıyız.

2.

Ortaya çıkan sanat ürünleri **karmaşası** enine boyuna incelenmeli, bu iş yapılırken marksist yöntemler uygulanmalı, bu yöntemler geliştirilmeli. Egemen sınıfların sanatta konu seçimi ve seçilen konuların ürünlerde işlenmesi hakkında belirli istekleri var. (Bir örnek: «Sürücü Henschel»* ilk bakışta emekçi sınıfın yararına bir çalışma gibi görünüyor. Ama aslında bunun tam tersi. Bir kere bu yapıt belirli burjuva mülkiyet ilişkilerinin değişmezliğini kabulleniyor; soruna bu açıdan bakarak, burjuva mülkiyet ilişkilerinin bir insanı kurban edişini anlatıyor, ama mülkiyet ilişkileri ezeli ve ebedî kategoriler olarak kabul ediliyor o eserde.) Sanatçının dünyaya bakışı, insan davranışlarını ele alış biçimi

vb. iyice araştırılmalıdır. Sanatçıların yalnızca duyguları ya da ruh durumlarını yansıtmadıkları, aynı zamanda da belirgin pratik görüşlere sahip oldukları görülecektir. Yeni eleştiri, sanatçıların duygularından çok, görüşlerine, tavırlarına yönelmeli. Yeni eleştiri sanatçının duyumsadıklarını onunla birlikte duyumsamaya çalışmamalı, sanatçıyı izlemeli, gözlemelidir.

3.

Belirli (eski) sanat biçimlerinin uygulanması halinde, gerçeğin nasıl bilerek değiştirildiğini, saptırıldığını ortaya koymalıdır yeni eleştiri. Materyalist görüşü benimseyerek, sanat biçimlerini bu bilinen, eskimiş, pratik amaçlardan uzaklaştırmalıdır.

4.

Yeni eleştiri, basın kurumlarının ve tiyatroların korkunç baskısını farkediyor, üretimden yana görünüyor; çünkü kapitalizmin yapısı gereği, yalnızca üretimden bir şeyler beklenebilir. Tiyatronun dünyayı olduğu gibi yansıtamayacağı fikrinden yola çıkıyor yeni eleştiri. Üretime ne ölçüde yöneldiğine bakarak yargılıyor tiyatroyu, tiyatronun değişmesini öngörüyor. Ortaya çıkan tiyatroların tümünde ortak olan anlayışa bakarak, tiyatronun dünyayı olduğu gibi yansıtan bir ayna olamayacağı konusunda kuşkulara yer bırakmıyor, yeni eleştiriye göre tiyatro, üretimin yanında, yer aldığı ölçüde manevî üretim yapmış sayılıyor.

1930 yılları

Kapitalizmin son ereği, üretimin arttırılması, dolayısıy-

la artık-değerin arttırılmasıdır. Brecht'in bu yazısını yazdığı dönemde, Batı toplumlarında hızla gelişen kapitalizm, baskısını, sanat ve sanat eleştirisi alanında göstermişti. Amaç üretim sürecini çekici (cazip) kılmak, böylelikle kitleleri fabrikalara bağımlı kılmak, işçilerin üretim eylemleri sırasında daha bir istekli çalışmalarını sağlamak ve bu yoldan verimliliklerini artırarak, üretilen artığın çoğalmasına yardım etmekti... Bu olgu, güdümlü bir sanat doğurmuştur. Brecht bu sanatın, makinaların güzelliği konusunda gevezelik ederek, yeni bir estetik yaratamayacağını vurguluyor. Böylesine bir estetiği savunan ve özendiren eleştirmenlerin «Bu sanatın kimin yararına olacağı...» sorusunu kendilerine sormalarını anımsatıyor. Eleştirmenlere marksist yöntemleri öneriyor. İşçi sınıfının yandaşıymış gibi görünen kimi yapıtlar, burjuva mülkiyet ilişkilerini veri olarak kabul ettikleri için bu ilişkilerin «değişmezliğini» kabullendiklerinden, burjuva mülkiyet ilişkilerinin insanı kurban ettiklerinden söz etseler de («Sürücü Henschel»de olduğu gibi,) egemen sınıfların çıkarlarına hizmet etmekten kurtulamazlar.

«ANA» ÜZERİNE YAZILANLARDAN

Komünizm, yalnızca belli bir kitleye mi özgüdür?

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17.1.1932

«... Brecht, Maksim Gorki'nin* 'Ana'* adlı romanını oyun biçiminde işlerken bir kez daha öğretici nitelikte bir oyun

yazmış, yani ilkel seyirciyi yaşamın bütün konumlarında doğru saydığı tutuma, başka bir deyişle komünizme götürmeyi amaçlamış. Yaptığı, tiyatro ve edebiyat olarak tüyler ürpertici, politik propaganda açısından ise dikkate alınması gerekir...»

«... Oyunun konusu politik tutumla ilgili, amacı ise seyircileri bu yolda eğitmek. Bu ereğe, bütün yollardan yararlanılarak, öylesine bilinçli yönelinmiş ki, doğunun ve kuzeyin bütün tiyatro salonlarında sergileneceği kuşkusuz olan bu oyun bizlerden çok daha ileri ölçüde politikacıları ilgilendirir...»

«... Direncine karşın oğlu ve oğlunun arkadaşlarınca Komünist olması için eğitilen ve sonradan kendisi de büyük bir çabayla Komünist propaganda çalışmalarına girişen bir anayı konu alan bu öykü karşısında insan gerçekten nerede olduğunu şaşırıyor. Yazarların erekleri yazınsal değil, fakat salt politik nitelikte...»

Germania, Berlin, 19.1.1932

«... Sırf sözde yeni bir tiyatro stili buldu diye, Brecht'i estetik bir olgu (fenomen) biçiminde nitelendirenlere sonunda karşılık verebilme olanağı doğdu.»

«Gerçekte Brecht'in ardındaki, onun bireysel istenci değil. Biçim endişesi de değil. Komödienhaus'taki gecenin de kanıtladığı gibi, onun ardında gerçekte Komünist ideolojinin bütünü yatıyor. Brecht, giderek Bolşevizmin Almanya'daki yorumcusu niteliğini almış bir oyun yazarı. Bu nedenle onu estetik açıdan değil, fakat politik açıdan değerlendirmek gerekir.»

Königsberger Allgemeine Zeitung, 23.1.1932

«... Bütün direncine karşın oğlu ve oğlunun arkadaşlarınca Komünizm yolunda eğitilen, sonunda da kendisi büyük bir çabayla Komünist propaganda çalışmalarına atılan bu annenin öyküsünün edebiyat ile hiç bir ilgisi yok. Karşımızda tümüyle belli bir amaca hizmet eden ve Brecht'in, epik tiyatrodan türettiği ilkelerle ustaca biçimlediği bir oyun var.»

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17.1.1932

««... Tiyatro sanatı açısından hiç bir yanı önemli değil, politik açıdan ise, ereğe ancak kaba kuvvetle varılabileceğini, her aracın haklı olduğunu vurgulaması yönünden önemli...» «... Araç, amaç olmadığından, tiyatro yanı üzerine söylenebilecek pek az şey var...»

Germania, Berlin, 19.1.1932

«Oyun bütünüyle, burjuva sınıfından sınıf savaşını yürüten, proleter dünyaya geçen bir devrimci kadın tipinin açık seçik yüceltilmesini amaçlıyor.»

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17.1.1932

«... Özellikle bu tür öğretici oyunların ruhsal etkisi felce uğratıcı ve öldürücü olduğundan, politik etkisini küçümsememek gerekir...»

«... Çünkü burada propaganda aynı zamanda pratik açıdan bir tutuma yöneltme niteliğini taşıyor —önemli olan da bu.»

Neue Leipziger Zeitung

«... Yeryüzünde burjuva diye nitelendirilemeyecek tek bir şey vardır, o da bağımsız düşüncedir. Brecht'in 'Ana' adlı yapıtı da, örgütlenmiş bir devrime özgü, tiyatronun aracılığı ile yapılan ve propaganda amaçlarına hizmet eden bütün gösteriler gibi, küçük burjuvaziye özgü sağlam bir yalınlığı dile getiriyor.»

(H. Kesten)

«Ana»ya ilişkin yargılarını dile getiren burjuva eleştirmenlerinin çoğunluğu, hemen hepsi, bu oyunun yalnızca Komünistlerin sorunu olduğunu söylediler. Öyle ki, sanki adatavşanı yetiştiricilerinin, ya da satranç oyuncularının bir sorunundan, yani çok az insanı ilgilendiren ve özellikle adatavşanından, ya da satrançtan anlamayanların hakkında konuşamayacağı bir sorundan söz ediyorlardı. Bütün dünya, Komünizmi davası sayıp benimsemeyebilir, ama Komünizm bütün dünyayı davası bilmektedir. Komünizm, salt değişik bir düşünce biçimi olmaktan öte bir şeydir. Köklü olarak üretim araçları üzerindeki özel mülkiyeti kaldırma amacına yönelik olduğundan, birbirlerinden hangi açıdan ayrılırlarsa ayrılsınlar, özel mülkiyet rejiminin sürdürülmesi konusunda birleşen öbür sistemlerin karşısında onlardan apayrı bir sistem olarak yer almaktadır. Komünizmin savı, büyük batı felsefesinin doğrudan doğruya ve tek devamı olmak. Bu niteliği ile de, nasıl batının kapitalist sisteminin fiilen devamı olmuş ve gelişmiş ekonomik düzende köklü bir işlev değişikliğini temsil etmişse, batı felsefesinde de köklü bir işlev değişikliğini temsil etmektir. Şunu belirtebiliriz ve belirtmek zorundayız ki bizim açıklamalarımız sınırlı ve öznel değil, ama nesnel ve genel-bağlayıcı nitelik taşımaktadır. Biz yalnızca kendimiz adına, in-

sanlığın küçük bir kısmı adına değil, fakat insanlığın bütününün yararlarını temsil eden bir kısım olarak konuşuyoruz. Savaştığımızdan ötürü hiç kimse bizim nesnel olmadığımız gibi bir yargıya varmak hakkına sahip değildir. Bugün sözde nesnel bir etki uyandırmak amacıyla savaşmadığı görünümünü yaratan herkesi, yakından izlendiğinde, umutsuz diye nitelendirilebilecek kadar öznel, insanlığın ancak küçücük bir kısmının yararının temsil olunduğu bir noktada yakalayabilme olanağı vardır. Nesnel açıdan bakıldığında, böyle birinin kapitalist mülkiyet ve üretim ilişkilerini sürdürmekten yana olmakla bütün insanlığın yararına ihanet ettiği ortaya çıkar. Görünüşte nesnel olan «solcu» burjuva kuşkucusu, kuvvetin küçük bir kesimce kullanılmasını, tarih boyunca varolmuş, ama ayrıcalıklı bir sınıfın uzun süren egemenliği yüzünden bilinçlerden silinmiş bir olguyu savaş diye nitelendirmekle; ya bu büyük savaşta kendisinin de savaştığını bilmediğini, ya da bilmek istemediğini ortaya koymaktadır. Mülkiyet hakkını elinde tutan bu kitleden, soysuzlaşmış, kirli, nesnel ve öznel acıdan insanlığını yitirmiş olan bu çeteden bütün «ideal malları» zorla almak, bu arada sömürülmüş, üretimi engellenmiş, çöküp gitmemek için kendini savunma durumunda kalmış olan bir insanlığın bu mallarla bundan sonra ne yapmak istediğini umursamamak zorunludur. Önce gerekli olan, ne olursa olsun bu kitleyi insanlık onurunu yitirmiş bir kitle olarak ilân etmektir. «Özgürlük», «adalet», «insanlık», «eğitim», «üreticilik», «serinkanlılık», «güvenirlilik» gibi kavramlar ne anlama gelirse gelsin, bu kavramlar burjuva toplumu içersindeki işlevleri sırasında üzerlerine yapışıp kalanlardan arındırılmadığı sürece, bir daha kullanılmalarına izin verilmemelidir. Bizim düşmanlarımız, insanlığın düşmanıdırlar. Onlar, kendi açılarından «haklı» değildirler. Haksızlık, kaynağını doğrudan doğ-

ruya onların bakış açılarında bulmaktadır. Belki onlar, bugün nasıl iseler, öyle olmak zorundadırlar, ama olmaları diye bir zorunluluk yoktur. Kendilerini savunmaları, anlaşılabilir bir tutumdur, ama savundukları, soygun ve ayrıcalıklardır. Anlamak, burada affetmekle eş anlamda olmamalıdır. İnsanın kurdu olan, insan değil, fakat bir kurttur. Bugün, dev kitlelerin salt kendilerini savunmak için son savaşa atıldıkları bir günde «iyilik», ancak iyiliğe yaşama hakkı tanımayanların ortadan kaldırılması olabilir.

Germnia, Berlin, 19.1.1932

«Demek ki 'Ana', bir insanın özel yaşamının düzeyinden, marksist anlamda genel-politik düzeye uzanan gelişme çizgisini konu almakta. Kadın bir işçi olan oğlunu, babası da işçi olan oğlunu sevmektedir. Çekişme, çorba parasının bulunmamasıyla başlar, kadının partinin başında, gösterilerde, 1917 devrimine ve yeni Sovyet Devleti'nin kuruluşuna dek taşıdığı kızıl bayrakla biter. Bu arada kadının, «zaferle sonuçlanan» Lenin ayaklanmasına kadar, bildiri dağıtmaktan, köylülere ders verebilmek için okuma-yazma öğrenmeye dek Komünist eğitimin bütün uygulamalarını yaşaması. Önce biçimsel olarak, daha sonra insancıllığını bir yana atarak, dahası dolana başvurarak (pek tabiî parti yararına), önce dürüst, sonra yalanın yardımıyla parti için propaganda çalışmaları yapması, sonunda gerçek yüzünü açığa vurması, yani 'emperyalist savaşı' iç savaşın kalıbına dökmekten yana olduğunu belli etmesi, bu 'dönüştürme' eylemine ve zaferine kendisinin de katılması —bu parçanın öğretmek istediği konular, bunlardır.»

Burjuva eleştirmenlerine göre bu tür yapıtlar, genel ni-

telikte yararları dile getirecek yerde, bu genellik niteliğinin düzeyine yeterince varamamaktadır. Oysa burada en azından üstü örtülü biçimde şart koşulan yararlar gerçekte doğrudan doğruya genellik niteliğini taşımaktadır ve özellikle bu nedenden ötürü burjuva yararlarıyla bağdaşamamaktadır. Üretim araçlarının sahiplerine varlıklarını borçlu olan ve bu nedenle düşünce özgürlüğünden yoksun fikir işçileri kesimi, salt komünizmin davasıyla değil, fakat bütün dünyaya ortak bir dava ile ilgilerini kesmiş sayılmalıdırlar. Bunlar, tek yanlı, bağımlı ve özgürlükten yoksun diye nitelendirdikleri komünistlerden ayrılmakla, gerçekte yalnızca insanlığın davasından ayrılmakta ve çok yanlı, bağımsız, özgür sömürü ile birleşmektedirler. Fikir işçilerinin büyük bir kısmı dünyanın (kendi dünyalarının)uyumsuzluklarla dolu olduğunu gerçi algılamakta ,ama davranış ve tutumlarını buna uyar biçimde ayarlamamaktadırlar. Kendi kafalarında ruhsal açıdan uyumsuz bir dünya (ve varlık nedenini bu uyumsuzlukta bulan bir dünya) yaratan kişiler bir yana ayrıldığında, karşımızda uyumsuzluğun az ya da çok bilincinde olan, ama sanki dünya uyumluymuş gibi davranan insanlar bulmaktayız. Demek ki dünyanın bu gibilerinin düşüncesine yansıması, eksik olmaktadır; bu durumda bunların düşüncelerinin dünyaya yansımaması da şaşırtıcı olamaz. Bunun anlamı ise, bu insanların düşünceden herhangi bir atılım beklememeleridir. Böylece «dış koşulların» az ya da çok ölçüde engellendiği «salt ruh» kavramı ortaya çıkmaktadır. «Ana» oyununun bir işçi kadınla ilgili olarak ortaya attığı olgular, bu gibileri için ruhsal bir yana sahip değildir. Bu yüzden oyunu görmeye yalnızca politikacıları yollarlar. Nasıl kendilerinin uygulama ile ilgileri yoksa, politikacılarında ruhla ilgileri yoktur. Kafanın, ceplerini dolduran elin ne yaptığını bilmesine gerek var mıdır? Bu gibileri, politikaya karşıdır-

lar. Bunun gerçekteki anlamı ise, bu insanların kendilerine uygulanan politikadan yana olduklarıdır. Tutum ve davranışları, uğraşlarının alanında bile tümüyle politiktir. Politikanın dışında konut edinmek, politikanın dışına göç etmekle aynı değildir; politikanın dışında olmak da, politikanın üzerinde olmak demek değildir.

Bunlardan kimileri, kusursuz olmaktan uzak bir devlet yapısı içersinde, o devletin aksak yanlarını düzeltme girişiminde bulunmaksızın kusursuz yaşayabilecekleri kanısındadırlar. Oysa devletimiz, yapısı gereği kusursuz ya da kendilerini kusurdan arındırmak isteyen kişilere gereksinmemektedir. Kurumlarımızın bütününde sakat kişiler aranmaktadır. Yönetime ilişkin işlerin ancak aptallarca en iyi biçimde yürütülebileceğine inanılmaktadır. Görevlerini yerine getirebilmeleri için, koruyucularımızın kavgacı, yargıçlarımızın da kör olmaları gerekmektedir. Araştırmacıların sağır ve dilsiz, ya da en azından dilsiz olması istenmektedir. Kitap ve gazete basan kurumlar ise, iflâs etmemek için, gerçek anlamda okumayı bilmeyenlere, yalnızca onlara seslenmektedir. Akıllılık denen nesne, kendini doğruyu bulmakta değil, yalanın bulunmasında ve susmak inceliğinin gösterilmesinde belli etmektedir. Kimileri büyük yapıtların özlemini çekmekte ve bunların olmayışını, büyük yeteneklerin eksikliğine bağlamaktadır. Ama bu gibilerinin duymak istediklerini, ne bir Homeros; ne de bir Shakespeare dizelerle anlatabilmek olanağına sahiptir. Ve büyük yapıtların özlemini çekenler, onlarsız gayet iyi yaşayabilmektedirler. Belki asıl zorluğu, böyle yapıtlarla birlikte yaşamakta çekeceklerdi.

Öğrenmeye karşı duyulan isteksizlik ve yararlı olandan nefret edilmesi.

New York Sun, 20.II.1935

«...The point is, of course, that Pelagea Vlassova, the Mother, started out by believing in God, the Tsar and private property, and was gradually converted, chiefly by precept. It was all explained to her very carefully, and after she understood she explained it all very carefully to others. Then she, and all the others, stood up and explained it, still very slowly and carefully, to the audience...»

Burjuva eleştirisinin «Ana» tipi Aristoteles anlayışının doğrultusundan ayrılan oyunlara karşı ileri sürdüğü başlıca itirazlardan biri, yine tümüyle burjuva anlayışına özgü bir kavram ayrımına, «eğlendirici» ve «öğretici» kavramları arasındaki ayrıma dayanır. Bu ayrıma göre «Ana», belki (o da seyircilerin ancak küçük bir kısmı için) öğretici niteliktedir, ama hiç kuşkusuz (seyircilerin sözü edilen küçük kısmı için bile) eğlendirici nitelikte değildir. Aslında biraz olsun bu ayrımın ardını kovalamanın hiç çekici olmadığı söylenemez. Görünüşte burada doğrudan doğruya öğrenme'nin, eğlence kaynağı niteliğinden yoksunluğu ileri sürülerek, değerinden yitirtilmesinin erek bilinmesi şaşırtıcı olabilir. Oysa gerçekte gözden düşürülmek istenen, değerini yitiren, tabiî ki eğlencedir. Bu iş, eğlendirici nitelikle olanın büyük bir özenle her türlü öğretici öğeden arındırılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Ama öğrenmenin burjuva toplum düzeninde ne gibi bir işleve sahip olduğunu anlayabilmek için, insanın şöyle bir çevresine bakınması yeterlidir. Bu toplum düzeninde öğrenme süreci, maddî açıdan değerlendirilmesi olanaklı bilgilerin satın alınması biçiminde işlemektedir. Bu satın almanın, birey üretim sürecine girmezden önce ger-

çekleşmesi gerekmektedir. Uzmanlık alanıma giren bu konuyu henüz bilmediğimi açıklamam, başka bir deyişle öğrenirken yakalanmam, rekabet yeteneğine sahip olmadığım ve bu nedenle kredi istemeye de hakkım bulunmadığı anlamına gelmektedir. Burjuva gençliğinin nasıl bir beyin yıkama yöntemiyle bilgi edindiğini ve bu yolda çekilen büyük acıları anımsamak, «eğlenmek» amacıyla tiyatroya gelenin «okul sıralarında oturan biri» imiş gibi kendisine davranılmasına rıza göstermesini engellemektedir. Burjuva toplum düzeninde öğrenenin durumu onur kırıcıdır.

İnsanlar kendi yararlarına hizmet etmek için birtakım bayağılıklara başvurmaya ve yararlanma, ancak başkalarını kötüye kullanmak, sömürmek yoluyla gerçekleştirilmeye başladığından bu yana, gerçekten yararlı olan ve yararlı olma duygusu çoğunluğun kötü gözle baktığı kavramlar olup çıkmıştır.

Ancak sömürülebilecek kişi, haklardan yoksun kişi yararlı niteliğini taşıyabilir. O yararlı olmaya başlamazdan önce, kazancının alabildiğine dar sınırlar içinde tutulması gerekmektedir. Ancak onu sömüren de saygınlığını bu davranışından değil, ama sağladığı (karanlık yollardan sağladığı) yararın ona maddî ve manevî açıdan verdiği gösterişten kazanmaktadır. Derebeylik döneminin kalıntısı olan bir tutum, birtakım ayrıcalıklarla kendisini güvence altına almış olan derebeyinin ne kendine, ne de başkalarına bir yarar sağlamak zorunda olmadığını belirtmesi, etkisini bugün de sürdürmektedir. Kendini yararlı kılanın, onu sömüren, başkalarını kendi yararına kullanan kapitalist tarafından küçük görülmesi ise, küçük burjuva ile savaşıldığı dönemlerin bir kalıntısıdır. Sömürü eylemlerinin karanlıkta işlenmesi gereken suçların arasına katılması ve bunun yükselmekte olan

proleterya sınıfının eliyle gerçekleştirilmiş olması, ideolojik sistemlerde büyük ve belirginleşen bir tedirginliğin kaynağı olmaktadır. Fakat proleterya sınıfında bunun yanı sıra yeni, gerçekçi ve güçlü bir yararlılık anlayışı gelişmektedir. Zarar verme yoluyla yarar sağlamayı amaçlayan ilişkilerin kökünün kazınması ereğine yönelik olduğundan, bu anlayışın bir vicdan azabının kaynağı olması da düşünülemez.

1932 ve 1936

GERÇEKÇİLİK KONUSUNA KÜÇÜK BİR KATKI

Sanat yöntemlerinin gerçek etkinliklerini deneyle saptamak pek zordur. Çoğu kez yalnızca bir onaylama çarpar kulağınıza («evet, anlattığınız olayın aynısını biz yaşadık») ya da insan kimilerini «rahatsız ettiğini» öğrenir.

Burada anlatacağım başarıya ulaşan bir deney.

Slatan Dudow ve Hans Eisler'le* birlikte, Berlin'deki işsizlerin umutsuz durumlarını sergileyen «Kuhle Wampe» adlı bir film yapmıştık. Birbirinden oldukça bağımsız küçük parçaların montajından oluşan bir filmdi bu. Bu parçacıklardan ilki genç bir işsizin intiharını gösteriyordu. Sansür bize büyük zorluklar çıkarmıştı, sonunda film şirketinin temsilcileriyle, sansür kurulundan birinin katıldığı bir oturum düzenlendi. Sansür kurulundan gelen kişi akıllı bir adam izlenimi bırakıyordu. Şöyle diyordu : «Size kimse bir intihar olayını anlatamazsınız demiyor. İntiharlar olağandır. Kuşkusuz

bir işsizin intiharını da anlatabilirsiniz. Bu da sık sık karşılaştığımız bir olay. Bu tür olayları saklamak için bir gerekçe olduğunu sanmıyorum. Ama işsizinizin canına kıymasını anlatış biçiminize karşı çıkıyorum. Olayı anlatış biçiminiz, kitlelerin korumak zorunda olduğum çıkarlarına ters düşüyor. Üzgünüm, **sanatsal** bir öneride bulunmak zorundayım size.»

Biz ise (hastalıklı bir sesle) : ?

Devam ediyordu : «Evet, şaşıracaksınız, ama anlatış biçiminiz bana yetirince insancıl görünmedi. İnsanı anlatmamışsınız, bir kişiyi anlatmışsınız. Evet, rahatlıkla söyleyebilirim, tek bir tipi anlatmışsınız. Anlattığınız işçi bir birey değil, etiyle kanıyla insan değil, kendine özgü dertleriyle, kendine özgü zevkleriyle ve sonuçta kendine özgü yazgısıyla öteki insanlardan farklı. İşçinizi çok yüzeysel biçimde dile getirmişsiniz, sanatçı olarak kullandığım ağır tâbiri bağışlayınız, **ondan çok az şey öğreniyoruz**, ama vardığınız sonuç **politik** nitelikte; bu nedenle oyumu filmin gösterilmemesi yönünde kullanacağım. Filminizde intihar olayını şunun ya da bunun (hasta birinin) ölümü biçiminde değil de, tüm bir sınıfın değişmez yazgısı olarak gösterme eğilimi var! Toplumun genç insanlara iş bulma olanaklarını tıkayarak, onları intihara sürüklediği fikrinden yola çıkıyorsunuz. Bir değişim için çaba harcamalarını öteki işsizlere öğütlemekten de çekinmiyorsunuz. Hayır beyler, bir sanatçı gibi davranmamışsınız. Böylesine kafa bulandırıcı, özel bir yazgının dile getirilmesine kimse karşı çıkmasa da, sizin hareket noktanız yine de bu olmamalı.»

Şaşkın şaşkın oturuyorduk. Sanki içyüzümüz farkedilmişti. Kötü bir duygu kaplamıştı hepimizi. Eisler üzüntülüydü, sürekli gözlüğünün camlarını siliyordu. Dudow ise böğ-

rüne saplanan dayanılmaz bir sancının etkisiyle iki büklüm olmuştu sanki. Ayağa kalktım, söylev çekmesini hiç sevmem, ama yine de konuştum. Anlatılanların doğru olmadığını söyledim. Genç işsizle ilgili ayrıntılardan söz ettim. Örneğin, pencereden kendisini atmadan önce saatini çıkarıp bir kenara koymuştu. Bu insancıl ayrıntının tüm bölüm için bize esin kaynağı olduğunu öne sürdüm. Ayrıca 4000 canına kıymayan işsizi gösterdiğimizi söyledim, çünkü işsizlerin devam ettiği bir spor kulübünü de çekmiştik. Sanatçı tavrıyla hareket etmediğimiz yolundaki mide bulandırıcı sava kesinlikle karşı çıktım, bu konuda basında açılabilecek bir kampanyayı hatırlattım. Sanatçı onurumla oynandığını öne sürdüm.

Sansürcü, çizdiğim kişinin ayrıntılarına inmekten kaçınmıyordu. Bizimkiler şaşırmışlardı, kuralına uygun bir sanat tartışmasının başladığını görüyorlardı. Adam intihar olayını abarttığımızı, görüşlerimizi kanıtlamak için o olayı bir araç olarak kullandığımızı öne sürdü. «Böylesine mekanik bir şey »deyimini kullanıyordu sürekli. Dudow ayağa kalktı ve telâşla, hekimlerin görüşlerine başvurulması gerektiğini hatırlattı. Hekimlerden alınacak raporlar, bu soy davranışların genellikle mekanik bir izlenim bıraktığını, ama aslında öyle olmadığını kanıtlayacaktı. Sansürcü kafasını salladı. «Olabilir,» dedi dikkafalılıkla. «Ama intiharı öyle bir biçimde anlatıyorsunuz ki, seyirci intihara karşı çıkan bir atılımda bulunmaya fırsat bulamıyor. Seyirci canına kıymak isteyen işçiye engel olmak gereğini duymuyor, ama ince, insancıl, canayakın bir tip yaratmış olsaydınız, durum bunun tam tersi olurdu. Tanrım, oyuncu da sanki rol yapmıyor, seyirciye hıyar nasıl soyulur, onu gösteriyor!»

Filmimizi sansürden geçirebilmek için oldukça zorlandık. Oradan çıkarken keskin zekâlı sansürcünün bizi değer-

lendiriş biçimine karşı çıkmadık. Sanattaki amaçlarımızın özünü oldukça iyi kavramıştı, birçok lütufkâr eleştirmenden iyi anlamıştı bizi. Gerçekçilik üzerine küçük bir konferans vermişti. Ama polis diliyle konuşmustu.

1937 yılları

«DAS WORT» (SÖZ) DERGİSİNDEKİ EDEBİYAT MEKTUPLARI İÇİN ÖĞÜTLER

1.

Sözkonusu edilen ülkelerin edebiyatlarına genel bir bakış yapılmamalı. Genellikle, o ülkelerdeki yazınsal yaşam kesin çizgileriyle izlenmeli. Edebiyat ürünleri toplumsal birer olay olarak değerlendirilmeli.

2.

Eserleri, hangi toplumsal görüşleri savunduklarına ya da neyin savaşını verdiklerine ve hangi yeni ya da eski konu karmaşasını okura sunduklarına bakarak araştırmalı.

3.

Konuların işlenmesinde ne gibi biçimsel yeniliklerin getirildiği de incelenmeli. Böyle yenilikler teknik anlamda

deneyler olarak nitelenmeli, kimi kişilerin anlatım biçimleri olarak değerlendirilmemeli bu tür yenilikler.

Brecht, Willi Bredel ve Leon Feuchtwonger'le birlikte Das Wort'un yöneticilerindendi. Dergi, bütün ulusların ilericilerine açıktı. Bu yüzden de «yersel»den çok, «evrensel»i gözetmek zorundaydı. Brecht'in notları, eserlerin çeşitli açılardan değerlendirilmesini öngörüyor. Başta eseri oluşturan toplumsal koşullar geliyor; eserin yaratım alanında o ülke edebiyatı ne gibi bir işlevde bulunmuştur... Savunulan dünya görüşü nedir ve bu hangi koşulların sonucu olarak belirmiştir... Bir de biçim sorunu belirtilmektedir. Brecht, sanat ürününün kendi isteklerinden ödün vermesine, bir ürünü «toplumcu» öze sahip diye, salt bu açısıyla benimsenmesine karşı çıkmaktadır. Kişisel deneylerden çok, toplumsalın yararlanacağı yenilikleri önemsemektedir.

ÖZELEŞTİRİ

Propaganda bakanı, Nasyonal Sosyalist egemenliğinin dördüncü yılında, Almanya'da her türlü sanat eleştirisini kesinlikle yasakladı. Birçoklarınca bu yasaklama, eleştiriye karşı aşırı bir alerji biçiminde değerlendirildi. Ama bence bu yasaklama mantıklı bir tutum. Bir defa, sanatın yapılmadığı yerde sanat eleştirisine gerek kalmaz. Eleştirinin yasaklan-

masına koşut bir eylemdir. Soruna bu açıdan bakarsak, bu yasaklama sanatçının yararınadır diyebiliriz. Çünkü sanatçının eleştirilmesine de izin verilmemelidir. Sonra, ekonomik yaşam biçimine yönelik eleştiri Nasyonal Sosyalizm'i rahatsız ediyor, ama salt sanatsal tutumlar Nasyonal Sosyalizm'e sevimli geliyor. Üstelik Führer bile —yalnız kendisi tarafından değil, birçokları tarafından— devlet sanatçısı diye nitelendiriliyor. Burada sanat deyince bize özgü bir eğilim, kendini sergileme eğilimi akla geliyor. Sanatçının tavrı bilinçsiz, sanki uykuda geziyor sanatçı. Genellikle kendi güdülerinin (motiv) farkında değil, esin ardında, istediği anlaşılmak değil, insanlar onun duyduklarını duysunlar, yetiyor sanatçıya. Ünlü bir tanıma göre, oldukça aptal bir kişi büyük sanatçı olabilir. Böylesine bir devlet sanatına karşı hoşgörülü olmak, örümcek kafalılıktan başka bir şey değildir..Eleştiri yerine haber çıkıyor karşımıza, allanmış pullanmış haberler.

Üçüncü Reich'da sanat eleştirisinin elleri kolları bağlı olduğuna göre, (ama sanat eserlerine yönelik eleştirinin, haber niteliğindeki eleştirinin değil) acaba yurt dışına kaçanların yaptığı sanat ne durumda? Bu dergi (Das Wort) yurt dışına kaçanların sanatı nasıl eleştirilebilir? Eleştirilmesi gerekir mi?

Bu dergideki eleştirilerin yetersiz olduğu söylenebilir. Ne ben, ne de dergiyi çıkaran öbür arkadaşlarım, dergide çıkan görüşlerin hepsini paylaştığımızı söyleyemeyiz. Bazı yazılardaki görüşleri paylaşmıyoruz, bütün yazılar bizim görüşlerimize uygun olamaz. Ama yine de bastık o yazıları. Acaba neden?

Sürgündeki edebiyat, bağlı olduğu Alman halkının bir bölümü gibi, bozuk ve karmaşık, güç bir yolda ilerlemek zorunda. Bu edebiyat, tıpkı Alman halkının yurt dışına ka-

çan bölümü gibi, ortak düşman faşizme karşı çıkma konusunda birlik içinde değil. Politik bilinçleri aynı düzeyde gelişmemiş; yurt dışındaki grubun büyük bir bölümü, sanat değerleri yüksek ürünlerin, politik bir gözle değerlendirildiklerini (ve bir kenara atıldıklarını) söylüyorlar, oysa onlar henüz politik davranış biçimlerinin bilincinde bile değildir. Bu bölüm yaşanan olaylardan öğreniyor birçok şeyi, ama yalnızca yaşanılan olaylardan edinilen deneyler insanı güçlü kılmaya yeterli olmuyor. Başka öğrenme kaynaklarına sürgünde ulaşmak ise çok güç, oysa bu kaynaklara ulaşmak önceleri daha kolaydı. Fikirlerin değişmekte olduğu süreçte ortaya çıkan ürünlerdeki bozuşma, sürgündeki sanatçıların varoluşlarını tehdit ediyor. İçimizden politik sorunlarla ilgilenenler, birçok şeyin komşuya açıklanmasının bir yabancıya açıklanmasından daha kolay olduğunu şaşkınlıkla farkettiler...

Ama edebiyatın temel sorunlarının nedeni sürgün değil, edebiyat, dünyanın içinde bulunduğu durumdan çok etkileniyor, kimi sanatçıların yurt dışına kaçmak zorunda kalmaları da dünyanın bugünkü durumunun bir sonucu. Yalnızca Alman edebiyatı için sözkonusu değil bu köklü kriz. Almanya, halkıyla birlikte, dünyanın içinde bulunduğu bunalımın merkezine doğru itilmiş olduğundan, Alman edebiyatının bunalımı fazlaca göze çarpıyor. Kapitalist üretim tarzı ile kapitalist üretim güçleri arasında giderek büyüyen çelişki, edebiyatı giderek daha çok etkiliyor; edebiyat bu çelişkilerin dışavurumu olma yolunda. İnsanların toplu yaşamaları ne kadar güçleşirse, toplum yaşamını dile getirmek de o kadar güçleşir.

1937 yılları

EKSPRESYONİZM* TARTIŞMASI

Şimdi yine ekspresyonizmden söz ediliyor. Sanat yöntemlerini, ürkütücü bir sınıflama tutkusuyla, içinde politik tarafların bulunduğu belirli çekmecelere yerleştiren marksist analiz biçimimiz var. Bu analize göre, örneğin ekspresyonizm USP'dir (US Patent : Amerikan malı.) Ürkünç, insanlık dışı bir çalışma ekspresyonizm. Yapıcı değil, tersine yok edici bir düzen kurmuş. Kimi şeyler «en basit formüllere» indirgenmiş. Yaşamdaki kimi şeyler yanlış, eskpresyonizme göre. Hoşnutlukla korkunun (oysa korkmamam gerekirdi) karışımı bir duyguyla o gülmece dergisini anımsarım hep; dergide bir havacı güvercinleri gösteriyor ve şöyle diyordu: «Örneğin güvercinlerin uçusu yanlıştır.»

Kimi sanatçılar, birkaç yıl boyunca eskpresyonist bir dönemi yaşamışlardı. Bu sanat yönelimi çelişkilerle dolu, karmaşık ve anlamsız bir biçimdeydi (bu özellikleri ilke edinmişti sanki), üstelik bir de başkaldırıcıydı bu (kuşkusuz kendinden geçmişliğin bir başkaldırısıydı bu). Sanattaki anlatım biçimine yönelikti başkaldırısı, oysa o sıra anlatılan şeyler bir başkaldırıyı gerektiriyordu. Gür sesli olmasına karşın, anlaşılmaz bir protestoydu ekspresyonizm. Sanatçılar çeşitli yönlerde evrimlerini sürdürdüler. Bir bölüm sanatçı için şunu diyor sanat yargıcı «Ekspresyonizmi hiçe sayarak bir yere ulaşabildiler» öteki sanatçılar için de şunu söylüyor «Ekspresyonizme bağlı kalarak hiç bir yere gelemediler.»

O sanat yargılayıcısına niçin mi kızıyorum? Şunun için : Bence o şöyle düşünüyor : Kiliseyi köyün yakınına yapmalı (yani kuralına uygun davranmalı). Söylemek istediği şu : Ekspresyonistler kiliseyi ortadan kaldıracak yerde, gitti-

ler köyün dışında, uzaklarda bir yere kurdular. Ama gerçekte şunu söylüyor : Kilise köyde kalmalı (yani alışılmış biçimde davranılmalı). Hiç bir zaman ekspresyonist olmadım, ama bu tür elestirmenler beni kızdırıyor. Biçimcilikle ilgili tartışmalarda her kafadan bir ses çıkıyor. Kimileri şunu diyor : Özü değil, yalnızca biçimi değiştiriyorsunuz. Bir başkaları şu kanıda : Öz uğruna biçimi kurban ediyorsun. Yani alışılmış biçimi kullanmıyorsun. Birçokları henüz şunun farkında değil : Sürekli değişen toplumsal dış dünyanın etkisiyle oluşan yeni gereksinmelere karşın, eski, tutucu biçimlere sıkı sıkıya sarılmak biçimciliğin ta kendisidir.

Biz devrimciler o deneye karşı gerçekten bir tavır takınabilir miyiz? Örneğin, «Silâhlara sarılınmamalıydı,» diyebilir miyiz? Darbenin zararlarını açıklamaktansa, devrimin yararlarını anlatmak daha iyidir. Ama evrimin yararlarını değil.

Gerçekçiliği bir biçim sorununa dönüştürmek, onu tek bir (üstelik de eski bir) biçime bağlamak, gerçekçiliği kısırlaştırmaktan başka bir şey değildir. Gerçekçi yazma bir biçim sorunu sayılamaz. Toplumsal olaylardaki neden - sonuç ilişkilerini kavramamızı güçleştiren biçimler bırakılmalı; ama bu ilişkileri kavramamıza yardımcı olan biçimler kullanılmalı.

Halka ses yöneltmeyi amaçlayanı halk anlamalıdır. Fakat bu da salt bir biçim sorunu değildir. Halkın anlayabileceği biçimlerin yalnızca eski, alışılmış biçimler olduğu sanılmamalı. Marx, Engels ve Lenin toplumsal nedenselliği* halka açıklamak için yepyeni biçimlere sarılmışlardı. Lenin, kuşkusuz Bismarck'tan* farklı şeyler söylüyordu, ama bunun yanında konuşma biçimi de Bismarck'ın konuşma biçiminden farklıydı. Ne eski biçimde konuşmaktı amacı,

ne de yeni bir konuşma biçimi geliştirmek istiyordu. Lenin uygun bir biçimde konuşmuştu.

Birkaç yenilikçinin yanlışları ve yanılgıları açık - seçik ortada. Dev bir kübün yanına dev bir hıyar yapıştırıyorlar, tümünü kırmızıya boyuyorlar ve yazıyorlar altına : **Lenin'in portresi.** Amaçları şu : Lenin orda _ burda görülen herhangi bir şeye benzememeli. Elde ettikleri sonuç ise bambaşka : Lenin'in resmi şimdiye kadar görülen resimlerden hiç birine benzemiyor. O eski, yere batası zamanlardan hiç bir iz taşımamalı resim onlara göre, ama ne yazık ki Lenin'den de bir iz taşımıyor. Bunlar korkunç olaylar. Yaptıkları resimler Lenin'e benzeyen, ama resim yapma yöntemleri hiç bir biçimde Lenin'in mücadele yöntemlerine benzemeyen ressamlara hak verdiğim sanılmasın sakın. Sanırım bu da açık - seçik ortada.

Biçimciliğe karşı savaşımızı gerçekçiler ve sosyalistler olarak sürdürelim.

1938 yılları

Bu yazıyla «Genç Ressamlara Çağrı» arasında bir bağ kurulabilir.

Das Wort dergisinde başlayan Ekspresyonizm tartışması, bir süre sonra bağnaz, tutucu çevrelerin, üstelik sosyalist gerçekçi bir edebiyat adına kimi saptırmalarıyla sürmüştür. Brecht, sanat ürününde özgürlükten yana olduğu için, bu kez de «eski biçim», «yeni biçim» konularına değinmek ihtiyacını duymuştur. Sorun, dünyayı değiştirmeye yönelik bir öz'ün kendi biçimini de aramasında odaklanmaktadır. Ancak «yenilikçi» olmak, durumu değiştirmemektedir.

Lenin'in portresi örneğinden de anlaşılacağı üzere «özgünlük» tutkusunun tehlikeli sonuçlara varacağı ortadadır.

EKSPRESYONİZM TARTIŞMASI'NA DEĞİNMELER

«Das Wort»un (Söz) düzenlediği Ekspresyonizm tartışması, **yaşasın Ekspresyonizm! ve Yaşasın Gerçekçilik!** sloganlarının kıyasıya bir kavgasına dönüştü çarçabuk. Eski yaralar değişiliyor, yenileri açılıyor, yılların düşmanlıkları, dostlukları gözler önüne seriliyor; kimileri öfkeleniyor, kimileri başkalarını öfkelendiriyor. Kimse kendi görüşünden farklı görüşlere inanmıyor. Tartışma böylesine bir karmaşa içinde, taraflar birazcık ödün verecek yerde, tüm güçleriyle silâhlanıyorlar. İki bitkin izleyici çarpıyor göze savaş alanında; **yazar** ve **okuyucu** bu izleyiciler. İkinci kavgaya konu olan şeyleri görüyor ve okuyor, birincisinin ise daha yazacağı şeyler var. Ödünsüz silâhlanmaya omuzlarını silkerek bakıyor yazar, bıçakların çekilişini görüyor.

Okuyucu da (ya da resimden söz ediliyorsa, izleyici de) tıpkı yazar gibi bir eziklik içinde. Bir Chagall'a* bakarken duyduğu ve hep anımsadığı zevk, şimdilerde bir günah sayılıyor. Okuyucu zamanında örnek olarak gösterilmiş olan bir romanı tümüyle okumadığı için o romanı eline alacak manevî gücü şimdi de kendinde bulamayacağını bildiği için, bu tartışma giderek sertleşiyor. Tartışmada atların gerçekte mavi olmadığına karar verilebildi yine de.

Eziklikler bir tür yapmacık neşeye dönüşüyor. Bağnazlıklar kuşku uyandırıyor. Belki de kavgada yer alan tarafları ayıran çizgi iyi çizilemedi. Bir savaştaki cephelerin yerleri belirsizce, kuşkusuz içinde buluduğumuz karmaşanın bir benzeri oluşacaktır. Örneğin, **yaşasın Ekspresyonizm** diyenlerin yanında kimi gerçekçiler de göze çarpıyor, **yaşasın Gerçekçilik** diye bağıranların yanında ise, yalnızca «dışa vurmak» (exprimere) amacında olan bir grup utangaç insana da rastlanıyor, karmaşanın oluşması doğaldır bu durumda. Toller'in* «Dönüşüm» («Wandlung») adlı yapıtı Ekspresyonist bir yapıt. Bu yapıt birçoklarına bilinen ya da yarım yamalak bilinen değişik gerçekleri gösterdi. Her şeyi gösteremedi tabiî, gösterdikleri de gerçeğe uygun şeyler değildi aslında. Ama belki de Mann'ın* «Yusuf'un Romanı»* («Josephsroman») adlı yapıtı da gerçekliğin tümünü içermiyor. Acaba «Buddenbrook Ailesi»* mi içeriyor gerçekliğin tümünü? «Joseph'in Romanı», acaba «Ulysses»* kadar halkçı mı yazılmış? Joyces'un* kitabını gerçekçiliği nedeniyle övdüklerini işittim aydın okuyucuların. Ama o yapıtı, biçimini beğendikleri için övemezlerdi aydın okuyucular (kimileri inceliklerden söz ediyor). Yapıt, aydın okuyucularda gerçekçi bir özü olduğu izlenimi uyandırmış. «Şvayk»a* güldüğüm kadar «Ulysses»e de güldüğümü söylersem, bana hemen uzlaşmacı damgasını yapıştıracaklar, çünkü bizim gibiler yalnızca gerçekçi satirlere gülebilirler. [...].

Gerçekçiliğe kesin olarak karşı çıkan bir sürü insan var. Örneğin faşistler. Gerçeğin olduğu gibi yansıtılmaması için ellerinden geleni yapıyorlar. Her yerde faşistlerin uyguladığı kaba yöntemler uygulanmasa da, kapitalist ülkelerin tümünde aynı eğilim seziliyor. Georg Grosz'un* sözünü ettiği biçimsel özgürlükler, Franz Marc'ın* gereksindiği

özgürlüklerden pek az değildi. Bay Hitler, Marc'ın gerçek atlara hiç de benzemeyen atlarına kızıp köpürmüştü, ama Grosz'un gerçek vatandaslardan farklı vatandaşlarına hiç ses çıkarmamıştı. Üstelik Grosz'un terbiye kurallarını bile hiçe saydığı görülmüştü.

Biçim üzerinde pek fazla durmamıza gerek yok. Açık konuşalım, somut şeyler söyleyelim. Yoksa hangi dilden konuşursak konuşalım, eleştirmen de olsak, biçimcilerden hiç bir farkımız kalmaz. «Büyükannelerimizin bambaşka biçimde yazdıklarını» sürekli dinlemek zorunda kalmaları, bugünkü yazarları şaşkına çeviriyor, yanıltıyor. Olabilir, büyükannemiz belki de gerçekçiydi. Varsayalım biz de gerçekçiyiz, bu nedenle tıpkı büyükannelerimiz gibi mi yazmak zorundayız? Bu işte bir yanlışlık olmalı.

Bir odanın nasıl betimlenmesi gerektiğini, yol gösterir tavırla ve hiç yanılmaz bir yüz ifadesiyle anlatmaya kalkmayın, kurguyu afaroz etmeyin, **iç monolog**'u yasaklar listesine almayınl Sürekli eski adları anarak yanıltmayın genç insanları! Sanat tekniklerinin 1900'lere kadarki gelişimine sıkı sıkıya bağlan da, ondan sonraki gelişmeleri görmezden gel, olmaz öyle şeyl Balzac* kuşkusuz büyük bir yazardı ve oldukça da gerçekçiydi. «Goriot Baba»* en az onun kadar gerçekçi kabul edilen Flaubert'in «Gönül Eğitimi»*nden çok daha yoğun bir «kıssadan hisse» içeriyordu; ama Balzac'ın öbür yapıtları daha zayıf, daha kolay unutulan, daha az «kıssadan hisse» içeren yapıtlar. «Tılsımlı Deri»* sembolist bir yapıt, yazarın kullandığı biçim sürekli değişiyor. Bir Fransız olduğu için bağışlanması güç bir davranışla Taine,* Balzac'ın hiç bir şey yazamadığını öne sürüyor. «Konuyla ilintisi olmayan» kapalı düşüncelerin yansıtıldığı düzinelerce sayfayı boş yere yapıtlarına ekliyormuş Balzac. O bir gerçekçi, gerçeğe yaklaşırken ken-

disine yardımcı olacak her aracı kullanıyor. Ama şu da unutulmamalı, yazınsal rekabet, romantik biçimde ya da başka bir biçimde gerçekten sapmalara zorluyor onu. Balzac'a tutunun önerisi şu öğüde benziyor: Suya tutunun!

Gerçekçiliğin bilimsel temele dayanan bir tanımını yapmadığımız sürece, yalnızca gerçekçilerden ve kullandıkları yöntemlerden söz etmemiz daha iyi, daha yararlı bir tutum. Bu şekilde davranırsak belki de gerçekçi edebiyatın gelişmesine daha çok yardımcı olabiliriz. Gerçeğin aslına uygun biçimde betimlenmesi belki gerçeği de etkilir. Bu yöntemlerin sayılarını ve türlerini sabit tutmak yerine, onları çoğaltmak, geliştirmek zorundayız. Yeni buluşlara yönelenlerin cesaretlerini kıracak yerde, onları özendirmeli, gerçeğe ulaşmak için bütün yolları denemeliyiz. Kısaca söylemek gerekirse, gerçekçiler gibi davranmalıyız.

Marksist klasikçiler, Hegel'in gerçeğin somut olduğunu belirten cümlesini benimsemişler, dikkatleri o cümle üstüne çekmişlerdi. Bu cümle çok gürültü koparmıştı, koparacak da. Hiç bir gerçekçi bu cümlenin marksist klasiklerde kazandığı anlamı gözden uzak tutamaz. Antifaşist edebiyata koşut gelişen gerçekçilik, salt bir biçim sorunu olarak tanımlanamaz. Eleştirmelerin de gerçekçi olmaları gerekli. (Yalnızca «gerçekçilikten yana olmak» yeterli değil.) Örneğin şöyle demeli eleştirmen: Romandaki şu ya da: Y durumundaki X işçisinin davranışı, belirtilen koşullar içindeki gerçek bir işçinin davranışına uymuyor, çünkü..., ya da: Verem hastalığının bu romanda işlenişi, okuyucuda bütünüyle yalnış bir izlenim yaratıyor, çünkü gerçekte... Doğrudur, bir olayın anlatımı çok az sayıda sayfada gerçekleşebiliyorsa, bu anlatım pek gerçekçi değilmiş gibi gelir insana. Bunu özel bir durum için somut olarak kanıtlamak mümkün. Öte yandan, gerçekçiliğe tek bir sayfa olsun ka-

zandırmamış olan yapıtlar, büyük gerçekçi yapıtlar olarak nitelendirilemez. Hiç bir gerçekçi herkesin bildiği şeyleri sürekli tekrarlamakla yetinmemeli; yetinirse gerçeklikle kendisi arasında yaşayan bir bağ kuramaz. Bu da özel bir durumda gösterilebilir. Gerçekçi anlaşılabilir biçimde yazar, çünkü o gerçek kişilere ses yöneltmek amacındadır. Neyin anlaşılabilir, neyin anlaşılamaz olduğunu özel bir durumda gösterebiliriz. (Örneğin, çoktan anlaşılmış olan şeyler anlaşılabilir kabul edilmemelidir yalnızca). Sanatla ilgilenen bir gerçekçi (örneğin bir sanat eleştirmeni), sanata belirli bir özgürlük tanımalıdır, böylece sanata gerçekçi olabilme fırsatını vermiş olur. Eleştirmen sanatçıya mizah yapma (küçültme ve abartma), fantazi, anlatımda coşku (üstelik yeni anlatımlar, bireysel anlatımlar) haklarını vermelidir. Gerçek sanatçılarda bu özelliklerin olduğunu bilmelidir eleştirmen.

Gerçekçilik belirli bir biçim değildir. Tek bir gerçekçinin (ya da sınırlı sayıda gerçekçilerin) kullandığı biçim benimsenip, gerçekçi edebiyatın tek biçimi olarak kabul edilemez. Böylesine bir davranış gerçekçi değildir. Bu düşünceden yola çıkarsak, **ya** yalnızca Swift'i* ve Aristophanes'i,* **ya da** yalnızca Balzac'ı ve Tolstoy'u gerçekçi olarak kabul etmemiz gerekecektir. Ölmüş birinin biçimi benimsenince, yaşayan kişilerden hiç birinin gerçekçi olmadığını kabul etmemiz zorunlu olacaktır.

Kuramı bir yana mı bırakalım? Hayır, tam tersi, saptayalım kuramımızı. Salt bugüne kadar yazılmış sanat yapıtlarının incelenmesiyle, değerlendirilmesiyle ortaya çıkarılan, bugün yaratılan, ilerde yaratılacak olan sanat ürünleri için o yapıtlardan biçimsel yönergeler türeten kesin bir kuramı yadsıyoruz. Eleştiriyi biçimcilikten korumaya çalışıyoruz. Sözkonusu olan gerçekçilik çünkü.

1938

LUKACS' ÜZERİNE (1938 yılları)

Biçim ve Öz

Bay. K. birkaç bilinen nesnenin garip biçimlere sokulduğu bir tabloyu inceliyordu. Şunları anlattı bana: «Kimi sanatçılar dünyaya birçok filozofun baktığı gibi bakıyorlar. Biçim için gösterilen özen özü silip süpürüyor. Eskiden bir bahçıvanın yanında çalışmıştım. Bana bahçe makasını uzatmış ve bir defne ağacını budamamı istemişti. Ağaç kocaman bir saksı içindeydi, bayramlarda, özel günlerde kiraya veriliyordu. Ağaca küre biçimini verecektim. Hemen ağacın düzensiz uzamış dallarını - budaklarını kesmeye giriştim; ama ne kadar çaba gösterdiysem, bir türlü ağaca küre biçimini veremiyordum. Bir bakıyordum ağacın sağ tarafı gereğinden fazla kısalmış, düzeltmek için sol taraftaki dalları kesmeye başlıyor, bu kez de o tarafın çok kısaldığını görüyordum. Sonunda küre istenilen biçime ulaştı, ama kısalta kısalta ufacık kalmıştı. Bahçıvan düş kırıklığına uğramış, şöyle demişti: 'Çok güzel, bir küre bu, ama defne nerede?'»

GYÖRGY LUKACS'IN DENEMELERİ

György Lukacs'ın kimi denemelerinin yabana atılmayacak bir içerikle dolup taşmasına karşın neden bir türlü doyurucu olmadığı sürekli aklıma takılmıştı. Lukacs'ın temel ilkeleri çok sağlam ya, yine de gerçekliğe uzak düşüyor yazarın kendisi. Lukacs, burjuva romanının, burjuva sınıfı henüz ilerici niteliğini yitirmemişken eriştiği yüksek düzeyden düşüş sürecini araştırır. Burjuva romanının klasik örneklerini ele alan, hiç değilse biçimsel olarak gerçekçi yazan çağdaş romancıları, bu tutumları dolayısıyla hoş görür, ama onlarda bile bir düşüş süreci bulur ve vurgular bunu. Klasik romanlardaki gerçekçiliğe yatkın boyutları olan, klasik romanın derinliğini ve ataklığını taşıyan bir gerçekçiliği bu çağda göremez bir türlü. Bu soy yapıtlar, bağlı bulundukları sınıfsal kökenin üzerine çıkamazlar elbette. Tabiî tümü de roman tekniğinde çürümenin, yozlaşmanın kanıtıdır. Bundan böyle teknik ustalık söz konusu edilemez; öte yandan teknik, garip bir teknikçiliğe, dahası tekniğin bir despotluğuna dönüşmüştür. Klasik örneklerden milim şaşmayan, yapıları gerçekçi nitelikte yapıtlar bile biçimci olmaktan kurtulamamıştır. Burada ilginç ayrıntılar vardır. Kapitalizmin insanları ruhsal açıdan yoksullaştırdığı, insan-

lıktan çıkardığı, makinalaştırdığı olgusunu bilinçle değerlendiren ve bu olguya karşı savaş veren yazarlar da o bilinen yoksul ruhluluk batağına saplanmış görünmektedirler; çünkü bu yazarlar, ürünlerinde, insanoğlunu yüceltme kaygısı duymaksızın birtakım serüvenlerin ortasına iteleyip, iç dünyasını da önemsenmeyecek, üzerinde durulmayacak bir savsanılabilir - nicelik (quantité négligeable) olarak ele alırlar. Üstelik bunu akla yakın göstermeye çalışırlar. Fizikteki «ilerleme»yle bunu tek bir çizgi sanırlar. Bireyin, tek başına bir nedensel bağlantı olduğunu hatırlamayıp, yalnızca kalabalık topluluklar üzerinde önermeler ileri sürerek asıl nedensellikten vazgeçmiş, istatistik nedensellikle yetinmiş olurlar. Schrödinger'in* belirsizlik ilkesini de benimserler dahası. Gözlem kişisini bütün yetkesinden, saygınlığından soyutlarlar, salt bunları yapanların (Gide*, Joyce, Döblin*) kişiliğini yansıtan eni-konu öznel önermeleriyle okuru kendisine karşı tavır almaya iterler. Lukacs'ı bütün bu değinmeleriyle izlerken, ileri sürdüklerine yüzde yüz katılabilir insan. Ama bundan sonra sıra Lukacs'ın somut, yaptırımcı, kesin kural koyucu anlayışına geliyor. «İnsansız» tekniği görmezden gelip geçer. Büyükbabalarımızdan güven kazanıp yozlaşmış torunlara, atalarına öykünsünler diye diller döker. Yazar insanlıktan çıkmış biriyle mi karşı karşıyadır? Bu birinin verimsiz bir iç dünyası mı varmış? Böyle önüne geçilmez bir hızla varoluş içinde oradan oraya mı vuruyormuş kendini? Mantikî yetenekleri zayıflamış mı, nesnelerin birbiriyle bağlantısı eskiye oranla belirsizleşmiş mi yoksa? Demek bu durumda yazar için geçmişe bağlı kalmak eski ustalara tutunmak, sanatsal çabasında zengin bir iç dünya yaratmak, olayların hızını durgun bir metinde kösteklemek, bireyi de sahnenin ortasına yerleştirmek, vb kalıyor... Tabiî özgül kurallar da belirsiz bir

gevezelikte kaybolur. Lukacs'ın önerdiklerini uygulamak olanaksızdır. Lukacs'ın temel ilkelerinin doğruluğuna inananlar buna şaşırmazlar. Peki bir çıkış noktası yok mu? Var tabiî. Yeni yükselen sınıf belirliyor çıkış noktasını. Bu geriye dönük bir yol değildir. Geçmişin güzel günlerine değil, yeni zamanların kötü günlerine ulaşmıştır. Teknikleri bozmaz, tersine geliştirir. İnsanın insanlığına geri dönmesi kitlelerin önünde yürümekle gerçekleşmez, tersine, o kitlede daha bir belirsizleşmeli, daha bir o kitleden olmalıdır insan. Kitleler yitik insanlığı büsbütün dışlarına attıklarından, insan, yeniden insanoğlu niteliğini kazanır ve bu da eskisine hiç benzemeyen bir insandır. Çağımızda, kitlelerin değerli, insandan yana her şeyi varlıklarında içermeye başladığı ve halkları, faşizm evresindeki kapitalizmin oluşturduğu insanlıktan çıkma sorununa karşı uyardığı, eyleme geçirdiği bir dönemde edebiyatın yeğlemesi gereken yol budur. İşte Lukacs'ın mutlaka alt edeceği bu teslim olma, bu geri çekiliş, bu ütopik idealizm havası, gerçekte, yabana atılmayacak bir içeriği taşıyan denemelerini eksik kılıyor: bu durum, insanda Lukacs'ın edebiyatın eğlendirici yönüyle, bir mücadeleden, ileriye yönelik bir atılımdan çok, bir kaçış tavrıyla ilgilendiği sanısını yaratıyor.

GERÇEKÇİLİK KURAMININ BİÇİMSEL ÖZELLİĞİ ÜZERİNE

«Gerçekçilik kuramı» biçimsel özelliğini, yalnızca önceki yüzyılda yazılmış birkaç burjuva romanında göstermi-

yor (daha çağdaş romanlar bu biçimsel özelliği gösterdikleri oranda ilgi uyandırdı), öte yandan romanın belirli bir biçimi olarak da görünüyor. Lirikte gerçekçilik nedir? Dramatikte gerçekçilik nedir? Bunlar, özellikle Alman edebiyatında büyük yeri olan iki ayrı yazınsal tür.

Somut gereçler elde edebilmek için kişisellikten yola çıkarım ben. Sanırım, çalışmalarım, gerçekçilik kuramcılarımızın kavradıklarından daha çok yönlüdür. Beni tek yönlü olmakla suçluyorlar. Şu anda iki roman, bir oyun ve iki şiir kitabı üzerinde çalışıyorum. Romanlardan biri tarihsel; Roma tarihi üzerine geniş araştırma gerektiriyor. Yergisel bir roman bu. Konusu, şimdi, kuramcılarımızın ilgilendiği konu. Ama bu roman, «Bay Julius Caesar'ın İşleri»,* onların en ufak bir ilgilerini çekmeyecek dersem, şaka etmiş olmam. Önceki yüzyılın burjuva romanının dram'dan aldığı, her türlü bireysel çekişmenin şişirilerek yansıtıldığı, iç gözlemin uzun uzadıya betimlendiği sahneler benim romanımda görülmez. Büyük bölümler için günce biçimini kullanırım. Öteki bölümler için «point of wiew»yu (görüş açısını) değiştirmenin gereği ortaya çıktı.

Kişisel bakış acımı da, varsayılan her iki yazarlık bakış açısının kurgusu içine aldım. Böyle bir şeyin gereği ortaya çıkmamalı mıydı? Ama her hangi bir nedenle öngörülen şema'dan ortaya çıkar bu. Bu teknik, gerçeği ustaca yakalamak için gerekli yalın gerçeği yakaladım ben.

Oyun, kahverengi dikta* altında yaşamı anlatan bir sahneler dizisi. Şu ana değin 27 sahneyi kurdum. Gözlerimizden birini kaparsak, bu sahneler dizisinden birkaçına gerçekçi «X» şema'sı uzaktan uyar. Ötekilereyse daha uymuyor —belki gülünç gelecek ama— çok kısa oldukların-

dan uymuyor. Bütüneyse hiç uymuyor. Gerçekçi bir oyun bence yazdığım. Bunun için çiftçi Breughel'in resimlerinden, gerçekçilik konusundaki tartışmalara oranla daha çok şey öğrendim. Üzerinde çalıştığım ikinci roman için konuşmaya yeltenmeyeceğim, onun sorunları çok karmaşık ve dolambaçlı, gerçekçiliğin estetiği, dolayısıyla sözlüğü çok yalın. Ama biçimsel güçlükler şaşılacak denli çok, sürekli modeller kurmam gerekiyor; beni, bu çalışmalarım sırasında kim görse, yalnızca biçim sorunlarıyla ilgilenen biri yerine koyar. Oysa bu madelleri gerçeği göstermek amacıyla kuruyorum. Lirik'e gelelim, onda da gerçekçi bir bakış açısı vardır. Ama ben, lirik yazmak isteyen bir kimsenin çok dikkatli olması gerektiğini seziyorum. Öte yandan roman ve dramatik yoluyla gerçekçilik üzerine birçok bilgi edinilebilir gibi geliyor bana.

Bir yığın tarih kitabı karıştırırken (bunlar dört dilde yazılmış kitaplar, ayrıca iki ölü dilden çeviriler de var), kuşkularla dolup taşarak, deyim yerindeyse gözlerime kaçan çapağı temizleyerek kimi bilgilerimi derinleştirmeye uğraşıyorum. Bu sırada kafamda belirsiz türden renkler aydınlanır, belirli mevsimlerin izlenimleri, sözsüz şiir ölçüleri çarpar kulağıma, anlamsız kımıldanışlar görürüm, adlandırılmamış kalıpların istenebilir öbeklendirilmelerini düşünürüm, vb. Betimler gereğinden çok bulanıktır, uyarıcı değildir, bana göründüğü kadarıyla oldukça yüzeyseldir. Ama oradadırlar. Artık bendeki «biçimci» çalışmaktadır.

Yavaş yavaş Clodius'un ölü gömme sigortası şirketlerinin anlamını açığa çıkarırken, dahası beni yeni bir şey bulan insanın sevinci kaplarken şöyle düşünüyorum. İnsan bir kez olsun, çok uzun, içi - dışı bir yazılmış, güz acısı taşıyan, cam saydamlığında, düzensiz bir çizelgeyle uzayıp giden, bir tür kırmızı dalga çizgisi gösteren bir bölüm ya-

zabilsevdil Site, demokrat Çiçero'yu senato'ya getirir; adını andığım da demokratik silâhlı kulüpleri yasaklar; kulüpler de barışçı ölü gömme sigortası şirketlerine dönüşür, güzün sarıdır yapraklar. İşsizlerin gömülmesi on dolardır, buna göre taksit ödenir. Eğer işsiz geç ölürse, kötü bir ticaret olur bu; kırmızı dalga çizgisine sahibiz. Kimi zaman bu şirketlerde ansızın silâhlar belirir, Bay Çiçero kentten sürülür, zarara uğrar, villası yıkılır, oysa milyonlar ödeyerek yaptırmıştır onu. Kaç milyona yaptırmış olabilir? Kaynaklara başvuralım, aradığımı bulamıyorum, kulüpler 9 kasım 1891'de neredeydi? «Beyler, hiç bir garanti veremem», (Cesar).[1]

Çalışmalarımın erken bir dönemindeyim.

Sanatçı sürekli biçimle ilgilendiğinden, sürekli biçimlendirdiğinden, «biçimcilik» adı verilen şeyin ne olduğunu özenli ve anlaşılabilir bir tutumla açıklanmalı; tersi düşünülürse, sanatçıya bir şey söylenmiş olmaz. Eğer sanat ürünlerini gerçekçilikten uzaklaştıran her olguya «biçimcilik» denmek isteniyorsa, anlaşılması için, bu «biçimcilik» kavramının katıksız estetik'le özdeşleştirilmemesi gerekir. Bir yanda «biçimcilik», bir yanda «içerikçilik» Bu ayırım çok ilkel ve çok metafiziktir!

Katıksız estetikle özdeşleştirildiğinde, kavram, önemli güçlükler çıkarmaz. Örneğin herhangi biri, yalnızca oraya uygun düşüyor diye, gerçek olmayan (ya da konuyla ilgili olmayan) bir şey öne sürerse, o kişi bir biçimcidir. Oysa biz, biçimsel özelliklerinden dolayı gerçekçilikten uzaklaşmamış gibi görünen sayısız gerçekçilik-dışı yapıt da biliyoruz.

---

1) Burada Brecht, «Bay Julius Caesar'ın İşleri» romanına değinmektedir. (Çev.).

İstesek iyice anlaşılabilir kalırız; böylece kavrama daha geniş, verimli, kullanışlı bir anlam kazandırabiliriz. Bir an için gözümüzü edebiyattan ayıralım, «gündelik yaşam»a bakalım. Gündelik yaşamda «biçimcilik» nedir?

Şu söyleyişi irdeleyelim: «O biçimsel olarak haklıdır.» Burada, gerçekte o'nun haklı olmadığı, ama biçim açısından, yalnızca biçimde haklı sayılacağı anlatılmak istenir. Ya da: «Sorun, biçimsel olarak çözümlenmiştir.» Burada da, gerçekte, sorunun çözümlenmemiş olduğu anlatılmak istenir. Ya da: «Biçimi (form) korumak için yaptım bunu.» Bu yaptıklarımın pek bir anlamı yok, ne istersem onu yaparım, ama biçimi (formalite) koruyorum, böylelikle istediğim her şeyi de kuralına uydurup yapıyorum.

Üçüncü Reich'ın ekonomik bağımsızlığının kusursuz olduğunu «kâğıt üzerinde» okursam, burada politik biçimselliğin sözkonusu olduğunu bilirim. Nasyonal Sosyalizm, biçimsel olarak sosyalizm'dir, işte bu da politik biçimselliktir. Bütün bunlarda sözkonusu edilen, biçimin gittikçe çarpıtılan anlamı değildir.

Eğer kavramı böyle alırsak (ancak bu yoldan anlaşılabilir ve önem kazanır), edebiyata geri dönerek (yalnız bu kez alışılmış yaşamı büsbütün gözden çıkarmaksızın), yazınsal biçimi toplumsal içeriğe oturtmayan, üstelik de gerçeklerle çelişen yapıtları biçimci olarak niteleyebilir ve istediğimiz gibi maskelerini düşürebiliriz. «Biçimsel olarak gerçekci» diyebileceğimiz yapıtların da maskelerini düşürebiliriz. Böyle birçok yapıt vardır.

«Biçimsellik» kavramına bu anlamı vererek, «avant - garde» türündeki oluşumların açıklanması için kesin bir ölcü elde ederiz. Avant - garde, geri çekiliş evresinde oluşan bir ileri atılım ya da uçuruma gidiş olabilir. Bu öylesine bir ileri atılım olabilir ki, gözden kaçıran kitle onu izlemeyebilir,

vb. Onun gerçekçi olmayan özelliği de böylelikle ortaya çıkar. Ayrıca kitleden nerede, niçin, nasıl ayrıldığı ve nasıl kitleyle yeniden buluşabileceği gösterilir. «Natüralizm» ve yukarıda belirlediğim türden «anarşik kurgu»,* ikisinin de yüzeysel belirtisi (âraz) ve derinde yatan toplumsal karmaşık - nedensellikle ilişkisizliği gösterilerek, toplumdaki etkileriyle yüzleştirilebilir. O büyük, görünüşte biçimsel olan köktenci (radikal) edebiyat toplamı, «kâğıt üzerinde» çözümler getiren yüzde yüz düzeltme yanlısı (reformist), yani yüzde yüz biçimsel çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

Bu tür bir «biçimcilik - tanımı», öte yandan, roman yazmaya; lirik'e, dramatik'e yardım eder. Üstelik, sonu gelmiş ama vazgeçilememiş, yalnızca biçimle ilgilenir görünen, zaman içindeki yazı biçimlerini irdeleyen, yazınsal biçimlendirme sorunlarını tarihsel geriye bakışlara bağlamakla birlikte, salt yazınsal alanda çözmeyi deneyen belirli bir tür biçimsel eleştiriyi de ortadan kaldırır.

J. Joyce'un büyük romanı «Ulysses» de birçok yazıcılık yöntemlerinin kullanılmasından başka, bir de alışılmamış bir yöntem olan «iç monolog»* kullanılmıştır. Bir küçük-burjuva kadını, sabahleyin, yatağında düşünce dünyasına (méditation) dalmıştır. Düşünceleri düzensiz, karmaşık, birbirinin içine geçmiş olarak verilmektedir. Bu bölüm Freud'suz yazılamazdı. Yazarın sanat yapıtına döktüğü araştırı konusu Freud'un kendi açısından anlatmak istediğinin özdeşi. Sövgüler yağmaktadır: Pornografi, pislikle sarmaş dolaş hasta sevinç, belden aşağı öykülerin abartıldığı kanısı, ahlâksızlıklar, vb. Şaşırtıcıdır ama, birkaç marksist birtakım saçmalıklarla uzlaşarak, bunu, tiksintiyle küçük - burjuva kavramına bağlamaktadır. «İç monolog», teknik açıdan da eleştirilere uğramıştı; bu yazınsal yöntemi «bi-

çimcilik»le suçladılar. Bunun niçin böyle olduğunu hiç bir zaman anlayamadım. Tolstoy, böyle bir şeyi daha başka türlü yazardı diyerek, J. Joyce'un yaptığını yermek doğru değil. Karşı-koymalar öylesine yüzeysel bir şekilde sıralanmış ki, insan, ister istemez, şu düşünceye kaptırıyor kendini: Joyce, aynı monolog'u, bir ruh çözümleyicisinin araştırısı sonucunda dillendirmiş olsaydı, her şey yolunda sayılırdı. «İç monolog» çok güç kullanılan bir teknik yöntem, bunu belirtmek gerekir. Teknik açıdan belirli önlemler almaksızın, «iç monolog» gerçekliği yansıtmaz; yani, dışarıdan bakıldığında, düşüncenin bütüncüllüğünü yansıtmış görünür, ama, gerçekliğin tümünü veremez. Burada dikkat edilmesi, incelenmesi gereken, «yalnızca biçimsel olarak» böyle bir şeyden sözedebiliriz, gerçekliğin saptırılıp saptırılmadığıdır. Yalnızca Tolstoy'a dönerek kolaklıkla çözebileceğimiz, bir biçim sorunu değildir burada söz konusu edilen. Salt biçimsel açıdan çok değer verdiğimiz bir «iç monolog»la karşı karşıyayız; Tucholsky'nin[1] yapıtlarını düşündürüyor bana.

Birçokları için eksperyonizmi anmak, özgür sesleri anmaktır. O sıralar ben de sanatsal açıdan «kendini dışa vurmaya» karşıydım. («Deneyler»de, oyunculara ilişkin yönergelere bakın.) Kuşku dolu bir biçimde, ruh bunaltıcı, tedirgin edici olaylar içinde, «zıvanadan çıkmış» kişinin karşısında duruyordum. Bu kişi zıvanadan çıkarak nereye varmıştı? O insanların kendilerini yalnızca dilbilgisi kurallarından soyutladıkları anlaşıldı, yoksa kapitalizmden değil.

1) Kurt Tucholsky (1800 - 1935) oyunlarında yergiden kaynaklanan toplumcu, barışçı bir dünya görünüşünü kişinin iç hesaplaşması çerçevesinde anlatmıştır. (Çev.).

«Şvayk» için ödüller Hasek'e yöneltilmeli. Ama özgürlükler hemen ağırbaşlılıkla karşılanmalı diye düşünüyorum. Bugün birçokları Ekspresyonizm'in kılıçtan geçirilişini istemeyerek izliyor, çünkü onlar yapılmış antlaşmaların ayaklar altına alınacağından korkuyorlar; artık elleri kolları, bağlayan eski kurallardan ,ayakbağı olan buyruklardan, ortadan kaldırılan mülk sahiplerinin anlayışına uygun düşecek yazma biçimlerinden kaçınmanın zamanı gelmiştir. Örneğimizi politikadan seçelim: Darbelere karşı koymak isteniyorsa devrim öğretilmelidir (yoksa evrim değil).

Edebiyatı gelişimi içinde değerlendirmek gerekli (burada kendi gelişimi belirlenmiyor). Böyle yaparsak, bakış açılarının dayanılmaz bir tutumla daralttıkları deney aşamaları ortaya çıkar; tek yönlü, daha doğrusu az yönlü ürünler göze çarpar, sonuçların uygulanabilirliği tartışılır. Havada dolaşan deneyler vardır; çok geç ürün veren, cılız ürün veren deneylerdir bunlar. Materyallerine yenilen sanatçılar görülüyor; materyallerin buyurduğu görevi yerine getiriyor ve bundan kaçınmıyorlar. Kendi başlarına yanlışlarını göremiyorlar her zaman, işleriyle de ilgili olan yanlışlarını başkaları gösteriyor. Kimilerinin özel sorular üzerine dikbaşlılıkla üşüştükleri görülüyor; bunların hepsi de dairenin kareye dönüşmesi ile ilgili bile değil. Dünya, bu kişilere karşı sabırsızlık duymakta haklıdır ve dünya, bu hakkın kullanımını verimli kılmaktadır. Üstelik sabrında da haklıdır.

Sanatta başarısızların ve bir kerteye kadar başarılıların gerçekliği vardır. Metafizikçilerimiz bunu anlamalıdırlar. Yapıtlar çok kolay başarısızlığa uğrayabilir, ama başarı çok güç kazanılır! Birisi duyarlı yanı eksik olduğundan, bir başkası duyarlılığı dilini zorladığından susar. Ya da birisi, kendini, omuzuna çöreklenen yükten kurtaracağı yerde; kalkar,

omuzundaki yükü görmezden gelip, kendini bir «özgür olmama duygusu»ndan kurtarır. Bir başkası, uzun süre kullanılmadığı, bir işlevi yerine getirmediği için «zanaat» aracını kırar. Dünya duyarlılıkla yükümlü değildir. Ama yenilgilerden ,artık başka bir uğraş alanının yaratılmayacağı sanısı da uyanmamalıdır.

Bana göre ekspresyonizm, yalnızca azap verici bir şey değil; üstelik de bir yoldan çıkma bile değil. Nedeni şu: Onu hiç bir zaman bir «olgu» (fenomen) olarak görmüyorum çünkü. Burada öğrenmekten bıkmış görünen gerçekçilerin öğrenecekleri çok şey var; onlar yapıtlarına gündelik yaşamı kazandırmak istiyorlar. Kaiser* konusunda, Sternheim* konusunda, Toller* konusunda, Goering* konusunda sömürebilecekleri çok şey var gerçekçilerin.

Açık konuşmak gerekirse, bunlara benzer çalışmaların yaygınlaştığı ortamda nelerin yapılmaması gerektiğini daha kolay öğrendim. Sözü uzatmayayım: Tolstoy ve Balzac'dan daha zor (daha az) öğrenmekteyim. Onların başardığı başka çalışmalar var. Peki sonra: Bana bu deyimi yakıştıranlar için söylüyorum; öbürlerinden etimle, kanımla vazgeçtim ben. Tolstoy'la Balzac'ın ödevlerini nasıl bitirmiş olduklarına hayranım. Onlardan da birçok şey öğrenilebilir. Onları sözkonusu ederken, yalnızca bu yazarların kendileriyle ilgilenmek pek öyle salık verilecek bir iş değildir; başka ödevler, görevler yüklenmiş yazarlarla, örneğin Swift ve Voltaire'le karşılaştırmalı onları. Böylece görevlerin, ödevlerin, çalışmaların çeşitliliği belirir, en önemlisi, görevlerimizin bakış açısından yaklaşabiliriz onlara.

Güdümlü edebiyatımız (Tendenzliteratur), kendisiyle birlikte sorunlarını da getirdi, sorunlardan biri çok güncel

nitelikler taşıyor. Tek bir yapıtta bir tür biçimden bir başka biçimlendirmeye geçme, atlama. Bütünüyle uygulamada karşımıza çıktı bu. Dünya görüşü, politik tutum, biçimlendirmeyi belirlemiyordu; çeşitli davranışların içyüzü, genellikle, açıklayıcı yazılarda kendini gösteriyordu. Bu açıklayıcı yazılar, genellikle, «sanattan uzak» bir anlayışla yazılmıştı, sanattan uzaklıkları iyice göze çarpıcıydı ve bu yüzden yazıya sinmiş tutumun, davranışın sanattan kopmuşluğu gözden kaçmıyordu. Tutumlar, her zaman, bu tür açıklayıcı yazılardan daha sanatsaldır. Belirgin bir çatlak oluştu. Buradan sonuca ulaşabilmek için iki seçenek vardı. Ya açıklayıcı yazı, eylem içindeki davranışla, tutumla çözülebilirdi; ya da eylem, açıklayıcı yazıda çözülür, dolayısıyla yazıyı sanatsal olarak biçimlendirirdi. Ama eylemle birlikte açıklayıcı yazı da sanatsal olarak biçimlendirilebilir (doğal olarak, bu tür açıklayıcı yazı da, o zaman, «makale» özelliklerini yitirecektir); böylelikle bir anlatım biçiminden öteki̇ne atlama korunabilir ve dahası, bu atlama sanatsal olarak biçimlendirilebilirdi.

Böyle bir sorun yeni çıktı ortaya, ama istenirse sanatsallığı tartışma götürmeyen geçmiş örnekler sıralanabilir: Eski Atina Tiyatrosu'nda, eylemin, ansızın koro tarafından kesilmesi. Çin tiyatrosu'nda da benzer biçimsel özelliklere rastlanır.

Anlatış tarzında kaç açılımla yetinileceği; neyin çok az, neyin pek çok «plastik» olduğu sorunu, yalnızca özel durumda tartışılabilir. Belirli açılımlar için biz, büyükbabalarımızdan daha az belirtilerle yetiniyoruz. Ruhbilimin içeriğini düşünürsek, yeni yeni ortaya çıkan bilimlerin vargılarının kullanılıp kullanılmaması sorunu, artık bir kişisel inanç sorunu olmaktan çıkmıştır. Kişi betimlemesinin, kişilik çiziminin, bilimsel vargıların kullanımlarıyla daha başarılı olup

olmayacağı, bu çalışmanın iyi bir çalışma olup olmadığı özel durumda gözden geçirilmelidir. Çağdaş insanların yeni edinilmiş yeteneklerine, oluşan yetilerine ses yöneltmekten ve onları bir bütün olarak, tüm yönleriyle ele alıp korkusuzca incelemekten, betimlemekten ya da ortak özelliklerini, sık sık rastlanan niteliklerini kaynaştırmaktan edebiyat yasaklanamaz.

Bilimselliğe, bilimsel olan'a ilgi artacaksa, bilim, arı çıdamıyla ve çalışkanlığıyla araştırmalıdır. böylelikle; çağdaş insana özgü yeteneklerin sanata yansımış uyarlamalarının sonuçları ortaya çıkabilsin. Sanatçı kısa yoldan gitmek isteyebilir, birçok şeyi «havadan kapar»; sonsuz sürecin büyük zaman dilimlerini az ya da çok çözümlemelidir —eleştiri, marksist eleştiri, yöntemsel ve somut olmak zorundadır, dahası bilimsel olmak zorundadır da. Her zaman kullanılan kavramları, sözcükleri sakız ederek burada söyleşmenin yararı yok. Gerçekçiliğin eylemsel bir tanımına hiç bir şekilde yetmez bunlar, yazınsal yapıtlardan gerekli bildirinin algılanması için yeterli değildir bu sakızlaşmış kavramlar, sözcükler. (Kişisel tutkularından arınmış Tolstoy gibi olsun! Bugünün Balcaz'ı olabilin!) Salt yazınsal değil, öte yandan politik, felsefî, eylemsel bir olgudur gerçekçilik. Böyle yüce, genel-insancıl bir olgu olarak tartışılmalı, açıklanmalı, yorumlanmalı.

BİR YAZININ DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

«Biçim» kelimesini bolca, öz'den ayrı, ya da öz'le ilin-

tili ya da başka bir biçimde kullanan; «teknik» kelimesini «mekanik» bir şey diye tiksinçlikle karşılayanları pek fazla umuda kapılmadan dinlemeli. Bu kişilerin marksist klasiklerden alıntı yapmalarını ve bu arada «biçim» kelimesini de kullanmalarını kimse dikkate almamalı: Onlar roman yazmanın tekniğini öğretmediler. Teknikle ilintisi bulunduğu sürece «mekanik» kelimesi kimseyi korkutmamalı; insanlığa büyük yararlar sağlamış va hâlâ da sağlayan bir mekanik türü var, o da, tekniğin mekanikliği. Başka bir alanda ise, Stalin'i, yaratıcılardan ayıran aramızdaki «doğru düşünenler», belirli kelimelerle, hem de bile bile onu kara listeye alıyorlar.

Mirasımızı yönetenler «insanların kavga dolu ilişkileri», «kavga dolu, karmaşık, karşılıklı etkinlikleri» olmadan, «aralarında geçen gerçek olaylar sınanmadan» kalıcı tiplerin yaratılamayacağı konusunda birleşiyorlar. «Eski yazarların olaylarını sergiledikleri o karmaşık (!) yöntemler», Hasek'te görülüyor mu? Yarattığı Şvayk hiç kuşkusuz zor unutulacak bir tip. Bu tipin «kalıp kalamayacağını» bilemiyorum, ayni şekilde Balzac'ın ya da Tolstoy'un yarattığı tiplerin de yaşayıp yaşamayacağını kestiremiyorum, bu konuda herhangi biri kadar bilgi sahibiyim. Açık konuşayım, ben kalıcılık kavramını öyle göklere çıkarmıyorum... Daha sonraki kuşakların bu karakterleri kafalarında yaşatmak isteyeceklerini nasıl kestirebiliriz? (Balzac ve Tolstoy onları bu konuda pek zorlamayacaktır, olayları sergileyişlerindeki o çok anlamlı yöntemleri de uygulasalar, başaramayacaklardır bunu); eğer: «Bu adam ('bu' adam o zaman çağdaş olur) Goriot Baba özelliği taşıyor,» dendiğinde, toplumsal bir görüş ileri sürülüyorsa, o tip yaşayacaktır tabiî. Ama bu tür özellikler belki hiç kalmayacak. Belki de onlar, son-

rədan hiç görülmeyecek türden kavga dolu ilişkilerde donup kalacaklar.

Dos Passos'un* kurgu tekniğinin gelişmişliğini ya da bozulmuşluğunu savunmak için gerekçe bulamıyorum. Bir romanımı yazarken «kavga dolu, karşılıklı karmaşık ilişkiler» gibi bir şeyleri biçimlendirmeye çalışmıştım. (Kurgu tekniğinden yararlandıklarımı bu romanda değişik bir biçimlendirmeye çalışmıştım. (Kurgu tekniğinden yararlandıklarımı bu romanda değişik bir biçimde uygulamıştım.) Kalıcı tiplerin yaratılmasına yönelik bu tekniği olumsuz olarak da nitelemiyorum. Birinci, Dos Passos «insanların kavga dolu,[1] karmaşık ilişkilerini» olağanüstü derecede ayrıntılı yansıtmıştır; yansıttığı kavgalar, Tolstoy'un karakterlerindeki gibi yaşanmaz belki, karmaşık ilişkiler ise Balzac'ın «kıssadan hisse» taşıyan romanlarındaki gibi olmasa da... İkincisi, roman geçen yüzyıldan kalma bir «tip»le ayakta durmuyor. Valhalla* benzeri, Madam Tussaud'un müzesinde olduğu gibi içinde Antigone'den* Nana'ya* Aneas'tan* Nekhlyudov'a* (ayrıca kimdir bu?) kadar birtakım kalıcı tiplerin toplandığı bir edebiyat düşlememeliyiz. Böyle bir düşünceye gülüp geçmek saygısızlık sayılmaz herhalde. Sınıflı toplumda bireyin dayandığı kültürün temelleri konusunda bir şeyler biliyoruz: Bu temeller tarihseldir. Biz bireyi bir kenara atmak dileğinden uzağız. Ama bu (tarihsel, özgün, gelip-geçen) kültürün, tutup bir André

---

1) İşte ürkünç bir tanımlama, «Uyuşmazlık» sözcüğü için gerçek bir euphémisme* (euphuismus) çabası; ama daha çok «entrika» kokuyor. (Bertolt Brecht).

Gide'in Sovyet Gençliği arasında bireyler keşfetmesini engellemeye çalışmasını kuşkuyla karşılıyoruz ve olayın üzerinde durulması gerektiğine inanıyoruz. Gide'i okurken Nekhlyudov'u (kim olabilir acaba?) kalıcı bir karakter olarak bir kenara atmak dileği uyandı bende, böylelikle Sovyet Rusya'da gördüğüm tipleri kalıcı kılacaktım. Tekrar asal sorunumuza dönelim: Dev, çapraşık gerçek yaşam sürecini, zamanımızda burjuvalarla, proleter sınıf arasında sürdürülen son hesaplaşmayı, büyük bireylerin biçimlendirmesinde arkada fon olsun diye «bir olay örgüsü», «bir dekor» kullanarak basitleştirmek temelden yanlıştır, bizi hiç bir yere götürmez, yani yazarın emeğine değecek bir çalışma değildir bu. Bireylere kitaplarda öncelikle büyük bir yer verilmemeli ve bu yer bireylerin gerçekteki yerlerini aşmamalı hiç. Kısacası: Bireyler, insanların birlikte yaşama sürecinin biçimlendirilişinde oluşurlar; «büyük» de olabilirler, «küçük» de. Şöyle söylemek temelden yanlıştır: Büyük bir karakter alınmalı, onun tepkilerini ayrıntılı yansıtmalı, ama öbür bireylerle ilişkilerinde oldukça yüzeysel ve silik kalmalı.

Dram (çatışmanın gücü), tutkular (ateşliliğin derecesi), tiplerin karakter özelliklerinin boyutları... tüm bunlar soyutlanamaz, toplumsal işlevlerinden ayrı tutularak irdelenemez ve yansıtılamaz.

Çok belirli bir yoldan bireyleri ortaya çıkaran kavgalar (kavga dolu, çapraşık ilişkiler) çok yönlü kapitalizmin içinde oluşan rekabet kavgalarıdır. Sosyalistliğe yöneliş ise değişek bir yoldan bireyler ortaya çıkarır, ama başka türlü bireylerdir bunlar. İnsanın aklına şu soru takılıyor: Bu yol acaba kapitalist-rekabetçi kavgalardan daha mı bireyselleştirici bir yol? Belli bir anlamda, bazı eleştirmenler tara-

fından kişilere yöneltilen şu sloganı duyuyoruz: «Kendinizi zenginleştirin.»

Balzac garipliklerin yazarıdır. Kahramanlarının çok yönlü niteliği (saçtıkları ışığın genişliği—, gölgelerinin derinliği) üretimin işleyiş diyalektiğini, acıların gelişme diyalektiğine dönüştürür. «İşler, onda şiirsel olmuştur» (Taine), ama: «Balzac her şeyden önce bir iş adamıydı, üstelik de işleri kötü giden bir iş adamı..., kendisini spekülasyona verdi..., borç vadelerini uzatıp taksitleri ödeyebilmek için romanlar yazdı.» Şiirsellik onda ticarete dönüştü! Kapitalizmin dal-budak saldığı dönemlerde, bireyler bireylere ve birey gruplarına, gerçekte «tüm bir topluma» karşı çıkıyorlardı. Bireyselliklerini belirleyen de buydu. Hâlâ daha bireyler yaratmamız, hayır, doğal olarak onlardan farklı yeni bireyler yaratmamız salık veriliyor; ama aynı yöntemle birey yaratmalıymışız; öyleyse? «Balzac'ın eşyaya olan tutkusu bir saplantıdır.» Bu eşyaya tapınmayı onun romanlarında, yüzlerce, binlerce sayfa içinde buluruz. Bundan kaçınmamız gerekir kuşkusuz; Tretyakof* bu eğilimi yüzünden Lukacs'ın havaya kalkan işaret parmağıyla uyarılır. Ama Balzac'ın karakterlerini birey yapan da işte bu eşyaya tapınmadır. Onları; bireyi oluşturan toplumsal tutkular ve işlevlerin yalın bir değiş-tokuşu olarak görmek saçmadır.

Peki tüm toplum için üretilen tüketim maddeleri aynı şekilde bireyler oluşturmuyor mu, «kolleksiyon yapar gibi»? Tabiî bu soruya da bir evetle cevap verilebilir. Böyle bir üretim ve böylesine bir oluşum var gerçekte. Bunlar Balzac'ın kabullenemeyeceği (Gide de bugün tanımıyor) çok değişik bireyler. Korkunç denecek kadar çirkin değiller, yükseklikle alçaklığı da, dolandırıcılıkla kutsallığı da içlerinde taşıyorlar.

Hayır, Balzac kurmuyor. Ama dev soyağaçları yazıyor,

fantazi dünyasının yaratıklarını, Napolyon'un mareşallerini, erkek kardeşlerini evlendirir gibi evlendiriyor; aile içinde kuşaktan kuşağa geçen mal - mülkün ardına düşüyor (meta fetişizmi).[4] Göz önünde tuttuğu «organik» olandır, aileler organizmalardır, içlerinde ise bireyler «yetişir», peki tüketim maddelerinde özel mülkiyetin terkedilmesiyle ailenin içinde bireylerin oluşamayacağını açıkça kabullenirsek, o zaman hücreleri mi kuracağız, ya da fabrikaları mı, sovyetleri mi? Hiç kuşkusuz bireyleri oluşturan bu yeni olgular aileyle karşılaştırılınca, kurgusal bir nitelik taşıyorlar. Kelime anlamıyla bir araya konuyorlar. Bugünkü Moskova'yı bir yana bırakalım. New York'ta yaşayan bir kadın, Balzac'ın Paris'inde yaşayan kadından daha az «biçimlendirilebilir» kocası tarafından, kadın şimdilerde kocasına daha az bağımlıdır, bu oldukça basit anlaşılabilen bir konu. «Billûrlaşan» belirli mücadeleler, görüldüğü gibi sona eriyor, onların yerini alan başka mücadeleler de, ki mutlaka yeni mücadeleler eskilerin yerini alacaktır, en azından eskiler kadar güçlü, ama belki daha az bireysel mücadeleler; bireysellik taşımadıklarını söylemiyorum, gerçekte onları bireyler sonuçlandırıyorlar, üstelik bu kez yanlarında, Balzac zamanında görülmeyen, ama günümüzde korkunç rolü olan yandaşlar var.

BİÇİMCİLİK ÜZERİNE NOTLAR

1.

Edebiyatta biçimciliğe karşı açılan savaşın anlamı bü-

yük, bu yalnızca bir «aşama»nın sonucu değil. Tüm girdisi çıktısıyla birlikte sonuçlandırılmalı artık bu kavga, edebiyatın toplumsal işlevini yerine getirebilmesi için tartışmalar yalnızca «biçimsel» anlamda yürütülmemeli. Boş biçimleri, hiç bir şey söylemeyen efsaneleri bir kenara atmak için çaba harcanırken, biçimleri toplumsal işlevlerinden soyutlayarak, onlardan ayırarak kabullenmek ya da yadsımak çok yanlış, bunu bir an olsun unutmamak gerek.

Proleter edebiyat eski yapıtlardan biçimleri öğrenmeye çalışıyor. Çok doğal bu. Eski aşamaların kolayca atlanamayacağı anlaşıldı artık. Yeni, eskiyi ortadan kaldırmak zorunda, ama ortadan kalkmış eskiyi de içinde barındırmalı yeni, onu «aşmalı». Yeni tarz bir öğrenmenin oluştuğunu kabullenmek zorunda herkes, eleştirici, değiştirici, devrimci bir öğrenme bu. Yeni, eskiye karşı verilen kavganın içinde oluşuyor, onsuz oluşamaz, ot gibi yerden bitmiyor yeni. Birçokları öğrenmeyi unutmuş sanki, ya da öğrenmeyi bir biçim sorunu olarak görüyor; birkaç kişi ise kritik an'ı biçimsel bir olay, doğal bir şey olarak düşünüyor.

Gülünç tutumlar çıkıyor karşımıza. Kimileri belirli bir yapıtın içeriğini övüyor, biçimini yadsıyor, ötekiler bunun tersini yapıyorlar. Konu ile içerik birbirine karıştırılıyor, yazarın eğilimi konularındaki eğilimle çelişebiliyor.

Gerçekçilik, duyumculuk* (Sensualismus) ile aynı kefeye konuyor, gerçekçi olmayan, ama duyumcu olan yapıtların yanında, tümüyle gerçekçi olan, ama duyumcu olmayan yapıtların da varlığı gözden kaçırılıyor. Plastik bir betimleme, yalnızca duyumcu bir taban üstüne kurulabilir sanıyor birçokları, böyle olmayanların tümüne röportaj diyorlar,

plastik bir röportaj'ın da olabileceğini hiç düşünmüyorlar. «Biçimlendirme» salt biçimsel bir iş olarak gösterilmek isteniyor. Gerçekte kurguyu araştırmamış, etki alanını ölçüp biçmemiş, gücünü denememiş olan kimileri, kurgu yargılanırken ortaya çıkıyor, kanlı bir saldırıya geçiyor kurguya karşı, adı kötüye çıkmış organik türden bir metafiziğe saplanılıyor. Salt estetik sözcükler kullanılarak estetiğe karşı savaşılıyor, yalnızca biçimlerden söz ederek biçimciliğe saldırılıyor. Edebiyatın görevi her şeyden önce edebiyat olmaktır. Yazarın görevi ise biçimini geliştirmek.

Eukleides' geometrisini öğrenmeyen kişi, Eukleides - karşıtı geometriyi iyi kavrayamaz. Eukleides - karşıtı geometri, Eukleides geometrisinin bilgilerini içerdiği gibi, bu bilgilerin artık kabul edilemeyeceğini varsayar.

Değişme sayılamayacak değişmeler, yalnızca «biçime göre» değişmeler, yalnızca yüzeysel birtakım şeyleri tekrarlayan, okuyanın kafasında herhangi bir yargının biçimlenmesini sağlayamayan, biçimle yetinmek, biçimi korumak amacına yönelik davranışlar, tutumlar, yalnızca kâğıt üstünde kalan yaratılar, gevezelikler... bütün bunlar biçimciliktir. Edebiyatta karşımıza çıkan kavramların başka alanlardaki kullanımlarından pek fazla uzaklaşmamalıyız. Edebiyattaki biçimcilik hiç kuşkusuz yazınsal bir şey, ama yalnızca yazınsal bir şey değil. Başka alanlardaki gerçekçiliği, gerçekçi tutumu, yargıyı düşünmeden, başka alanların gerçekçileri üzerinde kafa yormadan, edebiyattaki gerçekçiliği saptamak olanaksız.

2.

Belirli (tarihî, geçici) biçimlere sıkı sıkıya sarılırsak, biçimciliğe karşı yürüttüğümüz kavga umutsuz bir biçimciliğe dönüşebilir çarçabuk.

Bir örnek: Palazlanmış kapitalizmın gerçeğinde, yalnızca insanların tüm gelişmelerini görmezden gelme eğiliminde olan kapitalistle karşılaşmayız, bunun yanında insanları güdükleştirmek, tek yönlüleştirmek, insanların kafalarını boşaltmak amacına yönelik eylemlerini de görürüz kapitalistlerin; yani güdük, tek yönlü boş kafalı insanlar da çıkar karşımıza. Bu türden insanları anlatan yazarı, kapitalistlerin çıkarlarına hizmet ediyor, yarattığı kişilere bir kapitalist gibi «bakıyor» diye kolayca suçlayamayız. Kuşkusuz insanlık için verilen kavga, kavgaya katılan kişiler arasında insanlığı yayıyor, geliştiriyor, ama bu karmaşık bir süreç, böylesine bir olay yalnızca savaşanlar arasında görülüyor. İnsanları ne olursa olsun kapitalistlerden «farklı» değerlendirmeye çabalayan, bu nedenle kişileri «doğru», «uyumlu», «zengin ruhlu» yansıtan yazar, yalnızca kâğıt üstünde doğru kişiler biçimlendirebilir, bu yazar kötü bir biçimcidir. Balzac'ın tekniği Henry Ford'dan Vautrin* gibi bir kişilik yaratamaz, daha da kötüsü bu teknik çağımızdaki sınıf bilincine sahip işçilerin oluşturduğu insanlığı yansıtmaya da elverişli değildir. Böyle görevleri yerine getirmek için Upton Sinclair'in[1] tekniği çok yeni değil, tam tersi çok eski. Onda biraz değil, çok fazla Balzac var.

---

1) Sinclaire'in «Altın Zincir»* adlı yapıtı, bizde de, uzun süre devrimci edebiyat için hemen hemen tek ölçüt sayılmıştır. (Çev.)

Balzac'tan tat almayı öğretmeye çalışırken, bu çabamızı, yeni, çağa uygun romanların yapılarıyla ilgili birtakım kesin kurallar oluşturma çabasıyla karıştırarak büyük bir hataya düşüyoruz. Birinci çabada Balzac'ın bütün romanlarını bir bütün olarak ele almak gerekli; Balzac'ın yaşadığı dönemi kafamızda canlandırabilmeliyiz, o dönemi öteki dönemlerden ayırarak, farklı, kendine özgü bir dönem olarak irdelemeliyiz, yapıtları tek tek eleştirmemeli, ayrıntıları yargılamamalıyız. O romanlardan roman yapısıyla ilgili kuralları çıkarabilmek için, o çağı kafamızda canlandırabilmemizin yanında, teknik bakış açılarından yaklaşmalıyız soruna. Eleştirmen gibi davranalım, yapıcı kişiler olarak okuyalım.

3.

Lukacs'ın «idil»e karşı o kendine özgü eğilimi, Balzac'ta görülen klasik burjuva anlatım biçiminin, örneğin Dos Passos gibi yazarlarca paramparça edilmesine üzülmesinde kendini gösteriyor. Balzac'ın Napoleon sonrası Fransa'daki rekabet kavgalarını romana uygulamak amacıyla kullandığı bir anlatım biçiminin çağdaş yazarların işine yaramayacağını görmüyor ve görmek de istemiyor Lukacs (bilindiği gibi Balzac, sık sık atıflar yaparak, Cooper'in* Kızılderili öykülerinin kendisine esin kaynağı olduğunu belirtiyorl). Lukacs gibi sınıf mücadelesine inanan biri, edebiyat tarihinden sınıfların savaşını bütünüyle ayırırsa, burjuva edebiyatındaki düşüşle, proleter edebiyatının yükselişini birbirinden apayrı iki olgu (fenomen) gibi değerlendirirse, tarihi şaşırtıcı bir biçimde yumuşatmış olur. Gerçekte burjuva sınıfının düşüşü, biçimde gerçekçi olmakta hâlâ direnen edebiyatında kendini apaçık gösteriyor; Dos Passos'un ve benzeri yazarların yapıtları, gerçekçi biçimleri yıkmış olmalarına karşın, işçi

sınıfının yükselişiyle birlikte yeni bir gerçekçiliğin doğacağını müjdeliyorlar. Savaşlar bir düzene sokuluyor, edebiyattan soyutlanmıyor. «Miras»ın alınışı kavgasız bir süreçte gerçekleşemez. Yaşlılığı nedeniyle gücü oldukça azalmış olan bir kimsenin ölümünden sonra, ondan miras kalan biçimlere hemen sahip çıkılmaz.

4.

Bir edebiyat dönemini incelerken, sık sık farklı eğilimlerde birçok edebiyatçı küme'siyle karşılaşırız. Bir edebiyatçı küme'si toplumsal gerilimleri gözden uzak tutarak, bu gerilimlerin yansımalarını insan yazgılarına sanki bunlar yokmuş gibi eklerken, bir başka küme toplumda gerilimlerin olmadığını kanıtlamak için canla başla çalışır. Üçüncü bir grup bunları veri ve doğal (kaçınılmaz, yok edilemez) kabul eder. Dördüncü bir grup bu gerilimleri bulup ortaya çıkarmak için çabalar, taraf tutar, bunların ortadan kaldırılması için az ya da çok köktenci (radikal) öneriler getirir. Beşinci bir küme ise kimi şeyleri gizlediği, örtbas ettiği yolundaki söylentilerden sarhoş olmuştur. Başka gruplar da var kuşkusuz, aralarındaki ilişkiyi pek açık belirtmeyen, ya da hiç açıklamayan kimi sloganlar altında, aynı zaman parçası içinde çabalıyorlar; arada bir bu gruplardan hepsine ya da birden fazlasına uygun düşen edebiyatçılarla da karşılaşıyoruz; bunlar kimi çalışmalarında bir grubun, kimi çalışmalarında ise başka bir grubun bakış açısını benimsiyorlar.

Faşizm büyük bir biçimci. Ekonomiyi planlıyor, ama yaptığı plan anarşik üretim tarzını ortadan kaldırmıyor, tam tersi, onu koruyor. Arı gibi çalışarak üretiyor, ama ürettikleri yıkıcı, öldürücü araçlar; sınıfları (kastları) değil de, kastların

varlığına ilişkin önyargıları ortadan kaldırarak sınıf savaşını engellemeye çalışıyor. Örnekler uzatılabilir. Faşizm kitleleri açlığa mahkûm eden işsizlikle savaşıyor. İş buluyor kitlelere, ama bulduğu iş de insanları açlığa mahkûm ediyor. Sözümona Alman halkının onurunu kurtarıyor; halkı ikiye ayırarak yapıyor bunu: Irza geçenler ve ırzına geçilenler. Halkını dünyanın efendisi yapacağını müjdeliyor, ama insanları küçücük bir azınlığın buyruğu altındaki kölelere dönüştürüyor. Dev halk oylamalarıyla halkın sesine kulak verdiğini gösteriyor (boyunduruğu altına aldığı halkın). Rejim halkçılığa büyük değer veriyor. Sürekli ve durmadan halka sesleniyor, halktan söz ediyor. Halkçılık kavramını enine boyuna gözden geçirerek kullanmakta haklıyız. Orada halk yalnızca biçimsel anlamda temsil ediliyor, biz ise gerçekte temsil ediyoruz halkı. Halkı savunduğumuz için kovulduk. Namus adına lekelediler bizi, komşu ülkelere sığındık, izlerimizi oralara kadar süren çetelerden kaçtık. Biçimde Alman değiliz artık. Bu rejime karşı yalnızca biçimsel anlamda savaşmıyoruz, rejimin ezdiği halkı kavgasında yalnızca biçimsel anlamda desteklemiyoruz. Olanları kınamak, ama öte yandan kendine düşen eylemi tam yapmamak yarar getirmiyor. Bu kötü bir biçimcilik. Yazınsal eylemin biçimcilik konusunda birçok yanılgılara yol açtığını bilmek zorundayız. Kovulan Alman edebiyatıyla Alman halkı arasında bir birlik doğdu, bu birliği ortaya çıkaran ortak düşman. Ortak düşmanımız aramızda bir yazgı birliği yarattı. Ortak acılar söz konusu olunca, bu birleşme artık yalnız biçimde bir birleşme olmaktan çıkıyor. Ama çalışmalarımız bu birleşmeyi yeterince derinlemesine yansıtamıyor, bunu biliyoruz, ya da bilmemiz gerekir. Halk kavramımız da pek gerçek değil. Aramızdan birçokları, daha hâlâ halk kavramının anlamını iyice kavrayabilmiş değil; hepimiz bu konuda yanılabiliriz, ya da yanılgıya neden olabili-

riz. Kimileri en önemli şeyin yalın konuşabilmek olduğunu düşünüyor, ama sadece karmaşıklıklardan yola çıkıyor. Kimileri de karmaşık konuşuyor, ama en basit temel gerçeklerden yola çıkıyor. «Halk karmaşık anlatım tarzlarını anlamaz,» deniyor —ya Marx'ı anlayan işçiler? «Rilke* kitleler için oldukça karmaşık,» diyenler de var —ya bana onun pek ilkel olduğunu söyleyen işçilere ne demeli?

HALKÇILIK VE GERÇEKÇİLİK

Çağdaş Alman Edebiyatı'na giriş için dayanak noktaları ararken, şunu gözönünde bulunduralım: Bugün edebiyat ürünleri diye adlandırdığımız şeyler yalnızca yurt dışında basılıyor ve bunların tümü dışarda okunuyor. Böylece «halkçılık» kavramının edebiyatta kullanımı garip bir anlam kazanıyor. Yazar, birlikte yaşayamadığı halkı için yazmak zorunda. Aslında, konuya biraz daha yakından bakarsak, yazarla halkın arasındaki aralığın o kadar da büyük olmadığını görürüz. Şimdilerde bu aralık sanıldığı kadar büyük değil, eskilerde ise bu aralık göründüğü kadar küçük değildi. Egemen olan estetik görüşü, kitap fiyatları ve polis, yazarla halk arasına her zaman hatırı sayılır bir uzaklık koymuşlardır. Ama uzaklığın büyümesini yalnızca «dışsal» bir olay biçiminde gözlemek yanlış ve gerçekçiliğe aykırı. Bugün halka dönük bir biçimde yazmak için kuşkusuz özel çabalar gerekli. Bunun yanında halkçı yazmak kolaylaştı ve zorunluluğa dönüştü. Halk, yukarı tabakadan seçilir biçimde ayrıldı, ezenler ve sömürenler

açıklığa çıktı, bu kimseler halkla gözden uzak tutulamayacak olan kanlı bir savaşa girdiler. Belirli bir saf'a tutunmak ise kolaylaştı. «İnsanlar» arasında, denebilirse, açık bir savaş patlak verdi.

Gerçekçi yazış tarzına gereksinme, bugün öyle kolayca kulak arkası edilemez. Bu konu apaçık ortada. Egemen sınıflar yalana eskisinden fazla yakınlık gösteriyorlar, hem de usturuplu yalanlar bunlar. Gerçeği söylemek zorunlu bir görevdir her zaman. Acılar büyüdü, acı çekenler çoğaldı. Kitlelerin büyük acıları yanında küçük zorluklarla uğraşılması, küçük grupların karşısına çıkan zorluklarla ilgilenilmesi çok gülünç, nefret uyandırıcı.

Gittikçe artan barbarlığa karşı tek dostumuz var: halk, barbarlığın altında ezilen halk. Yalnızca ondan bir şey beklenebilir. O zaman halka dönmek ve olabildiği kadar onun diliyle konuşmak her zamankinden daha çok gerekli.

Böylelikle «halkçılık» ve «gerçekçilik» kavramları kaynaşıyorlar. Geniş, çalışan kitlelerin dileği, edebiyat yoluyla yaşamdaki olayların gerçeğe sadık bir biçimde verilmesidir; olayların gerçeğe sadık yansıtılması, halk, yani çalışanlar yararınadır; bu nedenle edebiyat halk için kesinlikle anlaşılabilir ve verimli, yani halka dönük olmalıdır. Buna rağmen kimi önerilerin içinde kullanılacak ve eriyecek olan bu kavramların, önerilerden önce özenli bir biçimde ayıklanıp temizlenmesi gerekmektedir. Bu kavramları, kesinkes açıklanmış, tarihsellikten yoksun, açık, temiz kavramlar diye ele almak yanlıştır («Bununla ne denmek istendiğini hepimiz biliyoruz, kılı kırk yarmayalım»). «Halkçılık» kavramının kendisi tek başına, fazlasıyla halkçı değildir. Bunun tersine inanmak, gerçekçiliğe ters düşer. Sonu «lık» ekiyle biten bir dizi kavram dikkatle incelenmelidir. Bu arada akla hemen «faydacılık», «egemenlik», «kutsallık» geliyor; «halkçılık»

kavramının da kendine özgü, kutsal ve görkemli, kuşku uyandırıcı bir anlamı olduğu biliniyor, bu gerçeğe kulaklarımızı tıkayamayız.

Şiirsel birtakım biçimler içinde «halk», özellikle boşinan dolu ya da daha doğrusu boşinanları diriltici bir unsur olarak yansıtılır. Burada halkın değişmez özellikleri vardır, kutsallaştırılmış görenekleri, sanat biçimleri, töreleri, alışkanlıkları, dindarlığı, kalıtımsal düşmanları, yenilmez gücü, v.b. Bunun yanında işkence edenle işkence edilen, sömürenle sömürülen, yalan söyleyenle yalan söylenen arasında garip bir aynılık göze çarpar ve hiç bir zaman çalışan, çok sayıda «küçük» insanla yukarıdakilerin çelişkisi yansıtılmaz.

«Halkçılık» kavramı yoluyla gerçekleştirilen birçok aldatmacanın uzun ve çapraşık bir tarihi vardır, yani sınıf çatışmaları tarihidir bu. Burada konuya derinlemesine inmek istemiyorum, ama halkçı sanatı gereksindiğimizi söylerken ve bu arada azların ezdiği çoklardan, üretenler sınıfından, uzun zaman politikanın nesnesi olmuş, ama öznesi olması gereken «halkın kendisi» nden söz ederken, geniş halk kitlelerine yönelik sanatı vurgularken bu aldatmacayı göz önünde tutacağız. «Halk» ın gelişiminin uzun zamandır güçlü kurumlar tarafından geri bıraktırıldığını, gelenek ve göreneğin oluşturduğu güçle, yapay biçimde ağzının tıkandığını ve «halkçılık» kavramının, tarihsellikten yoksun, durağan, hiç gelişmeyen bir kavram şekline sokulduğunu anımsayalım. Kavramın bu biçimi bizi ilgilendirmiyor, daha doğru bir deyişle, kavramın bu anlamıyla mücadele etmeliyiz.

Tutunduğumuz «halkçı» kavramı yalnızca tarihsel gelişmede tam rol alan halk anlamında değil, gelişimi kapan, zorlayan, belirleyen bir halk anlamında ele alınmalıdır. Gözümüzün önünde tarihi yapan, dünyayı ve kendisini değiştiren

bir halk bulunmalıdır, yani savaşan bir halk ve bunun türevi, savaşan bir kavram: «halkçı».

«Halkçı» şu anlama gelir: geniş kitlelerce anlaşılabilir olmak, halkın anlatım biçimini almak ve zenginleştirmek / onların bakış açılarını kabullenmek, ama kuvvetlendirerek ve düzelterek / halkın en ilerici bölümünün yanında olmak, böylelikle yönetimin elde edilmesini sağlamak, bunun sonucunda halkın diğer kesimlerini aydınlatmak / geleneklerle bağlantıyı tutmak, onları geliştirmek / yönetimi ele geçirmeye çalışan halk kesimine, bugünkü yöneten kesimin elde ettiklerini iletmek.

Şimdi «gerçekçilik» kavramına gelelim. Bu eski, birçok amaç için, birçokları tarafından kullanılmış kavramı kullanmadan önce iyice bir gözden geçirmek zorundayız. Halkın mirasını alması süreci, mülk sahipliğinin ortadan kalkması süreci içinde gerçekleşebildiğinden gerekli bu. Yazınsal ürünler fabrikalar gibi teslim alınamaz, yazınsal anlatım biçimleri tek elden çıkma reçeteler gibi el değiştirmez. Edebiyatta, gerçekçi yazma biçiminin değişik örneklerini görüyoruz, bu değişikliği belirleyen, o yapıtın hangi sınıf için, nasıl ve ne zaman yazıldığıdır; bu, en ince ayrıntıda bile sezinlenebilir. Savaşan, gerçekliği değiştiren halkı göz önünde tutarak anlatımın «denenmiş» kurallarına, edebiyatın saygın örneklerine, sürüp giden yazınsal estetik yasalara tutunmamak zorundayız. Elimizdeki belirli yapıtlardan gerçekçiliği çekip çıkarmamalı, tersine gerçeği insanlara ustalıkla ulaştırmak için eski - yeni, denenmiş ya da denenmemiş, sanattan köklenmiş ya da herhangi bir yerden köklenmiş her türlü gereci kullanmalıyız. Yalnızca belirli bir dönemin belli tarihsel roman biçimini gerçekçi diye nitelemekten kaçınacağız; örnek olarak Balzac ya da Tolstoy'u alırsak yalnızca, salt biçimsel, salt yazınsal kesin ölçütler koymuş oluruz. Örneğin

«her şey»i kokladığımız, tattığımız, duyduğumuz zaman bir «atmosfer» oluştuğunda; olay örgüsü, söz konusu kişilerin ruhsal durumlarını böyle açıklıyor diye hemen gerçekçi yazış biçiminden söz etmeyeceğiz. Bizim «gerçekçilik kavramımız» ise geniş ve politik olmak, göreneklere egemen olmak zorunda.

«Gerçekçilik»[1] şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını açıklığa çıkarmak / egemen bakış açılarını, egemen sınıfın bakış açıları şeklinde ortaya koymak / yenilmesi gerekli güçlüklere karşı çözümler getirebilecek, insandan yana bir toplumu oluşturabilecek bir sınıfın açısından sorunlara bakmak / gelişmenin etmenlerini vurgulamak / somutu ve soyutlamayı olabilirleştirmek.

Bunlar kalın çizgileriyle bir dizi öneri, bunlara ekler yapılabilir. Ayrıca sanatçının düş gücünü, özgürlüğünü, mizacını, yaratıcı gücünü yapıtlarına katmasına karşı çıkmayacağız. Ayrıntılarıyla sergilenmiş yazınsal modellere tutunmayacağız, anlatımın belirli şekillerine tutunması için sanatçıyı zorlamayacağız.

Duyumsal (sensualistisch) yazış şekli (her şeyin koklanabileceği, tadına bakılabileceği, duyulabileceği yazı şekli) gerçekçi yazış şekliyle özdeşleştirilemez, gerçekçi olmayan duyumsal yapıtların yanında duyumsal olmayan gerçekçi yapıtların varlığını da kabulleneceğiz. Varılacak sonuç açısından, kişilerin ruhsal açıklamasının yapılmasını yeğlersek, olay örgüsü en iyi biçimde kullanılmış mıdır, bunu inceden inceye araştıracağız. Kitaplarımızdaki kahramanların ruhsal

1) Bence gerçekçilik kuramının biraz dar bir tanımını yapsalar da, bu kavramı açıklayan çok ilgi çekici yazıları için «Das Wort» G. Lukacs'a teşekkür eder. (Bertolt Brecht).

heyecanlarını doğrudan doğruya paylaşan okurlarımız birçok sanat aracının yanılmasıyla, olaylara yaklaşmak için anahtar bulamayacaklar. Balzac'ın, Tolstoy'un biçimlerini olduğu gibi alırsak, bu yazarların sıkça yaptığı gibi okuyucuyu, halkı yorarız. Gerçekçilik salt biçimsel bir sorun değildir. Bu gerçekçilerin yazış biçimlerini kopya ederek gerçekçi sayılamayız.

Çünkü zaman akıyor, zaten akmasaydı, altın masalarda oturmayanların durumu çok kötü olurdu. Yöntemler eskiyor, uyarıcılar körleniyor. Yeni yeni sorunlar çıkıyor ortaya, bunlar yeni yöntemleri gerektiriyor. Gerçeklik değişiyor, buna koşut olarak gerçekliği yansıtış biçimi de değişiyor. Hiçten hiç çıkar, yeni eskiden doğar, ama bunun için de yenidir.

Tepedeki baskıcılar her dönemde aynı yöntemlerle çalışmazlar. Her dönem için aynı tarzda açıklanamazlar. Göze batmama konusunda değişik yöntemleri vardır. Askerî yolları, oto - yollara dönüştürüp, tanklarını Macdüff'ün* ormanı gibi göstermek için boyarlar. Ajanları ise kendilerini işçi diye göstermek için ellerindeki nasırları gösterir. Hayır, avcıyı yabanıl hayvana dönüştürebilmek için yaratıcılık gerekli. Dün halkçı olarak nitelenen, artık bugün, halkçı sayılamaz; çünkü halk da dünkü halk değil.

Biçimsel önyargılarla dolup taşmayanlar gerçeğin birçok şekilde örtülebileceğini ve birçok şekilde kapatılabileceğini bilirler. İnsanlık dışı durumlara karşı başkaldırı birçok yolla gerçekleştirilebilir: Patetik ve nesnel tarzda doğrudan yapılan betimlemeyle, anlatı ve analojiyle, şakalar yoluyla, abartmayla ve hafife almayla. Tiyatroda gerçekçilik nesnel ve fantastik bir biçimde yansıtabilir. Oyuncular makyaj yapmayarak (ya da pek az yaparak) kendilerini «çok tabiî» gösterebilirler; ama yine de oyunun tümü saçma - sapan olabilir; oyuncular grotesk maskler takarak da gerçeği

sergileyebilirler. Üzerinde tartışılmayacak olan şu: Gereçler amaca göre belirlenmelidir. Halk, gereçlerin amaca göre belirlenip belirlenmediğini anlar. Klasik biçimlerin sürekli yıkıldığı Piscator'un* tiyatro deneyleri (ve benimkiler) işçi sınıfının ileri kadrolarından destek gördü. Gerçeğin, gerçek toplumsal mekanizmanın yansıtılması için gerekli her türlü yeniliği benimsiyorlardı; ama teatral görünen, yalnızca kendi güzelliği için kullanılmış, yani henüz amacını gerçekleştiremeyen ya da artık gerçekleştiremeyecek olan her türlü aracı yadsıdılar. İşçilerin savları hiç bir zaman edebiyat veya tiyatro estetiğinin kalıpları içinde değildi. Tiyatroyla filmin birbirine karıştırılmaması gerektiğini söyleyen biri de çıkmadı. Film, oyun içine iyi yerleştirilemediğinden, en çok: Filmin fazlalık olduğu, dikkati dağıtacağı belirtildi. İşçi koroları çapraşık ritmli manzum parçalar okuyor («uyaklıysa su gibi gidiyor, hiç bir şey takılı kalmıyor») ve Eisler'in* zor (alışılmamış) kompozisyonlarını («Bu güç iş...») söylüyorlardı. Anlamını yansıtmayan ya da yanlış olan bazı dizeleri değiştirmek zorunda kalıyorduk. Kolay öğrenilsin diye uyağa uydurulan, kolay söylensin diye basit bir ritm verilen yürüyüş şarkılarında belirli incelikler vardı (düzensizlikler, çapraşıklıklar), bunu farkettiklerinde: «Biraz güç, ama eğlendirici,» diyorlardı. Tükenmiş, gündelik olmuş, yani artık alışılmış olanı, artık üzerinde düşünülmeyecek olanı hiç sevmiyorlardı («Hiç bir şey vermiyor»). Estetiğe gereksinen biri onu burada bulabilirdi. Sovyet Rusya korosuna bir şey eklememi öneren bir işçinin dileği üzerine ekler yaparken («Bu da eklenmeli - yoksa neye yarar?»), ben: Sanatsal biçimi bozar dememe karşın, onun kafasını eğip gülerek bakmasını hiç unutmam. Bu saygılı gülümsemeyle estetiğin kocaman bir kanadı kopmuştu. İşçilerin bize öğretme konusunda korkuları yoktu, kendileri de öğrenmekten korkmuyorlardı.

Deneylerime dayanarak söylüyorum: Yüreklice, alışılmamış şeyleri işçilere vermekten kaçınmayın, yeter ki gerçeklikle ilintisi bulunsun. Her zaman araya girerek: «Halk bunları anlamaz,» diyen kültürlü kişiler, sanat uzmanları ortaya çıkacaktır. Ama halk sabırsızcasına bu kişileri bir kenara itip, sanatçılarıyla doğrudan bir ilişkiye girecektir. Klikler için yapılmış, klikleri oluşturacak aşılamalar yapılıyor, şapka iki bininci defa başka biçime sokuluyor, bayat, çürümüş et biberleniyor. İşçiler bunları inanmamışlığı vurgulayan hoşgörülü bir baş sallayışla geri çeviriyorlar («Korkuları var onların»r). Geri çevrilen biber değil, çürümüş et; aynı şekilde şapkanın iki bininci biçimi değil geri çevrilen, tersine eski şapka. Kendileri pek seyrek de olsa yazıp oynadıklarında olağanüstü özgün oluyorlar. «Ajitprop» sanatı diye adlandırılan, birçoğunun önemsemediği bu sanat, yeni sanatsal gereçlerin ve anlatım şekillerinin kaynaklandığı maden ocağı sanki. Bu sanat, gerçekten halkçı sanat devirlerinin çoktandır unutulmuş ögelerini, hem de enine boyuna yeni toplumsal amaçlara göre yüreklice uyarlayıp ortaya çıkardı. Korkmadan yapılan kısaltmalar ve yoğunlaştırmalar (Komprimierung), basite indirgemeler göze çarpıyor; ayrıca şaşırtıcı inceliklere, anlamlara, karmaşık sorunlara cesur yaklaşımlara rastlanıyor. Bazısı ilkel olabilir, ama bu, burjuva sanatının görünürdeki duyarlıklı ruhsal manzaraları benzeri bir ilkellik değil. Asalı sergilemek, soyutlamayı gerçekleştirebilmek için (çoğu kez başarı dolu çabalar görülüyor) çalışan, ama birkaç başarısızlığı yüzünden bir anlatım biçimini atmak tutarlılık değil bence. İşçinin keskin gözü, saf gerçeklik taşıyan yansımaları delip geçiyor. «Fuhrmann Henschel» de («Sürücü Henschel») işçiler yapılan ruh çözümlemesi konusunda: «Bunu bu kadar ayrıntılı bilmek istemiyoruz,» derken, görünürdeki yüzeyin altında yatan toplumsal güçlerin

daha ayrıntılı ortaya konmasını diliyorlardı. Kendi deneylerimi katayım yine: «Üç Kuruşluk Opera»* daki fantastik giysilere, görünürde gerçek dışı ortama karşı çıkmamışlardı. Dar görüşlü değillerdi, dar alandan nefret ediyorlardı (evleri de dardı). Onların eli çok açıktı, buna karşın oyunları düzenleyenler oldukça cimriydiler. Sanatçıların önerdiği birkaç şeyi gereksiz bulmuşlardı, ama yine de geniş görüşlü davranmışlardı. Aşırılığa karşı değildiler, tersine fazlalığa karşıydılar. Değirmeni çeviren öküzün ağzını kapatmıyorlardı, tam tersi onu değirmeni döndürürken izliyorlardı. «Şu» ya da «bu» yöntem diye bir şeye inanmıyorlardı. Amaçlarına ulaşmak için birçok yönteme gereksinileceğini biliyorlardı.

Halkçılık ve gerçekçilik için ölçütler saptarken, geniş ufuklu olacağız, çok da dikkatli. Çokça yapıldığı gibi bu ölçütleri yalnızca elimizdeki gerçekçi ve halkçı yapıtlardan çıkarmayacağız. Bu yol izlenerek biçimsel ölçütlere varılabilir ancak ve biçimsel bir halkçılık ve gerçekçiliğe tabii.

Bir yapıtın gerçekçi olup olmadığı, elimizdeki gerçekçi diye nitelendirilen, dönemlerin de gerçekçi diye bilinen yapıtlara benzeyip benzememesiyle belirlnmz. Her özel durumda, yaşamın betimlenmesini (başka bir betimleme yerine) o yapıtta betimlenen gerçek yaşamla karşılaştırmak gerek. Halkçılığa ilişkin, son derece biçimci bir süreç var dikkat edilmesi gereken. Yazınsal bir yapıtın anlaşılabilirliği, yalnızca o yapıtın anlaşılmış öbür yapıtlara benzer bir biçimde kaleme alınmasıyla ortaya konamaz. Bu anlaşılmış yapıtlar da tıpatıp kendilerinden önceki yapıtlar gibi yazılmamışlardı her halde. Anlaşılabilmeleri için bir şeyler yapılmıştı. Biz yeni yapıtların anlaşılabilirlikleri için çaba göstermeliyiz. Yalnızca «halkçı olma» diye bir şey yok, bir de «halkçı olma süreci» var.

Yaşayan, kavgacı, tümüyle gerçeklik tarafından kavra-

nan, tümüyle gerçekliği kavrayan, gerçekten halkçı bir edebiyat istiyorsak gerçekliğin hızlı gelişmesine ayak uydurmak zorundayız. Çalışan, büyük halk kitleleri harekete geçmiş durumda. Düşmanlarının eylemleri ve canavarlıkları bunu kanıtlıyor.

1938

HALKÇILIK VE GERÇEKÇİLİĞE [EK]

1. Halka Dönük Olma

Yurt dışında yaşayan edebiyatçıların bir bölümü (kaçmış, kovulmuş, ayrılmış olanlar) hâlâ ısrarla burjuva sınıfına yöneliyorlar. İnsancıl (hümanist) ülkülerin yıkılışını anlatıyorlar, aslında barbarlıktan söz etmeleri de barbarlığın yararına. Ara - sıra insancıllıktan uzak önlemlerin belirli kazançlara, kasa çıkarlarına bağlı olduğunu belirtiyorlar. Bunu söylüyorlar da, insancıl ülkülerin bir kenara atılmasının, burjuva sınıfı mülkiyet ilişkilerinin korunmasına yaradığını söylemiyorlar. Bu insanlık dışı önlemler alınmadan da, biraz iyilikle, özgürlükle, insanlıkla mülkiyet ilişkilerinin korunabileceğine burjuvaziyi inandırmaya çalışıyorlar. Halk bu tür safdillikleri gülünç bulur herhalde. Bence sömürüyü ayakta tutmak için ne kadar baskı yapılması gerektiğini açıklayan

bir görüşe daha çok inanırdı halk. Ayrıca bunun savaşla mı, savaşsız mı, insancıl bir savaşla mı, yoksa insanlık dışı bir savaşla mı vb. gerçekleştirilebileceğini saptayan bir görüş daha inandırıcı olurdu. «İnsanlık için!» sloganı «burjuva mülkiyet ilişkilerine son!» sloganıyla tamamlanmadığı sürece edebiyatın halka dönüklüğünden söz edilemez.

2 Belirli Bir Dönem

Varılacak yargıya belirli bir başlangıç getirebilmek için, yargıya konu olan olayların ne zaman karşımıza çıktıklarının da belirtilmesi gerekli. Bir deniz savaşının patladığı sırada, geminin sulara gömülmeye çoktan başladığı bir anda, tutup da gemide duvarlara belirli resimleri asmaya çalışmak kuşkusuz budalalık olur. Ama gerçek batış anında bile, bu görünümü sürdürebilmek için resimler tasarlayan, resimler yapan sanatçılarla karşılaşıyoruz.

3 Herkese Yönelik Olma

Halk için edebiyat özleniyorsa, sanatsal yapıtların gören herkes tarafından anlaşılabilir olmasının bir zorunluk olduğunu öne sürmeye gerek yoktur. Halk yazınsal eserlere birçok biçimde yaklaşabilir; çabuk kavrayan ve kavradıkları şeyleri çevreye yayan küçük gruplar halinde yaklaşabilir örneğin yazınsal eserlere; ya da halk, sözkonusu eserlerin içinde hemen anladığı şeylerin, başlangıçta anlayamadığı şeylerle olan ilişkilerini sonuç çıkarma yoluyla kurarak, eserin tümünü kavrayabilir. Küçük gruplar için yazmak halka kulak asmamak anlamına gelmez. Bu, o grupların halkın çıkarlarına

mı hizmet ettiklerine, yoksa halka karşı mı çalıştıklarına bağlıdır. Halkın çıkarlarına karşı çaba harcayanlardan bir örnek çıktı karşımıza; yalnızca kendi durumlarını korumak amacına hizmet eden ve bu amaç için tekeller kuran (yazınsal tekeller bunlar) birtakım kapalı çevreler gördük. Fırtına bu tür kümelenmeleri silip süpürmelidir.

4 Tepeden inme Halkçılık

Kavramda hiç kuşkusuz bir kibirlilik var. Sanki yukardan bakarak aşağı doğru söyleniyor. Halkçılık kavramında, olabildiği kadar bir sadeleştirme önerisi gizli sanki. Halk için bir şeyler yapılmalı, havyarı bırakalım! Halkın biraz kalın kafalı olduğu söyleniyor. Halk biraz geri kalmıştır. O her şeyi alıştığı biçimde ister. Zor öğrenir, yeniye yatkın değildir. Danimarkalı emekçi yanlısı yazar Henry Jul Andersen* tutsak zincirlerini andıran alışkanlıklardan söz eden bir şiir yazmış. Bu yukardan bakan «halkçı» kavramıyla işimiz yok. Halkçı yazına biçimsel bir sorun değil ki.

5 Şiirler, Halkın Dile Gelme Araçları

Halkın dile gelme araçları olarak kullandığı kimi şairlerden istediği kendi ağzına bakılması, ama dudağının kıpırtılarının tıpa tıp yansıtılması değil. En çıplağından en yaşayanına, en zor seçilebilir olanına kadar tüm isterlerinin karmaşasına eğilinmesini ister halk. Roman biçimi halkı pek ilgilendirmiyor, ama devlet biçimi ilgilendiriyor. Halk tutu-

cu değildir. Geleneklerin sürdürülmesi halka pek öyle kutsal bir görevmiş gibi gelmiyor, kutsal olmayan yöntemlerle yürütülüyor bu iş.

HALKÇI EDEBİYAT

Yazınsal bir yapıtın halka dönük olup olmadığı sorusu bence biçimsel bir nitelik taşımıyor. Halk tarafından anlaşılabilmek için alışılmamış dile getiriş biçimlerini bir kenara atıp, bunun yerine bilinen bakış açılarından halka seslenmek diye bir şey düşünülemez. Halkın alışkanlıklarını (burada okuma alışkanlığı) diktatörce yöntemlerle belirlemek halkın yararına değildir. Halk, çıkarları söz konusu olunca yürekli dile getirişleri anlar, yeni bakış açılarını onaylar, biçimsel zorlukların üstesinden gelmeyi başarır. Marx'ı Hegel'den daha iyi anlar, Hegel'i ise marksist bir öğretimde anlayabilir ancak. Rilke halka dönük değil; bunu kanıtlamak için, onun en karışık, biçim konusunda doruğa ulaşmış şiirlerine göz atmaya gerek yok; halk şarkısı niteliğindeki şiirleri bile halka dönük değil. Lukacs bunu çok iyi sergileyen bir dörtlüğü gün ışığına çıkarmış («Onu acılar sardığında»); biçimsel bir anlaşılırlık içinde bu dörtlük, Mayakovskiy'ninkilerden* daha bir anlaşılabilir biçimde. Ama halkın mantık diye adlandırdığı şeyi içermiyor. Biçimci, çünkü acıma dolu bir ses tonuyla canavarlıktan söz ediliyor, suçlulara acınıyor. Burada duyulan üzüntü, sanki herkes buna katılıyormuş gibi dile ge-

tiriliyor. Kâğıt üzerinde biçimsel olarak öylesine bir biçim seçiliyor ve estetik bir püf noktası yakalanarak öylesine bir izlenim yaratılıyor ki, halk bunu şarkı şeklinde söyleyebilir, yani böylesini düşünebilir, duyabilir sanılıyor. Halk böyle duyar ve düşünürse kendi çıkarlarını baltalar. Aynı şairlerin «çapraşık», «güç» diye nitelenen öteki şiirlerinde de bu halka karşı tavrı görebiliriz, yalnız başka biçimlerde. Bu yapıtlarda bayağılıktan züppeliğe doğru bir kaçış sezinleniyor. Hiç bir şeyden bir şey yaratılmaya çalışılıyor. Öz açısından hiç bir değeri yok bu yapıtların, biçim açısından ise bir şeyler var. Öz açısından kesinlikle eskiye dayanırken, biçimsel birtakım yenilikler görülüyor. Bu şiirler, anlaşılabilir de olsalar, anlaşılmaz da olsalar «halka hiç bir şey vermiyor».

EDEBİYATTA GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARININ SONUÇLARI

Sovyetler Birliği'nden kaynaklanan, uluslararası bir hareketi başlatan edebiyattaki gerçekçilik tartışması, bence şu noktaları açığa çıkardı :

1. İnsanı betimleyecek yerde, daha çok insanın içtepilerini betimlemeyi yeğleyen, insanı sadece bir içtepiler karmaşası olarak açıklayan roman yazarları gerçeğe yaklaşamazlar. **Yalnızca** dünyanın insan ruhuna yansıması, ya da **yalnızca** —dünyayı yansıtabiliyorsa— insan ruhunun betimlenmesi yoluyla ne dünya, ne de insan anlatılabilir (belirgin ve kullanışlı biçimde betimlenebilir). İnsan, tepkileri (Reaktionen) ve eylemleriyle (Aktionen) birlikte betimlenmelidir.

2. Yalnızca kapitalizmin insanı insanlıktan çıkaran tutumunu yansıtan, yani yalnızca insanın ruhsal açıdan yoksullaşmasını anlatan roman yazarları gerçeğe yaklaşamazlar. Kapitalizm insana karşı olduğu gibi, barbarlığa karşı verdiği sıcak savaşta insanın yanında da görünüyor. İnsan bugün de bir makina değil; bir tek makinanın parçası olmak da değil işlevi. İnsan, sadece politik bir etmen olarak anlatılırsa, toplumsal işlevi açısından yeterince anlatıldığı söylenemez.

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

Edebiyattaki **gerçekçilik** davamızı pek iyi yürütebildiğimiz kanısında değilim. Ekspresyonist yapıtların yetersizlikleri gerçekçiler tarafından kanıtlanmadı; **gerçekçilik** kavramı çok dar bir anlamla çıktı karşımıza, bilerek seçilmiş birkaç yapıttan çıkarılan kurallardan oluşan yazınsal bir akımın sözkonusu olduğunu sanacak neredeyse insan. Bilmem ne kadar sayıda ekspresyonist yapıt pirinç bir havan'ın içine konularak eziliyor, çıkan suyun iğrene iğrene tadına bakılıyor, sonra başka yapıtlar ezilmeye başlanıyor. Böylesine bir tutum pek gerçekçi sayılamaz. **Gerçekçiliğin** anlamı, tartışmacıların beceriksizlikleri nedeniyle, hiç düşünmeden çıkarılmış, rastgele bir anlam izlenimi bırakıyor; konulan ölçütler çok kuşku uyandırıcı, **gerçek yaşamdan alınmışlar,** ama çok geniş kapsamlı ölçütler bunlar; **tıpkı Tolstoy gibi** mi demek istenmiş, ya da **Balzac'ın tıpkısı** mı kastedilmiş, yoksa yalnızca **ünlü birinden** mi söz edilmiş, sürekli bu soruları soruyor insan kendine. **Gerçekçilik, biçimciliğin** karşısına konu-

yor, sanki gerçekçilik yalnızca ve yalnızca **içerikçilikmiş** gibi davranılıyor. Biliyorsunuz: Önceki yüzyıldan kalma birkaç ünlü romanı karşımıza çıkarıyorlar, onları övdükçe övüyorlar (gerçekte övülmek hakları) ve içlerinden gerçekçiliği çekip alıyorlar. Yaşayan yazarlardan böylesine bir gerçekçiliği beklemek, bir adamdan omuzlarının genişliğinin 75 cm olmasını istemek ya da bir metre uzunluğunda bıyıkları, parlayan gözleri olmasını dilemek, ama ona bütün bunları nasıl ve nereden elde edeceğini söylememek anlamına gelir. Bence böylesine önemli bir soruna bu biçimde yaklaşamayız. **Gerçekçiliğin** daha hoşgörülü, daha verimli, daha aydınca bir tanımını yapmak elimizde.

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON (1948)

İki Kent

Bay K., B kentini A kentine yeğliyordu. «A kentinde,» diyordu, «severler beni. Ama B kentinde sevecen davrandılar bana. A'da elimden tuttular, B'nin ise elinden ben tuttum. A kentinde sofraya buyur ettiler beni, B kentinde ise kolları sıvayıp mutfağa çağrıldım.»

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON[1]

Prolog

Aşağıda birkaç onyıldan bu yana uygulamada geliştirilen bir tiyatro türünün biçimlediği bir estetiğin tanımlanmasına çalışılacaktır. Zaman zaman yazarın[2] oyunlarına ilişkin notlar biçiminde yayınlanan kuramsal nitelikteki açıklamalarda, eleştirilerde ve teknik yönerimlerde estetiğe yalnızca üstünkörü, bu konuya fazla önem verilmediğini ortaya

---

1) Organon, Yunanca'da araç anlamına gelir. Felsefede Alexander V. Aphrodisias, Bacon ve J. H. Lambert tarafından bilimin yardımcısı olarak mantık anlamında kullanılmıştır. Aristoteles'in mantığa ilişkin yazılarına da başlık olarak konmuştur. Kant, Organon sözcüğünden, belli bir bilginin nasıl oluşturulacağına ilişkin yönerimi anlar. Sözcük, Brecht tarafından bu son anlamda kullanılmıştır. (Çev.)

2) Buradaki yazar sözcüğü ile Brecht, kendinden söz etmektedir. (Çev.).

koyan bir anlatımla değinildi. Belli bir tiyatro türü toplumsal işlevinin kapsamını kimi zaman genişletti, kimi zaman daralttı; artistik yöntemlerinin eksiklerini giderdi ya da kullandığı yöntemleri titiz bir elemeden geçirdi; estetik ortaya bir sorun olarak çıktığında, yürürlükteki ahlâk ya da beğeni kurallarını kendi savaşının o andaki durumuna göre, bazan yadsıdı, bazan da kendi yararına kullanarak kendine özgü bir estetik anlayışını kabul ettirdi. Bu tiyatro, toplumsal tutumlara olan eğilimini, çoğunluğun benimsediği sanat yapıtlarının toplumsal tutumlar içerdiğini kanıtlayarak savundu; sözü edilen tutumların göze çarpmayışının tek nedeni, çoğunlukça paylaşılmış olmalarıydı. Çağdaş üretim alanının bilinmeye değer olanlardan boşalmasını yine aynı tiyatro bir çöküş belirtisi olarak nitelendirdi. Geceleri eğlence satan tiyatroları burjuva sınıfına uyuşturucu madde sağlayan yerler olmakla suçladı. Toplumsal yaşamın sahnelerden çarpıtılarak yansıtılması, sözde bir natüralizm anlayışının da bu doğrultuyu izlemesi karşısında bilimsel kesinlikte seyirlikler arama gereksemesini duydu; ruhsal bir göz ve ruh zevkinin yöneldiği içerikten yoksun, eskimiş eğlenceler karşısında ise matematiğin soylu mantığına sığındı. Öğrenmeye karşı isteksizliğin ve yararlı olana karşı nefretin eşliğinde güzeli yüceltmeye yönelik anlayışı, özellikle artık ortaya güzel denebilecek bir şey konulamadığından, nefretle karşıladı. Erişilmek istenen, bilimsel çağa uygun bir tiyatroydu. Bu uğurda açılan savaşı planlayanlar, kendilerini basının estetikçilerine karşı korumalarını sağlayacak yeterince silâhı, estetik kavramlar deposundan ariyet almayı, ya da çalmayı fazla güç bulduklarında, «zevk aracından öğretim aracı geliştirmek ve eğlence amacına hizmet eden belli kurumları kamu haberleşme aracına dönüştürmek», yani «zevk verici» olanların alanından göçmek yo-

lundaki niyetlerini bir korkutma aracı olarak kullandılar. Soysuzlaşmış, asalak olmuş bir sınıfın kalıntısı olan estetik öylesine acınası bir duruma düşmüştü ki, tiyatro hâlâ tiyatro olarak kalmayı yeğliyorsa hem saygınlık, hem de hareket özgürlüğü kazanmak zorundaydı. Uygulamasına geçildiğinde «bilimsel tiyatro»nun adına gerçekleştirilen, bilim değil, ama yine tiyatro oldu. Naziler zamanındaki gösteri yasağı boyunca biriken yenilikler şimdi bu tiyatro türünü, estetiği açısından sınamayı, ya da bu tür için düşünülebilecek bir estetiğin ana çizgilerini belirlemeyi öğütlemeye değer bir davranış olarak göstermektedir. Çünkü, örneğin, tiyatroda yabancılaştırma sorununu belli bir estetik anlayışına dayanmadan açıklamak, çok güç bir iş olurdu.

Kaldı ki bugün pozitif bilimlerin estetiğinden bile söz edebilir. Galile, belli formüllerin inceliğinden ve deneylerin mantığından söz eder. Einstein, güzellik duygusuna bilimsel buluşların yapılmasını sağlama açısından bir işlev tanır. Atom fizikçisi R. Oppenheimer ise «kendine özgü bir güzelliği olan ve insanın yeryüzündeki durumuna yakışır görünen» bilimsel tutumu över.

Bu durumda gelin çoğunluğu hoşnutsuz kılma pahasına «zevk verici» olanın alanından göçme yolundaki niyetimizi geri alalım ve çoğunluğu daha da hoşnutsuz kılma pahasına, bundan böyle bu alana iyice yerleşmek niyetinde olduğumuzu açıklayalım. Estetiğin gereğine uyarak, tiyatroyu insanları eğlendiren bir yer olarak ele alalım ve bize seslenebilen eğlence türünün hangisi olduğunu araştıralım!

1.

Tiyatro insanlar arasında geçen tarihsel ya da yazarın imgeleminin ürünü olayların eğlendirme amacıyla ve canlı gö-

rüntülerle yansıtılmasıdır. Aşağıda —eskisinden olsun, yenisinden olsun— tiyatrodan söz ettiğimizde anladığımız, bu tanımlamanın doğrultusundaki tiyatrodur.

2.

Bu tanımlamanın çatısı altına daha bir şeyler sokabilmek için, insanlarla tanrılar arasındaki olayları da ele alabilirdik; ancak ereğimiz salt bir minimumun saptanması olduğundan, bu yöndeki çabaları bir yana bırakabiliriz. Kaldı ki, böyle bir genişletme girişiminde bulunsaydık bile, yine tiyatro kurumunun en kapsamlı işlevinin eğlendirmek olduğunu söylemek zorunda kalacaktık. Bu işlev, tiyatro için bugüne dek bulabildiğimiz en soylu işlevdir.

3.

En eski zamanlardan bu yana tiyatronun ödevi, bütün öteki sanatlarınki gibi, insanları eğlendirmektir. Tiyatroya kendine özgü onurunu kazandıran, hep bu ödev olmuştur. Kendini tanıtmak için başkaca bir kimlik kartına gereksemə duymaz tiyatro; öte yandan bu kimlik kartı, tiyatro için kesinlikle gereklidir. Tiyatroyu örneğin bir ahlâk pazarına dönüştürmek, asla onu daha yüksek bir düzeye kavuşturma olanağını vermez; vermek istediği ahlâk dersine eğlendirici, duyular açısından eğlendirici bir nitelik kazandıramazsa, tiyatro alçalma tehlikesiyle karşılaşacaktır —eğlendirici nitelik ise ancak ahlâk dersinin kazançlı çıkmasını sağlayabilir. Tiyatrodan öğretmesi bile beklenilmemeli, öğretebilecekleri arasında en yararlısı, insanın gerek fiziksel, gerekse ruhsal

açıdan nasıl hızla devinebileceği olmalıdır. Çünkü bütünüyle gereksiz bir şey olarak kalma hakkı tanınmalıdır tiyatroya; bunun dile getirdiği anlam, doğal olarak, kişinin zaten gereksiz şeyler için yaşadığıdır. Başka şeylere oranla eğlencenin savunulmaya olan gereksinmesi çok azdır.

4.

Eskiler, Aristoteles'i* izleyerek, trajediden salt halkı eğlendirmesini istemişler, ondan bunu aşan ya da bunun altında kalan bir işlev beklememişlerdir. Tiyatronun kökeninin dinsel törenlerde olduğu ileri sürüldüğünde, bununla söylenilmek istenen, tiyatronun dinsel törenlerin bazı öğelerinden oluştuğudur; tiyatro dinden tapınma işlevini değil, ama yalnızca ve yalnızca duyulan hazzı beraberinde getirmiştir. Aristoteles'in, korku ve acıma duygularının uyandırılmasıyla arınma, ya da korku ve acımadan arınma görüşlerine gelince, bu arınma, salt eğlendirici yoldan gerçekleştirilen bir arınma değil, ama doğrudan doğruya eğlendirme amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır. Tiyatrodan daha çoğunu istemek ya da almak, yalnızca insanın kendi amacının düzeyini alçaltır.

5.

Eğlencelerden, yüksek ve alçak düzeyde olanlar diye ayırımlarla söz edilse bile sanat, bu ayırıma donuk gözlerle bakacaktır; çünkü o insanları eğlendirebildiği sürece her iki düzeyde de devinmek ve rahat bırakılmak ister.

6.

Buna karşılık tiyatronun verebileceği güçsüz (yalınç) ve güçlü (çapraşık) hazlar vardır. Büyük dramatik yapıtlarda rastlanan ve sonuncu türe giren hazlar giderek yükselen bir çizgide ilerlerler ve doruklarına, aşkta cinsel birleşmenin erişmesi gibi erişirler; başka bir deyişle bunlar daha karışık, anlatım açısından daha zengin, daha çelişkili ve sonuçları açısından daha zengindirler.

7.

Değişik çağlarda, insanların o sırada sürdürdükleri toplum yaşamının türüne göre, eğlenceler de değişik olmuştur. Yunan sirklerinde toplanan, tiranların[1] egemenliği altındaki demos'un[2] ve Ondördüncü Louis'nin sarayındakilerin eğlendiriliş biçimleri doğal olarak farklılık göstermiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamalarına ilişkin başka görüntü-

---

1) Tiran: Lidya dilinden gelen sözcük, eski Yunan'da siyasal erkı tek başına elinden tutan kimse için kullanılırdı Siyasal erki zorla ele geçirip onu kötüye kullanan da böyle anılırdı. (Çev.).

2) Demos: Yunanca'da «halk» anlamına gelir; eski Yunan'da, bir bölgenin halkı, bölgenin kendisi, bunun yanı sıra da bir kent devletinin hak sahibi olabilen (yani kölelerden ve vatandaş olmayanlardan ayrılan) vatandaşları bu sözcükle anlatılırdı. (Çev.).

ler yansıtmak zorunda kalmıştır; yalnızca başka bir yaşamın görüntüleriyle yetinilmemiş, görüntülerin türünde de değişiklik zorunluluğu doğmuştur.

8.

İnsanların birlikte yaşama türüne göre olanaklı ve zorunlu olan eğlenceye bağlı olarak, özyapıların da başka boyutlara sokulması, konumların başka bakış açılarına göre düzenlenmesi gerekmiştir. Yunanlıların, bilinmemesi bireyi cezadan kurtarmayan tanrısal yasaların kesin geçerliliği ile, Fransızların, saray yasalarının yeryüzünün büyüklerinden istediği sıkıdüzenle, Elisabeth çağı İngilizlerinin de, özgürlük içerisinde tozutan bireyin kendi kendisine hayran kalışıyla eğlenebilmeleri için öykülerin çok farklı biçimlerde anlatılması gerekmiştir.

9.

Bir noktanın göz önünde tutulması gerekir: Böylesine başka başka türde görüntülerle duyulan eğlence, görüntünün yansıtmak istediği gerçeğin uygunluk derecesine hemen hiç bağlı değildi. Gerçekten sapmalar, dahası, olasızlık, sapmalar belli bir çizgiyi izlediği ve olasızlık aynı türden kaldığı sürece bir tedirginlik doğurmamıştır. Ele alınan öyküde, her türlü şiirsel ve tiyatroya ilişkin araçların yardımıyla gerçekleştirilen zorunlu bir akış görüntüsünün yaratılması yeterli olmuştur. Bugün bizler de, öykülerdeki başlıca kişilerin güzel ya da yüce duygularını kendimize maletme yoluyla, Sophokles'in* ruhsal arındırmalarını, Racine'in* kendini feda

ediş sahnelerini ve Shakespeore'in kana susamışlıklarını sömürebildiğimizde, bu gibi sapmaları memnuniyetle görmemezlikten gelmekteyiz.

10.

Çünkü eskiden bu yana tiyatroya konu edilen, sapmalarına ve olasızlıklarına karşın eğlendirebilmiş olan ve insanlar arasındaki önemli olaylara ilişkin bulunan çeşitli görüntü türlerinden şaşılacak kadar çoğu, bugün bizi de eğlendirmektedir.

11.

Böylesine değişik zamanlara ilişkin görüntülerden zevk alabilme yeteneğimize bıkarak —ki aynı şey, o güçlü yüzyılların çocukiarından büyük bir olasılıkla beklenemezdi—, kendi çağımıza özgü eğlenceleri henüz bulamadığımız gibi bir kuşkuya kapılmamız gerekmez mi?

12.

Tiyatrodan aldığımız zevk azalmış olmalı; eskilerin aldıklarına oranla azalmış olmalı. Oysa birlikte yaşayış biçimimiz, henüz böyle bir zevk alışı olanaklı kılacak kadar onlarınkine öykünüyor. Bizler eski yapıtlara epey yeni sayılabilecek bir yöntemle, özdeşleyim yoluyla* yaklaşmaktayız; oysa eski yapıtlar açısından bu yönteme güvenilir gözüyle bakma olanağı az. Böylece aldığımız zevkin büyük kısmı,

bizden öncekilere alabildiğine açılmış olması gereken kaynaklardan çok daha başka kaynaklarla besleniyor. O zaman eksik kalan yönümüzün dilin güzelliğiyle, öykünmelerin inceliğiyle, bağımsız tasarımlar yaratmamıza olanak hazırlayan kısımlarla, kısacası eski yapıtların ikinci derecede kalan, önemsiz öğeleriyle giderme yoluna gidiyoruz. Öyküdeki sapmaları gizleyenler de doğrudan doğruya bu şiirsel ve tiyatroya özgü araçlardır. Bizim tiyatrolarımız artık bu öyküleri, o denli eski sayılmayacak olan büyük Shakespeare'in öykülerini bile açık biçimde anlatabilmek, başka bir deyişle olayların birbirine bağlanmasını inandırıcı kılabilecek yeteneğe ya da isteğe sahip değiller. Oysa öykü anlatma sanatı Aristoteles'e göre —ki bu konuda biz de aynı görüşü paylaşıyoruz— oyunun ruhudur. İnsanların birlikte yaşamına ilişkin görüntülerin ilkelliğinden ve umursamazlığından giderek daha büyük tedirginlik duymaktayız; bu, yalnızca eski yapıtlar için değil, ama eski reçetelere göre yapılan çağdaş oyunlar için de böyle. Zevk alma biçimimiz çağdışı olmakta.

13.

Tiyatrodan aldığımız zevkin azalmasının nedeni, insanlar arasında geçen olaylar canlandırılırken gerçeklerden sapılması. Bu yüzden daha az zevk almamızın nedeni ise şu: canlandırılan karşısındaki tutumumuz, bizden öncekilerinkinden farklı.

14.

Tiyatromuzun insanların birlikte yaşamına ilişkin görüntülerle sağlayabileceği daha dolaysız bir oyalanma, geniş

kapsamlı ve etkileyici bir eğlendirici türü aradığımız zaman, kendimizi bilimsel bir çağın çocukları olarak düşünmemiz gerek... İnsanlar olarak birlikte yaşayışımız —yani: Yaşamımız— tümüyle yeni kapsamlı bilimlerle belirlenmiş durumda.

15.

Bundan birkaç yüzyıl önce değişik ülkelerde yaşayan, ama birbirleriyle bağlantı kurmuş olan bazı insanlar belli deneyler yaptılar; bu deneylerin yardımıyla doğanın gizlerini çözmeyi umut ediyorlardı. Artık güçlenmiş olan kentlerde esnaf sınıfının üyesi olan bu kişiler, yaptıkları buluşları başka kişilere ilettiler; bu kişiler, yeni bilimlerden kendi kişisel kazançlarından başkaca bir sonuç beklemeksizin, bu buluşları uygulamada değerlendirdiler. Yaklaşık olarak bin yıl boyunca hemen hiç değişmeyen yöntemler kullanmış olan meslekler, ansızın büyük bir gelişme sürecine girdiler; rekabet yoluyla aralarında bağlantı kurulan çeşitli bölgelerde, çeşitli yerlerden gelme kitleleri içlerinde birleştirdiler; bir tür yeni örgütlenme içerisine giren bu kitleler çok büyük bir üretim çabasına atıldılar. Kısa bir süre sonra insanlık, daha önce düşlemek yürekliliğini bile gösteremediği güçleri ortaya koydu.

16.

Sanki insanlık ilk kez bilinçli olarak ve hep birlikte üzerinde yaşadığı gezegeni oturulabilir duruma getirme çabasına atılmaktaydı. Sözü geçen gezegenin kömür, su, petrol gibi

birçok öğeleri birer hazineye dönüştü. Su buharından taşıtları devindirmek için yararlanıldı; birkaç kıvılcım ve kurbağa bacaklarının titremesi, ışık oluşturan, ölümü kıtalardan kıtalara götüren bir doğa gücünü açığa vurdu. İnsanoğlu, çevresine yepyeni gözlerle bakınarak uzun zamandan bu yana görülen, ama hiç değerlendirilmemiş olanları nasıl kendi yararına kullanabileceğini araştırdı. Çevresi önce her on yılda, sonra yıldan yıla, en sonunda da günden güne değişmeye başladı. Ben, bu satırları, doğduğum zaman bilinmeyen yazı makinesinde yazıyorum. Yeni taşıtlarda büyükbabamın düşlerinden bile geçiremeyeceği bir hızla gidiyorum; onun yaşadığı yıllarda hiç bir şey bunca hızlı devinmezdi. Ve babamın yapamadığını yapıyor, havada uçabiliyorum. Babamla kıtalararası bir konuşma yapabildim; ama Hiroşama'daki patlamanın canlı resimlerini ancak oğlumla birlikte görebildim.

17.

Yeni bilimler çevremizde bunca köklü değişikliklere yol açmış ve çevremiz değişebilirlik niteliğini kazandırmış olmakla birlikte, yine de bu bilimlerin ruhunun yapmakta olduğumuz her şeye yön verdiğini söyleyebilmek, henüz olanaksız. Yeni düşünme ve duyma biçiminin büyük insan kitlelerine henüz inmemiş oluşunun nedenini, doğanın sömürülmesinde ve altedilmesinde bunca başarılı olan bilimlerin, ona egemenliğini borçlu olan bir sınıfça, burjuva sınıfınca, başka bir bölgeyi işleme konusunda engellenmesinde aramak gerekir. Henüz karanlıklar içinde yüzen bu bölge, doğanın sömürülmesi ve altedilmesi sırasında insanların birbirleri arasındaki ilişkiler yüzündendir. Herkesi eşit derecede ilgilendiren bu büyük işin üstesinden gelindi ama, bunu olanaklı

kılan yeni düşünce yöntemleri, bu işi yapanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri açıkça ortaya koymadı. Doğaya ilişkin yeni bakış açısı, topluma yönelmedi.

18.

Gerçekte insanlar arasındaki ilişkiler, geçmişte olduklarından çok daha ileri ölçüde saydamlığını yitirdi. Tümünün bağımlı oldukları ortak dev girişim, insanları giderek daha çok bölmekte. Üretimdeki artma, sefaletin artmasına yol açıyor; doğanın sömürülmesinden ise yalnızca belli bir azınlık, insanları sömürme yoluyla, kazançlı çıkıyor. Gerçekte herkesin ilerlemesini sağlayabilecek olan, birkaç kişinin öbürlerinden daha ileri gitmesini sağlıyor. Üretimin giderek daha büyük bir kısmı ise büyük savaşlar için yıkım araçlarının yapımına yöneltiliyor. Bu savaşlarda her ulustan analar, çocuklarını kucaklamış olarak, çaresizlik içindeki bakışların göklere dikiyorlar ve bilimin öldürücü buluşlarını arıyorlar.

19.

İnsanlar bir zamanlar ne vakit geleceği bilinmeyen doğa âfetlerinin karşısında ne durumda idiyseler, bugün kendi girişimlerinin karşısında öyle duruyorlar. Egemenliğe dönüştürdüğü yükselişini bilime borçlu olan burjuva, bu dönüştürmeyi bilimin sağladığı yararları tekeline alarak gerçekleştirmiş olan burjuva, bilimsel bakış açısının kendi girişimlerine çevrilmesi halinde egemenliğinin son bulacağını iyi biliyor. Bu nedenle insan toplumunu konu alan ve temelleri yaklaşık olarak yüz yıl önce atılan yeni bilim, yönetenlerle yönetilen-

ler arasındaki savaştan doğdu. O zamandan bu yana derinliklerde, yaşam öğeleri büyük çapta üretim olan yeni işçi sınıfında belli bir bilimsel ruh gelişmiş durumda: Büyük âfetlere o sınıf içerisinden egemen sınıfın girişimleri gözüyle bakıldı.

20.

Bilimle sanatın ortak noktası, her ikisinin de varlık nedeninin insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşu; birincisi insanların geçimini sağlamasıyla, ikincisi ise insanların eğlenmesiyle ilgileniyor. Gelmekte olan çağda ise sanat, eğlendiricilik, oylayıcılık niteliğinin kaynağını, geçim durumumuzu alabildiğine düzeltebilecek ve bir kez önündeki engeller kaldırıldığında, en büyük eğlence kaynağı olabilecek olan yeni üretimcilikte bulacak.

21.

Eğer kendimizi bu büyük üretim tutkusuna kaptırmak istiyorsak, o zaman insanların birlikte yaşamını ne tür görüntülerle canlandırmalıyız? Bilim çağının çocukları olan bizler, tiyatromuzda doğaya ve topluma karşı ve eğlendirici nitelikte olmak üzere nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, üretici olabilsin?

22.

Eleştirici olmalıdır bu tutum. Bir ırmağın karşısında, o ırmağın akışının düzenlenmesi, bir yemiş ağacının karşısında, o ağacın aşılama yoluyla daha soylu kılınması, bir

devinim karşısında yerde ve havada giden taşıt araçlarının yapımı, toplum karşısında o toplumun köklü bir değişime uğratılması olmalıdır. İnsanların toplumsal yaşamına ilişkin görüntülerimiz, ırmakların akışını düzenleyen, ağaç yetiştiriciler, taşıt yapımcıları ve toplumu köklü biçimde değiştirenler için yaratılmıştır; bizler bunları tiyatrolarımıza çağırmakta ve onlardan zevkli uğraşlarını unutmamalarını isterken, gönüllerince değiştirsinler diye, dünyayı onların düşüncelerine ve duygularına sunmaktayız.

23.

Tiyatro, bu denli özgür bir tutumu ancak kendini toplumdaki en güçlü akıntılara bıraktığı ve büyük değişiklikler gerçekleştirme gereği yüzünden alabildiğine sabırsız olma zorunluluğu ile karşı karşıya olanların yanında yer aldığı takdirde takınabilir. Başka bir şey olmasa bile, salt sanatımızı çağa uygun biçimde geliştirme isteği, bilimsel çağın tiyatrosu olan tiyatromuzu dış mahallelere iter. Oralarda tiyatro daha çok, ağır yaşam koşulları içerisinde yaşayanlardan oluşan geniş kitlelere kapılarını ardına değin açık tutar; amaçlanan, bu kitlelerin tiyatroda büyük sorunları ile birlikte yararlı bir tartışma ortamına girmelerini sağlamaktır. Sanatımızın karşılığını ödemek, onlara zor gelebilir; kendilerine sunulan yeni eğlence türünü hemen anlamayabilirler; bize gelince, bizler de onların neyi nasıl gereksediklerini bulup çıkarmayı öğrenmek zorunda kalabiliriz; ama bütün bunlara karşılık, bize ilgi göstereceklerinden de emin olabiliriz. Çünkü doğabilimine böyle uzakmış gibi görünen bu kitleler, gerçekte ondan uzak tutuldukları için uzaktırlar ve bu bilimi sindirebilmek, edinebilmek için, önce kendi baş-

larına yeni bir toplumbilimi geliştirmek ve uygulamak zorundadırlar; ancak bu tür bir davranışa giderlerse bilimsel çağın çocukları olma niteliğini kazanabilirler; bilimsel çağın tiyatrosu ise, kitlelerden bir itki gelmedikçe harekete geçemez. Üretimciliği eğlencenin ana kaynağı yapan bir tiyatro, konu olarak da üretimciliği seçmek zorundadır. Özellikle insanın insanı her yerde kendini üretme, başka deyişle geçimini sağlama, eğlenme ve eğlendirme konusunda engellendiği günümüzde bu çabaları çok daha hızlı bir tempo ile sürdürmek gerekir. Tiyatro, gerçeğe ilişkin etkili görüntüler yaratabilmek ve yaratma hakkına sahip olabilmek için gerçeğe bağımlı olmalıdır.

24.

Bu tutum, tiyatronun öğretim ve kitle haberleşmesi mekanizmasına elden geldiğince yaklaşmasını kolaylaştırır. Gerçi tiyatroyu her türlü bilgi ile dolduramayız; aksine davranış, onun eğlendirici olma niteliğini engeller; ama öte yandan tiyatro, öğretim ve araştırmada bir eğlence kaynağı bulmakta özgürdür. Tiyatro, topluma ilişkin ve toplumu etkileyebilecek, bunun yanı sıra da uygulanma olanağına sahip görüntüleri bütünüyle, bir oyun niteliği çerçevesinde ortaya koyar: Toplumun kurucuları için geçmişin ve günün yaşantılarını öyle bir biçimde sergiler ki, aramızdaki en tutkulu, en bilge ve en çalışkan kişilerin günün ve yüzyılın olaylarından edindikleri duyumları, bilgileri ve itkileri seyirci tadına vararak «algılayabilir.» Seyircinin, sorunların çözülmesinde kaynağını bulan bilgelikle, ezilene karşı duyulan acımanın bir sonraki ve yararlı aşamasını oluşturan öfkeyle, insana karşı saygı duyulması karşısında duyulan saygıyla, kısacası bir şeyler üretenleri eğlendirenlerle eğlendirilmesi gerekir.

25.

Bu, tiyatroya aynı zamanda seyircilerinin çağlarına özgü ve kaynağını üreticilikte bulan özel ahlâkın tadına varabilmeleri için ortam hazırlama olanağını verir. Eleştirel yaklaşımı, başka deyişle üreticiliğin büyük yöntemini eğlenceye dönüştüren bir tiyatro için ahlâk alanında yapmak zorunda olduğu hiç bir şey yoktur; buna karşılık yapabileceği çok şey vardır. Toplumsallık niteliğinden uzak olan bile, güçlü ve büyük biçimde ortaya konduğunda toplum için eğlence kaynağı olabilir. Böyle bir durumda tiyatro, ortaya özel bir değer taşıyan akılcı güçler ve başkaca yetenekler koyar; tabiî bunlar, yıkıcılığa yöneliktir. Toplum, taşmasıyla bir âfet halini almış akarsuyun görkeminden de tat alabilir —şu koşulla: eğer istediğinde önüne nasıl geçeceğini biliyorsa. O zaman o akarsu, artık bizim demektir.

26.

Ne var ki, böyle bir girişim söz konusu olduğunda tiyatroyu bugünkü durumuyla bırakmamız hemen hemen olanaksızdır. Şu tiyatrolardan birine girelim ve seyirci üzerinde uyandırdığı etkiyi izleyelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça dingin birtakım kişileri tuhaf bir durumda görürüz: Büyük bir çabayla —bitkinliğin etkisiyle artık güçsüzleşmiş olanların dışında— bütün kaslarını germeye çalışır gibidirler. Aralarında hemen hiç bir iletişim yoktur. Beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın bir arada oluşu gibidir —ama karabasanların pençesinde kıvranarak uyuyanlarınki gibi. Gözleri açıktır ama görmezler, yalnızca bakarlar, tıpkı

kulaklarının duymaması, salt dinlemesi gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar; yüzlerindeki ifade, büyücülerin ve din adamlarının egemen oldukları zamanlardan kalmadır. Görmek ve duymak, sırasında eğlendirici olabilir; ne var ki bu insanlar, artık her türlü eylemin dışındadırlar. Daha çok bir eyleme konu olan kişilere öykünürler. Belirsiz, ama güçlü duyumlara kapılıp gitmiş gibi göründükleri durum, oyuncuları iyi oynadıklar ölçüde yoğunlaşır; öyle ki, bu durumdan hoşlanmayan bizler, «keşke oyuncular alabildiğine kötü oynasalar,» diyecek oluruz.

27.

Sahnede canlandırılan dünyaya, tanığı olduğumuz havanın ve duyguların yaratılması için kesik kesik sahneye getirilmiş olan dünyaya gelince, bu, biraz karton, biraz mimik, biraz metin gibi acınası yoksullukta malzemeden çırpıştırılma bir dünyadır; bu durum karşısında insan, bu denli yoksul bir döküntüyle seyircilerin duygularını gerçek dünyanın yapabildiğinden çok daha ileri ölçüde dalgalandırabilen tiyatroculara neredeyse hayranlık duymak zorunda kalır.

28.

Ama ne olursa olsun bağışlamamız gerek tiyatrocuları; çünkü onlar, kendilerinden para ve ün karşılığında satın alınan eğlenceleri ne gerçek dünyaya sadık görüntülerle sağlayabilirler, ne de çarpıtılmış gerçeği yansıtan görüntüleri daha az büyüleyici biçimde sergilemek ellerindedir. Onların kişileri canlandırma yeteneklerine değişik yerlerde tanık olunabilir; insanları tanıdıklarının belirtilerini ortaya koyanlar ve

birbirlerinden ayrılanlar, özellikle ötekilere oranla daha küçük karakterlerdir. Asıl karakterlerin ise, seyircinin onlarla daha kolay özdeşleşmesini sağlamak için, genel çizgiler içinde tutulmaları gerekir; ayrıca ne pahasına olursa olsun, bütün çizgilerin dar bir alandan seçilmiş olması gerekir; böylece bu alan içerisindeki herkes, sahneye baktığında: «Evet, bu gerçekten böyledir,» diyebilecektir. Çünkü seyircinin istediği, kesinlikle belli bazı duyumlara kavuşabilmektir. Duymak istedikleri, bir atlıkarıncanın tahta atına binmiş bir çocuğun duymak istedikleri gibidir: Ata binmenin ve altında bir atın bulunmasının vereceği gurur duygusu, başka çocukların yanından atla geçmenin vereceği duygu, izlendiğini, ya da kendisinin başkalarını izlediğini düşünmek, buna benzer başkaca duygular. Çocuğun bütün bunları yaşayabilmesi açısından ne altındaki tahta oyuncağın gerçek bir ata ne denli benzediği önemlidir, ne de atlı gezintinin ancak küçük bir çevre içerisinde yapılabilmesi duyguların yoğunluğunu azaltır. Bu tiyatrolarda toplananlar için de en önemli şey, iyi tanımadıkları bir dünyanın yerine, düşledikleri dünyayı koyabilmektir.

29.

Atılımımızın eşiğinde karşılaştığımız, işte böyle bir tiyatrodur ve bu tiyatro bugüne dek, bilimsel yüzyılın çocukları diye adlandırdığımız iyimser dostlarımızı, sindirilmiş, inançlı, «uyutulmuş» bir kitleye dönüştürebilmiştir.

30.

Evet, ortada bir gerçek var: Yaklaşık olarak yarım yüz-

yıldan bu yana bu kişiler toplumsal yaşam gerçeğine daha sadık sergilemeler ve belli toplumsal aksaklıklara, dahası, bütünüyle toplumun yapısına başkaldıran karakterler izleyebildiler. Duydukları ilgi, dilin, konunun ve düşünce ufkunun zaman zaman çok dar sınırlara çekilişini hoşgörü ile karşılamalarını olanaklı kılacak denli yoğundu; çünkü bilimsel ruhun ferahlatıcı esintisi alışılagelmiş hazları neredeyse soldurmuştu. Ama sonuç, feda edilenlere değer nitelikte olmadı pek. Görüntülerde yapılan düzeltmeler, bir başkasının yararına hizmet etmeksizin, bir eğlenceyi yıkmakla kaldı. İnsan ilişkileri görüş alanımıza girdi, ama gereğince kavranamadı. Eski (sihirli) yöntemle uyandırılan duyumlar, zorunlu olarak eski duyumların üzerine çıkamadı.

31.

Çünkü tiyatrolar eskiden olduğu gibi yine bilimsel ruhu doğa alanı içerisinde tutan, onu insan ilişkilerinin alanına bırakma yürekliliğini gösteremeyen bir sınıfın eğlence yerleri niteliğini korudu. Halkın içindeki bir avuç proleter'e gelince, yalnızca kendilerinden ayrı görüşlere sahip fikir işçilerinin önemsiz ve güvenilebilir olmaktan uzak desteğine sahip olan bu ufacık kitle henüz eski tür eğlenceyi gereksemekteydi; çünkü ancak bu eğlence türü onların başkalarınca saptanmış yaşam biçimlerini daha dayanılabilir kılıyordu.

32.

Yine de ilerleyelim! Hiç bir engele aldırmayalım! Bir savaşa girdiğimize göre, gelin savaşalım! Bizden bir şeylerin

esirgendiğini anlamış olmamız yeterli değil mi? Bir perde var arada, onu kaldıralım!

33.

Bildiğimiz tiyatroya göre, toplumun (sahnede sergilenen) yapısı, (salondaki) toplum tarafından etkilenemez. Çağının toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı gelen Oidipus*, mahkûm edilir. Tanrılardır bunu yapan; onlar eleştirilemez. Shakespeare'in, kaderlerinin yıldızını göğüslerinde taşıyan büyük yalnızları, sonuçsuz ve öldürücü feveranlarını kaçınılmaz biçimde sürdürürler, sonlarını kendi elleriyle hazırlarlar; yıkılışları gelip çattığında, göze tiksinç görünen, ölüm değil, yaşamdır ve felâket eleştirilemez. Her yer kurban edilen insanlarla doludur. Barbarca birtakım zevklerdir bunlar! Barbarların kendilerine özgü bir sanatları olduğunu biliyoruz. Gelin biz başka bir sanat yapalım!

34.

Ruhlarımızın, salonun koruyucu karanlığında «kaba - saba» bedenlerimizden ayrılıp sahnedeki o düşsel kahramanlarla özdeşleşmesi, onlarla birlikte 'normal' yaşamın bizlerden esirgediği doruklara kanatlanması —daha ne kadar sürecek bu? Bütün bu oyunların sonunda —salt çağının yürürlükteki geleneklerinin bakış açısından mutlu olan, o çağa göre uygun sayılan kadere götüren, düzenin korunmasını amaçlayan sonl —düşsel bir cellâdın baltasının doruklara varma çabalarını ölçüsüz davranışlar diye suçlayıp parçalayıvermesi —bu, ne biçim bir kurtuluştur? Oidipus'la özdeş-

liyoruz, çünkü tabular bugün de var ve bilmemek, yasalar önünde bireyi cezaya çarptırılmaktan koruyamıyor. «Othello»* ile özdeşleşiyoruz, çünkü kıskançlık duygusu bugün de karşımızda ve her şey sahip olma tutkusuyla biçimlenmekte. «Wallenstein»* ile özdeşleşiyoruz, çünkü rekabet savaşı için özgür olmamız ve kurallara uymamız gerekli, yoksa savaşı götürmek olanaksızlaşır. Toplumun bir «dekor» olarak kullanıldığı ve bu nedenle tartışmaya daha açık olduğu «Hortlaklar»* ve «Dokuma işçileri» gibi oyunlarda bile karasaban geleneklerine gerekseme duyuluyor. Asıl kahramanların duyumları, sorunu kavrayış biçimleri ve itkileri bize zorla benimsetilmek istendiğinden, toplum hakkında ancak «dekor»un verdiğince bilgi sahibi olabiliyoruz.

35.

Bize öyle bir tiyatro gerekli ki, tarihin belli bir döneminde insan ilişkileri alanının onayladığı duyumların, anlayış biçimlerinin ve itkilerin kapılarını açmakla kalmasın, ama doğrudan doğruya bu alanın değiştirilmesine katkıda bulunabilecek düşünce ve duygulardan yararlansın, onların oluşmasını sağlasın.

36.

İnsan ilişkileri alanı tarihsel göreceliği (relativite) içerisinde tanımlanabilmelidir. Başka deyişle, geçmiş zamanların değişik topiumsal yapılarını ele alıp, onları birbirinden ayıran farkları silerek az çok içinde yaşadığımız çağa öykünmelerini sağlamak, böylece öncesiz ve sonrasız var olan

şeyler gibi göstermek yolundaki alışkanlığımızı bir yana bırakmamız gereklidir. Bizim amacımız, onların farklılığına dokunmamak ve geçiciliklerini gözden kaçırmamaktır; böylece bizim toplumsal yapımıza da geçici gözüyle bakılabilecektir. (Burada folklordan yardım beklemek olanaksızdır. Çünkü tiyatrolarımız folkloru değişik çağların insanlarının davranışları arasındaki özdeşliği daha da vurgulamak için kullanmaktadır. Tiyatro yöntemlerine daha sonra değineceğiz.)

37.

Sahnedeki karakterleri toplumsal dürtülerle hareket ettirebilirsek ve bu dürtüleri çağdan çağa değişenler arasından seçersek, o zaman seyircinin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman seyirci: «Ben de olsam böyle davranırdım,» diyemez; ancak: «Ben de aynı koşullar altında yaşasaydım,» diyebilir. Ve eğer biz, zamanımızın oyunlarını sanki tarihsel oyunlarmışçasına sergilersek, o zaman seyirci belki içinde yaşadığı koşulları garip bulabilir. Bu, onun eleştirici tutumunun başlangıcıdır.

38.

«Tarihsel koşullar», ne karanlık güçler olarak düşünülmeli, ne de bu tür güçlerle oluşturulduklarına inanılmalıdır; onlar, insanlarca yaratılmıştır ve ayakta tutulmaktadır (ve yine insanlar tarafından değiştirilecektir). Onların gerçek yüzünü görmemizi olanaklı kılan, önümüzdeki eylemlerdir.

39.

Eğer bir karakter, tarihsel ve çağa uygun düşecek biçimde karşılık verirse ve eğer bu karşılık başka çağlarda değişik olacak idiyse, o zaman o karakter «herkes»lik niteliği taşımaz mı? Evet, alınacak karşılık içinde bulunulan koşullara, ya da sınıfa göre değişik olacaktır; başka bir zamanda yaşayan, henüz genç olan, ya da daha mutsuz bir yaşam sürdüren kişi, hiç kuşkusuz farklı karşılık verecektir; ama bu karşılık yine kesin ve o koşullar içerisinde o zaman yaşayan herkesin verebileceği türden bir karşılık olacaktır. Bu durumda: «Karşılık açısından başkaca farklılaşmalar var mıdır?» diye sormamız gerekmez mi acaba? Ya yaşayan insanın kendisi, o herhangi biriyle karıştırılması olanaksız, kendisiyle özdeşleştirilenlerle özdeş olmayan insan nerede? Şurası açık ki, sahnedeki canlandırılış biçiminin o insanı göstermesi zorunludur ve bu, bu karşıtlığın oyunda ortaya konmasıyla gerçekleştirilecektir. Tarihsel tanımı veren oyun biçimi, oluşturulmuş karakterin çevresinde daha başka devinimlerin ve çizgilerin izlerini taşıyan taslakları yansıtacaktır. Ya da gözünüzde, bir vadide konuşma yapan bir adamı canlandırın; adam konuşması sırasında fikrini değiştirsin, ya da birbiriyle çelişen cümleler söylesin; öyle ki, konuşmaya eşlik eden yankı bu cümleleri karşı karşıya getirsin.

40.

Bu tür görüntüler doğal olarak seyircinin düşüncesini özgür ve alabildiğine devingen tutan bir oynanış biçimini gerekli kılar. Sözü edilen görüntüler sürekli olarak yapımıza,

varsayıma dayanan düzeltmeler getirmek zorundadır; bu, toplumsal itkileri düşüncelerden silmek, ya da yerlerine başkalarını geçirmek yoluyla olur; bu süreç ile güncel ve gerçekçi bir davranış, 'doğal olmayan' bir havaya girer; bu da güncel itkilerin doğallıklarını yitirmeleri ve kullanılabilir, yönetilebilir olmaları sonucunu doğurur.

41.

Bu, su mühendisinin bir ırmağı hem ilk yatağı, hem de, eğer eğimi ya da su miktarı fazla olsaydı, sahip olabileceği varsayımsal yatağı ile birlikte görebilmesi gibidir. Mühendisin kafasında yeni bir ırmağın biçimlenmesi gibi, sosyalist insan da kafasında bu ırmakta çalışan işçiler arasında geçen yeni tür konuşmaları tasarımlar. İşte bizim seyircilerimiz de tiyatroda bu işçiler arasında geçenlerle, bu tasarımların izleri ve yankılarıyla donatılmış olarak bulunmalıdırlar.

42.

Birinci ve ikinci Dünya Savaşları arasında Berlin'deki Schiffbauerdammtheater'de bu tür görüntüler yaratmak için denenen oyun biçimi «yabancılaştırma etkisi»ne* (Verfremdungseffekt) dayanır. Bu etkide, tanınan, bilinen bir konunun onu seyirciye yabancılaştıran bir görünümle sergilenmesi söz konusudur. Antik tiyatro ile ortaçağ tiyatrosu canlandırdığı karakterleri insan ve hayvan maskelerinin yardımıyla yabancılaştırırdı. Asya tiyatrosu ise bugün bile müzikal ve pandomimik yabancılaştırma etkilerinden yararlanmaktadır. Bu etkiler özdeşleyimi engellemekteydi hiç kuşkusuz, ama bu

teknik, özdeşleyimi hedef alan teknikten daha ileri ölçüde uyutum (hipnotizma) yolu ile aşılama temeline dayanmaktaydı. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları, bizimkilerden tümüyle başkaydı.

43.

Eski yabancılaştırma etkileri, canlandırılanı seyircinin etki alanından tümüyle uzaklaştırır ve onu bir değişmez'e dönüştürür; yeni yabancılaştırma etkilerinin ise tuhaf hiç bir yanı yoktur; yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır. Yeni yabancılaştırmaların tek görevi toplumsal açıdan etkilenebilir nitelikteki olguları bizim etki alanımızdan uzaklaştıran «aşinalık» niteliğinden arındırmaktır.

44.

Çünkü uzun süredir değiştirilmemiş olan, sanki artık değişmezmiş gibi görünür. Her yerde anlamak için çaba harcamamıza gerek bırakmayacak kadar açık, kendiliğinden anlaşılabilen şeylere rastlarız. İnsanlar kendi aralarında yaşadıklarını yaşamın normal biçimi saymak, onun ötesinde bir şey aramamak eğilimindedirler. Büyüklerin dünyasında yaşayan çocuk orada olup bitenleri öğrenir. Olayların o andaki akışı nasılsa, ona öyle görünür. Biri kalkıp da b u akışın ötesinde bir şey istemişse, bu davranışını kuraldışı izlemiştir. O, «kaderin» onun için öngördüklerinin yalnızca toplumun öngördükleri olduğunu anlasa bile, toplumu, başka bir deyişle onun gibilerinin bir araya gelmesinden oluşan bu

güçlü bütünü, kendisini oluşturan kısımların toplamından daha büyük ve bu nedenle herhangi bir yoldan etkilenmeyecek bir varlık olarak görmek zorundadır —buna karşın o, etkilenmesi olanaksızlara alışacaktır. Alıştıklarına kuşkuyla bakan var mıdır? İnsanoğlunun çevresindekilerin tümüne kuşkuyla bakabilmesi için, büyük Galile'nin sallanan bir avizeye bakarkenki bakış açısını, nesnel bakış açısını edinebilmesi, geliştirilebilmesi gerekir. Galile, bu dönüşler karşısında böyle bir hareketi hiç beklemiyormuşcasına ve anlamamışçasına şaşkınlığa kapılmış, bu da ona daire çizme hareketini yöneten kuralların kapısını açmıştı. Tiyatro toplum yaşamına ilişkin görüntüleriyle bu güç, ama güç olduğu kadar da üretici bakış açısını yaratabilmelidir. Seyircilerin şaşkınlığa kapılmalarını sağlayabilmelidir. Bunu gerçekleştirmenin yolu ise alışılmışı yabancılaştıran bir tekniği uygulamaktır.

45.

Bu teknik tiyatroya yeni toplumbilimin yöntemini, materyalist diyalektiği, kendi sergilemelerinin yararına değerlendirebilme olanağını kazandırır. Bu yöntem, toplumun hareketliliğini göstermek için, toplumsal konumları birer süreç olarak ele alır ve onları karşıtlıkları içerisinde inceler. Bu yönteme göre ancak değişime uğrayan, başka deyişle kendi kendisiyle uyumlu olmayan gerçekten var sayılabilir. Bu, insanların belli bir dönemdeki toplumsal yaşam biçimlerini yansıtan duyguları, görüşleri ve tutumları için de geçerlidir.

46.

İçinde yaşadığımız ve doğada bunca değişim gerçekleştirmiş olan çağ, her şeyi bizim etkide bulunmamıza olanak

verecek biçimde kavramaktan zevk alan bir çağdır. İnsanda çok şey var, demekteyiz. O halde insandan çok şey yapılabilir. İnsan, olduğu gibi kalmak zorunda değildir. Onu yalnız olduğu gibi değil, ama olabileceği gibi de görmek zorunludur. Bize düşen, onu hareket noktası olarak değil, amaç olarak almaktır. Bunun anlamı şudur yalnızca: Ben, kendimi salt onun yerine koymak yerine, hepimizin temsilcisi olarak onun karşısına geçip oturmalıyım. İşte tiyatro bu nedenle gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır.

47.

Yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu, seyircilerinin canlandırılan karakterlerle özdeşleyimlerini sağlamak amacıyla öğrenmiş olduklarının tümünü bir yana bırakmak zorundadır. Seyircilerini trans haline sokmamayı amaçlarken, kendisi de transa girmemelidir. Kasları gevşek kalmalıdır; çünkü, örneğin gerilmiş boyun kasları ile yapılacak bir baş döndürme hareketi, seyircilerin bakışlarını, dahası, başlarını «büyülemişçesine» döndürtür; bu ise yalnızca sahnedeki hareketin amaçladığı etkiyi bozmak gibi bir sonuç verebilir. Oyuncunun konuşma biçimi, seyircinin dikkatini dağıtacak ve buna bağlı olarak anlamın yitip gitmesine yol açan tonlamalardan arınmış olmalıdır. Bir sarhoşu canlandırırken bile kendisi de sarhoşmuş etkisini uyandırmamalıdır; yoksa seyirci, sarhoşluğun nedenini nasıl anlayabilir?

48.

Oyuncu bir an bile canlandırdığı karakterle bütünüyle

özdeşleşmemelidir. «Lear'i* oynamıyordu, Lear'ın ta kendisiydi», yolunda bir yargı, gerçekte oyuncu açısından olumsuz bir yargıdır. Oyuncunun görevi karakteri göstermektir yalnızca; ya da daha iyi bir deyişle o karakteri salt yaşamaktan öte bir şeydir. Tabiî bu, tutkulu kişileri canlandırdığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği demek değildir. Yalnız kendi duygularını ilke olarak canlandırdığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmemelidir ki, seyircinin duyguları da ilke olarak kahramanın duyguları ile özdeşleşmesin. Seyircinin bu konuda salt özgür kalması gerekir.

49.

Bu ilke, yani oyuncunun sahnede aynı anda iki rolde birden, hem Laughton, hem de Galile olması; canlandıran Laughton'ın canlandırılan Galile'nin içinde eriyip gitmemesi —ki bu oyun türüne «epik» adını veren, bu ilkedir—, yalnızca gerçek sürecin perdelenmemesi gereğini dile getirir. Sahnedeki adam, gerçekte Laughton'dır; yaptığı ise, Galile'yi nasıl düşündüğünü göstermektir. Seyirci, Laughton bütünüyle bir değişim girişiminde bulunsa bile onu unutacak, ona olan hayranlığını yitirecek değildir hiç kuşkusuz; ne var ki böyle bir durumda düşünce ve duyumlarını yitirecektir. Çünkü bunlar, canlandırılan karakterin içinde eriyip gitmiş olacaktır. Oyuncu, seyircinin düşünce ve duyumlarını tümüyle kendine mal etmiş olacak ve böylece ortaya oyuncunun bu kez bize mal edeceği tek bir örnek çıkacaktır. Bu gerilemenin önüne geçmek için oyuncu, canlandırma eylemini sanatsal bir eylem yapmak zorundadır. Bu durumu somutlaştırmak için şöyle bir tasarıma başvuralım: Oyuncunun aldığı durumun yarısını, başka deyişle aldığı durumun göster-

meye ilişkin olan kısmını bir hareketle «donatırız»; ona puro içirtiriz ve ondan sonra onun, canlandırılan karakterin başkaca durumlarını göstermek amacıyla, her defasında puroyu nasıl bıraktığını bu kez gözümüzde canlandırırız. Görüntüden her türlü aceleciliği uzaklaştırarak rahat, yapmacıksız hareket etmeyi aşırı bir gevşeklik diye yorumlamazsak; önümüzde bizi düşüncelerinin, ya da kendi düşüncelerimizin akışına bırakma yeteneğine tümüyle sahip bir oyuncu var diyebiliriz.

50.

Oyuncunun imgeleri seyirciye ulaştırmasında bir değişiklik daha gereklidir; bu değişiklik de sürecin daha «gerçekçi» bir niteliğe bürünmesini sağlar. Demiştik ki, oyuncu sahnede duranın kendisi değil, yazarın yarattığı karakter olduğu kanısını verip seyirciyi aldatmamalıdır. Bunun gibi oyuncu, sahnede olup bitenleri daha önce çalışmadığı, bilmediği ve her şeyin ilk kez ve bir defaya özgü olduğu yolunda bir aldatmacaya da gitmemelidir. Oyuncu, «oyunun daha başlangıcında ve ortasında sonunu bildiğini» oyunuyla açıkça ortaya koymalı, «böylece tamamıyla dingin bir özgürlüğü koruyabilmelidir.» Oyuncu, kişisinin öyküsünü canlı biçimde anlatır, her zaman ondan daha çok bilir; onun «şimdi»sini ve «burada»sını oyun kurallarının olanaklı kıldığı bir varsayım olarak değil, ama dünden ve başka bir yerden ayırarak belirginleştirir; böyle yapmakla da olaylar arasındaki bağlantıyı açıkça göstermiş olur.

51.

Kitle olaylarının ya da, savaşlarda ve devrimlerde ol-

duğu gibi, dış dünyanın çok büyük değişimlere uğradığı olayların canlandırılmasında bu, özellikle önemlidir. Seyirci konumların bütününü ve olayların tüm akışını önüne getirilmiş bulur. Örneğin sahnede konuşan bir kadına kulak verirken, aynı kadının, diyelim birkaç hafta sonra, başka türlü konuşacağını tasarımlayabilir, bu başka türlü konuşmayı duyabilir, ya da o anda başka yerlerdeki başka kadınların başka türlü konuştuklarını düşünebilir. Oyuncu, sanki canlandırdığı kadın içinde bulunulan çağı sonuna dek yaşamış da, şimdi anılarında yineliyormuş ve kendisi için en önemli noktalar üzerinde duruyormuş gibi oynadığı takdirde bu dediğimiz gerçekleşir; çünkü o anda önemli olan, «önemli olmuş» olandır. Bir kişinin «belli olan bu kişi», ya da «şu yaşanılan andaki belli kişi» biçiminde yabancılaştırılması, ancak, oyuncunun canlandırılan karakterle, temsilin de gerçek olayla özdeşleştirilmesi gibi bir yanılsama yaratılmazsa olanaklıdır.

52.

Bu doğrultuda başka bir yanılmanın, herkesin canlandırılan karakter gibi davrandığı yanılsamasının da bir yana bırakılması gerekmiştir. «Ben bunu yapıyorum», «ben bunu yaptım»a dönüşmüştür; şimdiyse «o bunu yaptı»nın, «o başka bir şey yapabilecekken, bunu yaptı»ya dönüşmesi gerekmektedir. Eylemleri karaktere, karakteri de eylemlere uydurmak, çok aşırı bir yalınlaştırmadır; gerçek insanların eylemleri ile karakterleri arasındaki çelişkiler bu yolla gereğince gösterilmiş olmaz. Toplumsal devinim yasaları, «ideal durum_lar»ın yardımıyla gösterilemez; çünkü çelişki, devinimin ve devindirilenin özünde var olan bir öğedir. Gerekli olan —ama kesinlikle gerekli olan— yalnızca birtakım deneysel koşulla-

rın yaratılmasıdır, yani her zaman bir karşı - deneyin düşünülmesine olanak sağlamaktır. Bu yöntemle toplum, sanki içinde yer alan bütün olaylar birer deney niteliğini taşırmış gibi ortaya konmuş olur.

53.

Provalarda canlandırılan karakterle özdeşleyimden yararlanılabilirse de —ki bundan asıl temsilde kaçınmak gerekir—, bu, çeşitli gözlem yöntemlerinden yalnızca biri olarak kullanılmalıdır. Provada özdeşleyim yararlıdır, çünkü çağdaş tiyatro tarafından ölçüsüz oranda uygulanmış olmasına karşın, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesi gibi bir sonuca götürebilmiştir. Ama oyuncu «Hiç, birinin böyle dediğini ve böyle yaptığını gördüm mü?» diye soracak yerde, «bunu söyleseydim ve bunu yapsaydım, durum nasıl olurdu?» diye sorarsa, bu, özdeşleyimin en ilkel türü olur. Birinci şekilde soru sormanın amacı, değişik türden öğeleri toplayıp, bunlarla tarihte yer almış olması düşünülebilecek bir karakteri oluşturmaktır. Çünkü bir karakterin bütünlüğü, onun bünyesinde birbiriyle çelişen niceliklere yer verilmesi yoluyla sağlanabilir.

54.

Gözlem, oyun sanatının baş öğelerinden biridir. Oyuncu çevresindekileri bütün kasları ve sinirleriyle taklit ederek gözler; bu taklit ediş, aynı zamanda bir düşünme sürecidir. Çünkü tek başına taklik etme, yalnızca gözleneni ortaya koyabilir; gözlenen şeyi gerçek bildirisini çok kısık sesle

söylediğinden, salt taklitle yetinilemez. Oyuncu bir karikatür değil, bir karakter yaratabilmek için insanlara, sanki önünde rol yapan kişiler varmışçasına bakar. Başka deyişle, sanki karşısındaki insanlar ona, yaptıklarını bakıp bunlar üzerinde düşünmesini öğütleyen kişilerdir.

55.

Görüşlere ve hedeflere sahip olmadan herhangi bir şeyi canlandırabilmek olanaksızdır. İnsan, bilmedikçe hiç bir şeyi gösteremez. Çünkü bilgi sahibi olunmadan neyin bilinmeye değer olduğu bilinemez. Eğer oyuncu bir papağandan ya da maymundan öte bir şey olmak istiyorsa, sınıf kavgalarına katılarak toplum yaşamına ilişkin çağdaş bilgileri kazanmak zorundadır. Bazı kimseler küçültücü bir davranış sayabilirler bunu; çünkü onlar, ücret sorunu bir kez çözüme bağlandıktan sonra sanatı göklerde bir yere çıkarırlar. Gelgelelim insanoğlunu ilgilendiren en son kararlar gökyüzünde değil, yeryüzünde oluşur; insanların kafasının içinde değil, «dış dünyada» verilir. İnsanların üzerinde kalmak olanaksız olduğundan, kimse savaşan sınıfların üzerinde kalamaz. Toplum savaşan sınıflara bölünmüş olduğu sürece ortak bir dile sahip olamaz. Bu nedenle «tarafsız olmak», sanat açısından yalnızca «egemen sınıftan» olmak anlamına gelebilir.

56.

Bu demektir ki, bakış açısının seçimi oyunculuk sanatının bir başka önemli öğesidir ve bu bakış açısının tiyatronun dışında seçilmesi zorunludur. Doğanın yeni baştan bi-

çimlenmesi gibi, toplumun yeni baştan biçimlenmesi de özgürlük getirme amacıyla yapılan bir girişimdir; bilimsel niteliğini taşıyan br çağın tiyatrosundan özgürlüğün sevinçlerini iletmesi beklenir.

57.

Şimdi ilerlememizi sürdürelim ve örneğin oyuncunun bu bakış açısından rolünü nasıl okuması gerektiğini irdeleyelim. Bu noktada oyuncunun çok çabuk «kavramaması» önem taşır. Oyuncu elindeki metin açısından düşünülebilecek en doğal kadansları ve en kolay konuşma biçimini hemen bulsa bile, bunların oluşturduğu anlatım biçimini hemen en uygun anlatım biçimi saymamalı, duraklayıp genel görüşlerinin ışığı altında durumu gözden geçirmeli, düşünülebilecek başkaca anlatım biçimlerini tartmalı, kısacası tutumu kuşkucu olmamalıdır. Bunu yapmasının tek nedeni, acele ederek, yani bütün anlatım biçimlerini ve özellikle öteki karakterleri gözden geçirmeksizin, sonradan akla gelecek düşüncelerle tıka basa doldurulacak bir karakter saptamaktan kaçınmak endişesi değildir. Oyuncu çok önem taşıyan «değil - fakat» öğesini karakterin yapısına yerleştirebilmek için de ve özellikle bu nedenle böyle bir davranışı izlemek zorundadır. Çünkü eğer toplumu temsil eden seyircilerin olayları etkilenebilir yanından görmeleri isteniyorsa, anılan öğesiz olunamaz. Yalnızca kendisine uygun geleni «insanın genel yapısı» diye benimsemek yerine, kendi anlayışına uygun düşmeyene, kendine özgü olmayana da uzanmak yine oyuncunun izlemesi gereken davranışlardan biridir. Ve oyuncu metinle birlikte ilk tepkilerini, zihninde saklı tuttuklarını, eleştirilerini ve şaştıklarını ezberine geçirmelidir; öyle ki. bütün bunlar karak-

tere en son ve kesin biçimi verildiğinde bu karakter içerisinde «eriyerek» yitip gitmesin, ama canlı ve algılanabilir kalsın. Çünkü amaç gerek canlandırılan karakteri, gerekse ötekileri sezdirmeksizin seyircinin düşüncelerine sokmaktan çok, seyircilerin dikkatini çekmektir.

58.

Öğrenme sürecine gelince, oyuncu bunu öteki oyuncularla işbirliği içerisinde gerçekleştirmeli, canlandırılacak karakterin kurgusunu ötekilerinkiyle bir arada yapmalıdır. Çünkü en küçük toplumsal birim, tek bir insan değil, fakat iki insandır. Gerçek yaşamda da insanlar birbirlerini karşılıklı olarak geliştirir.

59.

Bu noktaca tiyatrolarımızın kötü bir alışkanlığından bir şeyler öğrenebilme olanağımız vardır. Alışılagelmiş tiyatroda baş oyuncu, yani star, öbür oyuncuları kendisine hizmet ettirterek «sivrilir»: Karşısındakini korkak, ya da onu dikkatle dinleyen bir karakterin kalıbı içerisinde kalmaya zorlayarak kendisini korkulan, ya da bilge kişi olarak gösterir. Oyuncular her şeyden önce tek oyuncunun sahip olduğu bu öncelikli durumu herkesin paylaşabilmesi ve böylece öykünün akışına da yararlı olunabilmesi için provalarda rollerini değişmelidirler. Ayrıca canlandıracakları karakterin kopyasını, ya da başka türlü biçimlenişini karışlarında görmek oyuncular için yararlıdır. Rol karşı cinsten biri tarafından oynandığı zaman karakterin cinsiyeti daha açık belirginleşecektir;

bir komedyenin trajik ya da komik biçimde oynayacağı rol yeni boyutlar kazanacaktır. Kendisininkinin karşıtı karakterlerin gelişmesine katkıda bulunan ya da en azından onları oynayanların yerine geçen oyuncu böylelikle kendi canlandıracağı karakter açısıdan çok büyük önem taşıyan toplumsal bakış açısını güvence altına almış olacaktır. Efendi ve uşağın sahnede karşılaştığını düşünelim: Efendi, uşak onu nasıl bir efendi yerine koyuyorsa, ancak o türden bir efendi olabilir.

60.

Bu karakter oyunun öteki karakterleri arasında yerini aldığında, tabiî ki üzerinde onu geliştirme amacını güden bir sürü işlem yapılmış olacaktır ve oyuncu metni okurken edindiği birtakım tahmin ve izlenimleri belleğinde bulunduracaktır. Ama ötekiler arasında yer aldığında, o karakterlerin kendisine davranışı ona kendisi hakkında çok daha fazla bilgi verecektir.

61.

— Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşan alana jestlerin alanı diyoruz. Vücutların durumu, sesin tonu ve yüzlerdeki ifadeler toplumsal bir jest tarafından saptanmış, biçimlenmiştir: Karakterler birbirlerine söverler, birbirlerini överler, eğitirler ve bunun gibi başkaca tutumlar alırlar. Hastalık sırasında vücudun çektiği acılar ya da dinsel bağlılık gibi son derece kişisel tutumlar bile kişilerin birbirlerine karşı takındığı tutumlardan sayılır. Bu jestler çoğunlukla son derece karmaşık niteliktedir ve çelişkilerle doludur; bu yüzden bir tek sözcükle yansıtılmaları olanaksızdır.

Seyirci zorunlu olarak daha yoğun bir imgeye baş vururken hiç bir şey yitirmemeye, ama bütünü güçlendirmeye dikkat etmelidir.

62.

Oyuncu, gerek kendi canlandıracağı karakterin, gerek bunun karşısında yer alan karakterlerin ve gerekse oyunun öteki tüm karakterlerinin mesajlarını eleştirici gözle izlemek yoluyla kendi rolüne egemen olur.

63.

Şimdi jeste dayanan içerik konusuna değinmek için yeni oyunlardan birinin, benim yazdığım «Galile'nin Yaşamı» nın* ilk sahnelerini gözden geçirelim. İstediğimiz çeşitli söyleşilerin nasıl birbirini aydınlattığını görmek olduğundan, oyunla daha önce de karşılaşmış olduğumuzu varsayalım. Oyun, kırkaltı yaşındaki Galile'nin sabah yüzünü yıkamasıyla başlar; adam, kitaplarını karıştırarak ve genç bir çocuk olan Andrea Sarti'ye güneş sistemi hakkında ders vererek zaman zaman yıkanmasını keser. Bu rolü oynayabilmen için, oyunun aynı öğrenci tarafından terkedilen yetmiş sekiz yaşındaki adamın akşam yemeği sahnesiyle noktalanacağını bilmen gerekmez mi? Son sahnede adam, bu sürenin normal olarak yol açabileceğinden çok daha korkunç bir değişime uğramıştır. Alabildiğine bir açgözlülükle yemeğini yer, kafasında yemekten başkaca düşünce yoktur. Bir zamanlar genç öğrencisine ders verebilmek için sabah sütünü bile alelacele içen Galile, öğretim görevini sırtından bir yük atarcasına, utanç verici biçimde bırakmıştır. Ama

acaba sütünü gerçekten önem vermeden mi içer? Yoksa içmekten ve yıkanmaktan aldığı zevkle yeni bir düşünceden aldığı zevk özdeş midir? Çünkü şu noktayı unutma: Galile, kendini yitirircesine düşünürl Bu iyi midir, kötü müdür? Sana, bunu iyi bir nitelik olarak canlandırmanı öğütlerim; çünkü oyunun bütününde bunun topluma zararlı olduğuna ilişkin bir belirti bulamayacaksın ve özellikle şundan ötürü ki, sen —öyle umut ediyorum—, bilimsel çağın yürekli bir çocuğusun. Ama şunu dikkatle not et: Bu yüzden çok korkunç şeyler olacaktır. İlk sahnede yeni bir çağı selâmlayan adam, sonunda o çağdan onu nefretle bir yana atmasını istemek zorunda kalacaktır ve yukarda söylediklerimle bu sonuç arasında bir bağlantı bulunacaktır. Derse gelince, bu konuda karar vermek sana düşer: Galile, bir çocuğa bile bildiklerini anlatmak gereksemesini duyacak denli içi dolup taşan bir kişi midir? Yoksa konuşması için çocuğun girişkenliği ele alması, onu tanıyıp ilgi göstermesi mi gerekir? Ama belki de iki coşkulu kişi vardır karşımızda, biri sormaya, öteki anlatmaya doyamamaktadır; böyle bir türden kardeşlik, çok ilginç olurdu hiç kuşkusuz, çünkü gün gelecek, bu bağ çok kötü biçimde bozulacaktır. Tabiî, dünyanın nasıl döndüğünü gösteren hareketini çabuk çabuk yapmak isteyeceksin, çünkü karşılıksız ders vermektesin; ama tam o sırada zengin öğrenci girecektir sahneye ve bilginin zamanına parasal değer biçecektir. Bu yabancı ve zengin öğrenci anlatılan konulara ilgi duymamaktadır, istediği, kendisine hizmet edilmesidir yalnızca. Ve beş parasız Galile, zeki öğrenci ile zengin öğrenci arasında kalacak ve içini derin çekerek seçimini yapmak zorunda kalacaktır. Yeni gelene öğretebileceği pek bir şey yoktur, bundan ötürü ondan bir şeyler öğrenmeyi yeğler. Hollanda'da teleskobun bulunmuş olduğunu haber alır; kendine özgü biçimde sabah ça-

lışmasının yarıda kesilmesini yararına çevirmeye çalışır. Bu sırada üniversitenin rektörü girer içeriye. Galile'nin aylığının yükseltilmesine ilişkin isteği geri çevrilmiştir; üniversite, dinsel kuramlara karşılık ödediğini fizik kuramları için ödemekten hoşlanmamaktadır; Galile'den, oldukça düşük bir araştırma düzeyinde çalışan bu adamdan, güncel yararı olan bir şeyler bulmasını ister. Galile'nin savını ileri sürüş biçiminden, isteklerinin geri çevrilmesine ve söylediklerinin düzeltilmesine alışkın bir adam olduğunu anlayacaksın. Bunun üzerine rektör ona, aylıklar düşük bile olsa, cumhuriyet yönetiminin araştırma özgürlüğünü sağladığını söyler. Galile verdiği karşılıkta dolgun bir ücretin sağlayacağı rahata sahip olamadıktan sonra bu özgürlükten yararlanamayacağını belirtir. Burada Galile'nin sabırsızlığını mazur görmekle iyi edersin, aksi takdirde adamın yoksulluğu, gereğince anlatıma kavuşturulmuş olmayacaktır. Çünkü bu sahnenin hemen ardından Galile'nin kafasında, birtakım açıklamalar gerektiren bir düşünceyi tarttığına tanık olacaksın: Bilimsel gerçeklere ilişkin yeni bir çağın müjdecisi olan adam, teleskopu kendi buluşu diye tanıtmakla Cumhuriyeti aldatma ve böylece para koparabilme olanağını kafasından geçirecektir. Şaşkınlıkla göreceksin ki, bu yeni buluşu kendine maletmekten beklediği, gülünç denecek kadar az bir paradır. Ama ikinci sahneye geçtiğinde, bu kez başka bir konumla karşılaşacaksın; Galile, buluşunu, oluşturulmasındaki yalanlar yüzünden, onur kırıcı bir konuşmayla Venedik Senyörü'ne satarken para sorununu unutmuştur bile. Çünkü aracın askerî öneminin yanı sıra, gökbilim açısından da önem taşıdığını bulmuştur. Yapmaya —diyelim— şantaj yoluyla zorlandığı mal, o malı üretmek için yarıda bırakmak zorunda kaldığı araştırması açısından çok değerlidir. Galile tören sı-

rasında, hak etmediği övgüleri yaltaklanarak kabul ederken, bilgin arkadaşına olağanüstü buluşlardan söz eder —burada Galile'nin bunu ne denli teatral biçimde yaptığını gözden kaçırma—; burada Galile'de, para elde etme olasılığının uyandırdığından çok daha derin bir coşkuya tanık olacaksın. Bu açıdan bakıldığında belki şarlatanlığının fazla bir önemi yoktur; ama bu şarlatanlık bu adamın kolay yoldan gitmek ve mantığını gerek aşağı, gerekse yüksek amaçlar için kullanma yolunda ne denli kararlı olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir. Önünde daha büyük bir sınav vardır: Her başarısızlık, bir başka başarısızlığa daha kolay dayanmayı sağlamaz mı?

64.

Oyuncu bu tür jest malzemesini yorumlar ve 'öykü'ye egemen olma yoluyla canlandıracağı karakteri de alabildiğine kavrar. Ancak sınırları belirli olan olaylar bütününü iyice tanıdıktan sonra bir çırpıdaymışçasına canlandıracağı karakteri, bütün bireysel çizgileri ile birlikte, saptama olanağını bulabilir. Eğer çeşitli tutumlardaki çelişkiler karşısında şaşkınlık duymak için elinden geleni yapmışsa ve bu konularda seyircisini de şaşırtmak gibi bir yükümlülüğünün olduğunu biliyorsa, o zaman öykü bütünüyle ona çelişki öğeleri arasında bir bağlantı kurma olanağını sağlar; çünkü sınırlı bir olay olarak öykü, belli bir anlam taşıyabilir, başka deyişle akla gelebilecek çeşitli yararlardan ancak belli bazılarını doyurabilir.

65.

Her şey, öyküye bağlıdır; öykü tiyatronun odak noktasıdır. Çünkü tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanların tümünün kaynağı, **insanlar** arasında olup bitenlerdir. Eğer oyuncunun canlandırdığı belli bir tip, tek bir olayın sınırlarının ötesinde yatan birtakım şeylerin simgesi olmak zorundaysa bunun nedeni, belli bir kişide gerçekleşen olayın çok daha dikkat çekici nitelik kazanmasıdır. Tiyatronun en büyük girişimi **öyküdür**, yani seyircinin eğlence kaynağı olacak olan mesajları ve itkileri içeren jestlerin tümünden oluşma kurgudur.

66.

Tek tek her olayın bir temel jesti (Gestus'u) vardır: Richard Gloster, kurbanının dul karısını almak ister. Bir tebeşir dairesinin yardımıyla çocuğun asıl annesi bulunur. Tanrı, Doktor Faust'un ruhu için şeytanla bahse tutuşur. Weyzeck, karısını öldürmek için ucuz bir bıçak satın alır vb. Karakterlerin sahnedeki gruplaştırılması ve grupların hareket ettirilmesi sırasında gerekli olan güzellik, jestler malzemesinin seyirciye sergilenmesindeki incelikten elde edilmelidir.

67.

Seyirci, kendini bir ırmağa atarcasına öyküye atması ve başıboş biçimde oraya buraya sürüklenmesi için çağrılmayacağına göre tek tek olaylar, bağlantı noktaları belli olacak biçimde birleştirilmelidir. Olaylar bu noktaların algılanmasına

olanak bırakmadan birbirini izlememeli, seyirci yargısıyla iki olayın arasına girebilmelidir. (Eğer oyunun ilgi çekici noktası doğrudan doğruya gerçek bağlantıların karanlıkta kalması ise, o zaman bu durum yeterince yabancılaştırılmalıdır.) Demek ki öykünün ayrı ayrı kısımları, her birine kendine özgü yapısı verilerek, sanki oyun içerisinde bir oyunmuşçasına, birbirinin ardına dizilmelidir. Bu amaç açısından en iyisi, bir önceki bölümdekiler gibi başlıklarda karar kılmaktır. Başlıklar toplumsal görüş açısını içermeli, ama bunun yanı sıra istenen oyun biçimi hakkında bir fikir de verebilmelidir. Başka bir deyişle bir kroniğin, bir baladın, bir gazetenin başlığının tonunu taklit etmelidir. Yalın bir yabancılaştırma türü, örneğin, göreneklere uygulanan türdür. Bir ziyaret, bir düşmana karşı davranış biçimi, iki sevgilinin buluşması, ticarî ya da siyasî anlaşmalar, sanki ilgili bölgelerde geçerli olan bir görenek sergileniyormuşçasına canlandırılabilir. Böyle canlandırıldığında bir kez olan, özellik niteliğini taşıyan süreç, göreneğe dönüşmüş gibi görüneceğinden, yabancılaştırıcı bir görünüm alır. Bu süreç göreneğe dönüşmeli miydi, ya da sürecin içerisinden ne göreneğe dönüşmeliydi sorusu bile olayı yabancılaştırır. Yabancılaştırma da bir tür ünlü kılma anlamına geldiğinden, belli süreçler sanki genellik niteliğini taşır, ayrıntıları da içinde olmak üzere çoktandır bilinmekteymiş gibi canlandırılabilir ve hiç bir yerde gelenek ve görenekle çatışılmak istenmiyormuş izlenimi uyandırabilir. Kısacası ister bilinenler olsun, ister daha bulunacaklar olsun, pek çok anlatma biçimi düşünülebilir.

68.

Neyin yabancılaştırılacağı ve bu işin nasıl gerçekleşti-

rileceği, olayın bütünün yorumlanma biçimine bağlıdır. Bu noktada tiyatro çağının eğilimlerini yoğun biçimde göz önünde tutmalıdır. Yoruma örnek olarak eski «Hamlet» i alalım. Bu satırları kaleme alırken yaşadığım karanlık ve kanlı günlerin, katil egemen sınıfların ve nihayet akla ilişkin giderek artan kuşkuların karşısında sanırım bu öyküyü şöyle okuyabilme olanağı vardır: Olay, savaş sırasında geçer. Hamlet'in babası olan Danimarka kralı, yağma amacıyla açtığı savaşta Norveç kralını yenmiş ve öldürmüştür. Onun oğlu Fortinbras, yeni bir savaşa hazırlanırken bu kez Danimarka kralı, üstelik kendi kardeşi tarafından öldürülür. Öldürülen kralların tahta çıkan kardeşleri, Norveç kıtalarına Polonya'yı yağma etmek üzere çıkacakları bir savaşta Danimarka topraklarından geçme izninin verilmesiyle savaş olasılığını engellerler. Ne var ki genç Hamlet, savaşçı babasının ruhu tarafından kendisine yapılan haksızlığın öcünü almakla görevlendirilmiştir. Bir cinayetin öcünü başka bir cinayetle alma konusunda epey bocalayan, sonunda bu işi yapmamak için sürgüne gitmeye bile razı olan Hamlet, kıyıya indiğinde kıtalarıyla birlikte Polonya'ya gitmekte olan Fortinbras ile karşılaşır. Bu savaş örneğinin etkisinde kalarak geri döner, amcasını, annesini ve kendisini öldürerek Danimarka'yı Norveçliye bırakır. Bütün bu olaylarda genç, ama şişmanlamaya başlamış olan Hamlet'in, Wittenberg Üniversitesi'nde edindiği mantığı oldukça yetersiz kullandığı görülür. Bu mantık, kraliyet işlerine geri döndüğünde karşısına bir engel olarak dikilir. Mantıksız bir uygulamanın karşısında mantığı tümüyle uygulanabilme olanağından yoksun kalmıştır. Hamlet, mantıksal düşünce ile eylem arasındaki çelişkinin trajik kurbanı olur. Değişik biçimlerde okunabilecek olan oyun, böyle okunduğu takdirde sanırım bizim dinleyicimizin ilgisini uyandıracaktır.

69.

Bütün ilerlemeler, üretim alanında gerçekleşen ve toplumda köklü değişime yol açan bütün doğadan bağımsız olma çabaları, insanlığın daha iyi bir yaşama kavuşma yolundaki bütün girişimleri, edebiyat alanında ister başarılı, ister başarısız diye nitelendirilmiş olsun, bize bir zafer ve güvenlik duygusu aşılar ve her şeyin değişme olasılığından zevk duymamızı sağlar. Galile, sözleriyle işte bunu dile getirmektedir: «Böylesine çok ve birbirinden ayrı değişimlerin ve sonu gelmez bir zincir halinde uzayıp giden kuşakların karşısında kanımca dünya soylu ve bakanı hayran bırakacak bir görünümdedir.»

70.

Öykünün yorumlanması ve uygun yabancılaştırmalarla seyirciye iletilmesi tiyatronun ana işlevidir. Ve her ne kadar oyuncu göz önünde tutulmadan hiç bir şey yapılmamalıysa da, oyuncu her şeyi yapmak zorunda değildir. Öykü yorumlanır, ortaya konur, sergilenir; bunlar oyuncular, dekoratörler, maske yapımcıları, terziler, müzisyenler ve kareograflarla bir bütün olarak yapılır. Sayılan bütün bu kişiler sanatlarını ortak bir girişimde birleştirirler ve bu arada bağımsızlıklarını da korurlar.

71.

Her zaman özellikle gösterilmek istenene eşlik eden genel gösterme jestini seyirciye gönderilen müzikli mesajlar, şarkıların aracılığı ile vurgular. Bu nedenden ötürü oyuncu-

lar bir çırpıda şarkıya geçmemeli, onu öteki öğelerden açıkça ayırmalıdırlar. Bu işi en iyi destekleyebilecek öğeler, ışık değiştirmek ya da adlandırma gibi tiyatroya özgü önlemlerdir. Müziğe gelince, o da herkesin ondan beklemeye alıştığı ve onu bir «hizmetçi» düzeyine indiren tutuma karşı koymalı, salt öteki öğelerin doğrultusunda akmamalı, içinde söz bulunmadıkça ve yorum getirmedikçe «eşlik» etmemelidir. Olaylar sırasında yüklendiği atmosferi boşaltarak kendi kendini ifade etmekle yetinmemelidir. Örneğin Eisler, Galile'nin karnaval sahnesinde, loncaların maskeli geçişi sahnesinde zafer ve korkutma havası taşıyan bir müzik yaparak olaylar arasında eksiksiz bir bağlantı kurulmasını sağlamıştır. Bu müzik, aşağı halk kitlelerinin Galile'nin gökbilimine ilişkin kuramlarına verdiği başkaldırı anlamını göstermiştir. Buna benzer biçimde «Kafkas Tebeşir Dairesi»nde* de, sahnede çocuğun hizmetçi tarafından kurtarılışını pandomim ile betimleyen şarkıcının soğuk ve hareketsiz şarkı söyleme biçimi, annelik duygusunun annenin ölümüne yol açan bir zaafa dönüşebildiği zamanların korkunçluğunu ortaya koyar. Böylece müzik çeşitli biçimlerde tamamıyla özgür hareket edebilir ve konulara kendine göre tavır alabilir; ama bunun yanı sıra salt bir değişiklik öğesi olarak da kullanılabilir.

72.

Besteci nasıl artık seyircinin kendini sahnede olup bitenlere bütünüyle vermesini kolaylaştıran atmosferler yaratmak zorunluluğundan kurtulmakla özgürlüğüne yeniden kavuşursa, dekorları yapan da olayların geçtiği yerleri düzenlerken kapalı bir alanın ya da bölgenin görünümünü yansıtmak zorunda kalmazsa, çalışmalarında daha özgün olur. Bu

açıdan yerlerin işaretlerle gösterilmesi yeterlidir; ancak bu işaretlerin güncel çevreye oranla tarihsel ya da toplumsal açıdan daha ilginç anlatımlar taşıması gerekir. Moskova Yahudi tiyatrosunda «Kral Lear», ortaçağ'da kutsal eşyaları saklamak için kullanılan yerleri anımsatan bir yapıyla yabancılştırılmıştır; Neher, «Galile»yi, Rönesans çağına ait haritaları, belgeleri ve sanat yapıtlarını projeksiyonla yansıtarak sahnelemiştir; Piscator Tiyatrosunda Heartfield, «Tai Yang Uyanıyor» oyununda politik durumların değişmesini göstermek için —ki zaman zaman sahnedekiler, bu değişmenin farkına varmazlar—, üstü yazılı döner bayraklardan kurulma bir arka plan kullanmıştır.

73.

Kareografiye de yeniden gerçekçi nitelikte görevler düşmektedir. Kareografinin «insanları olduğu gibi yansıtma» çabası açısından bir işlevi olamayacağı yolundaki yanılgı oldukça yakın bir geçmişin ürünüdür. Sanat, yaşamı yansıtırken kendine özgü aynalar kullanır. Sanat, orantıları değiştirdiği zaman değil, onları seyircinin sahnede canlandırılan olayların içyüzünü yansıtan bilgiler ve itkiler olarak kullanıp gerçek yaşamla karşılaştıklarında yıkılmalarına yol açacak biçimde değiştirdiği zaman gerçekten uzaklaşmış olur. Biçemleştirmenin doğal öğeyi ortadan kaldırmaması, fakat daha da yüksek bir düzeye çıkarması gereklidir tabiî. Ne olursa olsun, her şeyini jestten alan bir tiyatro kareografiden vazgeçemez. Bir hareketin ya da gruplaştırmanın inceliği bile yabancılaştırmayı gerçekleştirebilir; Pandomimik buluşların ise öyküye çok yardımı vardır.

74.

Bu sözlerimiz, oyun sanatının kardeş sanatları için de bir çağrı niteliğini taşısın. Bu çağrıdan amacımız, sözünü ettiğimiz sanatların «başlı başına bütün oluşturan» bir sanat yapıtının içinde eriyip gitmeleri değildir. Bu sanatlar, oyun sanatı ile birlikte ortak görevi kendilerine özgü biçimde desteklenmelidirler. Aralarındaki ilişki ise birbirlerini karşılıklı olarak yabancılaştırmalarında belirginleşir.

75.

Burada bir noktanın bir kez daha anımsatılması gerekiyor. Bu sanatların görevi, bilimsel çağın çocuklarını onların duygularına seslenerek ve hiciv yoluyla eğlendirmektir. Özellikle biz Almanlar, bunu kendi kendimize ne denli yinelesek azdır. Çünkü bizde her şey kolaylıkla anlaşılabilir ve yaklaşılabilir olmaktan çıkar ve biz, sözkonusu dünya yıkıldıktan sonra bir dünya görüşünden söz etmeye başlarız. Materyalizm bile bizde geniş ölçüde bir düşünceden ibarettir. Bizde cinsel zevkler evlilik bağının yüklediği görevlere dönüştür, sanattan alınan zevk genel kültüre hizmet eder ve öğrenmek deyince bundan anladığımız, bir şeyi isteyerek tanımak değil, ama kafamıza zorla bir şeylerin sokulmasıdır. Yaptıklarımızın neşeyle çevreye bakınıp aranmakla bir ilgisi yoktur; kendimizi kanıtlamak istediğimizde, bir şeyi yaparken ne denli zevk aldığımızı değil, ne kadar çok ter döktüğümüzü söyleriz.

76.

Şimdi bir de provalarda kurulanın seyirciye sunulması üzerinde duralım. Burada asıl oynayışa, bitmiş bir şeyin verilmesi jestinin temel olması gerekir. Bu noktada seyircinin önüne, geri çevrilmemiş olanın çok kez tekrarlanmış kısmı gelmektedir. Bu nedenle eğer seyircinin sunulanı uyanık alması istniyorsa, sunuş da tam bir uyanıklık ve dikkatle yapılmalıdır.

77.

Şunu demek istiyorum: Canlandırma, canlandırılana, yani insanların toplum içerisinde birlikte yaşamalarına göre ikinci planda kalmalıdır ve canlandırışın kusursuzluğundan alınan zevk, daha yüksek bir zevkin, bu birlikte yaşayış içerisinde ortaya çıkan kuralların oyunda geçici ve eksik kurallar olarak ele alınışından duyulacak zevkin düzeyine ulaştırılmalıdır. Böylece tiyatro, oyun bittikten sonra da seyirciyi üretici tutumda bırakmış olur. Umalım ki seyirci, tiyatrosunda bitmez tükenmez ve ona geçimini sağlayan çalışmasına ve geçirdiği sürekli değişimin dehşetine bir eğlence gözüyle bakıp zevk alabilsin. Burada kendi yaşamını en kolay yoldan üretsin; çünkü varoluşun en kolay biçimi sanat alanındadır.

1948

«KÜÇÜK ORGAN»A EK

(Numaralar, her ekin «Tiyatro için Küçük Organon»da ait olduğu paragrafı göstermektedir.)

3.

Sorun, sanatın öğrenilmesi gerekli olan, eğlendirici biçimde sergilenmesi değildir yalnızca. Yapılması gereken, öğrenme ile eğlence arasındaki çelişkinin açıkça ve bütün önemiyle saptanmasıdır —bilgilerin elden geldiğince yüksek bir fiyata yine elden çıkarılması amacıyla edinildiği ve yüksek bir fiyatın bile onu ödeyenleri sömürüye gitmekten alıkoyamadığı bir çağda bu önemlidir. Ancak üreticilik bir kez bütün zincirlerinden kurtarıldıktan sonradır ki, öğrenme eğlenceye, eğlence de öğrenmeye dönüşebilir.

4.

a) «Epik tiyatro» kavramından vazgeçmek, bu tiyatronun bugün de olanaklı kıldığı bilinçli yaşamaya yönelik gelişmeden vazgeçmek demek değildir. Yalnızca kavram, belirtilmek istenen tiyatro açısından yeterli olmaktan çıkmış, sınırlar silikleşmiştir. Bu kavramla hedef tutulan tiyatro daha kesin kuralları gerektirmektedir ve daha çok işlev yerine getirmek zorundadır. Ayrıca bu kavram, dramatik kavramı karşısında gerekli esneklikten yoksundu, çoğu kez safdil bir

tutumla ona kesinlikle var gözüyle baktı. Sözü geçen kavram, aşağı - yukarı «çok tabiî» anlamında, «şimdi» nin bütün ya da çoğu belirtici özelliklerini taşıyan olayları, süreçleri kapsamına alır. (Biz de aynı doğrultuda, ama her zaman tehlikesiz olmayan bir tutumla getirilen bütün yeniliklerin yine tiyatro olarak kaldığını, bilimsel bir gösteriye dönüşmediğini safi bir inançla varsayarız.)

b) «Bilimsel çağın tiyatrosu» kavramı da kapsamı açısından yeterli değildir. «Tiyatro İçin Küçük Organon»da, bilimsel çağ ile ne denilmek istendiği yeterince açıklanmıştır belki; ama genellikle içerdiği anlamıyla terim, artık saygınlığından oldukça yitirmiştir.

12.

Eski oyunlardan alınan zevk, kendimizi eğlenceye o yeni ve bize özgü biçimde verebildiğimiz ölçüde artar. Bunun için —yeni oyunları yeterince değerlendirmek için de gereksediğimiz— tarih duyusunu gerçek bir duyarlılığın düzeyine ulaştırmamız gerekir[1].

---

1) Bizim tiyatrolarımız alışılagelmiş uygulamalarında başka çağın oyunlarını sergilerken ayırıcı öğeyi silmek, arayı kapatmak, ayrımları örtmek çabasındadırlar. Oysa böyle yapılınca kuş bakışından ve farklılıktan alınan zevk, aynı zamanda bize yakın ve bizim sayılardan alınan zevkle özdeş olan o zevk, nerede kalır? (Bertolt Brecht).

19.

Korkunç ve verimli karışıklıklarla dolu zamanlarda çöken sınıfların akşamları, yükselmekte olanların sabahıyla birleşir. Minerva'nın baykuşu, bu şafaklarda uçuşa kalkar.

43.

Yabancılaştırma etkilerinin katıksız, derine inen, etkin uygulaması, toplumun kendi konumunu tarihsel ve iyiye götürebilir olarak görebilmesini şart kılar. Hakiki yabancılaştırma etkenlerinin özyapısı savaşçı niteliktedir.

45.

Bilimsel çağın tiyatrosu diyalektiği bir eğlence kaynağına dönüştürebilecek güçtedir. Mantıksal bir çizginin doğrultusunda, ya da ansızın oluşan gelişmenin, değişken konumların, çelişkilerin ve benzerlerinin şaşırtıları insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığının verdiği zevki oluşturur ve gerek yaşama sanatının, gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini yükseltir.

Bütün sanatlar, hepsinin en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur.

46.

Burjuva tiyatrosunun sergilemelerinin amacı hep çelişkilerin gözden saklanması, uyumluluk yanılsamasının sağlan-

ması ve idealleştirmedir. Durumlar, sanki başka türlüsü düşünülemezmiş gibi canlandırılır; karakterlerin her biri bir bireydir ve bireyin tanımı gereğince bölünemez, tek parça halinde dökülmüştür; kendi varlıklarını en değişik koşullar altında kanıtlarlar, dahası, her türlü koşuldan yoksun olarak da vardırlar. Rastlanan bütün gelişmeler kesintisiz bir çizginin doğrultusunda ilerler; atılım yoktur. Gelişmelerin bir niteliği de hep hiç bir zaman parçalanmayacak belli bir çerçevenin sınırları içersinde kalmasıdır.

Bu tutum gerçeğe uymadığına göre, gerçekçi bir tiyatro tarafından bir yana bırakılmalıdır.

a) Oyunda karakterle özdeşleyimden kaçınma yolundaki uyarının, bu uyarıya temel alınan görüş ne denli doğmatik gelirse gelsin, kuşağımızca dinlenmesi yararlıdır. Bu uyarıya ne denli kararlılıkla uyulursa uyulsun, yine de gereği eksiksiz yerine getirilemeyecektir; böylece bundan doğabilecek en olası sonuç, yaşama ile canlandırma, özdeşleyim ile gösterme, haklı gösterme çabası ile eleştiri arasındaki ayırıcı çelişkinin doğumuna yol açacaktır; erişilmek istenen amaç da budur. Eleştirel öğeye de bu yolla varılır.

b) Oynamak (göstermek) ile yaşamak (özdeşleyim) arasındaki çelişki, bu konuda eğitilmemiş olanlarca sanki sanatçı açısından yalnızca biri ya da öteki söz konusu olabilirmiş gibi anlaşılır (başka deyişle sanki «Küçük Organon» yalnızca oynamayı, eski gelenek ise yalnızca yaşamayı öngörür.) Gerçekte ise oyuncunun oynayış biçiminde birleşen birbirine düşman iki süreç söz konusudur. (Sanatçının oyunu, her ikisinden birer parça içererek oluşmaz.) Oyuncu iki kutup arasındaki savaşta, gerilimde ve derinlikte gerçek etkilerinin kaynağını bulur. Bu konudaki yanlış anlamalara yol açan nedenlerden bir kısmını da «Küçük Organon»un yazılış

biçiminde aramak gerekir. «Küçük Organon»da, belki de aceleyle ve yalnızca çelişkinin asıl tarafı yansıtılmıştır.[1]

55.

Ama sanat yine de herkese seslenir ve kaplanın karşısına bile şarkı söyleyerek çıkar; dahası, karşısındakileri de kendisiyle birlikte şarkı söyleyebilecek duruma getirdiği ender değildirl Verimlilikleri açık seçik belli olan yeni düşünceler, kimle ne kazandıracaklarına bakılmaksızın çoğu kez yükselen sınıflarca «yukarı» götürülür ve aslında yararlarını koruyabilmek için bu düşüncelere kapalı olması gereken kişilerce benimsenir. Çünkü bir sınıfın üyeleri, o sınıfa yararlı olmayan düşüncelere bağışık değillerdir. Ezilen sınıfların üyeleri nasıl onları ezenlerin düşüncelerine kapılabilirlerse, ezen sınıfların üyeleri de ötekilerin düşüncelerine kapılabilirler. Belli zamanlarda sınıflar, insanlığın önderi olmak uğruna birbirleriyle savaşırlar ve bu alanda öncülük etmek, ilerlemek tutkusu, karakteri tamamen bozulmamış bir kişide oldukça güçlüdür. Versailles'daki saraylılar, Figaro'ya* alkış tuttuklarında, onlara çekici gelen yalnızca Figaro'nun çatallı dili olmamıştır.

64.

Öykü yalnızca insanların birlikte yaşamasına ilişkin, gerçekte olmuş, ya da olabilir olayların akışından oluşmaz.

---

1) Mao Çetung, «Çelişki Üzerine»: Bir çelişkinin iki tarafından biri mutlaka asıl taraftır. (Bertolt Brecht).

Öykü, onu yaratanın insanların birlikte yaşamasına ilişkin düşüncelerini yansıtan yeniden düzenlenmiş süreçlerin toplamıdır. Aynı şekilde karakterler de yalnızca yaşayan kişilerin kopyası değildir; hepsi yeniden düzenlenmiş ve düşüncelerin ışığında biçimlenmiş karakterlerdir.

Bu yeni düzenlemelerle oyuncuların deneylerden ve kitaplardan edindikleri bilgiler arasında birçok açılardan çelişkiler vardır; oyunculara düşen, bu çelişkiyi saptamak ve oyunda kullanmaktır. Oyuncular, aynı zamanda hem yazınsal yapıtı, hem de gerçekleri temel almalıdırlar. Çünkü oyun yazarlarının çalışmalarında olduğu gibi, onların çalışmalarında da gerçek, zengin ve canlı olarak belirginleşmelidir ki, yazınsal yapıtın özel ya da genel çizgileri algılanabilsin.

73.

Lenin'den bir alıntı yapalım: «Yeryüzündeki bütün süreçleri hareket bağımsızlıkları, kendiliğinden gelişmeleri ve canlı varlıkları ile bilebilmenin koşulu, bunların karşıtlıklardan oluşma bir bütün olduğunu kavrayabilmektir.»[1]

Tiyatronun ana amacının bilgi vermek olup olmadığı sorusu hiç önemli değildir; kesin olan, tiyatronun dünyayı canlandırmak zorunda olduğudur ve bu canlandırma, yanıltıcı nitelikte olmamalıdır. Eğer Lenin, savında haklıysa, o zaman diyalektiği tanımadan canlandırmak —ve diyalektiği tanımadan öğrenmek— doyurucu bir sonuç veremez.

Karşı çıkış: Peki ya etkilerinin kaynağını parça parça,

---

1) Lenin, «Zur Frage der Dialektik» (Bertolt Brecht).

karanlık ve çarpıtılmış canlandırmalardan alan sanat? Vahşilerin, delilerin ve çocukların yarattıkları sanat?

Bu tür canlandırmalardan da bir şeyler kazanılabilir; bunu bilmek ve saptamak olanağı vardır belki. Ama biz, aşırı öznel canlandırmaların «anti - sosyal» etkiler yarattığından kuşkulanmaktayız.

(Ayrı bir not).

Rol çalışması, aynı zamanda öykü üzerinde çalışmak demektir; daha doğru bir deyişle, çalışma önce öykünün bir parçası olan role ilişkin olmalıdır. (Oyundaki insanı ne olmaktadır? Bu insan olayı nasıl karşılamaktadır? Ne yapmaktadır? Hangi düşüncelerle karşılaşmaktadır? Ve bunun gibi başkaca sorular.)

Böyle bir çalışma için oyuncu dünyaya ve insanlara ilişkin bilgilerinden yararlanmalı, aynı zamanda da sorularını bir diyalektikçi olarak sormalıdır (belli soruları ancak bir diyalektikçi sorabilir).

Örnek: Oyuncu Faust'u oynayacaktır. Faust ile Gretchen arasındaki aşk ilişkisi kötü bir sonla noktalanır. Şu soru çıkar ortaya: Faust, Gretchen ile evlenseydi, sonuç farklı mı olurdu? Bu soru genellikle sorulmaz. Bayağı, saçma ve dargörüşlü sayıldığı için sorulmaz. Faust, sonsuzluğa erişme çabasında olan bir dehadır, yüce bir ruhtur; ortada böyle bir karakter varken «neden evlenmiyor?» diye bir soru sormak yakışık olmaz. Ama basit kişiler sorarlar bu soruyu. Yalnızca

bu gerçek, oyuncuyu aynı soruyu sormaya itmelidir. Ve oyuncu biraz düşündükten sonra bu sorunun çok gerekli, çok yararlı bir soru olduğunu anlayacaktır.

Tabiî, önce aşk hikâyesinin hangi koşullar altında oluştuğunu, ana öyküyle arasındaki ilişkiyi ve ana fikir açısından ne anlam taşıdığını saptamak gerekir. Faust, yaşamın zevkine varmak amacıyla «yüksek», soyut, «salt ruhsal» uğraşlara sırtını dönmüş, tamamıyla yeryüzüne özgü yaşantıları amaç edinmiştir. Bunu yaparken Gretchen ile arasındaki ilişki felâkete dönüşür, yani Gretchen ile bir çekişme içerisine düşer, birleşmesi parçalanma olur ve zevk, yerini acıya bırakır. Çekişme, Gretchen'i tamamıyla yıkar; Faust çok ağır bir darbe yemiştir. Gelgelelim bu çekişme ancak çok daha büyük, yapıtın her iki kısmına(yani Faust I ve Faust II'ye) egemen bir başka çekişmenin yardımıyla doğru olarak canlandırılabilir. Faust, «salt ruhsal» serüvenlerle, doyurulmamış, doyurulması olanaksız «salt bedensel» tutkular arasındaki acı verici çelişki ve çatışmadan şeytanın yardımıyla kurtulmayı başarır. «Salt bedensel» düzeyde (aşk hikâyesinde) Faust, Gretchen'in temsil ettiği dış dünya ile çekişmeye düşer; kurtulmak için Gretschen'i mahvetmek zorundadır. Ana çelişkinin çözümü, yapıtın tamamının sonunda ortaya çıkar ve ancak o, daha küçük çelişkilerin önemini ve yerini belirginleştirir. Faust salt tüketici, asalak tutumunu bırakmak zorundadır. Ruhsal ve bedensel eylem, insanlık için yapılacak üretici bir çalışmanın çatısı altında birleşir; yaşamda doygunluğun kaynağı yaşam üretmektir.

Şimdi yine aşk hikâyemize dönersek şunu görebiliriz: Bir dahi için düşünülemeyecek bir kurum olan, onun uğraşıyla çelişki oluşturan evlilik, öykümüz açısından yine de daha iyi, daha üretici bir sonuç ortaya çıkarırdı; çünkü Gret-

chen böyle bir birleşme sonucu yıkılacağı yerde gelişirdi. Ne var ki o zaman da Faust, Faust olamaz, önemsiz uğraşlara saplanır kalırdı vb.

Basit kişilerin kafasındaki soruyu gönülden soran oyuncu, evlenmemeyi Faust'un gelişme çizgisinde sınırları belli bir dönem olarak ortaya koyacaktır; başka türlü, yani normal yaklaşımla harekete geçtiği takdirde ise ancak yükselmek isteyenin yeryüzünde zorunlu olarak acılara yol açacağını, yaşamın trajedisinin kaçınılmaz biçimde zevkin ve gelişmenin bir bedelinin olmasında kendini gösterdiğini canlandırmakta yardımcı olacaktır.

«Küçük Organon'a Ek» başlığını taşıyan notlar, Brecht'in ölümünden sonra kâğıtları arasında bulunmuştur. Bu çeviriye temel olan Almanca metinlerde Küçük Organon'a ek yazılar numaralanmamıştır. Brecht'in tiyatroya ilişkin yazılarının büyük bir kısmını ingilizceye çevirip «Brecht on Theatre —The Development of an Aesthetic» başlığı altında yayımlayan John Willett ise, ekteki her yazının «Küçük Organon» ile bağlantısını araştırıp, ilgili bölüm numaralarını ekteki yazılara da koymuştur. Yazıların bir bütün olarak anlaşılmasını çok kolaylaştırdığından, John Willett'in numaralama yöntemini olduğu gibi korumayı yararlı bulduk.

TİYATRODA DİYALEKTİK

«Tiyatro için Küçük Organon»un 45. bölümü için kaleme alınmış olan aşağıdaki çalışmalar, «epik tiyatro» teriminin amaçlanan (ve bir ölçüde uygulamaya konmuş) tiyatro bakımından çok biçimsel olduğu kanısını uyandıracak niteliktedir. Epik tiyatro bu gösteriler için anakoşuldur; ancak epik tiyatro tek başına toplumun yapıcılığını ve değişebilme yeteneğini anlatamaz. Bunlar ise sözü geçen oyunların asıl zevk ve eğlence öğelerinin kaynağıdır. Bu nedenle, bir yenisinin ortaya konulamamasına karşın, bu terimi yetersiz olarak nitelendirme zorunluluğu vardır.

Shakespeare'in «Coriolanus»unun birinci sahnesine ilişkin inceleme :

B. Oyun nasıl başlıyor?

R. Pleblerden oluşan bir kalabalık, Patriciler sınıfından halk düşmanı Caius Marcius'u hububat fiyatlarının indirilmesine karşı çıktığı için, öldürmek üzere silâhlanmıştır. Kalabalık, Plebların yoksulluğunun Patricilerin zenginliğinden ileri geldiğini söyler.

B. ?

R. Söylemeyi unuttuğum bir nokta mı var?

B. Marcius'un hizmetlerinden söz edilir mi?

R. Edilir ve yadsınır.

P. Yani kanınızca Plebler tam bir görüş birliğine varamamışlar mıdır? Oysa kararlılıklarını özellikle vurguladınız.

W. Çok fazla vurgulandı. Kararlılık bu denli özenle belirtildiği zaman, bu, insanın kararsız, hem de çok kararsız olduğu anlamına gelir.

P. Normal tiyatroda bu kararlılığın her zaman tuhaf bir özyapısı vardır; bu kararlılıkları ve özellikle sopa ve sırık gibi yetersiz silâhlarla silâhlanmış oluşları, Plebleri gülünç duruma düşürür. Zaten Plebler, Patrici Agrippa'nın yaptığı güzel bir konuşma üzerine direnişlerini hemen bir yana bırakırlar.

B. Shakespeare'de böyle değildir.

P. Ama burjuva tiyatrosunda böyledir.

B. Evet.

R. Anlamak güçleşti şimdi. Pleblerin kararlılıklarından kuşku duyuyorsunuz, ama komik öğenin sözünü de duymak istemiyorsunuz. Bütün bunlardan sonra da Plebleriın, Patrici demagojisine kapılmadıklarına inanıyorsunuz. Plebleriın bu kez de bu açıdan komik düşmemeleri için mi böyle bir tutum alıyorsunuz?

B. Plebler sözü geçen ideolojiye kapılsalardı, onları komik değil, ama trajik bulurdum. Olanaklı bir sahne, «Çünkü böyle şeyler oluyor,» ama açıklamak gerek ki insanı dehşete düşüren bir sahne olurdu. Kanımca ezilenlerin birleşmesindeki güçlükleri iyi göremiyorsunuz. Bir kez sefaletlerine kimin yol açtığını öğrendiler mi, bu sefaletleri onları birleştirir. «Bizim sefaletimiz, onların zenginliğinden ileri geliyior». Ama bunun dışında sefaletler, onları birbirlerinden ayırabilir; bir lokma ekmeği birbirlerinin ağzından kapmak zorundadırlar çünkü. İnsanların başkaldırmaya karar vermelerinin ne denli güç olduğunu düşünün bir kez! Başlı başına bir serüvendir bu onlar için, yeni yolların açılmasını, yeni yollardan gidilmesini gerektiren bir serüven ve iktidarda olanlar, yalnız değildirler, kendileriyle birlikte düşünceleri de saltanat sürer. Kitleler için ayaklanma, doğaldan çok doğaldışı bir du-

rumdur ve kitlelerin yalnızca ayaklanmanın yardımıyla kurtulabilecekleri durum ne denli kötü olursa olsun, evren üzerine yeni bir görüş bilim adamları için ne denli yorucuysa, kitleler için de ayaklanma düşüncesi o denli yorucu ve ürkütücüdür. Bu koşullar altında birleşmeye karşı çıkanlar, çoğu kez daha akıllı olanlardır; ancak en akıllılar birleşme düşüncesini desteklerler.

R. O halde gerçekte Plebler birleşemezler!

B. Tersine, birleşirler. İkinci vatandaş da onlarla birlikte gider. Yalnız varolan bazı karşıtlıkları kendimize ve seyirciye karşı gizlemememiz gerek; açlığın zorlamasıyla Patricilere savaş açıldığı bir anda aşılması, geri plana itilmesi, yürürlükten kaldırılması gereken karşıtlıklar bunlar.

R. Bence, bunu, bu anlatımla metinden çıkartabilme olanağı yok.

B. Ben de katılırım bu görüşe. Oyunun tamamının okunmuş olması gerekir bunu yapabilmek için. Sonu okunmazsa, baştan başlandığında bir şey anlayabilmek olanaksız. Oyun ilerlediğinde, Plebler arasındaki bu birlik yine bölünmeye dönüşür; bundan ötürü birliği başlangıçta bir olgu niteliği ile değil de, oluşma sürecinde göstermekte yarar var.

W. Ama nasıl?

B. İrdeleyeceğiz daha bu konuyu, şimdi bilmiyorum henüz. Çözümlemeyi sürdürelim.

R. Bundan sonraki sahnede Patrici Agrippa girer ve bir mesel ile, Pleblerin gerçekte Patricilerin yönetimi olmaksızın yapamayacaklarını kanıttar.

B. «Kanıtlar» sözcüğünden sanki tırnak içine alır gibi söz ettiniz, neden?

R. Mesel, beni inandırabilmekten uzak kaldı.

B. Sözünü ettiğiniz mesel, dünyaca ünlüdür. Nesnel olmanız gerekmez mi?

R. Evet.

B. İyi.

W. Adam, fiyatların yükselmesinin ve kıtlığın, Patricilerin değil, Tanrıların isteği olduğunu ileri sürmekle söze başlar!

P. O zamanlar geçerli bir kanıttı bu, yani Roma'da, demek istiyorum. Belli bir yapıtın yararları, belli bir çağın ideolojisine saygı göstermemizi gerektirmez mi?

B. Bunu burada tartışmamıza gerek yok. Shakespeare, Plebleree iyi kanıtlarla karşılık verdirtir. Bunun dışında, mesel de Pleblerce kesin bir tutumla reddedilir.

R. Plebler, hububat fiyatlarıyla sömürücü faizlere küfür ederler; savaşın yüklediği külfetlere, ya da bu külfetlerin haksız dağıtımına da karşı çıkarlar.

B. Bu sonuncusu sizin yorumunuz.

R. Ben savaşa karşı oluşu gösteren bir belirti bulamıyorum.

B. Yok zaten.

R. Marcius girer ve konuşmayla değil, kılıçla yola getirmeyi yeğlediği silâhlı Plebleree söver. Agrippa, havayı biraz yumuşatmaya çalışır ve Plebletin hububat fiyatlarını kendilerinin saptamak istediklerini bildirir. Marcius alay eder onlarla. Plebler, Kapitol'e girmek hakkına sahip olmadıklarından ve buna bağlı olarak da devlet işlerine yabancı kaldıklarından, ne söylediklerini bilmemektedirler. Marcius, yeterince hububat bulunduğu savı karşısında öfkeye kapılır.

P. Belki bir asker anlayışıyla konuşmaktadır.

W. Her ne hal ise, savaş çıktığında, onlara Volskerler'in hububatını gösterir.

R. Marcius, yakalandığı öfke nöbeti içerisinde, senatonun Plebleree halk tribünlükleri verdiğini söyler; bunu duyan

Agrippa, şaşırır. içeri başlarında Konsül Cominius'la birlikte senatörler girerler. Volsker'ler Roma üzerine yürümektedirler. Marcius, Volske'in lideri Aufidius ile savaşacağı için sevinir. Marcius'u, Konsül Cominius'un emrine verirler.

B. Marcius razı mıdır buna?

R. Evet, ama senatörler böyle bir atamayı beklememiş gibidirler.

B. Yani senato ile Marcius arasında görüş ayrılıkları mı vardır?

R. Olabilir, ama aralarında önem taşıyanı yok gibidir.

B. Bizler, oyunu sonuna dek okuduk. Marcius, geçinilmesi kolay bir kişi değildir.

W. İlginç olan nokta, Marcius'un, Pleblerden nefret etmesine karşılık, ulusal düşmanı, ama bir Patrici olan Aufidius'a saygı duymasıdır. Marcius, çok büyük ölçüde sınıf bilincine sahiptir.

B. Unutulan bir nokta oldu mu?

R. Evet, senatörlerle birlikte, yeni halk tribünleri Sicinius ve Brutus da gelmişlerdir.

B. Her halde kendilerine hoş geldiniz denmediği, ya da selâmlanmadıkları için unutmuş olmalısınız onları.

R. Zaten Plebler hemen hiç önemsenmemektedir. Bir senatör, kaba bir tutumla onları evlerine yollar. Marcius ise buna karşı gelir ve «ince alayla dolu» bir biçimde onlara, kendisi ile birlikte Kapitol'e gelebileceklerini söyler. Onlara, sanki birer fareymişler gibi davranır: Volsker'lerin hububatından söz etmesi de işte bu sırada olur. Ondan sonra yalnızca şöyle denir: «Plebler, usulca çekip giderler.»

P. Pleblerin ayaklanması, oyuna göre, uygunsuz bir zamana rastlamıştır. Düşmanın yaklaşmasından ötürü doğan

olağanüstü durum, dizginlerin yine Patricilerin eline geçmesine yol açar.

B. Peki ya Plebiere halk tribünlüklerinin tanınması?

P. Gerçek bir zorunluluk olmadan yapılmıştır.

R. Yalnız kalan Tribünler, savaşın, Marcius'u yüceltecek yerde yutmasını ya da senato ile çekişmeye sürüklemesini umurlar.

P. Sahnenin sonunun pek doyurucu olduğu söylenemez.

B. Kanınızca Shakespeare'den ötürü mü?

R. Belki.

B. Bu hoşnutsuzluğu yazalım bir kenara. Ama bunun yanı sıra Shakespeare'in, savaşın Plebierin durumunu zayıflattığı yolundaki varsaydığımız görüşünü de not edelim; çünkü bana göre son derece gerçekçi bir görüş.

R. Kısa bir sahneye sığdırılan olaylar, şaşılası zenginlikte. Bunun karşısında yeni oyunlar içerik açısından ne denli yoksul!

P. Giriş kısmında olayın başlangıcı, ne denli coşku verici biçimde sunulmakta!

R. Ya meselde kullanılan dil! O hiciv gücü!

P. Ve bu meselin Plebler üzerinde etkisiz kalması!

W. Plebierin kendilerine özgü hiciv yeteneği! Verdikleri karşılıklar: «AGRIPPA: Kendi kendinizi mahvetmek mi istediğiniz? — PLEBLER: Olanaksız bu, çünkü zaten mahvolmuşuz biz.»

R. Ya Marcius'un o kristal gibi açık ve seçik küfürlü konuşmaları! Ne denli büyük bir karakter çizilmiş! Gerçekte alabildiğine tiksinç bulduğum bir davranışına karşın, ona hayranlık duymaktan alıkoyamıyorum kendimi!

B. Öte yandan büyüklü küçüklü bütün çekişmeler bir anda sahneye atılıveriyor: Aç Plebierin başkaldırması ve komşu kavim Volskerler'le savaş; Plebierin, halk düşmanı

Marcius'a karşı duydukları nefret ve Marcius'un vatanseverliği; halk tribünlüğünün kurulması ve Marcius'a savaşta önemli bir görev verilmesi. —Bütün bunlardan ne kadarını görebiliyoruz burjuva tiyatrosunda?

W. Burjuva tiyatrosunda bu sahnenin tamamından Marcius'un, yani asıl kahramanın özyapısını çizmek için yararlanılır. Bencil Plebler ve korkakça her şeye boyun eğen bir senatonun engellediği bir vatansever olarak gösterilir Marcius. Plutarkhos'tan* çok Livius'u* izlemiş olan Shakespeare, senatoyu haklı olarak «iki korkunun, Plebların ve düşmanın verdiği korkunun etkisiyle şaşkın ve perişan,» diye betimlemiş. Burjuva tiyatrosu Plebların davasından yana değil, Patricilerin davasından yana çıkar. Plebler —hiciv yanları güçlü ve acı çeken tipler olarak değil—, komik ve acınası tipler olarak canlandırılır ve Agrippa'nın, senato tarafından bir halk tribünlüğünün tanınmasını tuhaf karşıladığını belirten cümlesi, Volskerler'in yürüyüşü ile Plebler'e ödün verilmesi arasında bir bağlantı kurmaktan çok, Agrippa'nın özyapısını ortaya koymak için kullanır. Plebların ayaklanışı daha meselin söylenmesiyle birlikte etkisiz kılınır; bu, yeni proletarya ile olan ilişkileri açısından, burjuvanın beğenisine son derece uygundur.

R. Oysa Shakespare'de, Agrippa, Marcius'a konuşmasının Plebler üzerinde başarılı olduğuna ilişkin hiç bir şey söylemez, yalnızca onların —söylediklerini anlayabilecek— akıldan yoksun olduklarını ve korkakça davrandıklarını belirtir. Bu sonuncu suçlamanın nedenini anlamak ise olanaksız.

B. Bunu not edelim.

R. Neden?

B. Tedirginliğe yol açıyor.

R. Şunu belirtmek gerekir ki, Shakespeare'in Plebleri ve onların tribünlerinin işleyiş biçimi, tiyatrolarımızın, aristokrat kahramanının sıkıntılarını halkın «mantıksız» tutumu yüzünden elden geldiğince çekilmez yapmak ve böylece onun sonradan aşılık düzeyine varan «gururunu» haklı göstermek yolundaki uyguiamasını kolaylaştırır niteliktedir.

B. Ama yine de Shakespeare'de Patricilerin hububat sömürüsü, Plebleri ne olursa olsun askere alma yolundaki eğilimleri bir rol oynar (Livius'a göre şöyle der Patriciler: Aşağılık Plebler, barış içinde yaşadıklarında hep kötü yola saparlar); bunların yanı sıra Plebterin soylulara insafsızcasına borçlanmalarına da yer verilmiştir. Böylece ayaklanma, Shakespeare'de mantıkla bağdaşmaz bir nitelik tşımaktadır.

W. Ama Shakespeare'in, Plutarkhos'un şu ilginç cümlesini yeterince vurgulamak için elinden geleni yapmış olduğu da söylenemez :«Böylece kentte düzen yeniden sağlandıktan sonra, en aşağı sınıflar bile hemen silâhlandılar ve büyük bir istekle savaşmak üzere yöneticilerin hizmetine girdiler.»

B. O halde Plebtere ilişkin bütün gerçekleri ortaya çıkarmak isteyen bizler, bu cümleye daha büyük ilgi gösteririz.

P. «Çünkü belki de burada
«Ünlü ataların tanımı vardır.»

R. Shakespeare, bir başka açıdan aristokratların doğrultusunda değildir. Plutarkhos'un şu cümlesinden Marcius'un yararlanmasına olanak tanımaz: «Düşman, Plebterin asi tutumunu gözünden kaçırmadı. Saldırıya geçerek ateş ve kılıcın yardımıyla ülkeyi yerle bir etti.»

B. İlk çözümü burada bağlayalım. Burada önemli olan ve tiyatroda yapmak istediğimiz, şu: Ağırlık noktası, Romalı-

larla Volsker'ler arasındaki çekişmede olduğundan, Patricilerle Plebler arasındaki çekişme (şimdilik) bir yana bırakılmalı. Kentlerini tehlikede gören Romalılar, Pleb komiserleri (halk tribünleri) atamakla karşıtlıklarını yasal bir görünüme kavuştururlar. Plebler halk tribünlüğünü ellerine geçirmişlerdir, ama halk düşmanı Marcius, bir uzman sıfatıyla, savaşta komutan olur.

B. Dün yaptığımız küçük çözümleme, sahneye uygulama açısından birkaç ilginç güçlük ortaya çıkardı.

W. Örneğin Plebl erin birleşmesinin bazı engellere karşılaştığını nasıl gösterebiliriz? Salt kararlığı kuşkulu göstererek mi?

R. Hikâyeyi anlattığımda bu birleşmenin yokluğundan söz etmedim, çünkü ikinci plebin sözlerini bir kışkırtmaca olarak aldım. Bana salt birinci Plebin direnme gücünü sınarmış gibi göründü. Ama bu biçimde oynamamak gerekir kanımca. İkinci Plebde kararsızlık, hâlâ ağır basıyor.

W. Savaşma isteğinin yeterince güçlü olmamasına ilişkin bir neden sağlanabilir kendisine. Biraz daha iyi, daha zengin ve gösterişli giydirilebilir. Agrippa'nın konuşması sırasında onun hicvini gülümsemeyle karşılayabilir vb. Ya da bir gazi olabilir.

R. Savaşa gidemeyecek kadar zayıf mı düşmüştür yani?

W. Ben ruhsal durumu açısından söylüyorum. Bir kez yanan, bir daha ateşe yaklaşmaktan korkar.

B. Peki silâhları nasıl olmalı?

R. Silâhları çok olmamalı, çünkü aksi takdirde tribünlüğü Volsker'lerin saldırısı olmaksızın da ele geçirebilirlerdi; buna karşılık zayıf da olmamalıdır, çünkü aksi takdirde Marcius'un savaşıyla, Marcius'a açacakları savaşı kazanamazlar.

B. Marcius'a açtıkları savaşı kazanırlar mı?

R. Bizim tiyatromuzda hiç kuşkusuz.

P. Paçavralar içinde gezebilirler, ama bu, onların böyle gezinmek zorunda oldukları mı demektir?

B. Durum nedir?

R. Ani bir halk ayaklanması.

B. Demek ki silâhlanmaları büyük bir olasılıkla ani olmuştur; buna karşın işin üstesinden iyi gelmiş olabilirler. Ordunun silâhlarını yapanlar, onlar değil mi? Süpürge sopalarının ucuna kasap bıçakları takarak süngüler, demirci kıskaçlarından vurucu silâhlar vb. yapmış olabilirler. Buluş yetenekleri saygı uyandırabilir, gelişleri korkutucu görünebilir.

P. Durmaksızın halktan söz ediyoruz, peki ya kahraman? R'nin verdiği içeriğe ilişkin özetin ağırlık noktası bile kahraman değildi.

R. Önce bir içsavaş gösterilir. Bu, salt kahramanın gelişini hazırlayan bir öğe olmakla kalmaz, çok daha büyük ilgi uyandırır. Şöyle mi başlamalıyım: Bir sabah Caius Marcius bahçelerini dolaştı, pazar yerine indi, halka rasladı, kavga etti vb? Şu anda benim kafamı kurcalayan sorun, Agrippa'nın konuşmasının nasıl hem etkili, hem de etkiden yoksun gösterilebileceği.

W. P'nin, olayları kahraman açısından araştırmanın gerekip gerekmediği yolundaki sorusu üzerinde düşünüyorum daha. Bence kahraman görünmezden önce onun eylemde bulunacağı alanı göstermekte bir sakınca yok.

B. Shakespeare, olanaklı kılıyor bunu. Ama belki de biz, bu alanı fazla gerilimle yükledik ve bu yüzden alanın kendine özgü bir ağırlığı oldu. ne dersiniz?

P. Ve «Coriolanus», salt kahramandan zevk alınsın diye yazılmış bir oyun!

R. Oyun, gerçekçi yazılmış ve yeterince çelişkili mal-

zemeyle dolu. Marcius, halkla savaşıyor; göze görünen, yalnızca heykelinin kaidesi değil.

B. Bana öyle geliyor ki hepiniz, daha başlangıçtan bu yana, kendisine karşı çıkan bir kahramana sahip bir halkın trajedesinden hoşlanmakta da direndiniz hikâyeyi işlerken. Neden bu eğilim izlenmesin?

P. Bu konuda Shakespeare pek yardımcı olamıyor bize.

B. Emin değilim bundan. Ama hoşlanmıyorsak, bizi kimse bu oyunu sahnelemeye zorlayamaz.

P. Bunun dışında, eğer yalnızca kahramana ilişkin ilgiyi gözönünde tutmak istiyorsak, Agrippa'nın konuşmasını etkiden yoksun olarak canlandırabiliriz.

W. Shakespeare'in canlandırdığı gibi. Plebler, bu konuşmayı alayla, dahası acımayla karşılarlar.

R. Peki Agrippa neden onların korkaklıklarından söz eder? —Bu noktayı not edecektim.

P. Shakespeare, bu konuda bir gerekçe göstermemiş.

B. Bir noktaya dikkatinizi çekmek isterim: Shakespeare'in yapıtlarının baskılarında oyunun yönetimine ilişkin notlamalar yoktur. Olanlar da büyük bir olasılıkla sonradan konmuştur.

P. Oyun yönetmeni ne yapabilir?

. Bizim göstermemiz gereken, Agrippa'nın, idelojonin yardımlarıyla, tam bir halk tavlayıcısı tutumuyla, Patricilerle Plebler arasında bir uzlaşma sağlayabilmeye ilişkin —sonuçsuz— girişidir; bu uzlaşma, gerçekte ancak bir süre sonra, ama çok uzun değildir bu süre, savaşın çıkması yüzünden sağlanır. Başka bir deyişle gerçek anlamda uzlaşma zorla, Volsker'lerin askerî gücü yüzünden sağlanır. Ben bir olanak üzerinde düşündüm ve önerim şu: Marcius'u, silâhlı adamlarıyla birlikte, Agrippa'nın: «Selâm sana, Marcius» sö-

zünden ve rejinin büyük bir olasılıkla bu selâmdan ötürü saptadığından daha önce sahneye sokalım. O zaman Plebler, konuşmacının arkasında silâhlıları görebilirler ve kararsızlık belirtileri göstermekte haklı olurlar. Öte yandan Marcius'u ve silâhlıları görmesi, Agrippa'nın anî saldırganlığı için açıklayıcı bir neden olur.

W. Ama Siz Plebleri bugüne dek tiyatro tarihinde hiç görülmemiş biçimde iyi silâhlandırdınız; bu durumda Marcius'un askerleri önünde geri çekilmeleri nasıl açıklanabilir?

B. Marcius'un askerleri daha iyi silâhlanmıştır çünkü. Ayrıca Pleblerin geri çekilmesi diye bir durum söz konusu değil. Bu noktada Shakespeare'in metnini daha da güçlü kılabiliriz. Pleblerin, konuşmanın sonunda ileri sürülen kanıtlar karşısında birkaç saniye kararsızlığa düşmeleri, nedenini konuşmacasının arkasında silâhlıların belirmesiyle birlikte durumun değişmesinde bulur. Bu birkaç saniye süresince Agrippa'nın kuvvete, silâh gücüne, Romalıların silâh gücüne dayandığını görürüz.

W. Ama artık bir kargaşa vardır ortada ve bir birleşmenin gerçekleşmesi için daha çok şeye, savaşın çıkmasına gereksinim vardır.

R. Marcius, gönlünce at oynatamaz. Yanında silâhlı adamlarıyla gelir gerçi, ama «Senato'nun yumuşak davranması» yüzünden eli kolu bağlı kalır. Senato biraz önce ayak takımına senatoda temsil edilme hakkını, tribünlükleri tanımıştır. Shakespeare'in, tribünlüğün kurulmasını Marcius'un ağzından duyurtması, gerçekte çok büyük bir buluş. Bunun karşısında Pleblerin tutumu ne olur? Başarılarını nasıl karşılarlar?

W. Shakespeare'i değiştirebilir miyiz?

B. Kanımca elimizden geliyorsa yapabiliriz bunu. Ama önce yorumdaki değişiklikler üzerinde konuşmayı kararlaş-

tırmıştık; amacımız, çözümleme yöntemimizin bir şeyler eklemeden de uygulanabilme yeteneğini koruyabilmesiydi.

W. Birinci vatandaş, Sicinius, yani senatonun tribünlüğe atadığı adam olamaz mı? Böyle yapıldığı takdirde, ayaklanmanın lideri o olur ve atanmasını Marcius'un ağzından öğrenirdi.

B. Bu, metne çok aşırı bir el uzatma niteliğini taşır.

W. Metinde herhangi bir değişiklik yapma zorunluluğu yok.

B. Olsun, yine de. Hikâyede bir karakterin kendine özgü bir ağırlığı vardır. Yapılacak herhangi bir değişiklik, belli bir yönde ilgi uyandırılması ve sonradan da bunun karşılanamaması gibi, ya da buna benzer sonuçlara yol açabilir.

R. Bu önerinin yararlı olan yanı ise şu: Ayaklanma ile tribünlüğün ele geçirilişi arasında, sahnede canlandırılması olanaklı bir bağ kurulmuş olurdu. Ve Plebler gerek tribünlerini, gerekse kendi kendilerini kutlayabilirlerdi.

B.Ama Volsker'lerin saldırısının Plebler tribünlük verilmesindeki katkısı küçültülmemeli, ana neden bu çünkü. Şimdi kurguya geçmeli ve bütün noktaları göz önünde bulundurmalısınız.

W. Agrippa'nın bu ödün nedeniyle duyduğu hayrete Plebler de katılmalı.

B. Şu ya da bu yönde bir kesin karara varmak istemiyorum. Ayrıca metin olmaksızın, tamamıyla pandomim biçiminde oynanabilir mi, bunu da bilmiyorum. Bunun dışında eğer bizim Pleb kitlemizin içinde özel nitelikleri olan bir kişi yer alıyorsa, o zaman bu kişiye belki de Roma Plebelerinin yarısını temsel eden kişi gözüyle bakılmayacak, fakat o bütünü temsil eden bir parça sayılacaktır. Ama görüyorum ki sizler, Roma'da, olaylarla dolu geçen ve kesin bir bakışın pek çok şeyler yakalayabileceği öğlenden öncesinde, hayretle ve bir

şeyler arayarak dolaşmaktasınız. Eğer bütün bu olayların anahtarını bulabilirseniz —bütün iktidar seyircinin olsun o zaman!

W. Denemesi yapılabilir bir kez.

B. Hiç kuşkusuz yapılabilir.

R. Ve herhangi bir konuda kesin karar vermezden önce, oyunun bütününü elden geçirmiş olmamız gerekli. Sizi biraz kuşkulu görüyorum, Brecht.

B. Başka soruna geçelim. —Savaşın başladığı haberi nasıl karşılanır?

W. Marcius da tıpkı Hindenburg* gibi yapar, selâmlar savaşı.

B. Dikkat!

R. Siz, bunun bir savunma savaşı olduğu kanısındasınız.

P. Bu, bizim tartışma ve yargılarımızda normal olarak taşıdığı anlamı taşımıyor burada. Bu savaşlar, İtalya'nın birleşmesi sonucunu doğurdu.

R. Roma'nın yönetimi altında.

B. Demokrat Roma'nın yönetiminde.

W. Coriolanus'larından kurtulmuş bir Roma'nın.

B. Halk tribünlerine sahip bir Roma'nın yönetimi altında.

P. Plutarkhos, Marcius'un ölümünü izleyen olaylar hakkında şu bilgileri verir: «Başlangıçta Volsker'ler, müttefikleri ve dostları Aequi'lerle başkomutanlık yüzünden kavga ettiler, ölenler ve yaralananlar bile oldu. Yaklaşmakta olan Romalılara karşı savaşmak üzere yola çıkmışken, birbirlerini neredeyse tamamen kırdılar. Ondan sonra da bir meydan savaşında Romalılara yenik düştüler...»

R. Kısacası, Marcius'tan yoksun Roma, daha zayıf değil, daha güçlüydü.

B. Oyunun baş kısmının irdelenmesine geçilmezden önce, oyunu baştan sona okumanın dışında, Plutarkhos'un ve Livius'un verdikleri yaşam öykülerini, yani yazarın da yararlanmış olduğu kaynakları da okumak çok iyi oluyor. Ama ben, «dikkat» demekle şunu söylemek istemiştim: Savaşları hiç bir araştırma yapmadan yargılayamazsınız, dahası, onları saldırı ve savunma savaşları diye ayırmak da yeterli olamaz. Sınırlar kimi yerde birbirine karışabilir vb. Ancak üretimde yüksek düzeye erişebilmiş sınıfsal toplumlar savaşsız yaşayabilirler. Ama doğruluğundan emin olduğum bazı noktalar var: Marcius, hiç kuşkusuz bir vatansever olarak gösterilmeli. Ancak —oyunda olduğu gibi— çok büyük olaylar, onu vatanının düşmanı yapar.

R. Plebler savaş haberin nasıl karşılarlar?

P. Bu konuda bizim karar vermemiz gerek, metin herhangi bir açıklık getirmiyor.

B. Bu konuda bir yargıya varabilmek açısından bizim kuşağımız, ne yazık ki, pekçok kuşaklardan üstün durumda. Yalnızca iki seçeneğimiz var. Haberi, bütün sigortaları attıran bir yıldırım gibi canlandırabiliriz, ya da çok az devinim yaratan bir olaya indirgeyebiliriz. Üçüncü bir seçenek ise yok; hem kitleyi bu haber karşısında çoşkusuz bırakmamız, hem de bunun ne denli tuhaf, dahası ürkütücü bir tutum olduğunu belirtmememiz düşünülemez.

P. Demek ki haberi, başkaca bir neden olmasa bile, salt durumu kökten değiştirişinden ötürü, çok büyük yankılar uyandırır biçimde canlandırmamız gerek.

W. O halde haberin önce herkesi felce uğrattığını varsayalım.

R. Marcius'u da mı? Çünkü o derhal savaştan sevinç duyduğunu açıklıyor.

B. Ama biz yine de onu kuraldışı saymayacak, felce uğ-

ramışlığın dışında tutmayacağız. O ünlü cümlesini —«Sevindim. / Çöp dökeceğiz demektir öyleyse. / O küflenmiş fazlalıklarımızdan kurtulacağız»— kendine geldikten sonra da söyleyebilir.

W. Peki ya Plebler? Shakespeare metnindeki bir boşluğu, Plebların donup kaldıkları yolunda bir yorumla doldurmak kolay olmayacak. Ayrıca daha başka sorunlar da var. Plebler, yeni tribünlerini selâmlarlar mı? Onlardan herhangi bir öğüt alırlar mı? Marcius'a karşı tutumları değişir mi?

B. Sahne açısından çözümü, «bütün» bu sorunların karşılıksız bırakıldığı varsayımından kalkarak aramak zorunluluğu doğacak. Başka bir deyişle, bu soruların ortaya atılması gerek. Plebler, selâmlamak amacıyla, tribünlerin çevresini almalılar, ama selâmlama olanağını bulamamalılar. Tribünler öğüt vermek istemeli, ama bu olanağı bulamamalılar. Plebler de, Marcius'a karşı yeni bir tutum alma olanağını bulamamalar. Ortaya çıkan yeni durum, her şeyi yutmalı. Rejime ilişkin olan ve bizi çok sinirlendiren notta, yalnızca onların sahneye girişinden sonraki değişikliği görüyoruz. Durum şimdi değişmiştir, ortam ayaklanma için elverişli değildir. Şimdi herkes büyük bir tehlikeyle karşı karşıyadır ve halk açısından yalnızca bu tehlike ile karşı karşıya olma hali not edilmiştir.

R. Öğüdünüz üzerine çözümlememiz sırasında hoşnutsuzluğumuzu not düşmüştük.

B. Evet Shakespeare'in gerçekçiliğine karşı duyduğumuz hayranlığın yanı sıra olmak üzere. Aşağı halk tabakalarının savaş için ne denli «gönüllü» olduklarını anlatan Plutarkos'tan geri kalmamız için bir neden yok ortada. Sınıflar arasında bir birleşme olmuş, ama bu birleşme iyi olmayan bir yoldan gerçekleşmiştir. Biz bu birleşmeyi irdelemek ve sahnede kurmak zorundayız.

W. Önce halk tribünlerini ele alalım. Yeni birlik içerisinde, kendilerinden yararlanılması olanaksız, sırıtmaktadırlar. Bir yanda onlar, bir yanda da amansız düşmanları Marcius. Roma için artık bu anda hayatî önem taşıyan Marcius. Bunların kişiliklerinde, daha kısa süre öncesine dek savaşmış olan sınıfların birleşmesini nasıl canlandıracağız?

B. Öyle sanıyorum ki ilham bekleyerek, safça bir tutumla ilerlememiz olanaksız. Bu karışık durumları çözebilmek için sanırım klâsik yöntemlere başvurmak zorunda kalacağız. Mau Çetung'un «Çelişki Üzerine» adlı yazısında bir yerin altını çizmiştim. Ne diyordu orada?

R. Her süreçte öteki çelişkilerin arasında bir temel çelişkinin bulunduğunu, asıl rolün bu çelişkiye düştüğünü, ötekilerin ise ona tabi olduğunu ve ikinci derecede önem taşıdığını söylüyordu. Mao, örnek olarak Japon saldırısı sırasında Çin komünistlerinin Çankayşek rejimi ile kavgalarına ara vermelerini gösterir. Başka bir örnek daha verilebilir bu konuda: Hitler Sovyetler Birliği'ne saldırdığında, Rusya'dan kaçmış olan beyaz Rus generalleri ve bankerler bile ona karşı tutum almışlardı.

W. Bu son örnekte farklı bir durum yok mu?

B. Hem farklı, hem de benzer bir durum var. Şimdi ilerlememiz gerek. Patricilerle Pleber arasında çelişkili bir birlik var; bu birlik de komşu kavim Volsker ile çelişkili. Sonuncusu, temel ilişki denen çelişkiyi oluşturuyor. Patricilerle Plebler arasındaki çelişki, yani sınıf kavgası, yeni çelişkinin, Volsker'lere karşı ulusal savaşın ortaya çıkmasıyla «tedavülden kalkmıştır.» Ama yitip gitmemiştir. (Çünkü halk tribünleri sırıtmaktadırlar). Halk tribünlüğü, savaşın çıkışı yüzünden kurulan bir makamdır. Ama aynı savaş, Patricilerin (ve halk düşmanı Marcius'un) kumandayı ele almalarına yol açmıştır.

W. Peki ama Patrici - Pleb çelişkisinin, yeni ve asıl çelişki olan Romalılar - Volskerler çelişkisi tarafından gölgelenmesi nasıl yansıtılacaktır? Öyle ki, bu noktada Plebl erin yeni yönetimi karşısında Patricilerin ağırlığı da gösterilecektir, nasıl olacak bu?

B. Bu, soğukkanlılıkla çözülebilecek bir sorun değil. Durum nedir? Bir yanda açlıktan sürünenler, öte yanda silâhlanmış adamlar var. Öfkeden rengi atan yüzler bir kez daha kızarır. Yeni yakınmalar eskilerini bastırır. Birbirine karşıt olan iki grup, birbirlerine kaldırdıkları ellerine bakarlar. Ortak tehlikeyi savuşturmaya yetecek denli güçlü olabilecekler midir? Nasıl göstereceğiz bunları?

W. Her iki grubu karıştıracağız. Ortada bir çözülme, gevşeme olmalı. İnsanlar gidip gelebilmeliler. Belki burada Marcius'un, koltuk değnekleriyle yürüyen Lartius'a: «Sakatsın, öyle mi? Kaçmak istiyorsun!» diye çıkıştığı kısımdan yararlanabiliriz. Plutarkos, Plebl erin ayaklanmasından şöyle söz eder: «Yoksul insanlar ansızın sürüklenerek götürülüp hapse tıkıldı; oysa bedenleri vatanları uğruna girdikleri savaşların ve katlandıkları acıların izleriyle kaplıydı. Düşmanlarını yenmişlerdi, ama alacaklıları bir parça olsun acıma göstermediler.» Plebler arasında böyle bir gazi bulunabilir, demiştik daha önce. Böyle biri, bu tür kişilerde çok rastlanan safdil vatanseverliğin etkisiyle —bunca kötüye kullanılmış olmasına karşın— Lartius'a yaklaşabilir. Lartius, kendisine böylesine kötü davranan sınıfa mensup bir kişidir; ama öteki buna aldırmayabilir. Her iki savaşçı, birlikte katıldıkları en son savaşı anımsayıp birbirlerine sarılabilirler ve her iki tarafın alkışları arasında topallayarak yürüyüp gidebilirler.

B. Bu aynı zamanda bir savaş zamanının yaşanmakta olduğunu çok iyi ortaya koyar.

W. Peki böyle bir kılıç artığının kitlemize bir «pars pro toto»nun saygınlığından yitirebileceğinden korkmuyor musunuz?

B. Hayır. O, eski askerlerin temsilcisi olarak kalabilir. Bunun dışında silâhlara ilişkin düşüncemizi geliştirebiliriz. Konsül ve başkomutan olan Cominius, plebllerin iç savaşta kullanmak üzere yapmış oldukları uydurma silâhları yüzünde alaylı bir gülümseme ile elleyebilir ve silâhları, anavatan uğruna çarpışmaları için sahiplerine geri verebilir.

P. Peki ya Marcius ve tribünler ne olacak?

B. Bu önemli bir karar. Onların aralarında bir kardeşlik havası doğmamalı. Çünkü yeni kurulan birlik kesin bir netelik taşımıyor. Dokunulsa parçalanıverecek türden.

W. Marcius, Plebleri lütfen ve onları aşağı gördüğünü pek de saklamaz biçimde kendisiyle birlikte Kapitol'e gelmeğe çağırabilir. Tribünler de eski savaşçıları, Titus Lartius'u selâmlamaya razı ederler. Ama Marcius ile Tribünler birbirlerinin yüzüne bakmaksızın sırt çevirirler.

R. Kısacası her iki tarafta vatansever olduklarını ortaya koyarlar, ama aralarındaki karşıtlık sürer, sürdüğü de belli olur.

B. Marcius'un lider olduğunun da belli olması gerekir. Çünkü savaş, gerçekte onun savasıdır, Plebllerin olduğundan daha çok onun davasıdır.

R. Gelişmeleri ayrıntılı göz önünde tutmamız, çelişkilere hazır olmamız, hiç kuşkusuz öykü açısından bize yardımcı oldu. Peki ya bu öykü içerisinde belirlenmesi gereken kahramanın karakteri ne olacak?

B. Bence bu, başlangıçta değil, daha sonra kurgusuna başlanılması gereken rollerden biri. Eğer Almanya'nın geçirdiği iki saçma savaştan sonra büyük savaşların canlandırılması bunca güçleşmeseydi, Coriolanus için bir savaş sahnesi düşünürdüm.

P. Siz, Marcius'u, kendisi de bir savaşçı olan oyuncu Busch'un canlandırmasını istiyorsunuz. Bu isteğiniz, kahramanı halkın gözünde fazla sevimli kılmayacak birini aramanızdan mı ileri geliyor?

B. Hem çok sevimli kılmasın, hem de yeterince sevimli kılsın. Eğer bu trajedinin benimsenmesini istiyorsak, Busch'un beynini ve kişiliğini kahramanın emrine vermemiz gerekiyor. Busch, kendi değerini kahramanına da aşılayacak ve onu anlayabilecektir. Hem onun büyüklüğünü, hem de onun gibi biri için ne pahalı bir bedel ödendiğini anlayabilecektir.

P. Ama Busch'un endişelerin biliyorsunuz. Kendisinin ne kaba bir kişi, ne de bir aristokrat tipi olduğunu söylüyor.

B. Öyle sanıyorum ki Busch, aristokrat tipleri açısından yanılgıya düşüyor. Ayrıca düşmanı dehşete düşürmesi için bedensel güce sahip olmasına da gerek yok. Bir «dış» öğenin unutulmaması gerek burada: Roma'da yaşayan plebleri beş veya yedi kişiyle ve bütün Roma ordusunu da belki ancak dokuz kişiyle canlandırırken —üstelik elimizde oyuncu olmadığı için yapıyor değiliz bunu—, cüsseli bir Coriolanus'u sahneye çıkaramayız.

W. Genellikle siz, karakterleri adım adım geliştirmekten yanasınız. Coriolanus için neden aynı şeyi düşünmüyorsunuz?

B. Belki doğru dürüst bir gelişme sürecine sahip olmadığı için. Romalıların hepsinden çok Romalıyken, onların en büyük düşmanı haline gelmesinin nedeni, hiç değişmeksizin hep aynı kalmış oluşu.

P. «Coriolanus» için gururun trajedisi denmişti.

R. Oyunu ilk gözden geçirdiğimizde, Coriolanus'un ve Roma'nın tradesine, Coriolanus'un kendini mutlak gerekli buluşunun neden olduğunu görmüştük.

P. Acaba oyun, ancak böyle yorumladığımız takdirde gözümüzde güncellik kazandığı, aynı duruma bugün de tanık olduğumuz ve bundan doğan savaşları trajik bulduğumuz için mi böyle düşünüyoruz?

B. Hiç kuşkusuz öyle.

W. Coriolanus'u, içinde ve çevresinde olup bitenleri, onun böyle bir duyguya sahip olduğunu gösterecek biçimde canlandırmamız çok önemli. Coriolanus'un kendisinin gerekliliğine olan inancı her türlü kuşkuyu ortadan kaldıracak biçimde vurgulanmalı.

B. Tipik bir detay: Gururundan çok söz edildiğine göre, Stanislawki'yi izleyerek nerede alçakgönüllü olduğunu saptamaya çalışalım; Stanislawski, cimriyi canlandıran oyuncudan, cimrinin nerede eli açık davrandığını göstermesini istemişti.

W. Komutanın devralınışını mı düşünüyorsunuz?

B. Aşağı yukarı. Başlangıç için burada bırakmamız yeterlidir.

P. Bu biçimde canlandırılan sahne ne öğretebilir, bunun üzerinde duralım.

B. Ezilen sınıfların durumunun bir savaş tehlikesiyle güçlenebileceğini, savaşın çıkmasıyla da kötüleşeceğini öğretebilir,

R. Çıkar yol olmamasının ezilen sınıfı birleştirebileceğini, bir çıkar yolun belirlenmesinin ise onu ikiye bölebileceğini öğretebilir. Savaş da bu tür bir çıkar yol olarak ortaya konabilir.

P. Gelir farklarının ezilen sınıfın bölünmesine yol açabileceğini öğretebilir.

R. Savaşçıların, dahası savaşta yaralanmış olanların biten savaşı nasıl yüceltebildiklerini ve yeni savaşlara koşmağa hazır oluşlarını gösterebilir.

W. En güzel konuşmaların bile gerçekleri yeryüzünden silemeyeceğini, ama geçici olarak saklayabileceğini öğretebilir.

R. «Gururlu» efendilerin, kendileri gibilerinin önünde eğilmeyecek kadar gururlu olmadıklarını öğretebilir.

P. Ezilen sınıf üyeleri arasında da birlik bulunmadığını gösterebilir.

B. Ve bunlar gibi daha başka şeyler.

R. Sizce bütün bunlar oyundan okunabilir mi?

B. Oyundan da okunabilir, oyunda varmış gibi de okunabilir.

P. Oyunu oynamak isteyişimiz, bütün bunlardan mı ileri geliyor?

B. Yalnızca ondan değil. Tarihin aydınlatılmış bir dönemini ele almanın zevkini tatmak ve başkalarına da aynı tadı duyurmak istiyoruz. Ve bunun yanı sıra diyalektiği yaşamak istiyoruz.

P. Bu sonuncusu, yalnızca uzmanlarca anlaşılabilecek bir şey değil mi?

B. Hayır. Basit —ve aynı zamanda basitlikten bunca uzak olan hal, baladlarda ve fuar gösterilerinde bile büyüklerin yükselişini ve düşüşünü işleyen öykülerden, sürekli değişimi, ezilenlerin yaratıcılığını ve insanoğlunun olanaklarını dile getiren öykülerden hoşlanır. Ve bu halk gerçeği, «bütün bunların ardındakini» arar.

1954

Bu konuşma 1953 yılında yapılmış, 1954'te yayımlanmıştır. Konuşmanın «tiyatroda diyalektik» kavrayışa kesin bir açıklık getirdiği ortadadır. Brecht, o dönemdeki yapımları, bu tür konuşma ve çalışmalarla bütünlemiştir. Kendi oyunlarının sahnelenişini de...

«Coriolanus» üzerine yapılan konuşmaya Brecht'ten (B) başka Ernest Rusch (R), kadın oyuncu Helene Weigel (W) ve tiyatro uzmanı Peter Palitzsch (P) katılmışlardır.

SOSYALİST GERÇEKÇİLİK (1940 - 1956)

Korunmasız Çocuk

Bay K., kaba güç, haksızlık karşısında susmayı dile getiren olayları, durumları anlatıyordu. Şöyle bir öyküyü anımsattı: «Çocuğun biri, tek başına, iki göz iki çeşme ağlıyordu. Yanı başından geçen biri de, çocukcağıza neden ağladığını sordu. 'İki kuruş sinema param vardı,' dedi çocuk; haşarının biri geldi, kuruşun tekini kaptığı gibi kaçtı.' Korunmasız çocuk, az ötede duran bir yaşıtını gösterdi. Yoldan geçen de, 'Paranı kaptırdığında vargücünle bağırmadın mı?' diye sordu. 'Bağırdım tabii,' dedi ufaklık, hıçkırıkları büsbütün güçlenmişti. 'Kimseler işitmedi mi seni?' dedi bu kez yoldan geçen bay, bir yandan da sevecenlikle okşuyordu çocuğu. 'Hayır,' dedi ufaklık, boğulacaktı hıçkırıktan. 'Daha çok haykıramaz mıydın?' diye sordu yoldan geçen bay. İki yana salladı çocuk başını ve adama yeni bir umutla baktı. 'Ver o bir kuruşu bana, elinde kalanı,' dedi bay, kaptı çocuğun elinden parayı, hiç bir şey olmamışçasına yoluna koyuldu.»

GERÇEKÇİ YAZMA BİÇİMİ ÜZERİNE NOTLAR

1. Gerçekçilik ve teknik

Edebiyat sanatıyla karşılaştırıldıklarında, müzik ve güzel-sanatlar gibi öbür sanatların, kendi teknikleri karşısında daha özgür ve daha doğal bir konumu olduğu görülür. Müzisyenler ve ressamlar tekniklerini tartışmaktan hoşlanırlar, özel terimler geliştirirler ve alanlarının özel bir eğitim gerektirdiğini belirtirler. Yazarların bu konudaki tutumu ise çok daha çekingen ve gizemlidir; pek çok şeye gerçekçi gözle bakmalarına karşın, kendi tekniklerini tartışmaktan yine de hoşlanmazlar. Yazarların «sanat»tan genellikle gerçekten belirli, dahası, aşırı belirli ve sınırları saptanmış bir şey anlamalarına karşın («Bu henüz sanat sayılmaz,») / «Sanat alanında her şey farklıdır,» ve benzeri sözlere sık raslanır yazarlar arasında), bu alan oldukça dumanlı ve belirsiz bir görünüm taşır —başka alanlarla karşılaştırıldığında yabancı kaçmasına ve onlardan sözde çok ayrılmasına karşın, durum böyledir. Gerçekte «sanat» kavramının sınırlarını bu denli dar tutmamak, çok daha yararlı olurdu. Tanımlamaya girişildiğinde, ameliyat yapma, öğretme, makine yapımı ve uçmak gibi uğraşların koşul kıldığı becerileri de rahatlıkla bu kavra-

mın çerçevesine sokmak gerekirdi. Böyle bir tutum. «sanat alanı» diye adlandırılan, sınırları alabildiğine dar tutulmuş, anlaşılma güçlüğüne karşın çok sert öğretileri çatısı altında barındırabilen bir kavramın ortaya çıkması gibi bir sakınca olasılığını azaltabilirdi. Anılan türden öğretiler, sanat alanına gireni ve girmeyeni saptar. Başka bir deyişle —bu öğretilere göre— sanatın tümüyle kendine özgü bir alanı vardır. Sanat birtakım öğelere bağlanır ve bunlarsız sanatın sanat sayılamayacağı savlanır. Örneğin ancak bütün okurlarına aynı çoşkuyu aşılayabilen bir edebiyat ürününün sanat olduğu söylenir; eğer yapıt karşısında (hangi sınıftan gelirlerse gelsinler) bütün okurlar aynı, başka deyişle aynı biçimde ve aynı güçte tepki göstermezlerse, o zaman söz konusu yapıt bir sanat yapıtı değildir. Bilimin girdiği yere sanat giremez. Sanat, bilime hesap vermek zorunda değildir. Beceri, ancak belli alanlarda etkin olduğunda «sanat» düzeyine yükselir ve yeryüzünde ne gibi değişiklikler gerçekleşirse gerçekleşsin, bu alanlar hiç bir zaman değişmez. Sanat, sanki değişmez biçimde «sürekli», «ölümsüz »olanları konu almakla yükümlü gibidir. İnsanların değişebilen duygu ve içgüdüleri, sanata konu olacak değer taşımaz. Tiyatro'da izleyicinin duygusal katılmasını sağlayabilmek, oyuncunun sanatını oluşturur; oyuncunun amacı daha başkaca bir şeyse, o zaman yaptığı, ne denli güçlü bir beceri içerirse içersin, yine de «sanat» değildir.

Bunlarla belirtmek istenen, yazarların da kendi sanatlarında tekniği bilinçli olarak kullanmadıkları değildir, ama bu teknik, başka tekniklerden kendine özgü biçimde ayrılmış, tek başına bir tekniktir, alış-verişte bulunma niteliği olmayan bir tekniktir. Ve bu tekniğin bütünüyle özel bir özyapısı vardır, salt görünüşte ya da gerçekten başkasınca alınamaz; öyle ki, yeni bir betimleme biçiminin başka bir yazarca

alınması hemen özgünlükten uzak olma suçlamasıyla karşılaşır. Bu durumda bir romanın ya da oyunun yapısından, teknik açıdan, bir köprü yapımı anlatılıyormuş gibi söz etmek, bir atın nasıl yapılabileceğinden söz etmek —ki böyle bir şeyden söz etmesi belli koşullarda bilimden beklenebilir—, kadar saçmadır. Kısacası, edebiyat sanatçısı ile teknik arasındaki ilişkide gizemli bir yan vardır.

2.

Sanatçıların boşinanları, içinde yaşadığımız bilimsel çağda ilginç bir kalıntıdır. Gelgelelim bilim de öyle görünmek istediğince boşinandan arınmış değildir. Bilgisinin yetersiz kaldığı yerde, inanı kendisini belli eder ve bu inan, her zaman bir boşinandır. Bilim de, yalnızca çok belirli alanlarda bilgisinden, bunun dışındaki pek çok alanda ise bilgisizliğinden yararlanan bir sınıfa aşırı bağlıdır. Buna karşın sanat kendisine belli bir ölçüde boşinan sahibi olma hakkını sağlayarak bunu güvence altına almış ve çevresini şaşılacak yoğunlukta bir boşinan sisiyle perdelemiştir. Bilim, boşinanla savaşabileceği ve savaşmak zorunda olduğu alanlarda sanatın direntisi karşısında yazgısına boyun eğmiştir ve sanata (araç ve yöntemlerini kullanmaksızın), toplum düzenimiz gözönünde tutulduğunda zorunluluğu güç anlaşılır nitelikte görüntülerin sığınağı gözüyle bakmaktadır. Sanatın alanına yerleşmiş olan bilim ise, kendisine parasal kaynakları sağlayan sınıfın bilgiden değil, boşinandan kazanç edindiği bir alana yerleşmiş bulunmaktadır. Sanatçıların kendileri ise bilim karşısında, zaman zaman yapay ve «çekingen» bir saygının maskesini takan bir dehşet duymaktadırlar. Sais'teki eski resim, mitologyada tutucu din adamlarının «ölüm-

lü»lerin görmesini yasakladıkları o sanat yapıtı, hiç kuşkusuz gerçekçi bir sanat yapıtıydı. Sanatçı genellikle bilimle ilişki kurmasının ona özgünlüğünü yitirtmesinden korkar. Oysa şu özgünlüğünün üstüne daha bir dikkatle eğilse, hiç de kalıcı nitelik taşımadığını anlayacak, görebilse, özgünlüğünün kaynağının bulunduğu yerden çok hoşlanmayacaktır. Sanatçının duyumlarının sonrasızlığı, yalnızca yirmi - otuz yıllık bir geçmişe dayanmakta, «binlerce yıllık itkileri» ise öğretmeninden yediği sopalarla içine dolmuş bulunmaktadır. Duyulmasına aracılık ettiği ses, kendi tanrısının sesi olmaktan çok, birkaç sömürücünün sesidir; bu niteliği ile belki yine de onun tanrısının sesi sayılmak gerekir. Yazarın düşünce ve duygularının kaynağına bakmasını engelleyen «inanlı ürkekliği»nin nedeni, bu kaynak ortaya çıkarıldığında anlaşılabilir nitelik kazanır; «fazla bildiği« takdirde artık yazamayacağı yolundaki kaygı ise pek temelsiz sayılamaz, çünkü insanın kendisinin inanmadığı yalanlara inanılırlık niteliğini kazandırması çok daha güçtür. İleri sürülen (ve her gazetenin yazdığı) sava göre sanatçı için en iyi yaratı kaynağı, bilinmeyenin evrenidir. Zamanımızda sanatçının, aklını durdurduğunda, ya da onu salt beceri öğesi üzerinde topladığında, kimi zaman birtakım doğrulara da varması olanak dışı değildir; bu, onun aklına parlak bir ışık tutar. Öte yandan bir toplumda yalnızca ergin olmayanların ve sarhoşların doğruyu söylemeleri, ya da en azından söylemeye hazır olmaları, o toplum için iyi bir belirti değildir. Kötü olan nokta, sanatçının kendi bilinmeyenler evreninden de çoğunlukla yalnız yanılgılar ve yalanlar yaratmasıdır. ünkü o, yalnızca içine başkalarınca doldurulanı dışarı döker ve eğer bu dışarı döküş bilinçsiz ise, o zaman doldurulması çoğunlukla çok bilinçli olmuş demektir. Bilinmeyen kuramının savunucuları utkuyla sanatın «oluşunun önceden saptanamazlığı», onun kurgu

masasında mekanik yoldan yapılma olanaksızlığı noktasını vurgularlar. Oysa bu, gün gibi ortada olan bir gerçektir:

Doğal her düşünce işlemi, gelişigüzellik sürecini içerir ve bu, çoğu kez mantıksal açıdan bağlantılar kurucu, akıcı, coşkulu, hızlı bir işlemdir. Bu işlem içerisinde gerçekten birçok bilinçaltı girişimleri yer alır. Ama bizim «bilinmeyene geri dönülsün» yanlısı kuramcılarımızın anlatmak istediği bu değildir. Onlar beceriksiz bir tutumla akıldan yararlanmanın bir yana bırakılmasını öğütlemekte ve dikkatleri bilinçsiz bilginin zengin hazinesine çekmektedirler; onlara göre bu hazine, kendi örgütlendirdikleri bir avuç acınası bilinçli bilgiden kesinlikle daha zengindir. Çocuklar düşünmeseler bile, ya da daha doğru bir deyişle, çocukların düşünmeyi bir yana bırakmaları koşuluyla, babaları onları besleyecektir: Tutucuların önceden beri kötü beslenenlere (gerçekte kendilerini besleyen, ama beslenemeyenlere) yönelttikleri sav budur. Öte yandan bilimin kendisi de belli zamanlarda, kendi anlayışına göre henüz bilim olmadığı zamanlarda, sözü geçen «inanlı ürkekliği» duymuştur. Okunduğunda, bu ürkekliğin ilk gövdebilimcilerde ne denli büyük olduğunu anlamak olasıdır; bu bilim adamları, tanrı korkusunun ağırlığından kurtulduktan çok sonra bile polis karşısında ürküntü duymak zorunda kalmışlardır. Bir noktadan aşağı yukarı hiç kuşku duymamak gerekir: Sanatçıların bilimsel çabaları ile şu ya da bu biçimde ilgili üretim bunalımları vardır. Çağımızda bazı ozanlar «Kapital»i okuduktan sonra dize yaratma yeteneğini yitirmişlerdir. Ve Schiller* ile Goethe* bile yaşamlarında, sanat nehrinin «suyunun azaldığı» dönemlerde bilime yönelmişlerdir. Ancak onlarda durum biraz başkadır; onların bilimle kurdukları ilişki, ancak bu ilişki sonucu bir gerçekle karşı karşıya gelindiği ölçüde bunalımların kaynağı olmuştur. Bizim ozanlarımız ise seslerini «Kapital» kitabıyla

karşılaşmaktan çok, kapitalin, yani anaparanın kendisiyle karşılaşmaları sonucu yitirmişlerdir. Ve bunalım, sanatın gerçeklikten ne denli bağımsız olduğunu değil, ona ne denli bağımlı olduğunu kanıtlamıştır. Bizim sanatçılarımız sınıflarında yanılsamalar görmeyi (ve göstermeyi) bir yana bıraktıkları anda hiç bir şey göremez (ve gösteremez) olmaktadırlar. Sanatçılarımızın gözleri, altına ne konursa konsun gösterebilen mikroskoplar olabilmekten uzaktır; ya belli şeyler görebilmektedir, ya da hiç bir şey görülememektedir. Görevleri görmek olan bu insanları, nesnelerinin mikroskobun altında değil, fakat tabanında bulunduğu korkusu ürküyo sürüklemektedir. Varlığı sanılan ve çoğu kez de gerçekleşen çekincenin kaynağı, bir sınıftan ötekine atlama olgusunda yatmaktadır. Sınıf değiştiren yazar, hiçlikten bir yere değil, bir yerden başka bir yere gelmektedir. Eski sınıfının anlatım araçları üzerine eğitim görmüş, dahası bu konuda bir uzman yetişmişken şimdi geldiği yerde istediği, bundan böyle eski sınıfının düşmanları arasında yer almaktır. O sınıfın sanatlarını, kötü yanlarını öğrenmiştir, ahlâka aykırı istemlerini karşılama konusunda ustadır. İki kere ikinin beş ettiğini kanıtlamak, onun için kolay bir iştir; şimdi bıkmıştır artık bunu yapmaktan. Bıkmıştır ya, iki kere ikinin dört ettiğini kanıtlamayı öğrenebilecek midir acaba? Üstelik bir de, Lenin'in dediği gibi, görevi bugüne dek hep iki kere ikinin pabuç fırçası ettiğini kanıtlamak olmuşsa! Yalnızca düşüncelerinde değil, ama duygularında da büyük bir karışıklık başgösterir. O güne dek doğal olmayanın temsilciliğini yapmış olduğunu bilmektedir; ama yine o güne dek doğal karşılayagelmiştir bu tutumu. Şimdi ise aynı tutumu doğal olarak doğaldışı bulmaktadır. Öfkeye kapıldığında, öfkesinin yerinde olup olmadığını sınamak zorunluluğu ile karşı karşıyadır; adalet, özgürlük ve dayanışma anlayışına, bütün duygularına kuşkuyla

bakmak zorundadır. Yeni dünyasının eskisinden bütünüyle farklı olmaması, durumunu kolaylaştırmaktan çok zorlaştırır. İki sınıfın birlikte yaşadığı dünya, bir anlamda tek ve aynı dünyadır. Eski dünyada belli duygular ve düşünceler, yalnızca yanlıştır; yoksa bunların o dünyada hiç varolmadıkları söylenemez.

Bu tür insanlar için gözlerin önündeki perdenin kalktığı an, belki de (o da her zaman değil) en iyi görebildikleri andır, ancak aynı zamanda en iyi gösterebildikleri an değildir. Şimdi kalem ya da fırçaları henüz bilinmeyen güçlerin yönetiminde olan sanatçılara dönelim.

Biliyoruz ki, en iyi ressamlarımızın memnun olmayışları, yaptıkları resimlerin göze görünen gerçeğe uymamasından ileri gelmemektedir; onlar, bu gerçeğin kopyasını yapmayı sürdürdükleri sürece hoşnutsuzluk duymaktadırlar. Salt kopyanın ötesinde bir şeyler yaratmak zorundaymışlar sanısı vardır içlerinde. Önlerindeki şey ikiye ayrılır, biri varolan, öteki yaratılacak olandır; biri görünmekte, ötekinin görünüme kavuşturulması gerekmektedir, biri nasılsa öyledir, ötekinin ardında bir şeyler yatmaktadır. Burada henüz ilkbiçimlerin, Bacon'ın* Idola'larında* yeryüzüne indirdiği Eflâtun'un* düşüncelerinin görüntüleri gezinmektedir. Yeniçağ'ın bilimi, insan eliyle yapılmış kopyalar gözüyle baktığı düşüncelere yönelttiği eleştirilerin kalıbı içerisinde gelişmiştir. Sanat alanında bir şeye ilişkin her yeni optik kullanmanın karşısında, yine bu şeye ilişkin ve birincisiyle arasında uygu bulunan bir genel toplumsal kullanmanın yer aldığını varsayabiliriz. Şeylerin ardında olup bitenler, gerçekten çeşitlik göstermiştir. Yalnızca şeyler kullanılmazdan önce yasallıklarının saptanması gereken elektriksel ve mikrobiyolojik süreçler değil, ama toplumsal süreçler de

şeylerin etkilenebilirliği üzerinde rol oynamıştırı. Bu durumda sanatçıların tedirginliğini anlamak güç değildir. Ancak sanatçıların bilinci, çok daha ileri ölçüde çok daha eski ve ilkel tasarımlarla saptanır. Örneğin Levy Brühl'un* ilkel kabilelerde saptamış olduklarını anımsatan yaratma tasarımları vardır; ya da «imgelem» içerisinde, «sanatçının dünyası»nda dünyalar yaratılır ve bu dünyalarda «yaşanılır». Düşmanlar, resimlerine karşı silâh kullanılarak öldürülmek istenir. Bu tasarımlar, sonrakilerle doğal olarak hemen ayrılmaz biçimde birbirine karışmış olarak ortaya çıkar. İlk resim yapıtları devrimci tutumun tüm ayırıcı işaretlerini taşımış olmalıdır. Bunlarda utkuya ulaşan, salt ele çalışma ile kazandırılmış güven değildir; bu resimler bir anlamda (kazıcılarımız istediklerince karşı görüşü savunsunlarî), ilkel tanrıtanımazlığın belgeleridir, insanoğlu «Tanrının yarattıkları»nın arasında kendisi de yaratmaya başlamış, biraz tanrılarsız edebilir olmuştur. (En geç ilk rahiple birlikte, ilk tanrıtanımaz, yani tanrıyı hizmetine alan insan tipi de ortaya çıkmıştır). Bu sözlerle ilkellerin ve tutucuların alanına girmiş olduk, ama sanatçılarımızın, yani sanat alanındaki (aralarında küçümsenmeyecek sayıda tanrıtanımazların da bulunduğu) din adamlarının tasarımlarını izleyeceksek, bunu yapmak zorundayız.

Bilimle uğraşmaya, ya da daha iyi bir deyişle, sanatçıların da kendi olanaklarından yararlanarak bilim adamları gibi gerçeğin yararlı kopyalarını yaratmaları istemine karşı ileri sürülen sav, «o zaman dünyanın pek kuru bir görünüşü olacağı» yolundadır. Oysa dünya, gerçekten de kuru bir dünyadır; gerçek yüzünün yansıtılmasından ötürü, gerçekte olduğundan daha kuru bir görünüş almaz. O dünyayı yağmalayanların gerçek yüzü, en açık - seçik bu savda belirginleşir. İnsanoğlu, kuru ve çıplak («yağmalanmış») bir dün-

yada yaşayabilmesi için eğitilmelidir. Sanat yoluyla, olduğundan başkaca türlü biçimlenmemesi gereken bir dünya ile arasında uyum sağlanmalıdır. Bir yanda dünya, bir yanda da insan vardır; insan, gerçekte yaşadığı yerin sahibi değildir. Başkalarınındır çünkü o dünya, ötekilerinindir. İnsan, yalnızca kirayla, belli bir süre için yerleşebilir. Gerekseme, insanın, dünyasız insanın betimlerine karşıdır; o dünyanın kullanılması olanağını sağlayabilecek nitelikte betimlere ise gerek duyulmamaktadır.

Dünyanın değiştirilmesine katkıda bulunmaya başlayan sanatçıların üretim bunalımı, bu alanda çok geniş boyutlarda gerçekleşen bir el koyma işleminin (Expropriation) beraberinde getirdiği görünümlerden biridir; birtakım şeylerin bu arada yıkılması, kaçınılmaz bir olaydır ve sonuç, bu yıkılmalara değer niteliktedir. Yeni bir sanatın korkusuz bakışları, yıkılanları da görmektedir.

3. Gerçekçilik ve teknik (devamı)

Teknik üzerine daha özgür bir anlatıma varmamız, tekniğe ilişkin daha doğal bir tutum içerisine girmemiz, ancak yazarın yeni toplumsal işlevini gereğince anlayabildiğimiz takdirde söz konusu olabilir; burada belirtilmek istenen, gerçekçi yazan, başka bir deyişle gerçekten bilinçli olarak etkilenen ve gerçeği bilinçli olarak etkileyen, bu tutumla yazan yazardır. Alışılmış tekniğe, özellikle düzmece bir gerçekçiliğin buyruğundaki tekniğe baktığımızda, bunun eski işleve uyan, çok büyük ölçüde geri kalmış ve değerini yitirmiş bir teknik olduğunu görüyoruz. Örneğin bizim «gerçekçi»lerimizin pek azı çağdaş bilimde ve uygulamada insan ruhuna ilişkin görüşlerin gelişmesine dikkat etmişler-

dir. Bu gerçekçiler, hâlâ içe bakan ruhbilim, deneysel olmayan ruhbilim, tarihsel olmayan ruhbilim gibi konuların çerçevesi içerisindedirler. Bununla demek istediğimiz, gerçekçilerimizin insan betimlerinin ruhbilimciler için ilginç olmadığı değildır; ama bu betimlerden bir yarar sağlayabilmek (insanı tanıyabilmek) için, ruhbilimci olmak gerekmektedir.

Yine gerçekçilerimiz, kendilerini ve yalnızca kendilerini tanımlamaktadırlar. İnsanlara ilişkin bir şeyler söyleyebilmek için her biri kendi kendisinin kobayı olmak üzere, düşsel deneylere atılmaktadırlar. Oyuncunun kendi yarattıkları karakterlere özdeşleyimini sağlamak için her şeyi yapmaya hazır olduklarından ve çalışmalarının sanatsal değerinin bütünüyle bunun başarılmasına bağlı olduğunu sandıklarından, her defasında tanımlamak istedikleri karakteri, «her» okuyucunun özdeşleyimini zorunlu olarak sağlayabilecek biçimde sıralamaktadırlar. Çizdikleri insan tipleri arasındaki benzerliklere gelince, yalnız değişik sınıftan gelenler arasında değil, ama değişik yüzyıllarda yaşamış kişiler arasında bile benzerlik vardır; bu nedenle bu kişiler arasında herhangi bir karşıtlığa rastlanmaz. İnsana ilişkin bu tür bir izlenim yöntemi ve canlandırma biçimi tümüyle ilkeldir; yazarın insanlar üzerine bilgileri ise, herkesçe kolay anlaşılabileceği gibi, çok düşük bir düzeydedir: Bu bilgilerin yardımıyla değil yazar olmak, birisine bir otomobil satmak bile olanaksızdır. Karakterlerinin ilkelliği, tepkiden yana alabildiğine yoksul oluşları, tekdüzelikleri ve hemen hiç bir gelişme süresinde olmayışları, bu karakterlerin her bakımdan ve her zaman sınırlı kalması için yeterlidir. Bütün süreçler yetersiz ve tekdüze bir akış içerisindedir. Ayırtılar ve normalden sapışlar her yerde gerçek zenginliğin yerine geçmektedirler. Yalnız bu durum, bu tür romanları salt

okumakla anlaşılamamaktadır. Çünkü kendi içerisinde bir bütün oluşturuyormuş gibi görünen, kendine özgü bir dünya kurgusuyla ortaya çıkan bu romanlar, doğal olarak kendine özgü bir mantık da ortaya koymaktadır: Her bakımdan yetersiz ve sakat olan işleyiş biçimi, ilkelliğe her zaman bağlı kalınması, belli bir mantığın varlığı izlenimini uyandırmaktadır. (Örneğin bir polisiye romanda ilkel bir detektif karakteri oluşturulmuşsa, o zaman suçlunun karakterinin de buna uygun olarak ilkel olması gerekmektedir vb.). Ama tek tek çizgiler, kısımlar, karakterler ve bu karakterlerin davranışları ele alınıp da bunlar gerçek dünya ile karşılaştırıldığında, sözü edilen kurguların yetersizliği ve yoksulluğu hemen görülebilmektedir. Bu romanların doğrultusundaki bir estetik anlayışı, doğal olarak, bu tür bir girişimi barbarca ve kültür açısından yıkıcı diye nitelendirmektedir; bu anlayışa göre sorun, bir bütün olarak ele alınmalı, sanatçının bakış açısına göre değerlendirilmelidir. Bu buyruğun amacı, doğal olarak, bazı sorunların çözümünde yetersiz kalabilen ,ama bu gibileri için tümüyle yeterli olan sağlıklı aklımızı ve kendi yaşama deneylerimizi kullanmaktan alıkoymaktan başka bir şey olamaz.

Ancak, bazı iddialı romanların, karmaşık karakterler canlandırdıkları için, bu tür bir ilkelliğe kaçmadıkları gibi bir kanı da yerleşmemelidir. Bu tür yazarlarda son derece karışık ruhsal durumlara rastlamaktayız; ne ki, görünürde hiçbir neden sonuç bağlantısı yoktur ve ele alınan karakterler, çevrelerinden kopuk karakterlerdir. Bunun yanı sıra karışık akışlar da karşımıza çıkar ama bunları da bir nedene bağlayabilmek olanaksızdır. O zaman bir teknik nasıl kurulacaktır? Bu iş, rastlanılan tekniği yadsımakla, salt o teknik ilkel ya da verimsiz olduğu için yadsımakla hiç bir şekilde gerçekleştirilemez. İlkellik ve verimsizlik nitelikleri,

sonradan olgulaşmış niteliklerdir. Eski teknik, bir zamanlar belli toplumsal işlevleri yerine getirebilecek durumdaydı; yeni işlevler yerine getirebilme açısından ise yetersizdir. Ne ki, yeni işlevler, eskileriyle karışmış durumdadır ve bu nedenle eskimiş tekniğin incelenmesinde kesin zorunluluk vardır. Çevreyle sağlıklı bir diyalog kuramayan verimsiz ve gerçeklerden uzak kalmış olan teknik, bu tekniğin yanı sıra yeni işlevlere de eğilindiğinde, önemli kazançlar sağlar. Böylece kültür mürası sorununa yaklaşmış oluyoruz.

4

Yazınsal örnekler önerilirken, çok somut olmak için çaba harcama zorunluluğu vardır. Böyle bir durumda teknisyenlere seslenmek ve bunu da bir teknisyen sıfatıyla yapmak gerekir. Tekniği (çözümlemeyi, «görmeyi», bestelemeyi vb.) «içerikten» ayırabilmek, çok güçtür. Değinilen belli bir örnek, salt dünyayı farklı görüyor değildir; onun gördüğü, farklı bir dünyadır. Tarihin belli bir döneminin, örnek bir sanat yapıtında eksiksiz, örnek biçimde yansıtıldığını kanıtlamak, yeterli değildir. Aynı ayna ile değişik kafaları, bunların yanı sıra da masaları ve bulutları yansıtmak olanaklıdır; ama iş, edebiyat alanına gelince, aynı ayna ile değişik dönemleri yansıtmak olanağı yoktur. Betimleme araçlarının, ilgili dönemin teknik standardına uygunluğunu göstermek yeterli değildir. Elde etmek istediğimiz teknik açısından bu davranış, yalnızca araçların yaşadığımız dönemde de teknik standarda uygun olması gereğini ortaya çıkarır; bu ise safdil bir istekten öteye gidemez. Yine safdil bir davranış da, seçtiğimiz örnek yapıtlar kendi dönem-

lerinin toplumsal gereksemelerine nasıl hizmet etmişlerse, bizim yapıtlarımızın da bizim temsil ettiğimiz sınıfın gereksemelerine «aynı ölçüde» hizmet etmesini istemektir.

Edebiyat tarihi açısından sonsuz değer taşıyan bu tür işaretlerin bize sağlayabileceği en olumlu sonuç, bir noktada kuşku duymamız olabilir: seçtiğimiz örneklerin tekniği, başka dönemlerin tekniklerine, içeriklerine ve toplumsal amaçlarına böylesine sıkı bağlıyken, bu teknik ile herhangi bir şeyi değerlendirmemiz düşünülebilir mi? Balzac, bizimkinden tümüyle farklı bir dünyada, bizim teknik standardımıza hiç bir şekilde uymayan algılama ve betimleme araçlarından yararlanarak ve Code Napoléon'u kötüye kullanmaya, sömürmeye hazırlanan bir sınıf için yazdı. Yine tekniğe değinirsek, tabiî ki bizim tekniğimizin artık tarihsel bir teknik olduğunu, birçok yüzyılın bilgi ve uygulamalarından oluştuğunu belirtmemiz gerekir. Başka bir deyişle, eski tekniğin birçok öğeleri, bizim tekniğimiz içerisinde de canlılığını henüz korumaktadır; tekniğimiz, salt bir toplam, düz bir çizgiyi izlemiş bir gelişme olmasa bile, geçmişten bu yana sürmüş bir olgudur. Demek ki Balzac'ta, Balzac'ta da kullanabileceğimiz teknik öğeler vardır. Onun dünyasını, sınıfını, çağının teknik standardını bugünkü dünyamızla, sınıfımızla ve teknik standardımızla karşılaştırma yoluyla değerli ölçütler elde edebiliriz; ama bu noktada Balzac'ın çalışma biçiminin nasıl işlediğini göstermek, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yani onun nasıl gördüğünü ve nasıl betimlediğini, kişilerini çizerken, malzeme sağlarken, bilgilerini sergilerken, öykülerini yazarken vb. başkalarından farklı olarak hangi yöntemleri uyguladığını göstermek gerekir. Bu konuda en sakıncalı davranış, yalnızca tek bir örnekten söz etmektir.

Tek başına ele alınan böyle bir örneğin bir şey açıkla-

yamayacağı bir yana, hiç bir açıdan yeterli de olamaz. Teknik öğenin içeriğe ilişkin öğeden ayrılabileceği noktasından hareket edilirse (ki başka dönemlere ilişkin örneklerin öğütlenmesiyle birlikte bu yapılmış olur), o zaman bu ayırma işleminin çağdaş yapıtlarda da başarıyla gerçekleştirilebilmesi gerekir. Ve bunun ötesinde, çağdaş yazma tekniğini —çağımızın teknik standardına uygun olduğu ölçüde—, incelemenin, bize en azından geçmiş dönemlerin tekniğini incelemek kadar yararlı olmaması için hiç bir neden yoktur. Tabiî yukarda anılan ölçütlerin onlara uygulanması da kaçınılamaz bir zorunluluktur. Buharlı makinanın, mikroskobun, dinamonun ve benzerlerinin, petrol tröstlerinin, Rockefeller Enistitüsü'nün, Paramount Film Şirketi'nin ve benzerlerinin yazınsal teknik alanına yansımalarının olması rahatlıkla beklenilebilir.

Bütün bunları kapitalizmle birlikte gömmek nasıl olanaksızsa, sözü edilen yansımaları gömmek de o denli olanaksızdır. Kapitalist sistemin içersinde yaşayan bir insanın geçirdiği süreçleri anlatabilmek için bile, Rousseau'nun* eğitsel roman biçimleri, ya da Stendhal* ve Balzac'ın genç bir burjuvanın kariyerini anlatmak için yararlandıkları teknikler son derece yetersizdir. Joyce'un ve Döblin'in teknikleri, salt yıkılış ürünleri olarak nitelendirilemez; bu tekniklerde değişiklik yapmak yerine, etkileri ortadan kaldırıldığı takdirde bu kez onların haleflerinin, örneğin bir Hemingway'in etkileri kendini belli eder. Joyce'un ve Döblin'in çalışmaları, üstelik geniş bir kapsam içersinde, üretici güçlerle üretim koşullarının içine düştüğü ve dünya tarihi açısından bir dönüm noktası niteliğinde olan büyük çelişkiyi ortaya koyar. Bu çalışmalarda belli bir ölçüde üretici güçler de vurgulanmıştır. Özellikle sosyalist yazarlar çaresizlikleri dile getiren bu belgelerde değerli, çok gelişmiş teknik öğeler bulabilirler: Çıkış yolunu gö-

rürler. Çok sayıda örnek gereklidir; en öğretici olan ise karşılaştırmadır.

5.

Teknik açıdan yapılan bir eleştiriden öğrenebileceklerimize gelince, örneğin Balzac ile Dickens'ın* betimleme teknikleri arasındaki ayrım, bu konuda önemlidir. Her iki yazarın mahkeme sahnelerini canlandırış biçimlerini ele alalım. İlk bakışta Balzac, Dickens'ınkinden farklı bir sınıfı temsil ediyormuş ya da aynı sınıfı farklı bir konumda gösteriyormuş izlenimi uyandırır. (Birinin küçük burjuva, ötekinin ise büyük burjuva adına konuştuğu gibi bir yargı, tabiî ki yeterli olamaz). Dickens'ın özellikle ahlâkîleştirmekten yana olan, hukuk mekanizmasının konusuna yakınlık gösteren yazma biçiminin, gerçeğe inme açısından Balzac'ınkinden geride kalıyormuş gibi bir etki uyandırması, son derece ilginç bir noktadır. Teknik öğe, her iki yazarda da vardır; ama Dickens'ın —«Bleak House»da* olduğu gibi —hukukun biçimciliğine ilişkin gerçekten üstün betimleri, burjuva hukuk düzeninin işleyişinin gerçek anlamını, kimi zaman da devrimci rolünü, hiç bir zaman Balzac'ın gösterdiği gibi gösteremez. Yanlış anlaşılmasın: Burada amaç, sosyal reformcu eğilimin suçlanması değildir; böyle bir davranış saçma olurdu. Eğer Balzac, toplum araştırmacılarına daha çok bilgi verebiliyorsa, —kl kanımca vermektedir—, bunun nedeni genelleştirmeye gitmekte Dickens kadar acele etmemesi, yargıya ancak tam ve çelişkileri ortaya çıkaran bir çözümlemeden sonra varmasıdır; bu tutumuyla Balzac'ta tam anlamıyla bilimsel denebilecek bazı yanlar belirmektedir. Gerçi Balzac'ın ahlâkî tutumu hiç bir zaman bizim tutumumuz olamaz, ama Dickens'ın

tutumu da bizim için doyurucu olmaktan uzaktır. Balzac, bize insanın yaradılışı konusunda daha derin bilgi verebilmekte insanı bizim için daha somutlaştırabilmektedir. Teknik öğe, yani betimleme araçları açısından, tarihsel-materyalist türde bir bilimsel çözümlemede işaret edilmesi gereken nokta budur. (Balzac'ta ve Dickens'ta bir yargıç, bir davanın akışı vb. nasıl canlandırılmıştır?)

6. Gerçekçiliğin ve gerçekçiliğin değişik görünümlerinin çeşitli toplumsal işlevleri üzerine.

Gerçekçi yazarların uygulamaları bakımından edebiyat kuramının gerçekçiliği değişik toplumsal işlevleri, yani gelişmesi açısından ele alması önemlidir. John Gay'in,* Beaumarchais'nin* ve Lenz'in* burjuva devrimciliği doğrultusundaki gerçekçi oyun yazma biçimleri şu özelliği ortaya koyar: Feodal sınıf üyelerinin sorunlarına, ya da kendi kendilerini yansıtmalarına bırakılmış olan sahnede, yükselmekte olan burjuva sınıfının sorunları ve kendi kendilerini yansıtmaları gösterilir. O güne dek bir tekele verilmiş olan sahnenin başka ellere geçmesi, devrimci nitelikte bir ilerlemedir; John Gay'in «Dilenciler Operası»nda* «yeraltı dünyası»nın opera anlatımına varması ve soylu olmayanların sahnede söylemeleri de aynı şekilde devrimci nitelik taşır. Böylece gerçek, artık sahneye girmiştir; daha doğru bir deyişle, gerçeği biçimleyen sınıf, sahneye girmiştir. Bu arada ortaya tuhaf bir çelişki çıkmıştır. Bir yandan eskinin soylular sahnesi, pleb sınıfının bayağı konuşmalarıyla görkemini yitirirken, öte yandan aynı Pleb sınıfı, o güne dek karşı tarafın tekelinde bulunan «soylu» anlatım biçimlerini kullanma yoluyla kendine özgü bir görkem kazanmıştır. Egemen sınıfın etiketine gülen pleb,

derhal kendine özgü tutkularını geliştirmiştir. Onun yüksek dili yanında egemen sınıfın dili yapay kalır.

Önemli olan, hareket noktasının artık burjuva olmasıdır. Bu burjuva, Beaumarchais'de «Figaro»*, Lenz'in «Hofmeister»inde* («Eğitmen») de efendi ile aynı haklara sahip olmuş uşak karakteriyle kendini gösterir. Bu, tam gerçekçiliktir; çünkü kısa bir süre önce burjuva, ekonomik gelişmenin odak noktası haline gelmiştir ve şimdi de siyasî açıdan ağırlık kazanma yolundadır. Saraylıların yemek beğenilerine ilişkin karışık sorunlarını biraz olsun düzenleyebilecek tek insan, artık berber Figaro'dur; o, soyluların koşullarını soylulardan daha iyi anlar. Pezevenk, ortaya büyük üretici olarak çıkar; tüketici kesim, otlakçı olarak damgalanmış, gerçek yüzü ortaya çıkarılmış, artık otlakçılık bile yapamayan bir sınıf olarak nitelendirilmiştir. «Figaro»nun temsilinden sonra şunu rahatlıkla söyleme olanağı bulunmuştur: Burada konuşan, bir gerekçeydi.

Lenz'in gerçekçiliğinin çizgileri ise farklıdır. Ve bu çizgiler, tarih araştırmacısını yadırgatmayacaktır. Lenz'in eğitmeni, gerçekte bir ev öğretmenidir. Ama bir ev öğretmeniyken kendisine hâlâ bir saray kâhyasıymış gibi davranılması, onun da bu davranışı kabul etmesi, trajedesini oluşturur. Çünkü Fransa'dakinin aksine, burjuva gerçekçiliğinin Almanya'daki bu standart yapıtı bir trajedidir. Soylu kız öğrencisi ile cinsel ilişkide bulunan Alman ev öğretmeni, bu ilişki sayesinde yükselecek yerde, görevini sürdürebilmek için hadım olmak zorunda bırakılır; onun bu haline Fransızların güldüğünü duymamak, hemen hemen olanaksızdır. Fransızların gülüşü ve Almanların şiddetli protestosu: her ikisi de devrimci-gerçekçi tutumun sonuçlarıdır.

Alman sahnesinin gerçekçileri, Lenz, genç Schiller, Büchner, «Michael Kohlhaas»ın* yazarı Kleist* (bu yapıt

çeşitli nedenlerden ötürü tiyatro edebiyatından sayılabilir), genç Hauptmann*, «Frühlings Erwachen»in («İlkbahar Uyanışı») yazarı Wedekind*, bütün bu yazarların tümü, yapıtlarının tiyatro oyunları olması açısından da gerçekçidirler. Burjuva tiyatrosu, yerini proletaryanın tiyatrosuna bırakır («Die Weber» - «Dokuma İşçileri»). Uygulama alanına geçmemiş olan burjuva devriminin gölgesi göze çarpmaktadır. Proletaryanın eşit haklara sahip oluşunu dile getiren ilk büyük yapıt olan «Dokuma İşçileri», gerçekçiliğin bir standart yapıtıdır. Proleter sahneye girer ve bu girişi kitle halindedir. Bu yapıtta hemen her şey devrimci niteliktedir: Silezya halk şivesini taşıyan dil, en ufak ayrıntılarına değin verilen ortam, emeğin bir mal olarak satışının sanatın bir ana konusu niteliğiyle tasarımlanması. Ne ki, burada bütün bunlara karşın yine de oyunun yazarının tutumunda çok zayıf bir nokta, gerçekçilikle asla bağdaşmaz bir yan vardır. Oyunda burjuva sınıfının acıma duygusuna seslenilmektedir. Aslında bu bütünüyle boşuna bir girişimdir. Başka deyişle, kitlelerin daha iyi sömürülebilmesi için yüzeysel nitelikte bazı reformların onaylanması yolunda salt bir öneri niteliğini taşımıyorsa, sonuçsuz kalmaya mahkûm bir çabadır.

«Haydutları»nın* yazarı Schiller ve «Michael Kohlhaas»ın yaratıcısı Kleist, hakkın, varlığını koruyabilmek için bütün hukuksal kalıpları parçalamak zorunda olduğu bir dünya konumunu yansıtmışlardı. «Dokuma İşçileri»nde ve «Biberpelz» («Kastor Kürk»)te* yasa ve düzen, sempatiyle dile getirilemez. Gerçekçi yazarlar gerçeklerin doğrultusundadırlar; savundukları, gerçekliktir; eskimiş aşılmış düşüncelere ve davranış biçimlerine karşıdırlar.

Bu yazarların çabaları, bir açıdan, kendileri de birer gerçek olan, gerçeğin devingen güçleri niteliğindeki sınıfların çabasıdır. Gerçekçiliklerinin toplumsal işlevi değişken, tarih-

sel, görecedir; bu gerçekçilik, değişik biçim ve güçler ortaya koyar.

Aynı sınıfın ve onun yükselme sürecinin yazınsal yapıtlarındaki uygulanabilme olanağına sahip gerçeklik içeriği bile, yazarın söz konusu sınıfın hangi eğilimlerini temsil ettiğine göre büyük farklılıklar gösterir.

Goethe'nin karakterlerinin, Schiller'inkilere oranla çok daha gerçeğe uygun oldukları kuşkusuzdur. Goethe, gerek yaşamı, gerekse sanatı açısından daha gerçekçiydi. Sınıfı içerisinde kendini doğa bilimlerine adamış güçlerin, devrimci güçlerin temsilcisiydi.

Üretici güçlerin tehdidi altında bulunan, bitkin düşmüş ve artık önüne çıkan güçleri üretici biçimde yenme yeteneğini yitirmiş olan sınıflar adına çalışan bir sanatçının, gerçekçi çalışabilmesi söz konusu olamaz. Hauptmann, ilk yapıtlarında gerçekçiydi; daha önce de belirtildiği gibi, «Dokuma İşçileri» ile gerçekçiliğin temel yapıtlarından birini yaratmıştı. Ama yazarı bu yapıtı kaleme almaya kışkırtan sınıf göz önüne getirildiğinde, yapıt yine de ilginç bir çelişki ortaya koyar. Bu çelişki yazarı etkilemiş olan sınıflar açısından söz konusudur. Yapıtta burjuva sınıfının belirli kesimlerini, proletarya ile en azından geçici bir işbirliği içerisinde sezinleyebilme olanağı vardır. Gerçekte «Dokuma İşçileri», natüralist karakterdeydi. Sınıf kavgasına yer verilmesi, hiç kuşkusuz gerçekçi bir tutumdu, ama bu sınıf kavgasının kendine özgü, burjuva anlamında bir doğa karakteri vardı. Başka bir deyişle doğa, metafizik anlamda ele alınmıştı. Çarpışan güçler birbirlerini geliştirmişlerdi ve geliştirdikleri oranda bir tarihe de sahip olmuşlardı; ama iş burada kalmıştı. Belli bir noktadan sonra gelişmeleri durmuş, bu nedenle de gelecekte yazabilecekleri bir tarih kalmamıştı. Proletaryanın savaşması doğaldı, ama yenik düşmesi de doğal bir sonuç olarak ortaya

konmuştu. Çevrenin insan üzerindeki etkisi yadsınmıyordu; ama bu yadsımayışın amacı, devrimci ruhu çevre öğesine yöneltmek değildi. Çevre, insanlarca oluşturulan ve insanlarca değiştirilebilen bir şey olarak değil, yazgı olarak canlandırılıyordu. Hauptmann, daha sonraki «gelişme sürecinde» gerçekçiliğe sırt çevirdi. Weimar Cumhuriyeti, onu ne bir gerçekçi, ne de bir natüralist olarak buldu. Ama Hauptmann'ın savaştan —ve sosyal demokrasinin ulusal döneminden— önce başarı kazanamamış olan faşist yapıtı «Florian Geyer»i bir repertuar oyunu yapmak, bu cumhuriyete nasip oldu. Daha sonra kendini ciddi tehlikelerle karşı karşıya hisseden burjuva sınıfı, ciddî önlemlere başvurdu. Kanadı altında proletaryanın yaşam düzeyini yükselterek ortalığı yatıştırmayı olanaksız buldu, kendi yönetiminin bundan böyle bu yükseltmeyi gerçekleştiremeyeceğine inandı, işçilerin daha iyi eğitilmesini üretim açısından gerekli görmedi. Hauptmann faşist oldu ise de, bildiğimiz kadarıyla bu tutumunu yazarlığına yansıtmadı.

Almanya'daki burjuva sınıfı bugün de sınırlı bir alanda gerçekçi diye nitelendirilebilecek görevler üstlenmektedir. Savaşın tümüyle natüralizmden uzak biçimde canlandırılmasını bekleyenlere karşın, faşistler savaşı natüralist açıdan, yani bütün korkunçluğu ile canlandırmayı yeğlemektedirler. Bu tutum gerçekçi değil, natüralisttir; natüralizm katıksız bir mistik olup çıkmıştır. Savaş, tümüyle mekanik bir malzeme savaşı olarak canlandırılmıştır: toplumsal bir içeriği olabileceği üzerinde hiç durulmamıştır[1]. Ama sanat alanında, egemen sınıfın tek çıkış yolu saydığı savaşı dizgine vurulabilir

(1) Buna karşılık Grimmelshausen'in «Simplizius Simplizissimus» adlı yapıtında savaş toplumsal bir olgu, bir iç savaş olarak ele alınmış ve gösterilmiştir (Bertolt Brecht).

bir gerçeğe dönüştürme amacını güden biçimler de gelişmektedir.

Sanat alanında çok yanlı ve toplumun bütün katlarında yaratıcı olabilecek bir gerçekçilik anlayışı, ancak yükselmekte olan sınıfların işbirliği ile gerçekleştirilebilir; bu sınıflar ise, gelişebilmeleri için toplumsal gerçeğin bütününe, toplumsal kurumların bütününe sarılmak zorundadırlar. Gerçekçi eğilimlerin ortaya çıkabilmesi için, egemen sınıf, daha yeterli ve kapsamlı sorunları çözümlenmek üzere ortaya koyabilecek durumda olmalıdır. Hakiki gerçekçiliğin söz konusu olabilmesi için bütün toplumsal sorunların çözülmesine (gerçeğe egemen olunmasına) ilişkin bir olanak varolmalıdır. Üretici güçlerin bundan sonraki gelişimini sağlayabilecek yeni bir sınıfın varlığı gereklidir.

7. Sanatta gerçekçilik — Sanatta gerçekçi olan, başka alanlarda da gerçekçidir.

Sanatta gerçekçilik, çoğu kez tamamıyla sanata özgü bir sorunmuş gibi ele alınır. Bu yüzden sanatın kendine özgü bir gerçekçilik anlayışının bulunduğu kabul edilir. Başka bir deyişle, sanatçılar gerçekçilik dendiğinde bundan yalnızca sanata özgü bir şey anlarlar. Sanat üzerine sahip oldukları görüş ise, daha gerçekçi sanatı uygulamaya başlamalarından önce sınırları çizilmiş, belirlenmiş bir görüş olduğundan, gerçekçilik kavramının sınırları da çok dar çizilir ve belirlenir. Sanatçı, kendi sanatına karşı da farklı iki tutum içerisinde olabilir: Gerçekçi olmayan, ya da gerçekçi bir tutum alabilir. Burada en yararlı olanı, sanatçının gerçekçiliği öbür sanatlarda ve politika, felsefe, bilim, güncel yaşam gibi sanatın dışındaki alanlarda nasıl uygulanıyorsa öyle almasıdır. Francis Bacon'ın «Natura non nisi parendo vincitur» (Doğa yalnızca kendisine boyun eğenlere egemen olur) ve «Ignoratio causae destittuit

effectum» (Sebep bilinmiyorsa, sonuç da yaratılamaz) gibi kuralları, gerçekçilerin işine yarayabilecek kurallardır. Gerçekçi gözlem, itici güçleri inceleyen gözlemdir; gerçekçi davranışı ise itici güçleri harekete geçiren davranıştır. Bacon'ın kuralları doğal olarak insanoğlunun yaratılışı açısından da geçerlidir. Önemli olan, insanın bir roman ya da bir oyun yazarken gerçekçi davranmasıdır. Bir romandaki ya da oyundaki karakterin davranışının itkisi, eğer başka bir itki başka bir davranışa yol açmayacak idiyse, gerçekçi bir tutumla ortaya konmuş demektir. Süreçlerin nedenlerini toplumun erişebileceği (etkide bulunabileceği) yerlere itmek, gerçekçi bir tutumdur. «Karamazof Kardeşler», gerçekçi ayrıntılar içermesine karşın bir gerçekçinin yapıtı değildir. Çünkü Dostoyevski, canlandırdığı süreçlerin nedenlerini toplumun erişebileceği yerlere itme çabasını göstermez. Tersine, bu nedenleri toplumdan koparma eğilimini açığa vurur. Turgenyev'in «Bir Avcının Günlüğü»*, liberal yanılsamalara açık kapı bırakışından ötürü ele aldığı gerçeği hiç bir şekilde tümüyle egemen olunabilir bir gerçeğe dönüştürmemesine karşın, köylülerin toprak sahiplerince ezilişini canlandırması nedeniyle çok daha gerçekçi bir yapıttır. Gerçekçi yapıtları kavgacı yapıtlar diye tanımlamamız iyi olur. Bu yapıtlar bir çelişkinin varlığını bildirirler ve onun sözcülüğünü yaparlar; bu çelişki, mevcut anlayışlara ve davranış biçimlerine karşı çıkacak yeni güçler içerir. Gerçekçiler, gerçek güçleri yadsıyanlara karşı çıkarlar. Gerçeğe egemen olunmasını sağlamadığından, taklitçiliğin her türlüsüne de karşı çıkarlar. Alman işçilerinin ücret uğruna çalıştıkları savı, onların yalnızca üretimden zevk aldıkları için çalıştıkları savı karşısında gerçekçidir. Ama aynı savı ayaklanmaya hizmet eden İspanyol cephane işçileri için de ileri sürmek, gerçekçilikten tümüyle uzak bir davranış olur. Almanya için verilen örnekte

ücret ödenmediğinde ya da çok düşük bir düzeye indirildiğinde, işçiler kendilerine karşı kuvvet kullanılmadıkça çalışmayacaklardır; İspanya için verilen örnekte ise işçiler, çalışmaktan zorla alıkonmadıkları sürece çalışmayı sürdüreceklerdir. Alman işçilerine üretim için özel bir çaba harcamalarına değdiğini gösteren bir yapıt gerçekçi diye nitelendirilemez. Çünkü durumlarının düzelmesini üretim uğruna yapacakları fedakârlıklardan bekleyen işçiler —gerçekçi bir yapıtın hemen kanıtlayabileceği gibi—, gerçekçi işçiler değillerdir. Roman ya da oyun kaleme alan bir gerçekçi, yazma uğraşını da gerçekçi açıdan kavrayacaktır. «Kafasında bir romanın biçimlendiğini» söylemeyecektir. Kendini «sezgisinin» yol göstericiliğine bırakmayacaktır. Doğa yasalarını, insanlığın uzun süren bir üretimden sonra yarattığı bütün araçlarla inclemeye çalışacaktır. Sanatta gerçekçi olan, başka alanlarda da gerçekçidir.

8. Gerçekçiliğin özelliklerinin göreceliği.

Gerçekçiliğe özgü bazı özellikler vardır: Gerçekçi ayrıntı, belli bir bedensel öğe, «işlenmemiş» hammaddenin varlığı gibi. Gerçekçi ayrıntı özel bir konumu, belli bir insanın taşıdığı bir özelliği yansıtır; bu özellik asıl olay açısından az çok bir yana bırakılabilir niteliktedir. Örneğin Caesar'ın kafasının dazlak oluşu gibi. Bunun yanı sıra gerçekçi ayrıntı, belli bir konum içerisinde izlenen özel bir davranışı da yansıtabilir. Kim izlemiş olursa olsun yadırganmayacak, bütün insanlara ortak bir davranıştır bu belki; ama yer aldığı konum içerisinde büyük bir anlam taşıyabilir. Can çekişen Lear'in ceketinin bir düğmesini açmalarını istemesi, bu türden bir gerçekçi ayrıntıdır. Descartes'ın felsefesinin temellerini konu

alan bir bilimsel incelemede ansızın şu satırlarla karşılaşılır: «Duyularımız bizi zaman zaman küçük ve uzakta olan nesneler hakkında yanıltsa da, yine duyularımızla algıladığımız öteki pek çok şeyin doğruluğundan kuşku duymak olanaksızdır. Örneğin burada bulunduğumu, sobanın başında oturduğumu, sırtımda kışlık ceketimin bulunduğunu, şuradaki kâğıda ellerimle dokunduğumu ve daha başkaca şeyleri algılamam gibi.» Bu alıntıda yazınsal bir anlatımın varlığını kesinlikle ileri sürebiliriz. Descartes, burada okuyucunun kendisiyle birlikte gerçekçi düşünmesini gereksemektedir. «İşlenmemiş» hammadde, konu açısından düz çizgiye karşı koyan belli bir fazlalığı ifade eder; bu fazlalık içerisindeki karakter betimlemeleri, yalnızca öykünün akışını sağlayanı (yani çelişkisiyle birlikte insanı) yansıtmakla yetinmez. Olayın çerçevesi içerisine yalnızca «onsuz olunamayacak» olgular alınmaz. Beklenmeyen durumlar, rastlantı, kuraldışı olaylar, tutmayan hesaplar üzerinde durulur. Kısa deyişle, gerçek yaşamla masa başında yapılan hesap arasındaki farkları oluşturan her şeye yer verilir. Çağımızın örgütlenmiş kaosu içerisinde yapılan hesaplar çoğu kez yanıltmacalara dayanmaktadır; yanıltmaya dayanmayan (olasılıklar kalemine yer vermeyen) bir hesap, daha gerçekçi bir hesaptır. Bu söylenenler birer kuram olarak değil, uygulamada yeri olan birer olgu olarak düşünülmelidir. Hasek'in klasik yapıtında Şvayk, öykünün onu götürmek istediği herhangi bir yere gitmezden önce kentin aşağı kesiminden «bir şey» sağlamak zorunda kalır; Hasek, böyle yapmakla, Şvayk'ın kişiliğinden yansıttığı gerçekçi açıdan insanları tanıyabilme yeteneğini, kendisi Şvayk'a karşı harekete geçirmiş olmaktadır; ezilenin ezen karşısında tepeden tırnağa dikkat kesilmesi, (çünkü o ezenle birlikte yaşamak zorundadır), onun zaaflarını araştırması, gerçek gereksemelerini, ne zaman beklenmedik bir şey yapa-

bileceğini saptamaya çalışması vb. (Şvayk ile komutanı arasındaki ilişkide olduğu gibi). Gerçekçilikteki bedensel öğe, yani yeryüzüne dönük oluş ise, gerçekçiliğin en tanınmış özelliğidir. Ama bu özelliğin insanı hiç bir zaman yanılgıya sürüklemeyeceği de söylenemez. Gerçekçi için bedensel gereksemeler çok büyük rol oynar. Bedensel gereksemeleri «aşağılık» diye damgalayan ideolojilerden ve ahlâk safsatalarından ne denli kurtulunabildiği, gerçekçi için çok önemlidir. İnsanın insanı sömürdüğü çağımızda bedensel öğe doğal olarak kendini açıklıkla, yaşanılan evlerin kötü durumuyla ve cinsel ilişkilerle meşgul olma şeklinde belli etmektedir. Ne var ki bütün bunlarla meşgul oluş, ancak bunlar toplumsal süreçler olarak ele alındığında gerçekçi nitelik taşıyabilir. Tek başına duyumculuk, gerçekçiliğin özelliği değildir. Özdeşleyim, hiç olmazsa şimdilik, geniş ölçüde bir yana bırakılabilir. Yazarın, okuyucuların duyumlarını kışkırtmadan toplumsal süreçleri kavrayabilme açısından çok önemli olan soyutlama yeteneğini harekete geçirmesi rahatlıkla düşünülebilir. Gerçekçilik demek, düş gücünün ve buluşların bir yana atılması demek de değildir. Cervantes'in «Don Kişot»u, şövalyeliğin ve şövalyelik ruhunun eskimişliğini gösterdiği için gerçekçi bir yapıttır; oysa şövalyeler hiç bir zaman yel değirmenlerine saldırmamışlardır. Yine düşsel kılıf, Anatole France'ın «Penguenler Adası»nın* birçok açıdan gerçekçi özyapısını bozmamıştır. Yazarın, gerçeğe egemen olunmasını sağlayan bütün araçlardan yararlanmasına izin verilmelidir. Burada üzerinde durduğumuz özelliklerden birçoğunun bulunmaması da bir rol oynamaz. Lenin'in «Yüksek Dağlara Çıkmak Üzerine» adlı yapıtını yazabilmek, hiç kuşkusuz her gerçekçi yazarı sevindirirdi; gerçekçiliğin bu klasik ve küçük yapıtı, gerçeği ayrıntılarla, konu fazlalığıyla vb ancak bozulmuş olurdu.

9. Gerçekçiliğin çokyanlılığı

Gerçekçi yazar her bakımdan gerçekçi davranır; okuruna, yazış biçimine ve konusuna karşı tutumu ve yaklaşma biçimi gerçekçidir. Okurlarının toplumsal durumlarını, hangi sınıftan olduklarını, sanat karşısındaki durumlarını ve güncel hedeflerini göz önünde tutar. Malzemesini özenle toplar ve dikkatli bir eleştirinin süzgecinden geçirir. Okurlarını gerçeklerinden koparıp kendi gerçeğine götürmez; kendini her şeyin ölçütü yapmaz. Gerçeğe ilişkin bilgilerini salt duygusal izlenimlerden kazanmaz; doğadaki yasallığı, bu yasallığın sınıf kavgalarının yaşamına, üretime ve çağımıza özgü ruhsal ve bedensel gereksemelerine karışmasını sağlayacak biçimde ortaya koyar. Gerçeği, kalıplaşmayla, ideolojiyle, önyargılarla savaşarak, bütün çokyanlılığı, hareketliliği ve çelişkileri ile birlikte kavrar. Sonra kendine özgü özellikleri ve tarihi olan, ama öbür uygulamalardan biri ve onlara bağlı bir uygulama biçimi olarak anlar ve öyle kullanır.

1940

DEVRİM SÜRECİNDE SANATLAR

Sömürülen ve ezilen proleter kitlelerinin sanata olan açlığı, özgürlüğe kavuşma anında doruğuna ulaşır. Yaşamın tadını alabilme özlemi, bu, o güne dek baskı altında tutulmuş, büyük açlığın bir bölümüdür. Son savaşın korkunç ve görkemli günlerinde, «son çarpışma» sırasında ve yeni düze-

nin kuruluşunun ilk günlerinde verilen savaşlarda egemen olan, çoğunlukla bedensel açlıktır; ruhsal açlığın önünün alınması ise daha çabuk olur. Ayrıca kitleler, sanatlarda bir savaş aracı niteliği de görürler.

Burjuva sınıfı, gemisi batmaya başladığında genellikle ilk kez sanatı denize fırlatır. Bunun nedeni, yalnızca sanatçıların daha önceden gemiyi batırma çalışmalarına başlamış oluşları değildir; Proletarya, iktidarı ele geçirdiğinde sanatçıları saflarına çağırır.

İçerden ve dışardan sıkıştırılmış olan genç Sovyet hükümetinin, savaşın ve açlığın ortasında tiyatrolara gösterdiği özen ne denli duygulandırıcıdırl Hükümet kömür ve fazladan yiyecek sağlayarak, derhal oyun ısmarlayarak tiyatrolara yardım etmiştir. Aynı durum, yirmi beş yıl sonra bir kez daha yinelenmiş, düşen Berlin'deki Sovyet komutanı daha ilk günlerde Hitler'in kapatmış olduğu tiyatroların açılması buyruğunu vermiştir. Nice güçlüklerle yenilebilen düşman, tiyatrolara çağrılmıştır. Galibin ilk önlemleri ekmek sağlamak, su yollarını yeniden yapmak ve tiyatroları açmak olmuşturl Rusya'daki proletarya, devrimin ardından, ağır endüstrisini kurmazdan önce film endüstrisini kurmuştur. Bundan yirmi beş yıl sonra da o Rusya'nın galip askerleri, ağır endüstrisinin önemli bir kısmını yıkmış olan Alman halkına yeni bir film endüstrisi geliştirebilmesi İçin yardım etmiştirl

Kesin olan şu: Büyük değişim ile birlikte sanatlar için de büyük bir çağ başlamakta. Acaba ne denli büyük olacaktır bu çağ?

TİYATRONUN YENİ İÇERİĞİNDEN DOĞAN BİÇİM SORUNLARI

FRIEDRICH WOLF: İkimiz de uzun süredir tiyatro dünyasında oyun yazarlığı açısından değişik noktalardan aynı ereğe doğru yürümekteyiz. Özellikle «Carrar Ana»* adlı oyununuzun kazandığı büyük ve haklı başarı nedeniyle bugünkü tiyatroseverlerimiz için oyun yazarlığınız üzerine daha geniş çapta bir tartışma zorunlu oldu. —«Carrar Ana»yı hiç kuşkusuz salt bir rastlantı sonucu bir «kronik»* diye adlandırmanız ve bu kronik, hiç kuşkusuz, sizin «epik tiyatro»nuzun biçimlerinden biri. Bu bilinçli kronik anlatımıyla varmak istediğiniz erek, sizin için en önemli noktanın seyircilere karşı olguları, çıplak olguları konuşturmak olduğunu bir kez daha vurgulamak mıdır? Bu olgular arasında (Aristoteles'in doğrultusunda) tarihsel açıdan olanaklı olguları da anlamak gerek. Kabaca söylersem, yapmak istediğiniz, olguların çoğu kez insanları değiştirmediğini de göze alarak, ruhbilimsel öğelerle örülü tiyatronun yerine nesnelleştirici tiyatroyu mu geçirmektir?

BERTOLT BRECHT: «Carrar Ana ve Çocukları» kroniği —kronik sözcüğü tür açısından alındığında, aşağı yukarı Elisabeth çağı tiyatrosundaki «History» sözcüğünü karşılamaktadır— herhangi bir kimseyi çıplak olguları gösterme yoluyla herhangi bir şeye inandırma amacını güden bir deneme değildir hiç kuşkusuz. Olguların çıplak konumlarıyla yakalanabildikleri çok enderdir ve —sizin de haklı olarak belirttiğiniz gibi— bu

konumlarıyla yakalanabilseler bile, ancak az sayıda kişiyi inandırabilirler. Zorunlu olan, kroniklerin olguları içermeleri, yani gerçekçi olmalarıdır. Bu konuda «nesnelleştiren tiyatro / ruhbilimsel öğelerden oluşan tiyatro» ayırımının da bize fazlaca bir yardımı dokunmaz; birinci planda ruhbilimsel «malzeme»yi sanat gösterisinin anakonusu olarak kullanıp, bu arada nesnelliği erek alma yoluyla nesnelleştirici ruhbilimsel öğelerle örtülü tiyatro yapmak, olanaklıdır. Burada söz konusu kroniğe gelince, bu kroniğin seyirciyi nesnellik konumunda bıraktığını (başka deyişle coşkudan uzak bir tutumla «olumlu» ve «olumsuz»u tarttırdığını) sanmıyorum. Buna karşılık seyirciyi eleştirel bir tutuma götürdüğünü sanıyor, ya da başka bir deyişle umuyorum.

FRIEDRICH WOLF: Sizin tiyatronuz birinci planda seyircinin bilme yeteneğine yönelik. Önce seyircilerinizin varolan ve olanaklı konumlar (toplumsal ilişkiler) arasındaki bağlantıyı açık biçimde bilmelerini istiyor, böylece onların doğru sonuçlara ve kararlara varmalarını amaçlıyorsunuz. Böyle yapmakla, aynı şekilde duyguya, heyecana —adalet duygusuna, özgürlük içgüdüsüne, ezenlere karşı duyulan «kutsal öfke»ye— doğrudan doğruya seslenmeyi geri mi çeviriyorsunuz? Belli bir amacım olduğu için çok yalın koyuyorum soruyu. Ve bu anlamda, salt soruna açıklık getirmek için, şuna karşılık vermenizi istiyorum: Sizce «Götz von Berlichingen»* gibi —özyapısı hiç bir gelişmeye, değişmeye, «katharsis»e* (arınmaya) uğramayan ,ama birinci planda heyecana yönelen— bir oyun, bugünün seyircisi açısından gereğince yararlı değil midir? Hitler döneminin, bu tür heyecanları içine yuvarladığı yapay heyecan çığ-

larına bakarak, bugün önyargıyla kuşkulanmamızı gerektirecek kadar heyecan unsurunu değersiz kaldığına mı inanıyorsunuz?

BERTOLT BRECHT: Epik tiyatro —zaman zaman belirtmiş olduğum gibi—, «burada mantık, şurada duygu olmalı» sloganıyla harekete geçen, canlandırıcı oyun türüne yabancı bir tiyatro değildir. Heyecanları hiç bir şekilde bir yana bırakmaz. Hele adalet duygusunu, özgürlük içgüdüsünü ve haklı öfkeyi hiç bırakmaz: Öylesine bırakmaz ki, salt varlıklarıyla yetinmeyip, onları güçlendirmeye ya da yaratmaya çalışır. Seyircisine kazandırmaya çalıştığı «eleştirel tutum», bu tiyatro için hiç bir zaman yeterince tutku dolu değildir.

FRIEDRICH WOLF: Tek tek sahnelerden önce yansıtılan ara metinlerinizle («Üç Kuruşluk Opera» ve «Carrar Ana»), olayı seyirciye önceden açıklıyorsunuz. Böylece «gerilim» ve «şaşırtma» gibi canlandırıcı oyun öğelerinden bilinçli olarak vazgeçiyorsunuz. Bunu yapmakla da yine heyecan öğesini bir yana bırakmış oluyorsunuz. İstediğiniz, ne pahasına olursa olsun, önce seyircinin bilme yeteneğini harekete geçirmek midir? Burada, gerilimli bir olay sahnelemeden bilgi vermek, oyuncular ve karşı - oyuncularsız, özyapıların değişim ve gelişme süreçlerinden geçmediği bir olay diye, bu anlamda nitelendirebileceğimiz bir sonuç var mıdır? «Hamlet»te,* «Othello»da,* «Hile ve Aşk»ta,* bir polisiye olayı andırırcasına varolan gerilim öğeleri (giriş —düğümün bağlanması, yazgının değişmesi— şaşırtıcı çözüm gibi) sizin oyun yazarlığınız açısından nasıl değerlendirilebilir?

BERTOLT BRECHT: Bu tür tiyatroda gerilimin ve şaşırtmanın nasıl yaratıldığını kısaca açıklayabilmek olanaksız.

«Giriş —düğümün bağlanması— şaşırtıcı çözüm» biçimindeki eski şema, daha «Kral John»* ve «Götz von Berlichingen»* gibi kroniklerde bir yana bırakılmıştı. Özyapılara ilişkin bir değişim ve gelişme, tabiî ki gerçekleşmektedir. Bu, her zaman bir «iç değişme» ya da «bilmeye dek götüren bir gelişme» biçiminde olmamaktadır —zaten böylesi, çoğu kez gerçekçilikle bağdaşmaz bir konuma yol açardı. Bana göre materyalist bir anlatım açısından kişilerin bilincini, tiyatronun olanakları yerine, toplumsal varlık tarafından biçimlendirmek zorunludur.

FRIEDRICH WOLF: Özellikle «Carrar Ana» adlı yapıtınızda —ki kanımca bu oyunda epik anlatımı bütün öğelerine sonuna dek bağlı kalarak gerçekleştirdiniz— seyircilerin tutumu, olayın heyecanlı anlarının, gösterinin doruk noktaları olduğunu kanıtladı (dilsiz Kattrin'in davul işaretleri, bu sahnenin tamamı, en büyük oğulun ölümü, «Lânet olsun savaşa!» diye haykıran annenin yer aldığı sahne). Şimdi, sizin bu denli mükemmel kurulmuş oyununuzun biçimini saptamış olan **içerik**'ten doğan asıl sorumu soruyorum: Bu Carrar Ana'nın savaşın hiç bir şeye değmediğini anladıktan, salt malını ve mülkünü değil, ama çocuklarını da yitirdikten sonra, oyunun sonunda başındakine oranla çok değişmiş olması gerekmez miydi? Hele bizim bugünkü seyircilerimizi, saat on ikiye baş kalana dek kendilerini; Elden ne gelirdi ki? Savaştır! Buyruk da buyruktur! diye avutan seyircilerimizi düşünecek olursanız! —Sevgili Brecht, benim için (özellikle bu oyunun ve oynanışın büyük başarısı karşısında) **sizin anlayışınızın da doğrultusunda** olmak üzere, bir ana sorun ortaya çıkıyor. Çünkü ikimiz de sahnenin olanaklarını kullanarak insanları ileri götürmek -

değiştirmek istediğimize göre, son erek, insanoğlunun sahnede ve seyircinin bilincinde değişime uğramasıdır. Şimdi siz şöyle diyebilirsiniz : Ben sanatımın koşullarını, yaşamın kendisi gibi, nesnel _ zorlayıcı olarak ortaya koyuyorum ve seyirciyi iyi ile kötü arasında kendi kendine bir ayırım yapması için zorluyorum. Siz (Wolf) ise daha sahnede yaraya parmak basıyorsunuz, karar verme sürecini sahneye kaydırıyorsunuz ve bugünün seyircisi, acı verici olan bu yönteme dayanamıyor. Sahnede bir cerrah gibi hareket ediyorsunuz. Ben ise bunun tam karşıtı olan bir yöntem uyguluyorum, seyirci tedavinin farkına bile varmadan ilâcı yutuyor... Doğru bu söylediğiniz. Arna yine de büyük yapıtınız «Mezbahaların Kutsal Kızı Johanna»'yı aynı kusursuzlukta bir sahneye koyuşla bize göstermenizi ve o zaman ahalinin nasıl ağlayacağını görmenizi isterdim! Ama bir sanat yapıtını fazla kurcalamanın anlamı yok kuşkusuz. Sorularımın tiyatrodaki bu kargaşanın ortasında amaçladığı tek sonuç şu: Bizim Alman sahnemiz halkımıza neyin gerekli olduğunu nasıl gösterebilir? Daha somut bir deyişle: Halkımızın kaderciliğinden sıyrılıp yeni bir savaşa karşı koymasını nasıl sağlayabiliriz? Ve: «Lânet olsun savaşa!» sözleri, sonunda (Kattrin'de olduğu gibi) annede de belirgin bir anlatıma kavuşabilseydi, «Carrar Ana» benim de düşüncelerimde daha büyük bir etki bırakırdı. (Ayrıca Otuz Yıl Savaşları'nda[1] da köylüler askerlere karşı ayakianıp kendilerini savunmuşlardı).

(1) 1618 _ 1648 yılları arasında Avrupa'yı, özellikle «Kutsal Alman İmparatorluğu»nu kana bulayan, Fransa'yla İspanya arasında 1659 yılına kadar süren savaş. (Çev.)

BERTOLT BRECHT: Doğru olarak belirttiğiniz gibi, bu oyunda Carrar'ın onu etkileyen felâketlerden hiç bir ders almadığı canlandırılmıştır. Oyun 1938 yılında, yazarın büyük bir savaşın yaklaşmakta olduğunu gördüğü sıralarda kaleme alınmıştır: Yazar, kendi kanısına göre insanların başına gelecek felâketlerden o insanların bir şeyler öğrenebileceklerine, «kendiliklerinden» bir şeyler öğrenebileceklerine inanmıyordu. Sevgili Friedrich Wolf, oyunun yazarının bu tutumunun gerçekçi olduğunu özellikle siz onaylacaksınızdır sanırım. Carrar Ana bir şey öğrenmemesine karşın, kanımca seyirci onu iyi izleyerek yine de bir şeyler öğrenebilir. Sanat alanında ne gibi araçların seçilmesi gerektiği sorusu, gerçekte yalnızca bizlerin, oyun yazarlarının, seyircilerimizi toplumsal açıdan nasıl harekete geçirebileceğimiz sorusu biçiminde ortaya konmalıdır, bu konuda size çekincesiz katılıyorum. Yardımcı olabilecek bütün sanat araçlarını, eski ya da yeni oluşlarına bakmaksızın, bu amaç için denemeliyiz.

1949

ALMAN SANATÇILARINA VE YAZARLARINA AÇIK MEKTUP

Pek çok kişi gibi ben de, Otto Grotewohl'un* genel ve özgür seçimlere ilişkin hazırlık yapılması için bir toplantı öneren konuşmasından, Demokratik Alman Cumhuriyeti Hü-

kümeti'nin Almanya'daki durumu ne denli ciddî saydığını dehşetle öğrendim.

Savaşacak mıyız? Karşılık: Eğer savaş için silâhlanırsak, sonunda savaşacağız. Alman, Almanı vuracak mı? Karşılık: Eğer Alman, Almanla konuşmamakta direnirse, evet.

Uzun süre işlerini bir bütün halinde götürmüş olan ve ansızın zorla parçalanan bir ülkede, o ülkenin her yerinde ve her zaman giderilmesi gereken çekişmeler baş gösterir. Bu giderme, değişik biçimlrde gerçekleştirilebilir. Ordular oluşursa, çekişme savaş yoluyla giderilecek demektir. En geç orduların oluşması tehlikesi belirdiğinde, koşullar ne ve nasıl olursa olsun, birleşmeyi barışçı yoldan sağlayacak bir girişimde bulunmalıdır. Bu tür bir birleşmenin alabildiğine büyük yararları bir yana, sözü edilen girişim bütün çekişmelere de bir son verecektir. Hangi meslekten olurlarsa olsunlar, aynı tehlikenin gölgesi altında yaşayan bütün insanlar, ortaya çıkan gerginliklerin giderilmesi için katkıda bulunmak zorundadırlar. Ben bir yazar olarak, Alman yazarlarına ve sanatçılarına sesleniyor ve onlardan, bağlı oldukları halk temsilciliklerinin, yapılması umulan görüşmelerin erken bir döneminde aşağıdaki önerilerin tartışılmasını sağlamalarını istiyorum :

1. Bir tek sınırlama ile, kitap alanında tam bir özgürlük.
2. Bir tek sınırlama ile, tiyatro alanında tam bir özgürlük.
3. Bir tek sınırlama ile, güzel sanatlar alanında tam bir özgürlük.
4. Bir tek sınırlama ile, müzik alanında tam bir özgürlük.
5. Bir tek sınırlama ile, sinema alanında tam bir özgürlük.

O sınırlama ise şu: Savaşı yücelten ya da kaçınılmaz bir durum diye ortaya koyan yazılar ve sanat yapıtlarıyla,

halklar arasındaki nefreti körükleyen yazılara ve sana yapıtlarına özgürlük tanınmamalıdır.

Büyük Kartaca, üç savaş yaptı. Birincisinden sonra gücünü koruyordu henüz. İkincisinden sonra da henüz içinde yaşanabilecek haldeydi. Üçüncü savaştan sonra ise izi kalmadı.

1951

BURJUVA GERÇEKÇİLİĞİNDEN SOSYALİST GERÇEKÇİLİĞE GEÇİŞ

Bugün sosyalist yazarlara incelenmesi salık verilen, burjuva gerçekçiliği doğrultusunda yazılmış roman, içerik açısından öğrenilmesi gerekli pek çok şeye sahiptir. Bu roman türünde karışık toplumsal süreçlerin betimlenmesini olanaklı kılan bir teknik bulabiliyoruz. Burjuva insanının farklı («zengin») ruhu bu tekniğin yardımıyla aşılabilir. Bu yazarların elden geldiğince geniş bir «konu sergilemesi» yararına fazla kanı belirtmekten vazgeçmeleri, okuyucuya belli bir çağa ilişkin zengin görüntüler sunmaktadır. Bu, burjuva kanısından vazgeçmek anlamına gelmektedir. Doğal olarak, görüntüler eksiksiz olmaktan uzaktır ve burjuva çizgileri genellikle olduğu gibi kalmaktadır. Başka deyişle: Bu betimleme «anti - burjuva» bir düşüncenin oluşmasına da hemen hiç olanak tanımamaktadır. Sosyalist yazarların burjuva gerçekçilerinden teknik öğeler alırken karşılaştıkları

büyük zorlukların ana nedenlerinden biri de bu noktadadır. Teknik, bir «dış öğe», anlayıştan ayrılması gereken bir şey değildir. Sosyalist yazar, okuruna istediğince soyutlamaya gidebilsin diye konu kitlelerini hammadde olarak sunmak eğiliminde değildir. Sosyalizm, sosyalist yazarın «iliklerine» ne denli işlemiş olursa olsun, burjuva anlayışı doğrultusunda yaratma biçiminin (burada salt yazınsal alan kastedilmemektedir) burjuva yazarına koyduğu sınırlar, onun açısından ne denli ortadan kalkmış olursa olsun, onun politik bilinci yine de çok uyanık kalır, dünyayı fırtına temposunda bir gelişmenin potasında görür; sosyalizmle birlikte planlama da yapım ve yaratma alanına girmiş olduğundan, çok daha fazla planlar. Burjuva gerçekçiliğinin dikkatli bir eleştirisi, bu yazma biçiminin önemli noktalarda sosyalist yazar için yetersiz kaldığını ortaya koyar. Burjuva romanının bütün ince sezgi tekniği öldürücü bir bunalıma girmekte. İç dünyasında duyarlılık ve ince sezginin gerçekleştirildiği birey, artık eskisinden çok farklı. İnsanın yazgısının yine insan olduğu gerçeği ve sınıf kavgasının nedensellik bağlantısına ne denli egemen olduğu açık seçik anlaşıldığı ölçüde, eski burjuva sezgi ve tekniği de o denli köklü bir yıkıma uğruyor. Sözü edilen teknik, istediği kadar onsuz sanatın ve sanat yaşantısının olanaksızlığını haykırsın, giderek artan ölçüde daha tarihsel bir tekniğe dönüşmektedir. Karışık toplumsal süreçlerin canlandırılması görevini bir yana atmıyoruz hiç kuşkusuz; zaten ağırlık noktası olarak alınan bir bireyle özdeşleyim, bu canlandırmayı felce uğrattığı için bunalıma girmiştir. Artık önemli olan, romandaki insanların ruhsal hareketlerini açıklayan yeterli reel itkilerin ortaya konması değildir. Yalnızca kahramanların ruhsal durumlarının aynasından yansıtılan bir dünya, artık bizim için yeterli olamamaktadır. Toplumsal nedensellik bağlantısından yalnızca ruhsal yaşantıları,

temellendirmek için yararlanabilme olanağı artık yoktur. Bu sözlerle psişik süreçlerin ve bireylerin canlandırılmasının artık bir değer taşımadığını söylemek istemiyoruz; okurların ruhsal yaşantıları varlığını tabiî ki sürdürmektedir. Durumu şöyle açıklayabiliriz: Eski teknik, sınıf kavgası içerisinde bireylerin tatmin edici bir biçimlenmesini sağlayamadığı ve ruhsal yaşantılar okuyucuyu sınıf kavgası üzerinde düşünmeye değil, bu kavramın dışına sürüklediği için bunalıma düşmüştür. Burjuva gerçekçiliği anlayışıyla kaleme alınmış romandan sosyalist gerçekçilik anlayışıyla yazılmış romana geçiş, yalnızca bir teknik ve yalnızca bir biçim sorunu değildir. Özdeşleyimi burjuva yerine proletarya ile gerçekleştirmek yeterli değildir; özdeşleyim tekniğinin bütünü artık doğruluğu açısından kuşku götürür bir nitelik almıştır. (İlke olarak proletarya ile özdeşleyime giden bir burjuva romanı düşünülebilir.) Değinilen zor incelemeler gerçekleştirilirse, burjuva gerçekçiliği anlayışındaki romanın incelenmesi çok değerli sonuçlar verir.

BİÇİMCİLİK VE YENİ BİÇİMLER ÜZERİNE

1.

Kapitalizmin son dönemlerinde edebiyat alanındaki boşluğun nedeni, bilindiği gibi, yazarların durmaksızın eski burjuva içeriklerine çaresizlik içerisinde bir çabayla ve yeni biçimleme yoluyla yeni çekicilikler kazandırmaya çalışmalarıdır. Böylece kendine özgü bir çöküş belirtisi, sanat yapıtın-

da biçim ve içerik ayırımı ortaya çıktı. Başka deyişle: Yalnızca yeni içerikler, yeni biçimlere dayanabilirler.

Dahası, yeni biçimlerin geliştirilmesini gerektirirler. Çünkü yeni içerikler, eski biçimlere zorla sokulmaya çalışıldığında derhal yine o sonuçları kötü olan içerik ve biçim ayırımı ortaya çıkar, eski olan biçim, yeni içerikten kopar ve işlevsiz kalır. Bizde, toplumun temellerinin köklü bir değişime uğradığı her alanda yeni biçimler içerisinde gelişen yaşam, eski biçimlere bağlı bir edebiyatla ne biçimlenebilir, ne de etkilenebilir.

2.

Biçimciliğe, yani gerçeğin «biçim» adına çarpıtılmasına ve sanat yapıtlarında gerçekleştirilmek istenen etkilerin toplumca istenip istenmediğinin sınanmasına karşı yürütülmesi zorunlu olan savaş, yeterince dikkatli olmayanların elinde çoğu kez doğrudan doğruya biçimlenmeye karşı bir savaşa dönüşmektedir; oysa biçimden kopuk sanat, sanat olamaz. Sanat alanında bilgi ve düş, bağdaştırılması olanaksız karşıtlıklar değildir. Ve politik alanda doğru olanın insana örnek olması için sanatın varlığı gereklidir.

3.

Bir sanat yapıtının biçimi, içeriğinin tümüyle düzenlenmesinden başka bir şey değildir, bundan ötürü yapıtın değeri, tümüyle bu düzenlemeye bağlıdır.

SAVAŞÇI BİR YÖNTEM OLARAK GERÇEKÇİLİK

(Yazarlar kongresindeki konuşmaya ilişkin notlar)

İki dünya savaşı ve bu savaşları izleyen olaylar, emperyalizmin Alman halkında ne denli kökleşmiş olduğunu ortaya koydu. Emperyalist propaganda ile yoğrulmuş bütün bir yüzyılın sonuçlarını, okullarda, gazetelerde, kamu yaşamında, ne yazık ki kiliselerde bile yürütülmüş olan propagandanın izlerini silmek, çok büyük çaba harcanmasını gerektiriyor. Uygulamadaki kamu oyu oluşturma biçimi, tümüyle soysuzlaşmış durumda. Şimdi gerek duyulan, salt yeni bir düşünce biçimi değil, ama aynı zamanda yeni bir yaşama biçimi.

Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde güçlü bir deneme yapıldı. Yepyeni bir iktisat biçiminin, artık ana hatları belirginleşmiş sosyalist bir iktisat düzeninin örgütlendirilmesi sonucu, eğitim de çok başka bir doğrultuda gelişmekte. Buna uygun olarak üretim biçiminin de değiştirilmesi gerekmekte. Bunun yanı sıra hükümetlerin kurulmasına ve devlet işlerinin halk tarafından etkilenmesine değgin burjuva yöntemlerinin bir yana bırakılması da zorunlu oldu. Seçimlerin salt «onaylayıcı» niteliği vardı. Ve seçim, «yalnızca» çalışan halkın yararına olan yeni bir politikaya ilişkin bir soruşturmaydı. «Yalnızca» dedim, çünkü Demokratik Alman Cumhuriyeti yurttaşlarının çoğunluğu, çok daha özgürmüş gibi görünen burjuva biçimine olan alışkanlığındanötürü, bu seçimlere istenç (irade» açıklamasının sınırlanması gözüyle baktı. Sözü geçen burjuva uygulamasında, seçim dönemlerinde, halka, şu ya da bu partinin üyesi olan, kaypak programlara sahip ve iktisadî yaşamın kapitalist anarşisi içerisinde belli yarar gruplarını savunan «kişiler» tanıtılırdı.

Almanya'nın ikiye ayrılması, eski ile yeni arasında gerçekleşen bir ayrılma niteliğindendir. Demokratik Alman Cumhuriyeti ile Federal Almanya arasındaki sınır çizgisi, yeninin, Sosyalizmin egemen olduğu kısmı, eskinin, yani Kapitalizmin egemen olduğu kısımdan ayırmaktadır. Ancak iktidara karşı savaş, her iki yanda da yürütülmekte ve bu nedenle bölünme, Almanya'nın bütününde kendini duyurmaktadır; her yerde yeni, eskiyle: Sosyalizm, Kapitalizmle savaşmaktadır.

Bu savaş açısından bizler, daha elverişli bir noktada bulunmaktayız, ama savaşımızı sona erdirmiş değiliz henüz.

Edebiyat açısından bölünmenin taşıdığı anlam ise şu: Biri, eski edebiyat, yalnızca kapalı, artık herhangi biçimde ilerlemesi olanaksız bir dünyada insanoğlunun kendine nasıl bir yer edinebileceğini öğretmekte; öteki ise değiştirilebilecek ve değiştirilmesi zorunluluğu bulunan bir dünyanın öğretisini açıklıyor.

Yeninin eskiye karşı olan savaşını konu alabilir ,bu savaşı betimleyebilirsiniz. Ama bu betimlemeyi eskinin ve yeninin hamuruyla yoğrulmuş insanlarla, hem eskinin, hem de yeninin hamuruyla yoğrulmuş olanlar için de yapmak zorundasınız.

Edebiyat ürünlerimizle kahramanlar yaratmak istiyorsak —ve yapmalıyız bunu—, o zaman önce bugünün kahramanlarını görebilmek zorundayız. Sosyalist yönde bilinçlenmiş bir Karl Moor, komünist bir Wilhelm Tell, ya da Jakoben görüşünde bir Zriny yaratmak, yeterli değildir. Bir zamanların ülküleri, işimize hemen hiç yaramaz hale gel-

miştir. Başka deyişle, artık içimizdeki küçük burjuva ruhunu atmak zorundayız. Bunu da aşağı yukarı bir tek şekilde yapabiliriz. Biraz önce de söylediğim gibi, yeni kahramanı güncel yaşamı içerisinde bularak, batakla ve geri kalmışlıkla ettiği o güç savaşın içerisinde onun tarihteki özel yerini vurgulayarak. Bütün zayıf yanlarının yanı sıra onu, eski ve yeni erdemleri, ama özellikle yenilerini kişiliğinde barındıran yeni bir kahraman tipi olarak tanımak zorundayız. Göreceğiz ki, güçlükler onu yıldırmamakta, tersine kamçılamaktadır. Yaratıcı, üretici yanı, özellikle eksik yanı olan şeyleri gördüğü zaman güçlenmektedir. «Güç bir iş bu, onun için yapmak istiyoruz,» demektedir bu kahraman. Bütün renkleri içerisinde onu en çok karamsarlığa sürükleyeni, gül kırmızısıdır.

Sınıfının etkin bir üyesi olan bu yeni insan, düşlerinizin gerçekleşmesi anlamına gelebilir; ama o, hiç kuşkusuz bu düşleri kimsenin beklemediği biçimde gerçekleştirmektedir.

Eğer yeni dünyayı sanatın yardımıyla biçimlemek, kendimize maletmek istiyorsak, yeni sanat araçları bulmak, eskilerinin yapısını da değiştirmek zorundayız. Kleist'ın, Goethe'nin, Schiller'in yöntemlerinin günümüzde de irdelenmesi gerekir hiç kuşkusuz, ama yeniyi betimlemek istediğimizde bunlar artık yeterli olamaz. Devrimci partinin ülkemizi değiştiren ve yeniden biçimleyen sürekli «deneyleri» ile sanatın deneyleri arasında uyum sağlanması şarttır; sanatın deneyleri de birinciler gibi sürekli olmalı, bu deneylere de birinciler kadar yapılması zorunlu gözüyle bakılmalıdır. Deneyden kaçınmak, erişilenle yetinmek; erişilen ile yetinmek ise geri kalmak demektir.

Yeninin betimlenmesi (çok sayıda mektuptan da anlaşıldığı gibi) kolay iş değildir. Bu işin başarılabilmesi, yeniye çoşkuyla sarılmaya, diyalektiği bilmeye ve bunun doğal sonucu olarak yeni sanat araçlarının bilinmesine bağlıdır. Sosyalist, gerçekçi yaratma yöntemi, sürekli olarak «yetiştirme», «değiştirme», «yeniden biçimleme» çabalarını gerektirir. Sözü geçen yöntem, her şeyden önce savaşçı olmak zorundadır. Ve savaşçı olmasından ötürü de bütün silâhları, durmaksızın daha iyi silâhları, hep yeni silâhları gereksinir.

OYUNLARIMIN TEK SEYİRCİSİ

Oyunlarımı, Marx'ın «Kapital»ini okuduğumda anladım. Bu kitabın alabildiğine geniş bir kitleye yayılmasını isteyişim, sanırım anlayışla karşılanacaktır. Bu sözlerimle Marx'ı okuduğumda, farkında olmaksızın bir sürü marksist oyun kaleme almış olduğumu anladığımı söylemek istemiyorum hiç kuşkusuz. Ama bu Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi. Çünkü onun konularıyla uğraşan bir adamın, doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesi doğaldı. Bunun nedeni ise oyunlarımda belirginleşen kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. Oyunların içeriği, onun için sezgi malzemesiydi. Bu ise insanoğlunun kafasındaki görüşlerine ilişkin görüşümün, paraya ilişkin görüşüme eş olmasından ileri geliyordu: görüşlerin işlevi de kullanılmak ve harcanmaktır, yoksa saklanmak değil.

Brecht'in sözünü ettiği para ilişkisine kısaca değinmekte yarar var. Gerçekten de paranın artık sağlayabilmesi, yani işlevini yerine getirebilmesi için harcanması, dolaşıma girmesi gerekir. Dolaşan para ,sermayeye dönüşür. Paranın bu dolaşım sürecinin ilk aşaması, paranın mala dönüştüğü, yani mal satın aldığı aşamadır. Mal, sonraki aşamada yeniden, ama daha pahalıya satılmak üzere, bu amaçla satın alınmışsa, para da tüccar sermayesine dönüşmüş demektir.

Çağdaş anlamda paranın işlevi, üretim araçlarını satın alabilmesinde belirmektedir. Kapitalistler, üretim araçlarını satın alarak, üretimle yaratılan artığa, yani emeğin ürettiği artık-değere sahip olurlar. Emekçilerin kendi ürettikleri artık-değere yabancı kalmalarının nedeni, onların (emekçilerin) üretimin vazgeçilmez unsurları olan üretim araçlarına sahip olmamalarından ileri gelir. Para harcanmayıp bir yerde saklansaydı, hiç çoğalmayacaktı. Paranın işlevi de böylelikle ortadan kalkacaktı.

Brecht, burada düşünmenin işlevini, paranın işlevine benzetiyor. İnsan kafası içindeki düşünceler de, etkin olabilmeleri için harcanmalı, dolaşıma sokulmalı, yani işlevden yoksun bırakılmamalıdır.

BURJUVA TİYATROSUNUN TOPLUMBİLİMSEL ALANI

1. Sınıf kavgası

İdeolojisinden —bu ideoloji giderek çağdışı olduğu

için— vazgeçen burjuva sınıfı ,politik açıdan haklı olduğu bir savından, kendi dünya görüşünün kusursuzluğu yolundaki savından da giderek uzaklaşmaktadır. Ve burjuva sınıfının bir kısmı da bunu bilmektedir. Ama hangi kısmı? Kendi dünya görüşünün bütünlüğünü korumak için burjuvazi ile öteki kesim arasındaki karşıtlığı da ideolojisine almış olan kısım; bu çelişki alındığı yerde «verimli» kılınarak bir yana itilmiş olmaktadır. Demek ki sınıf bilincine sahip burjuva, burjuva sınıfının bilincine sahip olan kısmı (kendi çağına saldırarak) klâsikleri savunmaktadır. Öteki burjuvazi ise klâsikleri geniş ölçüde bilincinde olmaksızın feda etmektedir (burada bilincinde olmama, feda etme **anlamına gelmektedir**). Ancak bu feda ediş, hiç bir zaman klâsiklerin tümünü kapsar biçimde toptan olmamakta, ağır ağır, olaydan olaya, birbiri ardından ve her zaman bir klâsik yapıtın öbürü yararına harcanması biçiminde kendini belli etmektedir; ve özellikle vurgulanması gereken nokta şudur: Genel, bir bütün oluşturan, eksizsiz bir klâsik anlayışının varlığına ve böyle bir anlayışın çok, pek çok yararlı olduğuna beslenilen **inanç**, hiç bir zaman sarsılmamakta, feda edilmemektedir - bir korkudan ileri gelmektedir bu tutum; burjuvazinin, çağdışı olmuş ideolojisini vurgulaması ve sürekli onaylaması halinde, **Marksizm**'in ona gösterdiği yere sıkışmak zorunda kalabileceği korkusu. Çünkü bu korku gerçekleştiği, burjuvazi barikatların bu ya da öteki yanında yer aldığı takdirde, (bir klâsiğe) sahip olan sıfatıyla, sahip olamayanların karşısında belirdiğinde, görünmemesi gereken görünür olacak, yani bir sınıf kavgasının varlığı ve —en korkunçu!— bu kavganın ideolojik kökenlere dek indiği ortaya çıkacaktır!

2. Çağdaş oyunun rolü

Sınıf bilincine sahip olmayan burjuvanın kendi bütünlüğünü kurtarmaya ilişkin gereksinimi, kendine özgü «çağdaş oyun»unu sahneye getirecek ve bu oyunun sınırlarını da saptayacaktır. Sınır, tek tek zararların artık birer özellik niteliğiyle «nesnel» olarak sınırlandırılmayacağı noktadır. Oyun ya da oynanış biçimi, yalnızca bir durumun canlandırılması (aslında durumların canlandırılması) olarak kalmamalı, doğrudan doğruya genel duruma ilişkin bir eleştiriye ya da bir tartışmaya dönüşmelidir; bu dönüşüm, tam düşüncenin devinime geçtiği noktada durum öğrenildikten **sonra**, gerçekleşmelidir. Proletarya, uygunsuz durumların canlandırılışı bir süreklilik içerisinde olduğu sürece (tiyatroya gitmeden de) çağdaş oyuna ilgi duyar; süreklilik, genel durumu tartışma ereğine yönelik tutmak demektir (oysa her durum üzerinde ayrı ayrı durmak, yalnızca yoldan alıkoyar ve düzeltmeye ilişkin her **öneriyi** tehlikeye sokar); sınıf bilincinden yoksun burjuvanın ilgisi ise, ancak pratik önerilerde bulunduğu sürece ve isterse salt estetik zevk açısından olsun, bir duraklama olasılığı olduğu takdirde sürer. Burjuvanın gerçek anlamda **nesnellikten** bekleyebileceği hiç bir yarar yoktur; çünkü nesnel olan kişi varsa, ortaya o kişinin kendine özgü nesnesinin ne olduğu, davasının ne olduğu sorunu da çıkacaktır. Bundan ötürü «yeni nesnelliğin» burjuva doğrultusu zorunlu olarak kısa zamanda çökecek, bu çökme ise kandini biçimsel zenginleşmeyle belli edecektir.

3. Kapitalist temele dayanan yeni tiyatro

«Anti-Dühring»te, düzmece klâsik yazarların özgürlük

isteklerinin, yükselme isteyen burjuvazi içerisinde ne gibi ekonomik amaçlar güttükleri gösterilmiştir. Belli bir anlam taşıyan bu düşünce özgürlüğü, edebiyatı giderek politik içerikten yoksun kılmıştır; öyle ki ,sonunda edebiyat, salt «canlandırma»yı bile yapamayacak duruma gelmiştir. Bu anlayışın doğrultusunda düşünce özgürdür demek, onun etkisizliğini vurgulamak demektir; düşünce bu etkisizliğinden yararlandığı her şeyi olduğu gibi bıraktığı takdirde özgürdür. O, hem hukuken özgürdür, hem de üretim araçlarına bağlı değildir —onlardan da bağımsızdır. Çünkü düşüncenin üretim araçları, gerçeklerdir.

BİÇİMCİLİK NEDİR?

Proletarya için burjuva özgürlüğü bir biçimciliktir, yalnızca «kâğıt üzerinde» var olan bir kavram, boş bir sözdür; proletarya salt «biçimsel olarak» özgürdür çünkü. Weimar Anayasasının : «Herkes bir taşınmaz edinebilir», yolundaki görkemli kuralı, taşınmaz edinmenin yalnızca belli sınıflara özgü bir ayrıcalık olduğu zamanlara oranla salt biçimsel bir ilerlemedir; çünkü proletarya, bugün de bir taşınmaz edinememektedir —daha az görkemli olan: «Eğer bunun için yeterince bozuk parası varsal» cümlesinin eklenmesi unutulmuştur her nasılsa.

Nazilerin sosyalizmi, biçimciliğin en kötü görünümlerinden biriydi. İşverenler, hizmetçilerle kendilerine hizmet edilenler arasında bir tür ortaklık, birlik, «Volksgemeinsc-

haft» vardı, silâhlanma sayesinde bir «iktisadî kalkınma», bir «iktisat mucizesi» gerçekleşti. Kâğıt üzerinde halkın Volkswagen'i vardı, gerçekte ise tank doğdu bu mucizeden.

Gördüğünüz gibi, biçim ile her şey yapılabilir, her türlü hile ve dolana sapılabilir ve yalnızca «görünürde» var olan atılımlar gerçekleştirilebilir.

Sanatta biçim büyük bir rol oynar. Her şey değildir gerçi ama bir yana bırakıldığında bir yapıtı bozacak kadar önemlidir. Biçim, bir dış öğe, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir; tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisini bile çoğu kez ona bir içerik gözüyle bakar. Çünkü bir sanat eserinin yaratımında, belli biçim öğeleri, sanatçının gözü önünde çoğu kez maddeyle birlikte, bazan da maddî olandan önce belirginleşir. Sanatçı, içinde «hafif» bir şey yapmak, on dört dizelik bir şiir yazmak, ağır düzünlü ritmli), uzun, alacalı vb. bir yapıt yaratma isteğini duyabilir. Tatları ayrı sözcükleri bir araya getirebilir, kötü niyetle onların «pezevenkliğini» üstlenebilir, onlarla oynayabilir. Kurgu sırasında şunu ya da bunu deneyebilir, olayı şu ya da bu biçimde canlandırabilir. Değişiklik ve karşıtlık ardında koşar. Sözcükleri yıkayıp tozdan arındırır; çok kolay tozlanırlar çünkü. Kolayca yörüngeden kayma eğiliminde olan konumlar üzerinde yeniden çalışır. Her zaman, «yazdığı» her an, sürekli olarak gerçeğin bir kopyasını, ya da kendi dışındaki gerçeğin iç dünyasında bıraktığı etkiyi biçimlediğinin bilincinde değildir. Bu arada, yapıtının zararına olarak, zaman zaman takılıp kaldığı olur; ama bozma olasılığı, işleyiş biçiminin yanlış olduğu ya da bir yana bırakabileceği anlamına gelmez. «Büyük biçim sanatçıları», çoğunlukla tehlikeyle karşı karşıyadırlar; büyük başarısızlıklara uğradıkları da olur kimi zaman. Biçim açısından aşırı

«düzeltme» çabası, bazı yazınsal yapıtları bozar; pek tabii esini «bir volkandan lâv püskürüyormuşçasına» ortaya koymak da bazı yapıtlar için aynı sonucu doğurur. Şu nokta herhalde saptanmalıdır bir kez: Yazarlar söylemek istediklerini öyle «akıllarına estiği gibi» söylemezler. Biçimlendirirler ve birtakım kalıplara dökerler. Ama bu, onları biçimci yapmaya yeterli değildir henüz.

Sanat alanında biçim ve biçimin geliştirilmesine önem vermek diye bir zorunluluğun bulunmadığını söylemek, çok saçma olurdu. Vardır böyle bir zorunluluk. Edebiyat, biçimsel yenilikler getirmeksizin yeni konuları ve yeni bakış açılarını yeni kamu kesitlerine sokamaz. Evlerimizi nasıl Elisabeth çağındakilerden farklı yapıyorsak, oyunlarımızı da öyle yapmaktayız. Shakespeare'in kurgusuna bağlı kalınsaydı, o zaman örneğin Birinci Dünya Savaşı'nın çıkış nedenini bir tek kişinin varlığını ve gücünü çevreye kabul ettirme tutkusunda (yani İmparator Wilhelm'in, bir kolunun kısa olması nedeniyle böyle bir tutkuya kapılmasında) aramamız gerekecekti. Böyle bir anlayış ise saçma olurdu. Ve bunun ötesinde tam anlamıyla biçimsellik olurdu: çünkü, o zaman ortaya, salt belli bir kurgu biçimini koruyabilmek amacıyla, değişen bir dünyaya yeni bir bakış açısından bakmaktan vazgeçilmesi gibi bir durum çıkardı.

Bizde biçimsellik doğrultusundaki sert eleştirinin kaynağı, sanat alanında ortaya çıkan ve biçimsel yenilikten başkaca bir yenilik getirmeyen yeni biçimler olmuştur. Bir örnek vermemiz gerekirse, şunu belirtebiliriz: Ruhbilimsel öğeye yine yeryüzünde olup bitenlerin ana nedeni gözüyle bakılması sürdürülürken, ruhçözümün (psikanaliz) ve davranımcılığın* (Behaviorismus) getirilmesiyle ruhbilimi alanında bir değişim, bir yenilik gerçekleştirilmiştir. Bu sürecin doğuş nedeni soysuzlaşan burjuva kültüründe

başgösteren huzursuzluktu —artık bitkin düşmüş olan ruhbilim, yeni atılımlar yapabilmek için kamçılandı. Resim sanatında elmalar bir renk ve biçim sorununa dönüştü. Bu durumun da nedeni, insanoğlunun doğaya karşı sabırsız davranmaya başlamış oluşuydu. Bu sabırsızlık başka bir alanda, biyolojide yeni yemiş türlerinin yetiştirilmesine yol açtı. Amerikalı bir presbiteryen, oyun tekniği alanında toplumsal sorunların devrimci bir gözle canlandırılması amacıyla geliştirilmiş yeniliklerden, Amerika'nın kuzeydoğusunda yaşayan bir cemaati yüceltmek için yararlandı. Aynı sıralarda rahip kardeşler de giderek çekiciliğini yitiren ayinlere film ve caz müziğini soktular. Varoluşçuluk diye adlandırılan akımın yandaşları, burjuva insanının varoluş temellerinin biraz sarsılmaya başladığını anladılar; sonucu kesinlikle saptayacak bir savaşın açılması gerektiğinden (bunu Churchill de algılamıştı), ama öte yandan bu ilginç ve yeni düşüncenin sivri yanlarını gidermek de zorunlu olduğundan, «burjuva» sıfatını fazla zorlamayarak, yalnızca «insanın» varoluşundan söz ettiler; böylelikle eski oyun, yeni dekorlarla sürdürüldü ve karamsarlık, yeni bir haz kaynağı olarak öğütlendi. Kısacası her alanda eski, biçimsel yeliklerden yararlanılarak yine çekici duruma getirildi, havı dökülmüş eski pantalon ters - yüz edildi; böylelikle daha sıcak tutmadı ama göze daha güzel (ve sıcak) görünür oldu.

Bu durumda, biçimsel yeniliklerin, sonunda, gözden düşmesine şaşmamak gerek. Biçimin kendi kendine devinimi denen bir olgunun varlığı ve bu olgunun çok tehlikeli olduğu görüldü. Birkaç ilke bulunmuş, bu ilkeler kendinden söz ettirmiş, yeni bir yol bulunduğuna inanılmıştı. Yeni biçim başlangıçta şunu ya da bunu sağlamaya söz vermiş, ama bunun hemen ardında, madde ve işlevden bağımsız olarak bir sürü şey istemeye başlamıştı. Bu durum gerçek-

leştiği anda da bulunanın, gerçekte bir çıkmaz yol olduğu anlaşılmıştı. Sanat alanındaki yeni yön, politika alanındaki yeni yönlerden hiç birine uymuyor, halk sorunlarına yabancı kalıyordu. Yeni biçim. Nasyonal-sosyalizm döneminde olduğu gibi yeni bir düzendi ,eskilerin yeni ve çarpıcı biçimde bir düzene sokulmasıydı ,bir biçimcilikti.

Her şeyin, insanın gözlerine atılan kumu temizlemesine bağlı olduğu bir anda bu tür sözde yeniliklerle savaşılması zorunluluğu açıktır. Öte yandan eskiye dönülmeyeceği, gerçek yeniliklere doğru ilerlemeyi sürdürmenin gereği de ortadadır. Çevremizde, özellikle şu sıralarda, kapsamı ölçülemeyecek yenilikler olmakta. Fransa ve ingiltere'nin toplam nüfusuna sahip bölgelerde yeni sınıflar, toprağı ve üretim araçlarını ele geçirdiler. Britanya imparatorluğunun «doruğunda» olduğu çağlardaki kadar büyük olan Çin, yeni toplumsal ilkelerle dünya tarihine adımını attı; bunlara öykünen daha nice konumlar ortada —bu durumda sanatçılar, eski araçlarla bütün bunları nasıl yansıtabilirler?

Brecht, bu yazısında «Volksgemeinschaft» (halk birlikleri) meselesine özellikle değiniyor. Marx'ın öğretisinde uzlaşmaz karşıtlıklar (antagonizm) olarak karşımıza çıkan kapitalist sınıfla işçi sınıfının bir «millî birlik ve beraberlik ruhu» içinde uzlaştırılmasının, bu iki sınıfın birbiriyle özdeşleştirilmesinin halk birlikleri biçiminde örgütlenerek aynı «yüce» amaca yönelmesinin olanaksızlığı vurgulanıyor.

Ayrıca Hitler'in iktidar olmak için kavga verdiği yıllarda, bütün gelişmiş kapitalist ülkeler, o zamana kadar örneği görülmedik büyük bir ekonomik bunalımın içindeydiler. Bu bunalımın nedeni istem (talep) yetersizliğiydi. Üretilen mallar alıcı bulamıyor, fabrikalarda stoklar birikiyor.

du. Bu nedenle endüstri üniteleri, üretimlerini yavaşlatmak, giderek durdurmak zorunda kalıyor, çalıştırdıkları işçilerin büyük bir bölümünü işten çıkarıyorlardı. Kitleler işsiz ve açtı. İşsizlik ve açlık istemin giderek daha da hızlı düşüşüne yol açıyordu. Ekonomi, bir kısır döngü içindeydi. Hitler bu sorunun çözümünü şunda görüyordu: Önce işsizliğin ortadan kalkması gerekiyordu .Bunun için doğrudan doğruya tüketime yönelik olmayan alanlara (silâh sanayii bunun için biçilmiş kaftandı) yatırım yapılacaktı. Alman büyük burjuvazisi, Hitler'in istekleri doğrultusunda hareket etti. Silâh üreten sanayi kollarına yapılan büyük yatırımlar, yeni istihdam (kullanma)alanları açtı. Böylelikle kitlelerin iş bulup çalışması sağlanmış oldu. Gerçi ücretler yine çok düşüktü, ama geçici bir süre için açlık sona ermiş görünüyordu. Bu durum, dış görünümüyle, tüketimi hızlandırıyor, Alman ekonomisinin yeniden dengeye ulaşmasını sağlıyordu.

Ama Brecht, bu korunmanın, sonuçta, yalnızca «tank» doğurduğunu belirleyerek, nasyonal sosyalizmin iç yüzünü bir kez daha belirtiyor.

ÇEKİŞMELER

Çekişmeler —Sovyet Rusya'daki durumdan farklı olarak —daha uzun bir süre oyunlarımızda sınıf çekişmeleri niteliğini taşıyacaktır. Seslendiğimiz kitlenin büyük bir kısmı Hitler'in soygun amacını güden savaşlarına suç or-

tağı ve bundan payını alan kişiler sıfatiyla katılmış, savaştan, Carrar Ana gibi, hemen hiç ders almamıştır. Bu durumda salonda bulunan bizlerle sahnede yer alan bu kitle arasındaki büyük çekişme, bu kitle ile onun sahnedeki çocukları arasındaki çekişmeyi gölgelemektedir. Kanımca çekişme, çarpışma ve savaşla ilgili hiç bir konu, materyalist diyalektiğin yardımı olmaksızın asla işlenemez.

Öte yandan daha uzun bir süre çekişmesiz tiyatro oynayamayacağımız, başka deyişle salonda çekişmelere yol açmadan oyun oynayamayacağımız da bir gerçek. Salonda sınıflar giderek birbirinin içine girmekte, bizler tutumumuzu ne denli kesin ve çoşkulu ortaya korsak, orada, aşağıdaki ayrılmalar da o denli çok olacaktır; yeni ile eski arasındaki savaş ,oyunların salt konusu değil, fakat sonucu olarak da belirginleşecektir.

Bundan böyle daha uzun tutumumuzu, yani Sosyalizmden yana olduğunuzu belli edecek, fakat karşınızdakileri bu tutumdan yana ya da ona karşı bir tutum almaya zorlamayacak biçimde yazmamanız gerekir bana sorarsanız.

TİYATRODA POLİTİKA

Tiyatrodan yalnızca birtakım bilgiler vermesinin, gerçeğe ilişkin aydınlatıcı nitelikte kopyalar sağlamasının beklenilmesi yeterli değildir. Bizim anladığımız tiyatro bilgi edinme **isteğini** uyandırmak ve gerçeğin değişime uğraması karşısında duyulan sevinci belli bir yörüngeye oturtmak

zorundadır. Bizim seyircilerimiz yalnızca bağlı Prometheus'un* nasıl kurtarıldığını işitmekle kalmamalı, fakat kendilerini onu kurtarma isteğinin doğrultusunda eğitilmelidirler. Bulucuların bütün istekleri ve sevinçleri, bütün kurtarıcıların utku duyguları bizim tiyatromuzun aracılığı ile öğretilmelidir.

1953

PROLETER EDEBİYAT ÜZERİNE TEZLER

1.

Kaleminle, yazarak savaşl Göster savaşmakta olduğunul O güçlü gerçekçiliğin ta kendisi oll Gerçek senin yanındadır, sen de onun yanında yer al! Bırak konuşsun yaşamın kendisil Onun ırzına geçmeye kalkışmal Bil ki burjuva sınıfı ona konuşma olanağı tanımamaktal Ama sen, ona bu hakkı verebilirsin. Vermek zorundasın. Gerçeğin yalana dönüştürüldüğü, bir yana itildiği, üstüne boya çekildiği noktaları bir ara. Kazı boyalarıl Monologa girişmek yerine karşı çık! Başkalarının da karşı koymasını sağla Senin kanıtların, yaşayan, canlı insan ve olduğu gibi yaşamdır doğrudan doğruyal Korkusuz ol, çünkü yalnızca doğruluk geçerlidirl Vardığın yargılarda ve önerilerinde haklıysan eğer, o zaman, işte o zaman gerçeğin karşısına çıkaracağı çelişkilere dayanabilmeli, güçlükleri oluşturdukları korkunç bütün içerisinde araştırabilmeli ve onlarla herkesin gözü önünde çarpışabilmelisin. Sınıfının davasını, aslında bütün in-

senlığa ortak olan o davayı ileri götürmek için elinden geleni yap, ama senin vardığın sonuçlara, önerilerine ve —umutlarına uymuyor diye hiç bir şeyi bir yana bırakma; belli bir olayda doğru olan bir yoldan vazgeçmektense, kendi vardığın sonuçtan vazgeçmeyi yeğle; ama böyle bir durumda kaldığında bile bütün korkunçluğu ile gösterdiğin güçlüğün aşılmasında diren. Sen yalnız bir savaşçı değilsin, okuyucun da senin yanın sıra savaşa girecektir —eğer ona savaşma ruhunu aşılayabilirsen. Sen değilsin yalnızca çözümleri bulan, o da bulacaktır kendince.

2

Kendi yoksulluğuna karşı savaş! Bir yazar olarak, yazı masasının başında, proleter oluşundan ötürü içinde bulunduğun sefaletten kurtarabilmelisin kendini. Yaşantılara egemen olabilmelisin.

SOSYALİST GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

Sosyalist gerçekçiliğin ne olduğu, yalnızca varolan yapıtlardan, ya da betimleme biçimlerinden anlaşılmamalıdır. Ölçüt, bir yapıtın, ya da betimlemenin, sosyalist gerçekçi nitelikte sayılan başka yapıtlara, ya da betimlemelere öykünüp öykünmediği değil, sosyalist ve gerçekçi sayılıp sayılamayacağı olmalıdır.

1.

Gerçekçi sanat, savaşçı sanattır. O, insanlığın gerçek yararları ile çelişkili olan, gerçekçiliğe ve itkilere ilişkin yanlış görüşlerle savaşır. Doğru görüşlerin geliştirilmesini olanaklı kılar ve yaratıcı itkileri güçlendirir.

2

Gerçekçi sanatçılar, duyuya ve düşünceye uygun olanı, «yeryüzünün gerçeğini», geniş anlamda örneksel (tarihsel açıdan önemli) olanı vurgularlar.

3.

Gerçekçi sanatçılar, oluş ve sona erişin simgesini vurgularlar. Onlar bütün yapıtlarında tarihi bakış açısıyla düşünürler.

4.

Gerçekçi sanatçılar, insanların içinde ve aralarındaki ilişkilerde varolan çelişkileri betimlerler ve bu çelişkilerin hangi koşullar altında geliştiğini gösterirler.

5.

Gerçekçi sanatçılar ,gerek insanların, gerekse ilişkilerin uğradığı değişmelerle ilgilenirler.

6.

Gerçekçi sanatçılar, düşüncelerin gücünü ve maddi temellerini betimlerler.

7.

Scsyalist-gerçekçi sanatçılar, insancıldırlar ve insanlar arasındaki ilişkileri, toplumsal itkilerin güçlenmesini sağlayacak biçimde betimlerler. Sözü geçen itkiler, toplumsal mekanizmanın uygulama yanı güçlü akılla kavranması ve kendilerinin (yani itkilerin) de bir haz kaynağına dönüşmesi yoluyla güçlenir.

8.

Sosyalist-gerçekçi sanatçılar, yalnızca konularına karşı değil, ama seslendikleri kitleye karşı da gerçekçi bir tutum takınırlar.

9.

Sosyalist-gerçekçi sanatçılar ,seslendikleri kitlenin kültür derecesini, hangi sınıftan olduğunu ve kavgalarının bulunduğu düzeyi her zaman göz önünde tutarlar.

10.

Sosyalist-gerçekçi sanatçılar, gerçeği çalışan kitlenin ve onunla bağlaşmış, sosyalizmden yana aydınların bakış açısından ele alırlar.

«SAVAŞÇI GERÇEKÇİLİK» ÜZERİNE TEZLER

1.

Yeryüzünün bütün ülkelerinde çalışanlar, sömürülenler ve ezilenler için yazardan bir savaşçı gerçekçilik yoluna girmesini isteme zorunluluğu vardır. Ancak gerçeği perdeleyen ne varsa tümüne, yani sömürüye ve insanların ezilmesine karşı savaşan acımasız bir gerçekçilik, kapitalizmin sömürüsünü ve baskısını gözler önüne serip ne denli onurdan yoksun olduğunu gösterebilir.

2

Ama savaşçı gerçekçiliğin yöntemiyle yazabilmek için bilgi gereklidir; bu, belli bir alana ilişkin bilgidir, yani ekomi ve tarih bilgisidir. Bu bilgi, kendilerine sözü geçen isteğin yöneltildiği yazarlara verilmelidir. Bu isteği ve talebi yazarlara yöneltenlerin görevi, bu bilgiyi vermektir. Yoksa istek, ciddiyetten uzak bir davranış olur.

3.

Yazarlar için en iyi öğrenme yöntemi, aynı zamanda öğreterek öğrenmektir. Yazarlar için bilgiye erişmenin en iyi yolu, başkalarının da erişmesini sağlamaktır. Öğrenebilmeleri için, onları geniş kapsamlı bir yazarlık uğraşına sokmak zorunludur.

4.

Birçok yazar yapıtlarını kaleme alırken, bilinçaltından

yararlanmaya özel bir önem verir. Bunlar, yapıtlarını yaratırlarken yoğunluk derecesi yüksek bir bilincin yardımına baş vurmadıkları gibi, bunu yapmayı istemezler de. Bu yazarları, bilinçsiz yapıtlarının yanı sıra, yaratılmaları bilinçle bağdaşabilen, başka deyişle tam anlamıyla öğretici nitelikte yapıtlar da yazmaları için harekete geçirmenin çaresine bakılmalıdır. Bu yoldan bu tür yazarların «bilinçaltlarının» biçimlendirilebileceği düşünülebilir. O zaman onların «asıl», yani bilinçsiz yapıtları da, «yan uğraşlarından» yararlanabilir.

5.

Bugün burjuva yazarlarında da öğretici ve güncel nitelikte yapıtlara doğru bir eğilim saptanabilmektedir. Örneğin, yarı bilimsel nitelikte, yeni bir ansiklopedinin, yazarlarca kaleme alınacak bir ansiklopedinin çalışmalarına çok geniş bir kitlenin katılması olasılığı bugün çok daha güçlüdür. Böyle bir ansiklopedi, doğal olarak, bilimsel ve politik açıdan eksiksiz olma gibi bir nitelik taşıyamaz, bir sosyalist ansiklopedisinin yayınlanmasına ilişkin kesin zorunluluğu ortadan kaldıramaz; ama antifaşist yazarların aydınlanmalarına ve kendi kendilerini anlamalarına geniş ölçüde katkıda bulunabilir.

IV. ALMAN YAZARLAR KONGRESİNDEKİ KONUŞMA

Bu kongrenin toplandığı Alman topraklarında, bütün Almanya'nın yararına yeni, daha iyi bir yaşam biçiml ve

yeni, daha iyi bir düşünce biçimi uğruna yürütülmekte olan savaş, bütün gücüyle sürdürülecektir.

Onu her alanda her araçtan yararlanarak, sanat alanında da sanatın bütün araçlarıyla sürdüreceğiz.

Almanya'nın daha büyük olan kısmı, bugün de burjuva barbarlığının bataklığında yaşıyor ve bataklık suyu yine kabarmakta. Friedland'da büyük burjuvanın sözcüleri, bir yandan bir zamanlar insanın kurdu haline getirdikleri zavallıları büyük gösterilerle selâmlarlarken, öte yandan yeni zavallıları —yeni bir ordu kurmak üzere— eğitimden geçirmekteler. İstedikleri, barış sözünü bir küfür gibi ağızlarında yorulmadan geveleyerek yine savaş alanlarına, kendilerine özgü o barbar yaşama biçimlerine dönebilmek.

Böyle bir ortamda edebiyat, birkaç büyük istisnanın dışında, olayların akışına utanmazcasına ayak uyduran bir edebiyata, ya da çaresizlik edebiyatına dönüşüyor.

Yeni koşullar altında yazmaktayız artık. Birer sosyalist ve gerçekçi olarak yeni okurlarımız için, yeni bir dünyanın yapıcıları için geliştirdiğimiz sosyalist ve gerçekçi yazma biçimi, pek çok açıdan büyük savaşa yararlı kılınabilir; bence bu en iyi, materyalist diyalektiğin ve halkın bilgeliğinin irdelenmesi yoluyla olur. Biz, devletimizi istatistiklere geçsin diye değil, tarihe geçsin diye kurmaktayız. Halkı bilgelikten yoksun devletlerin yazgısı ne olabilir?

1956

Aeneas: Vergillius'un i. Ö. 29'da başlayıp ölünceye kadar bitiremediği «Aeneis» adlı destanının baş kişisidir. Eser, Olympos'daki tanrıların buyruğu üzerine Aeneas'ın Troya tanrılarını İtalya'ya götürmesini ve onlar aracılığıyla Roma'nın kuruluşunu anlatır. Aeneas kimliği bütün ulusal - Latin özelliklerine karşın Odysseus'u hatırlatır; Vergilius'un ana kaynağı da Homeros'un «Odyssea»sıdır. Ancak «Aeneis» de duygu ve düşünce örgüsü, Yunan kültüründen iyice soyutlanmıştır. Aeneas'ın nitelikleri arasında stoacılık, atalara bağlılık, dinsel tutku göze çarpar.

Brecht, tiplerin de, biçim ve öze koşut olarak, zaman içinde değişime uğrayacağını vurguluyor. Odysseus'un akılcılığı, Aeneas'da ruhun sarsılmazlığına dönüşmüştür.

Henry Jul Andersen: (1869 -1954) Danimarkalı yazar. Bir işçi ailesinin çocuğu olan Andersen, daha çok Zola'nın etkisinde kalmıştır.

Antigone: Oidipus'la İokaste'nin kızı; Eteokles, Polyneikes ve İsmene'nin kardeşi, Oidipus'un başına gelen büyük yıkımdan sonra, kör babasına kılavuzluk etmiştir. Antigone'nin kötü alınyazısı, Tebai kentinde de kendini gösterir. Kardeşi Polyneikes'in ölüsü, Tebai kralı Kreon'un buyruğu dolayısıyla gömülmeyecektir. Antigone, İsmene'nin yalvarmalarına karşın buyruğu dinlemez, Polyneikes'i gizli-

ce gömer. Yasalar gereği, diri diri gömülecektir bu kez. Cezasını çekmeden kendini asar. Oysa halk, Kreon'dan Antigone'yi bağışlamasını istemektedir; yoksa Tebai kralının tanrılarca cezalandırılacağı açıktır. Kreon'un bağışlamasına fırsat kalmamıştır. Antigone'nin kendini astığı haberi gelir. Çok geçmeden de Antigone'ye âşık olan Kreon-oğlu Haimon bir hançerle yaşamına son verir.

Sophokles, İ. Ö. 442'ye doğru oynanan «Antigone» adlı tragedyasında bu konuyu işlemiştir. Sophokles'in «Oidipis Kolonos'ta» adlı tragedyasında Tebai'ya giden Polyneikes'e «Senden yoksun kalırsam / yıkılır giderim ben,» diyen Antigone, Kreon'un karşısında «Nefret için yaratılmadım ben / yalnızca sevmek benim dünyam,» der.

Antigone yazılı, ama işlevsiz yasaların karşısına yazılı olmayan, haktan yana yasaları çıkarmıştır. Bütün totoliter rejimlerin karşıtlığını savunmuştur. Bu özellikleriyle evrensel ahlâkın bir simgesi sayılmıştır. «Antigone»de eski değerlerin yerine, yeni değerler önerir Sophokles.

Brecht, «Antigone» tragedyasını çağdaş bir yorumla Berliner Ensemble'da sahnelemiştir. Esere yaklaşımında »örneklerin özgürce kullanılması» ilkesinden yola çıkmıştır. «Sanat, ileriye doğru atılım yapmak istiyorsa, ancak yönünü seçmişlikten yararlanabilir.» Antigone'yle Alman karşıkoyuşu arasında bir bağ kurar Brecht. «Antigone»nin başına bir «önoyun» ekler. Burada çağla ilintisi açıklanır. Bu ilinti, dramın olay örgüsüyle açıklanabilir Brecht'e göre; Antigone kişiliğinde Alman karşı-koyucularının kimliği aranmamalıdır. «Tragedyanın kendisi, yöneticilerin var ettiği yabancı bir ortamda olup biteni ,nesnel açıdan sergileyecektir.» Antigone yöneticilerin haksızlığı, alçaklığı karşısında başkaldırıyı, seyirci için gerekli yabancılaştırma çerçevesinde belirleyebilecektir. Ayrıca Brecht, Yunan dram

sanatında koronun varlığını da yabancılaştırma etkisini sağlayacak bir öğe olarak değerlendirmiştir.

Brecht, Lukacs'la tartışırken, Antigone kimliğinin çağımızda nasıl işlev taşıyabileceğini hatırlatmaktadır biraz da.

Aristophanes: (İ.Ö. 445 - 386) Yunanlı oyun yazarı. Güldürülerinde çağının sorunlarına taşlamacı açıdan yaklaşmıştır. Gözleme, düş gücüne çokça yer vermiştir. Sürekli barışı, geleneklerin korunmasında görmüştür. Gerçeği, düş gücünün ve iğneleyiciliğin eşliğinde yansıtmasıyla döneminin öbür yazarlarından ayrılan bir özellik göstermiştir.

Brecht, Swift'le Aristophanes'i birlikte anarken toplumsal olaylara ikisinin de fantastik ve alaycı bir dünya kurarak eğilimlerinden yola çıkıyor.

Aristotles : (İ. Ö. 384 - 322) Yunanlı felsefeci. Ortaçağ boyunca çok önemli bir düşünce adamı kabul edilen Aristoteles'in felsefesi, günümüz için eski değerini ve geçerliliğini yitirmiştir. Metafiziğin karşısında mantığı çıkarmak isteyen düşünür, bu alanda gözüpek atılımlara girişmesine karşın bugün için tutarsız sonuçlara varmıştır. Felsefenin temelinde töz (cevher) yatar. «Tanrı, eksiksiz ve sonsuz yaşayan», yani en üstün töz'dür düşünüre göre.

Aristoteles'in doğrudan doğruya dram sanatını konu edinen bir eseri yoktur. Ama «Metafizik»inde dram sanatına, estetiğe değinir. Tragedya'nın güzel olabilmesi için eser, bütünüyle hatırlanabilmelidir. Bu da tragedyanın bir bütün olarak düşünülmesi ve yazılması sonucunda gerçekleşir. Eserden tek bir parçanın çıkarılması bile ana bütünlüğü bozacak nitelikteyse, tragedya, estetik açıdan ereğine ulaşmış demektir. Öte yandan tragedyanın bir de amacı vardır. Tragedya, seyircinin tutkularını boşaltmalı, insan-

daki yüksek çoşkuyu katharsis yoluyla arındırmalıdır. Tutkularımızın buyruğundan ya da çoşkunun yaratabileceği bilinçten bizi kurtardığı ölçüde başarılıdır tragedya.

Aristoteles bu görüşlerini, özellikle dram sanatına ilişkin olanlarını «Poetika» adlı eserinde geliştirir. Tragedya, insanın olağan yaşamında tehlikeli bir nitelik kazanabilecek isteklerini gidermeli ve onu eğlendirerek rahata kavuşturmalıdır... Bu görüşlerin Brecht'e çok ters düştüğü açıktır. Brecht'in Aristoteles'ten yararlandığı nokta ise şudur: «Bir olay örgüsünün seyirciye yansıtılması amacında Aristoteles'ten çok farklı düşünüyorsak da, olay örgüsünün tragedyada bir candamarı oluşturduğu sorununda onunla birleşiyoruz.»

Brecht'in tiyatro anlayışında, eğlendiricilik niteliğinin yanı sıra, çok daha önemli nitelikler vardır. Epik tiyatro, «İnsanın değiştirmesi, değişerek değiştirmesi» ilkesini savunur; duygunun yerini akıl almıştır. Amaç, eğlendirmek değil, seyirciye karar verdirmektir.

Francis Bacon: (1561 - 1626) İngiliz devlet adamı ve felsefeci. Tümdengelimci mantığın yerine, deneysel, tümevarımcı mantığı önermiştir. Gerçeği saptamak için ilkel olaylardan sürekli önermeler çıkararak, bunların genellemesinden yararlanılmalıdır. Bacon, eski materyalizm ile modern materyalizm arasında bağ kurma çabası gütmüştür.

Honoré de Balzac: (1799 - 1850) Fransız romancısı. Başlangıçta yazınsal değer taşımayan romanlar yazdı. 1831'de yayımlanan «Otuz Yaşındaki Kadın» romanıyla değerini kabul ettirdi. Yöneticilerin hükümdar soyundan gelmeleri gerektiğine inanıyordu. Kralcı düşüncelerini ilk kez «Köy Hekimi»nde (1833) işledi. Yüzü aşkın romanını «İn-

sanlık Komedyası» genel başlığında topladı. Fransa'nın toplumsal tarihini irdelemek amacını gütmüştü.

Balzac, çağını çok geniş bir perspektiften gözlemiştir. Lukacs, romancının bu çabasını, günümüzün yazarlarına öğütlemekte ve onun öz-biçim anlayışını savunmaktadır.

Brecht, Balzac konusunda Lukacs'la aynı düşünceyi paylaşmaz. Balzac, Brecht'e göre çağı için önemli bir yazardır, çağımız içinse işlevi etkin değildir. Çağımızın sanatçısı, maddî hayatın tekniklerinden, bilimin ve teknolojinin vardığı yerde geriye düşmez. Balzac'ın bugünkü yaşama göre nasıl yazacağını düşünmek, olsa olsa, sanatçıya zaman kaybettirir.

Brecht'in ilkgençlik döneminden başlayarak ölünceye kadar Balzac gerçekçiliğini irdelemek ihtiyacını duyduğunu da belirtmeli. Brecht, Balzac'ın çağı ve toplumu için önemli bir gerçekçi olduğunu yadsımıyor. Ama Ekspresyonizm akımıyla başlayan büyük yazınsal tartışmada ve daha sonraları Balzac'ı bütünüyle çağımız için kabul etmektense, eserlerindeki bakış açısının günümüze ne katabileceğini irdelemeyi yeğliyor.

Lukacs ise bu konuda değişmez sanısı uyandıran düşüncelere sahiptir: «Bir yazarın yarattığı tipler ancak o yazarın tiplerinin önemli ve önemsiz yanlarını, trajik ve komik niteliklerini ele alırken olayların daha sonraki gelişmesinin onun çağını yansıtışını doğrulamasıyla ölümsüzlük kazanırlar. (Balzac ve Tolstoy'un bu türden bir eskimezlikleri vardır.)» / «Balzac'ın girişiminin büyüklüğü, bütünün her zaman bölümlerde var olmasıdır. Tek tek her roman örgensel (organik) bir bağla bütüne bağlıdır; değişik ve oldukça karmaşık güdüler, karşılıklı ilişkiler ve birleşimler her şeyi kapsayan bir toplumsal çerçeve içine yerleştirilmiştir. Bu

klâsik dönemin pek çok büyük gerçekçi yazarında rastlanan toplumsal bir bütünü yansıtma yöntemi, **toplumcu gerçekçiliğe** kalan bir **mirastır.»**

Brecht bu görüşlerin karşısında sayılabilir. Lukacs'ın savlarından biri de, Balzac'ın kişilerini (olumsuz kişilerini bile) «içten bakarak» çizdiğidir. Brecht için önemli olan ise, kişilerin «içten ya da «dıştan» çizimi değil ,olay örgüsünün, öykülemenin maddî hayatla kuracağı ilintidir. Burada tekil ilişkilerden çok, toplumsal bakış açısı rol oynar. Balzac «tip» yaratmıştır, bu «tip»leri yaşamdan seçse de, incelemek yerine ,yansıtmayı görev edinmiştir. Bu da burjuva gerçekçiliğinin sonucudur. Sosyalist gerçekçilikte «tip»in yansıtılması değil, «insanın» incelenmesi öngörülür. Dolayısıyla Balzac romanına (teknik açıdan)bağlı kalmak, sosyalist gerçekçi sanatçıya pek bir şey getiremez, kazandıramaz.

Balzac, «İnsanlık Komedyası» dizisinde Fransız toplum hayatının tarihini ve coğrafyasını çizerken yaşantı değerlendirmekle yetinmiştir. Brecht ise, gerçekçi sanat ürününde dünya görüşünün kesin çizgilerle belirlenmesini ister. Çağı yansıtmak, tek başına bu, günümüz için işlevsizdir. Duygulandırmanın yerini, bilinçlendirme almıştır.

Beaumarchais: (1732 - 1799) Fransız oyun yazarı. Eserlerinde genellikle soyluluğu alaya almıştır. Soyluluk niteliğinin kalıtımsal yoldan elde edilişini kıyasıya eleştirmiştir. Bu yüzden Fransız Devrimi'nden önce çok okunmuş ve tartışmalara neden olmuştur.

Bismarck: (1815 - 1898) Alman devlet adamı. Lutherci din anlayışına bağlıydı. İmparatorluk kurumunun gerekliliğini savundu. Bütün amacı Alman birliğini kurmak ve güçlendirmekti.

Bismarck'ın devlet otoritesini sağlamlaştıran politi-

kası liberaller arasında hoşnutsuzluk yarattı. Alman birliğinin kurulması, otoriter ve mutlakiyetçi bir devlet anlayışından kaynaklanacaktı.

Bu mutlakiyetçi tutum, kuşkusuz, sınıflar arasındaki uzlaşmaz çıkar mücadelesini ortadan kaldıramazdı.

Levy Brühl: Alman antropolog. İlkel kabilelerin yaşama tarzı üzerine çalışmalar yapmıştır.

Marc Chagall: (1887 -) Rus asıllı Fransız ressamı. Öncü sanat hareketlerinin etkisi altında kalarak başladığı resimlerine, giderek ana yurdunun özelliklerini kattı. Chagall'in resimlerinde göz kamaştırıcı bir renk cümbüşü karşımıza çıkar. Çocukluğunun görüntülerini, yaşamıyla özdeşlik kurduğu «Tevrat»tan öykülere bağlamıştır. Halk masalı tiplerini güldürücü yanlarıyla canlandırmıştır.

James Fenimore Cooper: (1789 - 1863) Amerikalı romancı. Eserlerinde toplumu eleştirmiş, toplumbilim tarihinden yararlanmıştır. Romanlarının sayısı, ellinin üzerindedir. En önemli eseri «The Last of the Mohicans»tır.

Balzac, bu çağdaşı yazarın toplumbilime ilgi duymasından yararlanmıştır.

Charles Dickens: (1812 - 1870) İngiliz romancısı. Londra'nın yoksul kesimlerinde geçen çocukluğunu, eserlerinde «acıklı» bir gözlemden yansıttı. «Bay Pickwick'in Serüvenleri»nde (1837) toplumsal eleştiriye girmeyi denedi. «Oliver Twist»le (1838) «acıklı» dünyasına döndü. Bundan sonraki eserlerinde duygusallıkla nesnellik arasında iniş - çıkışlar gösterdi. Zaman zaman duygusallığın da ölçüsünü kaçırdı. Ancak rahat, akıcı üslubuyla ilgiyi üzerine çekti,

çağının çok okunan bir romancısı oldu. Psikolojik verilerden de yararlandı romanlarında.

Brecht, Dickens'in «acıklı» eserlerinde gerçeğin nasıl biçim değiştirdiğine işaret ediyor. Sınıfsal çelişkileri anlatmaktan kaçınan Dickens, başarılı romanlarında bile gözlemciliğe, tanıklığa ulaşamamıştır Brceht'e göre. Sınıfsal çelişkilerin varlığına işaret etmediği gibi, gözlemlerini duygusal ve yapay olaylarla zedelemiştir. Öte yandan Balzac'ın olay çözümlemesinde daha saptayıcı davrandığı açıktır.

John Dos Passos: (1896 - 1947) Amerikalı romancı. Dos Passos, başlangıçta James Joyse, Virginia Woolf gibi usta romancıların «bilinç akımı» tekniğini benimsemiştir. Romanlarında olay örgüsü, zaman zaman kesilir ve onun yerine bilinç akışındaki kopuk izlenimler, anımsamalar, eksik çözümlemeler serpiştirilir. Joyce'da ve Woolf'ta çok canlı, inandırıcı bir nitelik kazanmış olan bu tutum, Dos Passos'da kurgusallığa dönüşmüştür. Mekanik bir tavır içindedir yazar. «Manhattan Transfer»le (1925) Amerika'nın genel görünümünü çizmeye başlamıştır. «U.S.A.» üçlemesinde solcu eğilimlerini açıklar. Ancak hayatının son yıllarında solculuktan kesinlikle vazgeçmiştir.

Alfred Döblin: (1878 - 1957) Alman romancısı. Eserlerinde toplumsal kurumları ve kişilerin toplumsal yapısını mitologyadan öykülere, tarihsel olaylara bağladı. «Berlin'in Alexender Alanı» (1929) adlı romanında geleneksel tekniklerin dışına çıkmayı denedi. Nasyonal sosyalizm döneminde ülkesini terketti.

Döblin ekspresyonizme şematik bir soyutlamayla yaklaşmıştı. Bireyin öznelliğini, toplumun nesnelliğinden üstün tutuyordu.

Eflâtun: (İ.Ö. 427 - 347) Yunanlı felsefeci, özgün adı Platon. Evrendeki tek gerçek ve bilinebilen öğenin matematik yapı olduğu ilkesinden kaynaklanarak, ahlâkın evrenselliğini aramıştır. «Biçimlerin» değişmezliğini ve çevremizdeki gölge - varlıkları öne sürmüştür.

Brecht, Bacon'ın idola'larını, Eflâtun'un «biçimlerin» değişmezliği ve gölge-varlıkların yanıltıcılığı öğretisine benzetiyor.

Hans Eisler: (1898 - 1962) Alman Bestecisi. Doğu Berlin'e yerleştikten sonra Brecht'le çalışmaya başladı. Koro müziği çalışmalarında üslubu iyice yalınlaştı. Halk ezgilerinden yararlanırken, çağdaş yorumlara yöneldi. Epik tiyatroda, müziğin metni pekiştirmek yerine, yorumlaması; süslemek, zenginleştirmek yerine metinden yabancılaşması ve davranışları ,hareketleri vermesi ilkelerini savundu.

Euclides: (İ.Ö. 450 - 380) Yunanlı felsefeci. Eylemin güçten ayrılığını belirledi. Fikirlerin hareketsizliğini savundu. Fikirler arasında ilişki olmadığından, fikirlerin gücünden de söz edilemez. Düzlem geometrisi üzerine çalıştı.

John Gay: (1685 - 1732) İngiliz oyun yazarı ve şairi. Lirikten, ince gülmeceden kaynaklandı. «Dilenciler Operası» (1728) ve devamı «Polly» (1729) belli başlı eserleridir.

André Gide: (1869 - 1951) Fransız yazarı. Gide kişiselden yana bir yazardır. 1932'de komünizmi benimser gibi olmuş, 1936'da Sovyetler Birliği'ne giderek bu eğiliminden caymıştır. Fransız edebiyatı üzerinde büyük bir etkisi olmuştur.

Reinhard Georing: (1887 - 1936) Alman oyun yazarı. Ekspresyonizme hayatı boyunca bağlı kaldı. Halk tiyatrosundan kaynaklanan çağdaş yorumlara girişmek istediyse de, başarıya ulaşamadı.

Johann **Wolfgang** von **Goethe:** (1749 - 1832) Alman şairi. Ülkesinin en önemli yazarlarından sayılan Goethe, eserlerinde bireyin yönsemelerini ele almıştır. Şairce yaklaştığı dramlarında bireyin kendisiyle ve toplumla olan sorunlarını değerlendirmiştir. Toplumla birey arasındaki ilişkiyi, dönemine göre, devrimci bir tutumla işlemiştir. Yaşamının sonuna doğru klasik düzene bağlı duygusal eserler vermiştir.

Brecht, Goethe'nin 1780'den sonra bilime yönelmesini, yazar olarak «ölmesiyle» niteliyor. Goethe'nin bilimle ilişkisi, bilimsel temeller yerine, düş gücünün tutarsız verilerine bağlanmıştır. Doğabilimden meteorolojiye kadar birçok bilim dalıyla ilgilenmiş, ama geçerli hiç bir ürün verememiştir.

Maksim Gorki: (1868 - 1936) Rus romancısı, Gorki, çağımızın en güçlü, en önemli yazarlarından biridir. Çarlık Rusyası'nda anasız-babasız büyüdü, yoksul bir ailenin çocuğuydu, okuyamadı. Uzun yıllar, ekmeğini gündelik işlerden çıkarmaya çalıştı. O yıllara ilişkin anılarını «Ekmeğimi Kazanırken »(1915), «Benim Üniversitelerim» (1923) adlı kitaplarda dile getirdi. Hayatın pratiğinden geçmiş olmanın onurunu hiç bir zaman yadsımadı. İlk eserlerinden sonra büyük bir ün kazandı, 1902'de «bilimler akademisi»nin onur üyesi oldu. Çarlık düzeniyle mücadelesi yüzünden tutuklandı. Çehov'la yakın bir arkadaşlık kurdu. Ekim Devrimi'nin gerçekleştirilmesinde büyük katkısı oldu. Bu konuda sosyalist gerçekçi edebiyat ürünleri verdi, kuramsal yazılar yazdı,

işçilerle edebiyat üzerine sürekli söyleşiler düzenledi. Son eserlerinde sosyalizmin insanlığa getirdiği, getirmesi gerekli sevginin savunusuna girişti.

Gorki, sanatın oluşum ve gelişim koşullarını açıklarken burjuva estetikçilerinden çok farklı davranmıştır. Çocukluğunda, ilk gençliğinde gördüğü, birlikte yaşadığı emekçilerin sanatla yakın ilintisini gerçekçi gözlemlerle ifade etmiştir. «Sanat,» diyor Gorki, «kölelerin zahmetli, yorucu, boğuntulu yaşamına sevinci, şenliği getirdi.» Kişisel gözlemlerden yola çıkan yazar, gözlemlerinden yararlanarak ilkçağ'ın sanat ürünlerine döner. Etrüsk vazolarının, Mısır - Yunan - Roma uygarlıklarındaki tapınakların, heykellerin, kuyum eşyasının kimlerce yapıldığını anımsatır. «Her günkü yıpratıcı yaşamlarını köleler, sonunda, sanata dönüştürdüler.»

Gorki, bu noktada Brecht'le birleşir. Brecht çok ünlü bir şiirinde şöyle der: «Kim yaptı yedi kapılı Tebai kentini / Kralların adlarını veriyor tarih kitapları. / Krallar mı taşıdı koca koca taşları?»

Gorki, sanattaki arınmışlığın bozulmasını, yozlaşmasını da sınıflı toplum düzenine bağlar :«Toplum sınıflara ayrılınca, emek bir zorlama, bir kölelik durumuna geldi, yaratma alınıp satılır oldu, namuslu ve onurlu yaratım, zenaatçıların günlük ekmek parasını çıkarmak için giriştikleri mücadeleden doğan rekabete yerini bıraktı; bu rekabet de 'beyler için' yapılan nesnelerin sayısını arttırarak, nesnelerin değerini düşürdü.»

Brecht'le Lukacs'ın değerinden ortaklaşa kuşku duymadıkları bir yazar da Gorki'dir. Lukacs'a göre «Gorki temeli hayat kültürü olan yazınsal kültürünü, en güç koşullar altında kazandığından çağının en büyük yazarı» olmuştur.

Georg Grosz: (1893 - 1959) Alman ressamı. Gülmeceden yararlanan resimleriyle ünlendi. Eserlerinde boğucu bir atmosferi abarttı. Amerika'ya yerleşti. Modern sanatın gelişmelerine yabancı kalmayı yeğledi.

Otto Grotewohl: 1949 yılında Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne hükümet başkanı oldu. 1951 yılında iki Almanya'nın birleştirilmesi için bir andlaşma yapılmasını önerdi. Ancak Bonn hükümeti (Batı Almanya) böyle bir andlaşmanın yapılabilmesi için önce Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde burjuva düzenine uygun biçimde «özgür genel seçim»e gidilmesini önerdi. Grotewohl, bu konuda Bonn hükümetine güvence vermedi.

Knut Hamsun: (1859 - 1952) Norveçli romancı. Duygusal, pastoral bir tutumla yaklaştığı edebiyata 1930'dan sonra nazi ideolojisinin isterlerini getirdi. Bireyciliği, insanın kişisel üstünlüğünü, hattâ yahudi düşmanlığını savundu. İşgal yıllarında Alman ordularını destekledi. Savaştan sonra yargılandı, yaşlılığı dolayısıyle cezalandırılmadı.

Gerhart Hauptmann: (1862 - 1946) Alman oyun yazarı ve romancısı. Hauptmann'ın büyükbabaları dokumacıydı. İbsen'in oyunlarının ve natüralist akımının estetik kuramlarının etkisi altında kaldı. Olayı-kişiyi yaşamdakine bağlamaya çalıştı. «Dokuma İşçileri »adlı ürünü eleştirel gerçekçilik tartışmalarında pek çok olgunun örneği kabul edildi.

Paul von Beneckendroff Hindenburg: (1847 - 1934): Alman devlet adamı ve komutan. Hindenburg, 1932 yılında Cumhurbaşkanı seçilmesine karşın, baskı sonucu yerini Hitler'e bırakmıştı.

James Joyce (1882 - 1941): Irlanda asıllı İngiliz romancısı. Joyce katolik bir aileden geliyordu, sıkıdüzenli bir katolik eğitimi gördü. Çevresinin ve okul arkadaşlarının çabalarına karşın ulusçu harekete hiç bir zaman katılmadı. Hayatı boyunca siyaseti art plana itmeye ve İrlanda'nın ulusçu özlemlerine karşı koymaya çalıştı.

1907'de ilk eserini yayımladı; bu «Oda Müziği» adlı bir şiir kitabıydı. Daha sonra «Dublinliler» de öykülerini derledi. «Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi» (1916) adlı romanı yayımlandığında, edebiyata çok yeni, çok önemli olanaklar sağlıyordu. «Ulysses» (1922) ve «Finnegans Wake» (1939) romanları, onun, çağımızın en önemli romancılarından biri olduğunu tanıtladı. Joyce kişisel bir dil kullanıyor, bilinç akışını gündelik sözcükler yerine bu dille yoğuruyordu.

. «Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi» kendi gençliğini, İrlanda'daki ulusçuluk hareketlerini, katolik eğitimi anlatır. Eleştirel bir tutumu vardır yazarın. «Ulysses» üç Dublinlinin yaşamından bir günü geriye dönüşlerle, bilinç akımı çerçevesinde işler. İç Monolog tekniğinin olağanüstü ustalıklarla kullanıldığı bir eserdir bu. «Finnegans Wake» ise insanlık tarihini yorumlamaya kalkışan bir meyhanecinin, başarısızlığa uğramasını, düş kırıklığını yansıtır.

Joyce teknik açıdan roman sanatına gerçekten olağanüstü ustalıklar, kazandırmıştır. Ama kişisel tutumu kimi bağnaz marksistlerce yerilmiştir. Brecht bu meselede Joyce'a sahip çıkar. Onun getirdiği yeniliklerin, estetik inceliklerin sosyalist gerçekçi edebiyata da yararlı olabileceğini savunur. Brecht'in sanat görüşünde, sosyalist bakış açısı çevresinde tam bir özgürlük söz konusudur.

Lukacs ise Joyce'un önemini yadsımamakla birlikte geçerli ve yararlanılabilir kabul etmez. Joyce'un eserleri şe-

matik, hayatın zenginliklerine görece de olsa yaklaşamamış ürünlerdir ona göre. Brecht, Joyce'un bilinç akışını canlandırma, ifade etme biçimine saygı duyarak Lukacs'a karşı çıkar. Brecht emek verilmiş, gereksiz özgünlüklerden arınmış yeniliklerin edebiyata yararlı olacağı inancındadır. Bu yüzden Joyce'u küçük burjuvalıkla suçlamaya yanaşmaz.

Georg Kaiser: (1878 - 1945) Alman Ekspresyonizminin en tanınmış oyun yazarı. Ayrıca romanlar da yazmıştır. Ekspresyonizmi katıksız özellikleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Dramatik'i ortadan kaldırma, kişileri kimliklerinden soyutlama, tarihsel akışı yadsıma, toplumsaldan kaynaklanan ruh dünyasını hiçleme belli-başlı amaçlarındandır.

Rudyard Kipling: (1865 - 1936) İngiliz romancısı. Başlangıçta aşırı ulusçu özelliklere sahipti. Bu, sonraları azaldı; daha evrensel bir anlayışa döndü. Romanlarında klasik bir çatı vardır.

Heinrich von Kleist: (1777 - 1811) Alman oyun yazarı ve hikâyecisi. Sarsıntılı bir hayat sürdü. Eserlerinde de aynı sarsıntılar, ruhsal dengesizlikler göre çarpar. Ancak nesnel bir tutumu da elden bırakmadığı söylenebilir. Oyunlarında insanı tedirgin edecek bir ortamı çizmiştir.

Lear: Shakespeare'in ünlü oyunu «Kral Lear»in baş kişisi. Oyun aile kurumunun yıkımı üzerine kuruludur.

Jacob Michael Reinhold Lenz: (1751 - 1791) Alman oyun yazarı. Güldürüyle tragedyayı oyunlarında birleştirme amacını gütmüştür. Sahneleme tekniği oldukça yenilikçidir. Çok kısa, çarpıcı sahnelerle bütünlemiştir oyunlarını. Uzun diyalogların yerine hareket öğesini kullanmıştır.

Frulovisiis Titus Livius: Lâtin tarihçi. 42 kitaptan oluşan Roma tarihinde olaylara nesnel açıdan yaklaşabilmiştir. Bu tarih, İsa'dan önce dokuzuncu yüzyıla kadar uzanır. Brecht, «Coriolanus» çalışmasında Livius'un tarihini de kaynak olarak kullanmıştır.

Georg (György) Lukacs : (1919 - 1973) Macar asıllı eleştirmen, estetikçi. Lukacs 1919'da Bela Kun'un kurduğu hükümette kültür bakanı oldu. 1933'ten sonra Moskova Bilimler Akademisi'nde çalıştı. 1945'te Budapeşte'ye dönerek, Üniversitede estetik üzerine dersler verdi. 1956'da İmre Nagy hükümetinin kültür bakanı oldu.

Lukacs'ın başlıca eserleri arasında şunlar sayılabilir: «Roman Kuramı» (1920), «Tarih ve Sınıf Bilinci» (1923), «Goethe ve Dönemi» (1947), «Gerçekçilik Üzerine Denemeler» (1948), Dünya Edebiyatında Rus Gerçekçiliği» (1949), «19. Yüzyılda Alman Gerçekçileri» (1952), «Balzac ve Fransız Gerçekçiliği» (1952), «Tarihsel Roman» (1955), «Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı» (1957) - Türkçesi Cevap Çapan, «Estetik» (1963) — Türkçesi : Ahmet Cemal «Marksçılık ve Stalincilik» (1970)

Brecht'le Lukacs'in arasındaki anlaşmazlık, her şeyden önce, marksist düşünceyi kavrayışa dayanır. Buna koşut olarak edebiyat ürününe yaklaşımda da aralarında belirgin ayrılıklar söz konusudur.

Brecht, sanat konusundaki görüşlerini bir kuramcı gibi açıklamıştır. Marksizme bağlı kalarak, kuramını geliştirmiş; yaratımsal ürünlerinde uygulamıştır... Lukacs ise daha çok Hegel felsefesinin temellerine bağlı kalmış ve Marx'ın Hegel'den yararlanan görüşlerinden yola çıkmıştır. Edebiyata, sanata yaklaşımında belirli olguları odak edinmiştir.

Lukacs'ın yaklaşımında dönemsel ve toplumsal özelliklere ağırlık tanınmıştır. Dolayısıyla kimi yazarların değeri konusunda aşırı hoşgörürlü, kimileri için de bağnazca davranmıştır... Brecht'in bu sorundaki görüşleri, daha çok, günün isterleri çerçevesinde oluşmuştur. Klasik yapıtları yeniden okura ya da izleyiciye sunmak gerekiyorsa, bu, özgür bir işleyişle gerçekleştirilecektir. («Antigone», «Coriolanus» uygulamalarını anımsatalım.) Lukacs, dönemsel ve toplumsal özelliklere göre değerlendirdiği yazarları, sanat ürünlerini çağımıza, çağımız sanatçısına örnek diye sunmaktan kaçınmıştır. «Yenilikçi yazar öznel bir yaşantıyı gerçekçiliğin kendisiyle özdeş görerek gerçekliğin çarpık bir görünüşünü çizer» düşüncesine örnek olarak Virginia Woolf'u göstermiş; ama, sözgelimi Sinclair Lewis gibi ortalama bir yazarı savunmaktan, yararlı görmekten caymamıştır... Brecht, edebiyatın, sosyalist gerçekçi edebiyatın da ilk görevinin «edebiyat» olmak zorunluluğuna açıkça değinmiştir. Lukacs, «edebiyat» olmanın ötesinde bir aşamayı aramıştır. Bu da, yazınsal üründe (özellikle romanda) «tip» yaratımı, «tip» oluşturumudur. Lukacs'ın anlayışındaki tip, özgünlükten geçmez kuşkusuz. O, döneminin ve toplumsal ortamının bir yansımasını, kimliğinde barındıracak tipi savunmuştur. Brecht'de tipleştirmenin önemsenmesi ise çok tartışma götürür. Balzac, Thomas Mann vb. yazarlar kendi dönemlerinde, Lukacs'ın yargısıyla söylemek gerekirse, çok başarılı romanlar yazmışlardır. Bunlara Rus gerçekçilerinden Tolstoy'u da ekleyebiliriz. Günümüz sanatçısı, bu yazarların roman tiplerindeki yansımaları ifade etmekten uzaktır Lukacs'a göre. Joyce, Woolf, hattâ onlardan daha klasik bir çatının kurucusu olan Proust oldukça yoz bir edebiyatın temsilcileri olmuşlar ve kişisel yetilerini olumlu yolda kullanamamışlardır. Brecht, Lukacs'ın bu soy görüşlerinin hemen hemen tümüne karşı çı-

kar. Yalnız şunu da unutmamak gerekir; Brecht'in karşı çıkışında Balzac'ı ya da Tolstoy'u toptan yadsımak yer almaz...

Brecht'in tiyatro anlayşını da benimsememiştir Lukacs. Epikle bağlantı kurarken Aristoteles'in yargılarına az-çok bağlı kalmış, gerektiğinde onun görüşlerini kanıt saymıştır. Lukacs bunlarla yetinmeyip, Brecht'in son ürünlerinde («Carrar Ana'nın Silâhları», «Galile'nin Yaşamı») Aristoteles estetiğine geri döndüğünü de söyler. Ona göre, Brecht sonradan kimi kuramsal yazılarından yanıldığını anlamış, ama bu yazılarını yeni baştan ele alma gereğini duymamıştır. Öte yandan Brecht'in hiç de yabana atılamayacak bir yazar olduğunu belirtmekten kaçınmamıştır.

Dolayısıyla Brecht'le Lukacs arasındaki tartışma, iki büyük yazarın sorunsaldaki ayrılmalarını yansıtır ve kişisellikten tamamıyla arınmıştır.

Macduff: Shakespeare'in «Macbeth» tragedyasının kişilerinden biri. Malcolm, «Her asker bir dal kesip tutsun başına: / Öyle yürüyelim ki sayımız belli olmasın; / Yanlış haber götürsün düşman gözcüleri.» diye önerir. Bunun üzerine Macduff'ün askerleri Birman ormanının ağaçlarından yararlanırlar.

Thomas Mann: (1875 - 1955) Alman romancısı, Mann edebiyatı etkilemiş bir yazardır. Lukacs'a göre «eleştirel gerçekçiliğin» çok yetkin bir temsilcisidir. «Buddenbrook Ailesi» (1901) Mann'ın ilk önemli romanı sayılabilir. Eserde burjuva sınıfının maddî varlığını yitirişi anlatılmıştır. «Tristan» (1903), «Venedik'te Ölüm» (1913) gibi kısa romanlarında sanatsal yaşamla gerçeklik arasındaki çelişmeyi irdeler romancı. «Büyülü Dağ» (1924), «Doktor Faustus» (1947) Mann'ın sorunsala yönelik bir romancı olduğunu kanıtlayan ürünlerdir.

Hitler iktidarında ülkesinden kovulmuştur. Bunun üzerine Amerika'ya gitmiştir.

Mann, yaşamı boyunca kaba güce, şiddete, kan dökücülüğe karşı çıkmış, insancıl değerleri savunmuştur. Eserleri de bu dünya görüşünün bir yansıması olarak nitelenebilir. Burjuva dünyasını, burjuva sınıfını kabalıkla, vahşetle, bayağılıkla suçlamıştır. Burjuva ahlâkının iki yüzlülüğüne değinmiş, bu ahlâkın karşısına hümanist sorunsalı çıkarmıştır.

Franz Marc: (1880 - 1916) Alman ressamı. Genellikle hayvan resimleri çizdi, göz kamaştırıcı renkleri yeğledi. Atlar başlıca tutkusuydu. Atların varlığında doğayı, arı yaşamı buluyordu. Son ürünlerinde soyutlamaya yönelik bir tutum içindeydi.

Brecht, Hitler'in Marc'taki doğa tutkusunu kavrayamamasını alaya alıyor. Marc, sözgelimi «Büyük Mavi Atlar»ıyla gerçekteki atlara, ilk elde benzemeyen, ama izleyicisini coşkuya çağıran bir resmin savunucusuydu. Buna karşılık Grosz, halk yaşamasını gülünçleştiriyor ve dolayısıyla küçümsüyordu. Hitler ise Grosz'un resimlerine karşı çıkmayı düşünmemişti bile.

Vladimir Vladimiroviç Mayakovskiy: (1893 - 1930) Sovyet şairi. Şiirlerinde serbest ölçüyü çok büyük bir başarıyla kullandı. Yarım uyak, eksilti söyleyiş araçları arasında sayılabilir. Devrimci şiirin ustalarından biridir.

Nana: Emile Zola'nın aynı adı taşıyan romanının baş kişisi.

Nekhlyudov: Tolstoy'un «Diriliş» romanının kişilerinden. Özgürlük savunucusu bir aristokrat.

Oidipus: Yunan mitologyasının en «trajik» kişisi. Kişili-

ğinde tragedyanın bütün bilinen özelliklerini toplar... Oidipus, Tebai krallarının soyundan gelir. Laios'un oğludur. Laios, bir düş üzerine, eşi İokaste'den doğacak çocuktan nefret eder, bu çocuk kendisinin sonu olacaktır çünkü. Oidipus doğar doğmaz, dağ başına bırakılır. Bir çoban yetiştirir kral oğlunu. Gencelince, tanrı Apollon'dan gerçeği öğrenmek üzere yola çıkar. Tebai yakınlarında bir kavga sonucu bilmeden, Laios'u öldürür. Böylece düş gerçekleşmiştir. Tebai'de bazı sınavlardan geçerek krallık tacını giyer ve İokaste'yle evlenir. Ama yıkımlar sürecek, Oidipus anasıyla evlenmiş olduğunu öğrenecektir. İokaste bu acıya dayanamaz, canına kıyar. Oidipus ise İokaste'nin iğneleriyle gözlerini oyar, kör olur. Kızı Antigöne'yle birlikte Kolonos iline gider. Acılar ve yalnızlıklar içinde ölür... Sophokles bu olayı tragedyalarında en ince ayrıntısına dek işlemiş, yazgının önüne geçilemeyeceği inancını pekiştirmek istemiştir.

Erwin Piscator: (1893 - 1966) Alman tiyatro yönetmeni. Tiyatronun toplumcu akıma yönelik olmasını istiyordu. 1920'den sonra «proletarya tiyatrosu»nun kurucularından oldu. Devrimci tiyatroyu bir tek işçilerin gerçekleştirebileceğini belirtti. Tiyatroya sinemanın olanaklarını kazandırmayı denedi. 1925'te bu konuda ilk adımı attı. Arka planda, sahnelenen oyunu zenginleştirmek amacıyla bir film gösteriliyordu... «Politik Tiyatro» (1929) adlı eserinde çağdaş tiyatronun mutlaka politik nitelik taşıması gerekliliğine değindi. Belgesel çalışmaları tiyatroda da değerlendirdi.

Savaş yıllarında Amerika'ya geçti.

Brecht, kimi çalışmalarında Piscator'dan yararlanmıştır. Epik'in geliştirilmesinde onun deneylerini gözden uzak tutmamıştır.

Plutarkhos: (46 - ?) Yunanlı tarihçi, yaşamöyküsü

yazarı. «Hayatlar »adlı ünlü eserinde Yunanlı ve Romalı devlet adamlarını, zaman - dizinsel bir sıralamayla ve karşılaştırma yöntemiyle değerlendirmiştir. «Hayatlar» kitabı Shakespeare'in başlıca kaynağı sayılmaktadır.

Prometheus: Yunan mitologyasının Titan soyundan gelen bir kişisi. Zeus, Prometheus'un akıldan yana üstünlüğünü kıskanır, özel bir nefret besler ona. Prometheus, ateşi tanrılardan çalarak insanoğluna verir. Yetkeye karşı çıkmış, yetke altında tutulanı yoldaş seçmiştir. Zeus onu cezadan cezaya çarptırır. Bir kayaya zincirle bağlar, oradan ateşi kullanmayı öğrenen insan soyunu gözler. Bilinçli bir eylemcidir bir bakıma. Bu yüzden cezasını gönül rahatlığıyla kabullenir, önemsemez.

Prometheus, Aiskhylos'un tragedyasında bile politik nitelik taşır. Kölelik - özgürlük mücadelesinin önderi gibidir.

Jean Racine : (1639 - 1699) Fransız oyun yazarı. Trajedilerinde klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı kaldı. Dramatik biçimi yetkinleştirmek amacındaydı. Üç birlik kuralını uyguladı. Homeros un ve Euripides'in etkisi altında kaldı. Üslupçulukta her türlü aşırılığı denedi.

Rainer Maria Rilke: (1875 - 1926) Alman şairi. Şiirlerinde ve düzyazılarında ölüm - doğa - aşk üçgeni arasında gezindi. Tanrı kavramının karşısında kişisel bunalımlar geçirdi. Alman halk şarkılarından çok başarılı dizeler yarattı. Sanatın yüceliği karşısında ise coşkulandı.

Jean - Jacques Rousseau: (1712 - 1778) Fransız yazarı. Dünya görüşünde toplum içincilik ağır basar. Kişisel mülkiyetin dokuncalarına işaret etmiştir. Hıristiyan sosyalizminin bir tür savunucusu gibidir. «Julie ou la Nouvelle Héloise»

(1765), «Emile ou l'Education» (1762) adlı eserlerinde eğitsel bir tutuma büründü. Düşüncelerini, edebiyat dışı sayabileceğimiz kuru bir dille açıkladı. «Toplum Sözleşmesi»nde (1762) özgür doğan insanın kısıtlanmış haklarını savundu.

Erwin Schrödinger: (1887 - 1961) Avusturyalı fizikçi. Renklerin fizyolojisi, dalga mekaniği konularında çalıştı. Dalga mekaniğinin atoma uygulanmasını inceledi.

William Shakespeare: (1564 - 1616) İngiliz oyun yazarı ve şairi. Gençlik döneminde coşkunun, hafif alaycılığın ve Elizabeth çağı gururunun yüceltildiği oyunlar yazdı. Daha sonra acıklı güldürülerle büyük tragedyalarına yöneldi. Bunun başlıca nedeni çağının siyasal kargaşasıydı. Son dönemindeyse kişisel hoşgörünün ağır bastığı, eleştirel, hattâ özeleştiriye dayanan oyunlar yazdı. Bütün eserlerinde insan psikolojisini değerlendirmesine karşın çok esnek davrandı; bu da, eserlerinin her çağa, her döneme açık olmasını sağladı.

Brecht, Shakespeare'in tiyatrosuna karşı çıkarken metinlere eleştiri yöneltmez, doğrudan doğruya bu tiyatro anlayışının çağımız için bir geçerlilik kabul edilmesini yerer. Zaten Shakespeare'in kimi oyunlarını çağdaş bir anlayışla sahnelemek istemiştir. Bunu yaparken Shakespeare'in yapmacıklı sahne dilini, kişisellikle yetinen insan sergilemesini bir yana itmiş; ama dramatik çatıyı korumayı ön görmüştür. Dramatik çatının korunmasını da belli bir yabancılaştırma etkisinden soyutlamamıştır.

Brecht için Shakespeare'de önemli olan «görkemlilik» değil, «insana yakın olan»dır. Shakespeare de, yaşamının sonuna doğru yazdığı oyunlarında sözgelimi «Kış Masalı»nda

(1610) görkemli tragedyalarını, abartık konuşturma dilini eleştirmekten kaçınmamıştır.

Lukacs ise Shakespeare'in az kişiyle «genelleme» sağlayabilmesini övgüye değer bulur. Maddî yaşamın koşullarından soyutlanmış kişiler, sözgelimi bir Kral Lear, son yaklaşımda inandırıcılığı sağlayabilmişlerdir. Lukacs, çağdaş epik yazarların, bu meselede Shakespeare kadar tutumlu davranamadıkiarını, zorlanmaya düştüklerini söyler.

Friedrich Schiller: (1759 - 1805) Alman oyun yazarı ve şairi. Başlangıçta gerçekçiliği, döneminin çerçevesinde işlemiştir. Sonradan tarihsel konulara yönelmiş, dramatik öğelerin yüksek düzeyde kullanılmasını gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Brecht, Schiller'in epik aksiyonu kullanamamış olmasına değinir.

Sophokles: (İ.Ö. 496 - 406) Yunanlı oyun yazarı. Elde yalnızca yedi oyunu bulunmaktadır. Tragedyalarında kişileri tanrısal bir arınmayla canlandırır. Tutkulu, arınmış, derin acılara boyun eğen kişiler çizer.

Stendhal: (1783 - 1842) Fransız romancısı. Görkemliyi elde etme tutkusunun savunucusudur. Psikolojik çözümlemelere romanlarında geniş yer vermiştir.

Karl Sternheim: (1878 - 1942) Alman romancısı ve oyun yazarı. Ekspresyonizmin etkisi altında kalmıştır. Romanlarında burjuva sınıfının rahata düşkünlüğünü, çıkarcılığını çağdışı bir idealizmin bakış açısından değerlendirmiştir. «Tabula Rosa» («Pembe Masa») adlı eserinde (1916) sosyalistleri alaya almaya çalışmıştır.

Johanthan Swift: (1667 - 1745) İrlandalı yazar. Eserlerinde yergici bir tutum göze çarpar. İngiliz toplumunu olduğu kadar, dünya uygarlığını da yergici açıdan değerlen dirmiştir.

Hippolyte Taine: (1828 - 1893) Fransız estetikçisi. Sanat eserinin yaratımında belirli koşulları ve nedenleri aradı. Bunları yasalaştırmak istedi. Koşullar ve nedenler, doğadaki oluşumlara benzemektedir Taine'e göre. Gelgelelim güzelliği, nedensellikten soyutlar da. Güzellik konusundaki görüşleri dogmatiktir. Buna karşılık yaratımda toplumsal çevre, ırk, tarihsel dönem gibi etmenler rol oynar. Sanatın amacı, gerçekteki konuların belirsiz, kapalı özelliklerini yaratımda çok açık - seçik biçimde yansıtmaktır. Metafizik estetiğe karşı çıkmıştır. Kimi görüşlerinde Hegel'in katkısı söz konusudur. Emile Zola, Taine'in görüşlerinden çokça etkilenmiştir.

Ernest Toller: (1893 - 1939) Alman oyun yazarı Marksist bir kavrayışla yazdığı «Wandlung» («Dönüşüm») adlı oyununda, 1918 Münih devrim hareketinin yansımalarını, eyleme katılmış biri olarak işlemiştir. Daha sonraki yapıtlarında mutsuzluk, barış özlemi, insan sevgisi temalarını irdelemiştir.

Sergey Mihailoviç Tretyakov: (1892 -) Sovyet şairi. Ürünlerinde komünizmin insanlığa getirdiklerini değerlendirmiştir. Şair, Brecht'in yakın arkadaşıdır.

Valhalla: iskandinav mitologyasının ülkelerinden. Yunan mitologyasındaki Olympos'un karşılığı sayılabilir. Kahramanca öien savaşçılar gider bu düşsel ülkeye. Orada sonsuza dek mutluluk içinde yaşarlar.

Vautrin: Balzac'ın bir roman kişisi. Vautrin, «Goriot

Baba», «Sönmüş Hayaller», «Kibar Fahişelerin Göz Kamaştırıcı Yaşamı ve Yıkımları» romanlarında canlandırılır. İstenci hiç bir zaman kırılmaz, çok akıllıdır; Balzac, sonunda Vautrin tipini gizli polis şefi yapar.

Frank Wedekind: (1864 - 1918) Alman oyun yazarı. «İlkbahar Uyanışı» (1891) adlı eserinde gerek okulda, gerekse aile evinde anlayıştan, hoşgörüden yoksun yetişen bir gençlik kuşağının kişisel, toplumsal sorunlarına ve ergenlik bunalımlarına eğilmiştir.

ESERLER SÖZLÜĞÜ

Altın Zincir: Upton Sinclair'in eseri. Yazar, sosyalist gerçekçi bir edebiyatın savunulması adına, bugünün ölçüleri için hayli tutarsız, temelsiz bir yaklaşım getirmiştir «Altın. Zincir»de. Sinclair'in oldukça kötü bir romancı olduğunu da anımsarsak, Brecht'in edebiyat ürününden beklediklerine ne denli ters düştüğünü kavrarız. «Altın Zincir» dilimize çevrilmiş ve uzun süre marksçı eleştirinin bir ölçütü sayılagelmiştir.

Ana: Maksim Gorki, «Ana»yı 1908'de bitirdi. Roman Pelagie Vlassova'nın yaşam öyküsüne dayanır; Vlassova kişiliği Gorki'nin kişilik canlandırmadaki ustalığını belgeler. Vlassova, başlangıçta devrim hareketlerinin bilincinde değildir. Ancak yaşamın pratiği onu mücadelenin içine atar; oğlunun devrimci olması ve sürgüne gönderilmesi Vlassova'yı duygusal olarak mücadeleye itmişse de, pratikte bilinçlenmeye yönelmiştir «Ana». Roman coşkulu bir anlatımla yazılmıştır. Gorki, Rus proletaryasının politik mücadele ve bilinçlenmesine eğilmeyi ön görmüştür. Daha sonra Brecht, bu ünlü romanı oyunlaştırmış; yalnız Rus proletaryasının değil, bütün ezilen sınıfların evrensel anasını sahneye getirme ça-

basını gütmüştür. «Ana» Brecht'in önemli çalışmalarından biri olarak, günümüz için de çok değerlidir.

Bay Julius Caesar'ın İşleri: Brecht bu eserini önce Caesar'ın yaşamını yansıtan bir oyun olarak düşünmüş, daha sonra, 1937 - 39 yılları arasında çağdaş olaylarla bağlantı kuracak bir roman biçiminde tasarlamıştır. «Bay Julius Caesar'ın İşleri» kapitalist toplumda kişinin tümden bağımsız, düzenden soyutlanmış bir tavırla yaşayamayacağını vurgular. Roman, Marx'ın «İnsanın varlığını belirleyen bilinci değil; tam tersi, bilincini belirleyen toplumsal varlığıdır,» yargısına koşut bir akış gösterir. Bu arada sosyal demokrasinin sınıflı toplumlar için, ileri aşamalardaki işlevsizliği anlatılır.

Bir Avcının Günlüğü: Turgenyev'in iki cilt olarak yayımlanan öyküleri. Yazar, bu eserinde çöken aristokrasiyle yeni bir sınıfın karşıtlıklarını ele alır. Aristokrasinin çöküş nedeniyle çağdışı yönsemeler gösterdiği görülür. Buna karşılık ekonomik baskılar altında bunalan ve ezilen köylüler yarından buruk bir hüzün duymaktadırlar. Doğal güzelliklerin, pitoresk'in öne geçmesi bile, hikâyelerdeki karşıtlı anakonusalını zedelemez.

Bleak Hause: Dickens'ın 1852'de yayımlanan bir romanı. «Bleak Hause», Dickens için tipik olan bütün zaaf ve saplantıları içerir. Aşırı duygusallık, melodramla yetinme, gizemci bakış açısı, vb... Ne ki, Dickens, çizdiği toplumsal panoramayla bu aşırıklıkları dengelemek istemiştir. Yazar, türlü insan ilişkileri içersinde toplumun belli bir kesimine yapılan haksızlığı dile getirmek istemiştir. Bu haksızlık, giderek, toplumsal organizmanın dokusuna etkir. Romanın ana amaçlarından biri de, zamanının hukuk düzenini eleştirmektir.

Buddenbrook Ailesi: Thomas Mann'ın 1901'de yayımlanan romanı. Eser, Lübeck'li bir burjuva ailesinin yaşam öyküsünü, yaşama biçimini betimler. Mann, ailenin çözülüşünü ekonomik ve ruhsal akış açısından irdeler. Ancak 1876'dan ailenin son üyesi Hanno'nun ölümüne kadar işlenen süreçte burjuvazinin çöküşü toplumsal açıdan değil de, roman kişilerinin bireysellikleriyle değerlendirilmiştir. Öte yandan «Buddenbrook Ailesi» önemli ve dünya edebiyatında tartışmalara yol açmış bir romandır. Mann, eserinde, yaşam ile ruh arasındaki karşıtlıkları felsefeye dayanan bir dille işlemiştir. Yaşamlarındaki ekonomik yıkılışa karşın Buddenbrook'lar ruhsal olgunluğa erişirler. Bu ruhsal olgunluk savında Schopenhauer'ın düşünsel verilerine rastlanır. Kimi sosyalist gerçekçi eleştirmenler, romanın burjuva dünyasını yansıtabilen sayılı ürünlerden olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Carrar Ana'nın Silâhları: Brecht'in oyunu. İlk kez 1937'de, Paris'te sahneye konmuştur. Oyun, İspanya İç Savaşı'nda geçer. İç Savaş sırasında ölen bir balıkçının karısı olan Teresa Carrar, oğullarını savaştan, mücadeleden uzaklaştırmak ister. Bunun için de her türlü dolana baş vurur. Büyük oğlu Juan, balık tutmaya giderken, Franco'nun faşist askerlerince vurularak öldürülür. Juan'ın ölüm nedeni, başındaki «işçi» kasketidir... Carrar bir titizlikle sakladığı, kocasına ait silâhları çıkarır ve oğlu Jose'yle birlikte kurtuluş mücadelesine katılır. Brecht, oyunuyla ilgili olarak şu çok önemli açıklamayı yapmıştır: «Kültür, sanat uzun, hem de çok uzun bir süre kendini yalnızca manevî silâhlarla savunmuş; ama hep maddî silâhların saldırısına uğramıştır. Oysa doğrudan doğruya kültürün kendisi, manevî bir şey değil, maddî yanı da olan, hatta bu yanı ağır basan bir olaydır. Dolayısıyle kendini savunurken maddî silâhlara da baş vuracaktır...»

Coriolanus: Shakespeare'ın 1607 yıllarında bitirdiği sanılan dramı. Shakespeare, Roma tarihinin bir kesitine eğilirken Plutarkhos'un eserlerini kaynak edinmiştir. Ruhsal özellikler açısından dram, Coriolanus'un gururunu annesi Volumnia'nın mertliğini ve korkusuzluğunu, karısı Virgilia'nın kadınca yumuşaklığını yansıtır. Coriolanus, halkı tarafından kışkırtılır; yurduna karşı silâhlanır... Brecht, 1952 - 53 tiyatro yılında, eseri, Berlin'de, Livius ve Plutarkhos'un kaynaklarına dayanarak uygulamıştır. Brecht'in «Coriolanus» uygulamasındaki ana amacı, tarihe diyalektik açıdan bakmakta odaklanır. Bu tragedyada gerçek anlamıyla bir sınıf mücadelesi (patrici -pleb) bulmuştur. Shakespeare'in zayıf kişilikli tribünlerini, Scinius'la Bruthus'ü pleblerin bilinçli temsilcileri haline getirmiştir. Böylelikle Shakespeare'ın bütün kişileri politik açıdan yeniden canlandırılmıştır.

Das Wort: 1936 - 39 yılları arasında Moskova'da yayımlanan bir kültür gazetesi. Gazetede siyasî kovulmuşların ve kaba güç karşısında Almanya'yı terk edenlerin yazıları yer almıştır. Brecht bu gazetede editör olarak çalışmıştır.

Dilenciler Operası: Gay'in müzikli güldürüsü. İlk kez 29. 1. 1928 tarihinde Londra'da sahnelenmiştir. «Dilenciler Operası» çok ünlü bir parodidir. Yazar, tiyatronun genellikle yüksek sosyeteyle ilgili olarak çizdiği duygusal sahneleri, tamamiyle tersine çevrilmiş bir dünyada canlandırır. Sunduğu dünya, yoksulların dünyasıdır. Bunu yaparken Gay, kesin bir toplum eleştirisine yönelmemiştir. Ana amacı yoksulların da zenginler gibi karanlık yaşadığı, ama yoksulluklarından dolayı egemen güçlerce bir tek onların cezalandırıldığı bir ortamı belgelemektir.

Dokuma İşçileri: Hauptmann'ın oyunu. 1893'te oynandı. Eserin konusu, 1844 haziranında Silezya'da işverenler tarafından sömürülen dokuma işçilerinin ayaklanmasına ve bu ayaklanmanın çok kanlı biçimde bastırılmasına dayanır. «Dokuma İşçileri»nin odak noktasını bir işçi ailesinin sefaleti oluşturur. Bu sefaleti dile getiren bir halk türküsü resmî makamlarca yasaklanmıştır. Bunun üzerine işçiler ayaklanırlar. Patronun yazlık köşkünü yağma ederler, patron kaçar ve ayaklanma silâhlı saldırıyla bastırılır.

Figaro: Beaumarchais'nin «Le Mariage de Figaro» adlı oyunu, soydan soya geçen aristokrasinin çürümüşlüğünü, yapay soyluluğunu taşlamacı bir anlatımla dile getirir.

Florian Gayer: Hauptmann'ın tragedyası. İlk kez 4. 1. 1896 tarihinde Berlin'de sahnelenmiştir. Eser köylü savaşlarını dile getirir. Yazar, «Florian Gayer»le reformun kendi içindeki parçalanmasından doğan tragedyayı ortaya koyar. «Dokuma İşçileri»nde olduğu gibi bu oyunun hareket önderi de geleneksel anlamıyla bir «kahraman» değildir. Ana düşünce, köylülerin soyluların boyunduruğundan kurtulabilmeleridir.

Galile'nin Yaşamı: Brecht'in üzerinde çok çalıştığı bir oyunu. Bilim adamı Galile'nin yaşama mücadelesi çerçevesinde bilimle bağnazlığın yansıtıldığı bir oyun. Tutucu güçlerin karşısına bilimi çıkaran Galile, bireysel davrandığı için yenilgiye uğrayacaktır. Buna karşılık genç öğrencisi, bilimin verilerini kamuyla paylaşabileceğinden yarına haklı bir kavgayla yönelmektedir... Brecht oyun üzerinde çeşitli değişiklikler yapmış, epik'in tüm verilerini kullanmayı amaçlamıştır.

Goriot Baba: Balzac'ın 1834 - 35 yılları arasında yazdığı ünlü romanı. Kızlarına düşkün Goriot'nun yalnız ve bakımsız ölümü konunun örgüsünü bütünler. Ancak Balzac, toplumsal görünümü çizerken genel'i değil de, tikel'i ele almış; romanını böyle bir anlayış üzerine kurmuştur. Brecht'in Balzac konusundaki ikircikli tutumu da bundan ileri gelmektedir...

Gönül Eğitimi: Flaubert'in 1869'da yayımlanan romanı. Eserde Paris'e gelip yerleşmiş olan taşra delikanlısı Fréderic Moreau'nun yaşam öyküsü anlatılır. Fréderic üç büyük aşk yaşar. Aşkların ilki platoniktir. İkinci aşk 1848 olaylarıyla koşutluk kurar. Bir yanda siyasî olaylar, öbür yanda cinselliğe dayanan bir aşk... Flaubert bu aşk aracılığıyla doğanın döl gücünü de yansıtmak ister. Üçüncü aşk, kuru bir tutkudur. Üç aşkın sonu da umutsuzdur. Buna göre yaşam, sonunda, hiçlik duygusuna varır.

Götz von Berlichingen: Goethe'nin 1774'te yayımlanan bir dramı («Demir Elli Götz von Berlichingen»). Eser, gerçek yaşamda da var olan bir şövalyeyi canlandırır. Şövalyelik ruhu üzerine çeşitlemelere girişilir...

Hamlet: Shakespeare'in 1600 yıllarında bitirdiği tragedyası. Konu birçok yazarın da ayrıca işlediği eski Danimarka destansı - öyküsünden alınmıştır. Shakespeare konuya hayal ve düşünce, içtepi ve kararsızlık açılarından eğilir. Hamlet, yazgısının yükümlülüğü altında ezilen bir kişiliktir.

Haydutlar: Schiller'in oyunu. Eser toplumsal eleştiriyi gerçekçilikle yansıtmak amacını gütmekle birlikte siyah-beyaz karşıtlığını aşamamıştır. Buna karşılık psikolojiye dayanan bir dengenin arandığı da söylenebilir.

Hile ve Aşk: Schiller'in tragedyası. Eser, aristokrasinin öbür sınıflara duyduğu sonsuz tiksinci dile getirir. Güçlü Walter'in oğlu Ferdinand, halk kızı Louise'e beslediği aşkta hep dolanlarla çevrildiği sanısı içinde yaşar. Bu yüzden cinayeti ve intiharı göze alır.

Hofmeister: Lenz'in 1774'te bitirdiği bir güldürüsü. Yazar. kendi deneylerinden yola çıkarak aristokrasiyi yermiştir.

Hortlaklar: İbsen'in 1882'de bitirdiği bir oyunu. «Hortlaklar» kalıtım yasalarını yanılsamalar yoluyla inceler.

Julius Caesar: Shakespeare'in tragedyası. Yazar, Caesar kişiliğiyle yüceliği, görkemi belirlemiştir. Brecht ise oyuna Caesar'ın politik kişiliği açısından bakmakta; bu yücelik ve görkemin altında yatan yetkeyi çözümlemek istemektedir...

Kafkas Tebeşir Dairesi: Brecht'in oyunu. «Kafkas Tebeşir Dairesi» insanı insan yapan etmenleri toplu olarak değerlendirir. İnsan ilişkilerindeki sağlıklı bağların ne olabileceğini gözler önüne serer.

Kastor Kürk: Haupmann'ın ilk kez 21. 9. 1823'te sahnelenen güldürüsü. Konu, sosyalistlere karşı mücadele veren egemen güçleri alaya alır. Sosyalistler için çıkarılan yasaların amansız uygulaması kimi gülünç olaylara yol açar. Hauptmann, «Dokuma İçşileri»nin tutucu çevrelerce kabul edilmeyişini alaya almaktadır.

Kral John: Shakespeare'in oyunu. Yazar, zorbalıklarıyla tanınan yurtsuz John'un acımasız saltanatını işler. John kötülüğü simgeleyen bir kimliktir. Karşısında ise, sonunda kurban edeceği, iyilik simgesi Britanyalı Arthur vardır...

Mezbahaların Kutsal Kızı Johanna: Brecht'in ilk kez 30. 4. 1959'da sahnelenen eseri. Oyunun ana amacı «Faust

insanının» bugünkü gelişme sürecinde konumunu göstermektir. Brecht'in öbür oyunlarında olduğu gibi «Mezbahaların Kutsal Kızı Johanna»da da sınıf mücadelesi, sömürü düzeni, baskıya karşı direniş ayrıntılı olarak irdelenir. Sınıf savaşının uygulaması oyunun temelini oluşturur.

Michael Kohlhaas: Kleist'ın öyküsü. 1811'de yayımlanmıştır. Kohlhaas, keyfî yönetimi ,insanlara özgü bir zaaf olarak değil de, sistem ve bireyi belirleyen toplumsal koşullar içerisinde var olan bir «kötülük» biçiminde kavradığı zaman başkaldırır. Mutlak hakseverdir. Bu da gerçeği sevmesinden ileri gelir. Ancak sonuçta bireysel karşı koyuşu, kişisel davranışları onu haksızlığa ve insanlık dışı olmaya sürükler. Öc almak için yaptığı her şey yıkıma uğrar. Saraydakilere değil, halka zarar vermiştir.

Othello: Shakespeare'in 1604'te tamamladığı tragedyası. Tutkunun insanoğlunda korkunç acılar, yıkımlar, yanılgılar yaratacağına işaret etmek isteyen Shakespeare, eserinde, bu kavramlara Othello'nun kıskançlığı çerçevesinde yaklaşmıştır. İyiliksever Othello, tutkusu yüzünden acımasız biri olup çıkacaktır... Brecht, burada da toplumsal konumuna oturtulmamış kişilik meselesine karşı çıkmaktadır.

Penguenier Adası: Anatole France'ın 1908'de yayım lanan romanı. Eserin amacı, okuyucuya, insanın tanrıya ve dünyaya karşı takındığı değişik tutumları allegorik biçimde göstermektir. Otuz Yıl Savaşları, romanda yalnız bir dekor olarak belirmez; bir yandan da bu olay aracılığıyla bireyin dengesizlikleri ve tutarsızlıkları yansıtılmak istenir. Kitabın altıncı bölümü, Alman edebiyatındaki ilk «robinsonad»tır.

Sürücü Henschel: Hauptmann'ın 1897 - 98 yılları ara-

sında yazdığı bir oyunu. İlk kez 1898'de, Berlin'de sahnelenmiştir. Karısı ölen araba sürücüsü Henschel, besleme kızla evlenir. Oysa ölen karısına, ölüm döşeğinde, beslemeyle evlenmeyeceği sözünü vermiştir. Öte yandan besleme kız gebe kalmıştır Henschel'den. Bir yandan ekonomik koşullar, bir yandan da yeni karısının dinmek bilmeyen cinsel tutkuları Henschel'i yıkıma sürükler. Bilinçaltı psikoloji ve açıklanamayan bir dünya görüşü, metafizik olgular Henschel aracılığıyla izleyiciye iletilir. Henschel yazgının simgesi, edilgin bir kişilik durumundadır. Ölen karısının mezarda rahat edemediği yalnılsamasına kapılır. Sanrılar görür... Hauptmann, bir Dostoyevski dünyası yaratmak istemiştir.

Şvayk: Jaroslav Hasek'in 1920 - 23 yılları arasında tamamladığı kara yergisel romanı. Yazar, eserinde kendi yaşantılarından da yararlanmıştır. Avusturya ordusunun savaş gücünü aşırı temiz kalpliliğiyle baltalayan bir Çek'in acıklı-güldürüsü romanın olay örgüsünü oluşturur. Bürokrasinin de şiddetle yerildiği söylenebilir. Brecht romanı çıkış noktası kabul ederek, çok başarılı bir oyun yazmıştır.

Tılsımlı Deri: Balzac'ın 1831'de yayımlanan romanı. Balzac, insanın sınırsız isteklerle dolup taştığını, bu isteklerden ölüm pahasına da olsa vazgeçemeyeceğini anlar. Felsefesiyle gizemli bir ortam arasında kurar romanını...

Ulysses: James Joyce'un 1922'de yayımlanan ve çağımızın en büyük romanlarından biri kabul edilen eseri. Joyce, Odysseus kimliğini esin kaynağı kabul etmiştir. Olaylar, tek bir günde (16 Haziran 1904) Dublin kentinde geçer. Leopold Bloom (Odysseus) adındaki bir yahudi tüccar, Stephan Dedalus'la (Telemakhos) karşılaştırılır. Homeros'-

ur: destanındaki anlatım kurgusu, günümüzün beğeni anlayışı çerçevesinde yeniden türetilmiştir. Mrs. Bloom'un geceleyin uykusu kaçar. Zihninden geçmiş dönemler, halkların yaşama biçimi, uygarlıkların doğuşu ve çözülüşü gibi sayısız imge geçer. Düşler, saplantılar canlandırılır. Joyce, bütün anlatım tekniklerinden yararlanmış, ama anarşik bir kurguya yer vermemiştir «Ulysses»de. Eserin yapısı, içeriği ve bildirisi üzerine pek çok inceleme yapılmış; çeşitli görüşler ileri sürülmüştür.

Üç Kuruşluk Opera: Brecht'in Gay'den bir uyarlaması. İlk kez, 31. 8. 1928'de Berlin'de oynanmıştır. Brecht, devrimci bildirisini iletirken müzikten, Villon'un ve Kipling'in şiirlerinden de yararlanmıştır.

Wallenstein: Schiller'in üçlemeli tragedyası. Eleştirmenlerce dramatik başarısı övülmüştür. Konu, Otuz Yıl Savaşları'nda geçer.

Yusuf'un Romanı: Thomas Mann'ın 1926 - 1942 yılları arasında yazdığı dört bölümlük romanı. Yapıtın genel başlığı «Yusuf ve Kardeşleri»dir. Mann, alt başlıkları «Yakup'un Öyküleri», «Genç Yusuf», «Yusuf Mısır'da», «Doyurucu Yusuf» olan bu romanında dünya nimetlerine düşkün Yusuf yalvacın. tanrısal adaletten nasıl koptuğunu anlatır. Yazar, doğu (yaşam) ve ruh arasındaki karşıtlıkların simgesel bir ifadesini belirlemek istemiştir.

KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

Anarşik kurgu: Birçok anlatım tekniğinin yanyana, bir arada kullanılması. Bu yolla anlatılacak olanın zenginleştirilmesi. Brecht, «anarşik kurgu» yoluyla yetkin bir sanat ürününün yaratılamayacağını ileri sürmüyor; ancak «anarşik kurgu»nun başarı için, tek başına bir geçerlilik taşımadığına da işaret ediyor.

Davranımcılık: Bireyin ruhsal yaşamını tepkilerine bağlayan bir öğreti. Davranımcılığa göre, kişi, dış dünyaya ve dış dünyanın tüm yönsemelerine karşı tepki gösterir; bu tepkilerin toplamı, deneysellik kazanarak, kişinin ruhsal yaşamını belirler. Davranımcılık, bireysel ruhbilimi zenginleştirmek amacını güder.

Duyumculuk: (eski terim: İhsasiye) Locke'tan kaynaklanan bir öğreti. Bilginin akıldan değil de, duyumlardan elde edildiğini savunur. Kişi, ışık duyumuyla ışığı öğrenir sözgelimi. Ahlâk açısından ise, duyumculuk, insanın kendi duyumlarıyla yaşamının anlamını kavrayacağını ileri sürer. Buna göre, her insanda değişen ve ortak özellik göstermeyen sayısız gerçek vardır.

Ekspresyonizm: (yeni terim: Dışavurumculuk, anlatımcılık) izlenimciliğe (empresyonizm) tepki olarak doğmuş bir sanat akımı. Ekspresyonizme göre sanatçı, dış dünyayı kavramayı, bunu uygularken de nesnel koşulları önemsemeyi ön görür. Kişinin iç dünyası, iç izlenimleri yaşamı kavramada etkinlik gösterir. Bu yüzden dış dünyayı algılamanın ve yansıtmanın başlıca kaynağı yine insanın içindeki evrendir. Özel olan, kişiden kişiye değişen bir gerçeklik söz konusudur. Sanatçı bu özel gerçekliği dışa vurur. Dış dünyaya yönelmek ereğini de güden ekspresyonizm, çelişik tutumuyla, yaşamın bölük-pörçük algılanmasından ve yansıtılmasından öteye geçememiştir.

Ekspresyonizm, asıl yaygınlığını, yirminci yüzyıl Almanya'sında kazanmıştır. Lukacs, Brecht'i var eden yazınsal koşullarda ekspresyonizme tepkiyi arar.

Epik: Sözcük, Brecht'in sanat anlayışında yeniden belirlenmiştir. Epik tiyatroda (epikten yararlanan sanat ürününde de) en önemli şey, izleyicinin olayları gerilimden, coşkudan, bireysel heyecandan uzak biçimde değerlendirebilmesidir. Dram'da bilindiği gibi bunun tamamıyla karşıtı ön görülür. Epik tiyatroda bireysel eylem gevşemiş, eritilmiştir. Bir kanapeye oturup kitap okumaktan farksız bir iştir. Ama tiyatro söz konusu olduğunda, bir ayrım da karşımıza çıkar. Bu, oyun izleme eyleminin birlikte yapılan «kolektif« bir iş olmasıdır. İzleyici, en kısa yoldan, «taraf» durumuna geçer. Taraf olurken de bir tavır almak zorundadır. Brecht'e göre, burada, söz konusu edilen taraf olma ve tavır alma, bütünüyle düşünülüp taşınılmış, bu nedenle gerilimden uzak, kısacası izleyicinin ilgisinden doğan bir durumdur.

Epikte izleyicinin olaylara taraf olarak katılmasının

belli başlı iki nedeni vardır. Seçilen olaylar, izleyicinin gündelik «deneyleriyle» (duyarlığıyla değil) olayların akışını zaman zaman denetleyebileceği türdendir. İkinci neden ise, olaylar, olabildiği kadar saydam biçimlendirilecektir. Ama saydam biçimlendirme, hiç bir zaman «sade», «basit», «ilkel» biçimlendirme anlamına gelmez; biçimlendirme tarzı, yönetmenin sanat anlayışına ,inceliğine kalmıştır. Epik, «ortada belirli, gözle görülür bir neden yokken düşünmeyen, düşünme olanağını bulamayan» izleyiciye ses yöneltir.

Epik heyecanlandırmayı erek edinmediğinden geçmişteki olayları, öyküleri de kullanabilir. Kimi zaman bu, yeni ve güncel olaya oranla daha etkin bir sonuç verir. Brecht şu soruyu sormuştur: Epik tiyatroda sahnelenen olay akışları, önceden bilinen olaylardan kaynaklanamaz mı? Örneğin Çin tiyatrosunda, izleyici, sahnede canlandırılanı önceden bilir. Tiyatro bilinen olayları çağdaş bakış açısıyla biçimlendirecekse, «tarihte yaşanmış olaylar, epik tiyatro için en uygun» olanlardır.

İzleyicinin gerilimden uzaklaştırılan ilgisi, olayları «duyumsayabilme, yaşayabilme» yeteneklerine ses yöneltilmesinde de kendini gösterir. Epik, her şeyden önce, duyumsamayı bir kenara bırakır, onun yerine «şaşma»yı getirir. İzleyici, olayda yer alan kişilerin ruh durumlarını duyumsayacağı yerde, onların davranışlarına, toplumsal ilişkilerine şaşma'yı algılar. Brecht'e göre epik, sahnedeki (ortamdaki) eylemi geliştirmekten çok, durumları gözler önüne sermeyi amaçlar. Böylelikle eylem, durumların sergilenmesinde oluşacaktır. Önemli olan önce durumları saptamaktır. Buna durumlara yabancılaşmak da diyebiliriz. Durumların yabancılaştırılmasında, olay akışının kesintiye uğraması, zaman zaman durumdan duruma geçilmesi etkinlik sağlar.

Bunun için de şarkılar, tanıtımlar, ön oyunlar ya da kimi jestler durumları birbirinden ayırır. Böylelikle aralar oluşur, izleyicinin yanılsamaya düşmesi engellenir. İzleyiciye olayları, kişilerin ruh dünyasını duyumsama olanağı verilmez. Aynı şekilde oyuncunun da kimliğini ve canlandırdığı olayı duyumsamaması gerekir.

Epik sanatta izleyici, gözlemci durumundadır. Etkinliğin yitirilmemesi gerekir. Acıma, acındırma, sevecenlik duyma gibi olgulara yer yoktur. Bütün bu olguların doğallıkla var olması gerektiği bir dünya görüşü yansıtılır. İnsan acıyacağı yerde, acıdığının değişebileceğini düşünmeli ve değiştirmeye yönelmelidir.

Olay düz çizgide gelişmez. Tersine yaşamdaki eğrilerini de içeriğinde barındırır. Kişi oluşum durumundadır. Duyguların yerini akıl almıştır. Akıl ise, geçici duygulanmanın yerine «gözyaşı döktürmeyecek» bir dünyayı önerir.

Euphémisme: İngiliz romancısı John Lyly'nin (1551-1606) «Euphus» romanındaki aşırı tumturaklı anlatımından sonra deyimleşmiş bir sözcük. Olayı, durumu, sorunu nitelerken en dolaylı yolu seçme. Örnek: «Yaşlanmak» yerine, «Artık pek genç ve dinç olmamak» denmesi...

İç monolog: Edebiyat ürününde «sese dökülmüş» olan monolog. Kişinin zihin düzeyinde kalan izlenimlerinin yansıtılmasında kullanılan ve çağdaş edebiyatta çok başarılı örnekleri olan bir teknik.

«Bir sahnede okuru, kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırmak için kişinin yaptığı konuşmadır. Yazar açıklamalar ya da yorumlar yoluyla araya girmez. Başka monologlarda olduğu gibi, kuramsal bakımdan, bunun da dinleyicisi olmadığı ve söze dökülmediği kabul edilir.

Geleneksel monologtan şu özellikleriyle ayrılır. İçerik bakımından, en içten, bilinsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir; doğal nitelikler bakımından, düzenleyici mantıktan önce gelen, içten düşünceleri doğuşlarına, akışlarına göre sıralayan bir konuşmadır; şekle gelince, sözdiziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler kullanılır...» (Edourd Dujairden'den Murat Belge çevirisi, Yeni Dergi 8).

İdola: Bacon'ın «Yani Organon» adlı yapıtında kullandığı felsefî kavram. İnsanın doğuştan edindiği ya da yaşama süreci içinde kazandığı gerçek bilgileri sakatlayan önyargı.

Kahverengi dikta: Alman faşistlerinin resmî giyimlerinde kahverengi ağırlık tanındığı için Hitler rejimine kahverengi dikta denmiştir.

Katharsis: (yeni terim: Arınma) Eflâtun'da insan ruhunun tüm tutkulardan arınmasını ifade eder. Ölüm de, dolayısıyla, insanın bedensel tutkulardan arınmasıdır... Sözcük, Aristotales'le sanat felsefesine de eklenmiştir. Aristotales, sanatın bir katharsis, arınma yaratmasını öngörür. Sözgelimi tragedya bizi ağlatarak, acıyla duygulandırırak arınmayı sağlar.

Kronik: (Buradaki anlamıyla) bir olayı, bir sorunu günü gününe izlercesine anlatma tekniği.

Kullanım değeri: Marx'ta bir malın kullanılmasından, yani tüketilmesinden ortaya çıkan değer.

Meta'nın değeri vardır: a) Kullanım değeri, b) deği-

şim değeri. Değişim değeri, malların mübadele sırasında, yani öteki mallarda değiştirilmesi sürecinde piyasadaki değeridir. Kullanım değeri, değişim değerinden farklı bir meta da vardır: Emek. Emeğin kullanım değeri, değişim değerinin çok üstündedir. Ekmeği piyasadan değişim değeriyle satın alan kapitalist, onu kullanarak kullanım değeri fazlasıyla üretilen artık-değere el koyar.

Brecht burada, estetik ölçütlere kullanım değerlerine bakarak yaklaşmak gerektiğini belirtiyor. Estetik ölçütler kullanıldıklarında nasıl bir değer sağlamaktadırlar? Kimin yararınadırlar. Asıl mesele burada billurlaşmaktadır.

Meta fetişizmi: Marx,meta fetişzmini «Kapital»de açık olarak anlatır. Mallar kolayca anlaşılamayan, metafizik incelikleri, bir dini anımsatan nitelikleri ve özellikleri olan şeylerdir. Oysa insanların kendi çabalarıyla doğrudan doğruya elde ettikleri maddelerin niteliklerinl ve özelliklerini, yine kendi emekleriyle değiştirip üretim yaptıkları açıktır. Örneğin tahtayı doğadan elde eder insan, ona kendi emeğini katarak bir masa yapar, tahtayı masaya dönüştürür... İnsanlar, odunu, kaslarını ve duyu organlarını kullanarak meta'ya dönüştürmüşlerdir. Bu apaçık fizyolojik bir gerçektir; ama, emek ürünü mal biçimini alır almaz, odun, karmaşık, kolayca kavranamayan bir özellik kazanmış olur.

İnsanların kendi ürettikleri mallara böylesine tapınırcasına değer vermeleri ancak kapitalist üretim ilişkileriyle açıklanabilir. İnsanların arasındaki ilişkileri belirleyen toplumsal koşullar, onların kendi aralarındaki ilişklleri, mallar arasındaki hayal ürünü ilişkiler şeklinde algılamalarını sağlamaktadır. İnsan emeğinin ürünleri, insanlara, sanki kendi-

lerine özgü yaşamları olan, bağımsız, kendi aralarında ve insanlarla ilişkllerini tek başlarına yürüten varlıklarmış gibi görünür.

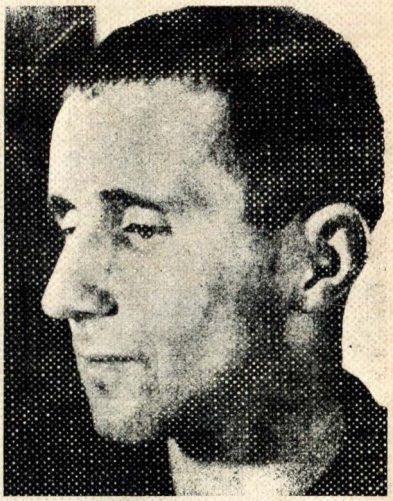
Meta üretimi sürecinde, meta olarak üretilen emek ürünlerindeki bu özelliğe Marx **meta fetişizmi** adını verir. Metalardaki bu fetiş karakteri, meta üreten emeğin kendine özgü toplumsal niteliğinden doğar.

Brecht, Balzac'ın kendi yarattığı kişilere (tiplere) böylesi bir tutumla yaklaştığına işaret ediyor. Kişileri, meta'yla karıştırdığını belirtiyor.

Özdeşleyim: Bir başka oluşumu yeni baştan, kendi içinde duyumsama ve yaşama. Verileri, algıları, nitelikleri değerlendirirken bunları oluşumun kendisinden değil de, izleyicinin içinden duyumsaması. Nesnenin, oluşumun kendisi olma, (tasarımsal açıdan) durumu.

Toplumsal nedensellik: Nedeni toplumsal sonuçlara, toplumsaldan kaynaklanan olaylara yönelten bağ. Hegel'de ilk kez diyalektik yapısını bulur. Neden ,hazırlayan ve sonuç, olmuş olandan çıkıp, birbiriyle karşılıklı ilişkiler içinde değerlendirilir. Materyalistler, bunu daha da geliştirmişler ve nedenselliği doğada, doğa olaylarında aramanın eksikliğini ortaya çıkarmışlardır. Nedensellik yalnızca deneyle elde edilir bir kavram olmaktan uzaklaşmıştır böylelikle. Toplumsal hayatı belirleyen koşullar, doğadakinden çok farklı öğelere, etmenlere dayanarak anlaşılır. Bu yüzden toplumsal olaylarda toplumsal nedenselliği hazırlayan «çağrışımlar, alışkanlıklar ya da deney» değil; tersine, ekonomik, tarihsel koşullardır. Dolayısıyla kişinin ve toplumun olaylarla ilintisinde geçerli olan, toplumsal nedenselliktir.

Yabancılaştırma etkisi: «Şimdi epik tiyatronun yabancılaştırma etkisi adı verilen önemli, özgün bir öğesini tanıtacağız. Özetle söylersek, yabancılaştırma etkisi ,sergilenen insan - olay ilintisinde sivriliği, genel-dışını, ilintinin ayrıca açıklanması gereken belirsizlikler taşıdığını, bunun izleyiciye doğal görünmesini ortadan kaldıran bir tekniktir. Yabancılaştırma etkisinin başlıca amacı, izleyicinin toplumsal açıdan sağlıklı bir eleştiriye yönelmesine odaklanır. (...) Yazarımız, şaşırtı için kotardığı olayın önemsiz sanısını uyandıran bir bölümünü yabancılaştırır, bunun üzerine ağır ağır basarak, onun şaşırtmasını sağlar.» (Bertolt Brecht).



10 Şubat 1898'de Augsburg'da (Almanya) doğdu. Birinci Dünya Savaşında çarpıştı. Savaştan sonra tıp eğitimi gördü. 1920'lerden başlayarak epik tiyatro kuramını geliştirdi. 1933'te Nazi Almanyasını terketti. Savaştan sonra Doğu Berlin'de ünlü «Berliner Ensemble» tiyatrosunu kurdu. 14 Ağustos 1956'da öldü. Oyun, roman, öykü yazarı ve ozan olarak verdiği yapıtlar yirmi cildin üzerindedir.

«Gerçek bir sosyalist yazarın kendi sanatı, değişik düşün konuları üzerindeki görüşlerini anlamak isterseniz bu kitabı okuyunuz.»

Oktay AKBAL

«Brecht'in sosyalist gerçekçi sanat görüşünü, oyunlarına bakarak çıkarmak zorunda kalan Türk okuru ve seyircisi için bu kitap çok daha geniş ufuklar açabilecektir.»

Adalet AĞAOĞLU

25 000 T.