Bertolt BRECHT

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

Çeviren
Ahmet CEMAL

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ: 4

MİTOS BOYUT

BERTOLT BRECHT

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ: 4

Ofset Hazırlık: TEM Yapım
Dizgi: Zeliha Güler
Kapak Baskısı: Ayhan Matbaası
İç Baskı: Müka Ofset
1.Baskı: Kasım 1993

ISBN 975-7468-71-1

MitosBOYUT YAYINLARI
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Oba Sokak. 9/1 Cihangir / İstanbul
Tel : 249 87 37 - 38 Fax: 249 02 18

Bertolt Brecht

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

Çeviren:
AHMET CEMAL

BERTOLT BRECHT

Ahmet CEMAL

1898 : Eugen Berthol Friedrich Brecht, 10 Şubat günü Augsburg'da, Berthold ve Sofie Brecht'in oğulları olarak doğdu. 1893'den beri aynı kentte, Haindl Kâğıt Fabrikası'nın ticaret bölümünde çalışan babası, 1914'te fabrikanın müdürü oldu.

1904-08 : İlkokul yılları.

1908 : Bavyera Kraliyet Lisesi'nde orta öğrenime başlayış. Brecht'in sınıf öğretmeni olan Frnaz Xaver Herrenreiter'e daha sonra *'Kaçakların Konuşmaları'*nda *(Flüchtlingsgespraeche)* atıfta bulunulacaktır.

1911 : Geleceğin dünyaca ünlü sahne dekorları sanatçı Caspar Neher, Brecht'in sınıf arkadaşıdır.

1912 : Brecht, aynı okuldan birkaç arkadaşıyla birlikte *Amicitia* adlı satranç kulübünü kurar; ayrıca küçük bir satranç dergisini çıkaranlar arasına da katılır.

1913 : Brecht'in bazı şiirleriyle öyküleri *Die Ernte (Hasat)* adlı öğrenci dergisinde yayımlanır. Brecht, bu dergide *Berthold Eugen* imzasını kullanmaktadır.

1914 : Ocak ayında *Die Ernte*'de *Die Bibel (Kutsal Kitap)* adlı oyunu yayımlanır. Savaşın ilk günlerinde Brecht, Augsburg'daki Perlach Kulesi'nde hava saldırısı nöbeti tutar. *Zamanımız Üzerine Notlar* ve *Augsburg Savaş Mektupları* başlıklı, gazete için hazırlanan yazı dizilerinde vatanseverlik duygusu egemendir.

1915 : Brecht, şiirlerini yayımlamayı sürdürür. 30 Haziran tarihinde Münchner-Augsburger Abendzeitung'da çıkan *Fransız Köylüleri (Franszösische Bauern)* adlı şiirinde, savaş karşısındaki tutumu artık pasi-

fisttir.

1916 : 13 Temmuz tarihinde yayımlanan *Fort Donald Demiryolu Çalışanlarının Şarkısı*'nda ilk kez Bert Brecht imzasını kullanır.

1917 : Liseyi bitirir. Caspar Neher'le yoğun bir ortak çalışma sonucu *Yaz Senfonisi (Sommersinfonie)* adlı oyunu yazar. Eylül sonlarında Münih'e giderek, Neher'in bir akrabasının yanında bir oda kiralar. *İskender ve Askerleri (Alexander und seine Soldaten)* adlı oyunu üzerinde çalışır. Ekim ayı başında Münih Üniversitesi'nde tıp öğrenimine başlar. Günlerini laboratuvar, üniversite ve tiyatro arasında geçirir. Hiç durmaksızın okumaktadır. 29 Aralık'ta Neher'e şöyle yazar: "Sanat yaşamında pek bir şey yok. Sanatsal nedenlerden ötürü, tiyatroların kapanmasından yanayım." Aynı yıl *Fahişe Evlyn Roe'nun Söylencesi (Die Legende der Dirne Evlyn Roe), Tarpeja* gibi şiirlerini kaleme alır.

1918 : Mart ayında Caspar Neher'e yazdığı bir mektupta, 15.yüzyılda yaşayan Fransız gezginci şairi François Villon'u konu alan *Baal* adlı oyununun projesinden ilk kez söz eder. *Baal*'i haziran ortalarında tamamlar. 1 Ekim'de askere çağrılır. Augsburg'daki bir askeri hastanede çalışmaya başlar. Bu sıralarda kaleme aldığı *Ölü Askerin Söylencesi (Die Legende vom toten Soldaten)* Brecht'in savaş düşmanlığını çok sert bir anlatımla yansıtır.

1919 : Brecht, ocak ayında *Gecede Davul Sesleri (Trommeln in der Nacht)* adlı oyununun ilk metni olan *Spartakus* üzerinde çalışmaya başlar. Oyunu 13 Şubat'ta tamamlar. *Baal*'de de büyük değişiklikler yapar. Bu oyunun metni, Münih'teki sanat çevrelerince çok olumlu karşılanır. Brecht, üniversite öğrenimini artık büyük bir isteksizlikle sürdürmektedir. Augsburg'da çıkan sol eğilimli *Volkswille (Halkın İradesi)* gazetesi için ekim ayından başlayarak, 1921 yılına

değin tiyatro eleştirileri kaleme alır. Yayımcı Peter Suhrkamp ile tanışır. Bu yıl içersinde Brecht, şiirlerinin yanı sıra beş tane tek perdelik oyun da yazar.

1920 : Yılın başında Brecht, *Baal*'de yeni değişiklikler yapar; Neher de yeni dekor çizimleri gerçekleştirir. Brecht, Mayıs ayında annesinin ölümü üzerine tümüyle Münih'e taşınır, ama zaman zaman Augsburg'a gelmeyi de sürdürür. Bu arada Berlin'e de yolculuklar yapar.

1921 : Brecht Augsburg ile Münih arasında gidip gelmeyi sürdürür. Üniversiteye hemen hiç gitmez. 29.11. tarihinde üniversiteden kaydı silinir. Kipling'i okuyan Brecht, "o güne değin kimsenin büyük kenti bir orman olarak betimlemediğini" saptar. Caspar Neher ile birlikte büyük para sıkıntısı çekerler. Brecht, *Kentlerin Ormanında (Im Dickicht der Staedte)* adlı oyununu yazmaya başlar.

1922 : Beslenme eksikliğinen bir süre hastanede kalır. İlk adı *Garga* olan *Kentlerin Ormanında* oyununun çalışmaları ilerler. *Baal*, Kiepenhauer Yayınevi'nde basılır. Brecht, tiyatro eleştirmeni, Herbert Jhering ve yazar Arnolt Bronnen'le tanışır. *Gecede Davul Sesleri*, 29 Eylül günü Münih'te, Kammerspiele'de ilk kez oynanır. Oyunu görmek için Berlin'den gelen Herbert Jhering, daha sonra Börsen-Courier Gazetesi'nde şunları yazar: "Yirmidört yaşındaki yazar Bert Brecht, bir gecede Almaya'nın yazın yaşamını değiştiriverdi...Oyunlarıyla yeni bir sanatsal bütünlüğün sergilenmesi, sonra tümüyle kendine özgü bir dramaturji, Brecht'in dehasını oluşturan öğeler..."

Ekim ayında Brecht, *Hannibal* üzerinde çalışmaya başlar. 3 Kasım'da yazar Otto Zoff'un kızkardeşi olan tiyatro sanatçısı Marianne Zoff ile Münih'te evlenir. 13 Kasım'da Herbert Jhering, Kleist Ödülü'nün

Gecede Davul Sesleri oyunu için Brecht'e verileceğini açıklar. Kasım sonunda Brecht'e ödülü Berlin'de verilir. *Ball*'in yeni bir baskısı yapılır. 20 Aralık'ta *Gecede Davul Sesleri* Berlin'de oynanır.

1923 : Brecht yeniden Augsburg'a döner. Ocak sonunda Münih'e gider. 12 Mart'ta kızı Hanne Marie dünaya gelir. Bu, Brecht'in 1919'da doğan ve 2.Dünya Savaşı'nda ölen evlilik dışı oğlu Frank'tan sonra, ikinci çocuğudur. 9 Mayıs günü Münih'teki Residenztheater'de *Kentlerin Ormanında* ilk kez sahnelenir. Oyunu yöneten Erich Engel, ondan sonra sık sık Brecht'le çalışacaktır. Oyun bazı protestolarla karşılaşır ve yalnızca altı kez sergilenir. Münih'te Hitler yandaşlarının gösterileri başlar. Ağustos sonu, eylül ayı başında Bronnen, Brecht ile Helene Weigel'i tanıştırır. Münih'teki Kammerspiele'de dramaturg olarak çalışmaya başlayan Brecht'ten *Macbeth*'i sahnelemesi istenir; ancak Brecht, Lion Feuctwanger'le birlikte Marlowe'un *Eduard II*.'sini değişik bir uyarlamayla sahnelemeyi yeğler. 8 Aralık'ta *Baal*, Leipzig'de ilk kez oynanır. *Gecede Davul Sesleri* Münih'te yayımlanır.

1924 : *İkinci Eduard'ın Yaşamı (Leben Eduards des Zweiten)*, Brecht'in sahnelemesiyle 18 Mart günü Münih'te ilk kez oynanır. Brecht Berlin'e taşınır ve Helene Weigel'in evine yerleşir. Carl Zuckmayer'in yanı sıra, Max Reinhardt'ın tiyatrosunda dramaturg olarak çalışmaya başlar. 29 Ekim günü *Kentlerin Ormanı* Berlin'de oynanır. Berlin Devlet Tiyatrosu'nda ise *İkinci Eduard'ın Yaşamı* sergilenir. Ayrıca bu oyun kitap olarak yayımlanır. 3 Kasım günü Brecht'in ve Helene Weigel'in oğulları Stefan doğar. Brecht, *Adam Adamdır (Mann ist Mann)* oyunu üzerinde çalışmaya başlar.

1925 : Karısıyla kızını ziyaret eder. Sonbaharda *Adam Adamdır*'ı Berlin'de tamamlar. Almanya'nın

tanınmış genç yazarları, Berlin'de *1925 Grubu* adı altında bir araya gelirler. Aralarında Brecht'in yanı sıra Becher, Döblin, Klaubund, Kisch ve Tucholsky gibi adlar vardır. Kuruluşun amacı, yazarların yararlarını ve haklarını gözetmektir.

1926 : *Baal*, Berlin'de, Deustches Theater'de oynanır. *Adam Adamdır*, Darmstadt'da, tek perdeli bir oyun olan *Düğün* (Die Hochzeit) Frankfurt'ta ilk kez sahnelenir. Brecht, iktisat ve Marksizm alanlarında çalışmaya başlar. Tiyatro çalışmalarında asistanlığını Elisabeth Hauptmann yapmaktadır. Tiyatrodaki geleneksel biçimleri artık kesinlikle yetersiz bulan Brecht, epik tiyatro üzerindeki çalışmalarını derinleştirmektedir.

1927 : Kurt Weill'la *Mahagonny* oyunu üzerindeki çalışmaların başlaması. Kurt Weill'ın müziklerini yaptığı oyun Viyana'da yayımlanır. 17 Temmuz' da da Baden-Baden'de ilk kez oynanır. Brecht, Marianne Zoff'dan boşanır. *Kentlerin Ormanı* ve *Adam Adamdır* Berlin'de yayımlanır. Brecht, Erwin Piscator, Felix Gasbarra ve Leo Lania ile, Hasek'in romanı *Asker Şvayk'ın Serüvenleri*'ni Piscator'un tiyatrosu için oyuna dönüştürmeye başlar.

1928 : Adam Adamdır, 5 Ocak günü Berlin'de, Volksbühne'de Erich Engel'in rejisi ve Caspar Neher'in dekorlarıyla sahnelenir. Başrolleri Heinrich George ve Helene Weigel oynarlar. 23 Ocak'ta *Şvayk*, Erwin Piscator'un rejisi ve George Grosz'un dekorlarıyla ilk kez sahnelenir. Elisabeth Hauptmann, Brecht için John Gay'in Beggar's Opera'sını Almancaya çevirir. Brecht, Helene Weigel, Kurt Weill ve Lotte Lenya ile *Üç Kuruşluk Opera* üzerindeki çalışmalarına başlar. 31 Ağustos günü opera Berlin'de, Theater am Schiffbauerdamm'da ilk kez sahnelenir.

1929 : Brecht ve Helene Weigel, 10 Nisan günü evlenirler.

Mayıs ayında Brecht, Asja Lazis aracılığıyla Walter Benjamin'le tanışır. Temmuz ayında Baden-Baden müzik festivali haftaları çerçevesinde *Lindbergh'lerin Uçuşu (Der Flug der Lindberghs)* ve *Uzlaşma Üzerine Öğretici Oyun (Das Badener Lehrstück vom Einverstaendnis)* ilk kez sahnelenir. Oyunların müzikleri Weill ve Hindemith tarafından bastelenmiştir. 31 Ağustos'ta da *Happy End*, Berlin'de ilk kez oynanır. Oyun başarı kazanamaz. *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)* operası yayımlanır.

1930 : *Mahagonny* operası, 9 Mart günü Leipzig'de ilk kez sahnelenir. Brecht, Hann Eisler ve Slatan Dudow'la birlikte *Önlem (Die Massnahme)* adlı öğretici oyun üzerinde çalışmaya başlar. Mayıs ve Haziran ayları, Elisabeth Hauptmann ve Emil Burri'yle, Güney Fransa'da, *Mezhabaların Aziz Johanna'sı (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)* ve *Kuraldışı ve Kural (Die Ausnahme und die Regel)* adlı oyunların hazırlıklarıyla geçer. 18 Ekim'de Brecht'le Helene Weigel'in kızları Barbara doğar. 10 Aralık günü *Önlem*, Berlin'de, ilk kez sahnelenir.

1931 : Brecht, *Adam Adamdır*'ı yeniden işleyerek Berlin Devlet Tiyatrosu'nda sahneye koyar. Aynı ay Berlin Radyosu'nda *Hamlet*, Brecht'in yeni dramaturjisiyle yayımlanır. Şubat ayı başında Berlin'de G.W.Pabst'ın yönetiminde *Üç Kuruşluk Opera*'nın film çalışmalarına başlanır. Ağustos ayında Brecht, Ernst Ottwalt ve Slatan Dudow'la birlikte *Kuhle Wampe* filminin senaryo çalışmalarını tamamlar. Filmin yapımı çalışmalardaki bazı duraklamalarla 1931 Ağustos'u ile 1932 Şubat'ı arasında gerçekleştirilir. Sonbaharda Brecht, Slatan Dudow, Hanns Eisler ve Günther Weisenborn'un katkılarıyla Gorki'nin *Ana* romanını oyunlaştırır. Oyunun provaları aralık ayında Berlin'de başlar. Aynı ay *Maha-*

gonny, Berlin'de sahnelenir. *Mezbahaların Azize Johanna'sı* tamamlanır.

1932 : *Ana*, 17 Ocak'ta ilk kez sahnelenir. Berlin'deki Film Denetim Merkezi, *Kuhle Wampe* filminin gösterilmesini yasaklar. Bu yasak, sol çevrelerde büyük tepkiyle karşılanır. Daha sonra film, istenen bazı değişiklikler yapıldıktan sonra, 30 Mayıs'ta ilk kez gösterilir. *Mezhabaların Azize Johanna'sı* radyoda yayımlanır. Mayıs ortalarında Brecht, *Kuhle Wampe*'nin Moskova'da gösterilmesi nedeniyle Moskova'ya gider. *Sivri Kafalar ve Yuvarlak Kafalar*'ı *(Die Spitzköpfe und die Rundköpfe)* kaleme alır.

1933 : Ocak sonlarında *Önlem*'in Erfurt'daki oynanışı yasaklanır. Brecht 28 Şubat'ta, Reichstag yangınının ertesi günü Helene Weigel ve oğlu Stefan'la birlikte Prag'a gider. Martta Prag'dan Viyana'ya gelir. Burada Hanns Eisler, Fritz Sternberg, Peter Suhrkamp ve Oskar Maria Graf'la buluşur. Viyana'dan Zürih'e geçen Brecht, orada geçici olarak kalan Alfred Döblin, Anna Seghers, Bernhard von Brentano ve Kurt Klaeber gibi mültecilerle bir araya gelip ne yapılacağını görüşür. Daha sonra Paris'e geçen Brecht, Kurt Weill'la birlikte *Küçük Burjuvanın Yedi Büyük Günahı (Die 7 Todsünden des Kleinbürgers)* balesini yazar. Bale'nin ilk temsili 7 Haziran günü Paris'te gerçekleştirilir. Brecht'ler, sonbaharda Danimarka'ya göç ederler.

1934 : *Üç Kuruşluk Roman*, Amsterdam'da yayımlanır. Haziran sonlarında kitaplığının büyük bir bölümünü Berlin'den Svendborg'a, Brecht'in Danimarka'da yaşadığı yere gelir. Temmuz ve Ağustos ayları boyunca orada kalır. Yıl sonunda Brecht, Hanns Eisler ile Londra'ya gider.

1935 : İlkbaharda Moskova'ya giden Brecht, orada Sergey ve Olga Tretyakov, Carola Neher, Erwin Piscator ve başkaca dostlarıyla buluşur. Brecht'in oyunlarını

içeren bir kitap, orada Tretykov'un çevirisiyle ve *Epik Tiyatro* başlığıyla yayımlanır. Moskova'da Brecht sinema ve tiyatroları gezer. Çinli tiyatro oyuncusu Mei-lan-Fan'ın sanatına hayran kalır ve bu hayranlığın etkisiyle *Çin Tiyatro Sanatı Üzerine Notlar*'ı kaleme alır. Bu yazıyı 1937'de *Çin Tiyatro Sanatında Yabancılaştırma Etkileri* başlıklı denemeye dönüştürür. Bu arada Moskova'da bulanan Gordon Craig'le tanışır. 8 Haziran'da Nazi Yönetimi, Brecht'i Alman vatandaşlığından çıkarır. Brecht, 21-25 Haziran tarihleri arasında Paris'te toplanan *Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Yazarlar Kongresi*'ne katılır. Kongreye katılan ve bildiri sunan yazarlar arasında E.M.Forster, Aldous Huxley, André Gide, Henri Barbusse, Heinrich Mann, Max Brod, Klaus Mann, Anna Seghers vb. vardır. Brecht, bir yandan da *Tui-Romanı*'nın hazırlıklarıyla uğraşır. 7 Ekim'de *Ana* oyununun sahnelenmesi için New York'a hareket eder. Oyun 19 Kasım günü Theatre Ünion topluluğunca, Civic Repertory Theatre'de ilk kez oynanır. Brecht, *Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti (Furcht und Elend des Dritten Reiches)* adlı oyunu üzerinde çalışmaya başlar. *Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü* adlı yazı yayımlanır.

1936 : Brecht, Willi Bredel ve Lion Feuchtwanger'in çıkardıkları *Das Wort* dergisinin ilk sayısı Moskova'da yayımlanır. *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*'ın ilk temsili Kopenhag'da gerçekleştirilir.

1937 : Mart ayında Brecht, bir *Diderot Derneği*'nin kurulabilmesi için girişimlerde bulunur. Bu derneğin amacı, "üyelerinin deneyimlerini sistemli biçimde bir araya getirmek, bir terminoloji oluşturmak, insanların birlikte yaşamalarından doğan tiyatro anlayışlarını bilimsel düzeyde denetlemek, tiyatro ve film alanlarında çalışan sanatçıların kendi çalışmalarına ilişkin raporlarını toplamak ve bun-

ların karşılıklı değişimini sağlamak" olacaktır. W.H.Auden, Rupert Doone, Slatan Dudow, Eisenstein, Hanns Eisler, Mordecai Gorelik, George Grosz, Christopher Isherwood, Per Knutzon, Paer Lagerkvist, Erwin Piscator, Jean Renoir ve Sergey Tretyakov gibi adlar vardır. 24 Mart'ta, sonradan *Carrar Ana'nın Tüfekleri (Die Gewehre der Frau Carrar)* adını alacak olan oyunun ilk metni tamamlanır. Brecht, yaz aylarında Paris'e gider ve Ruth Berlau ile birlikte, aydınların İspanya İç Savaşı karşısındaki tutumlarını ele alacak olan Uluslararası Yazarlar Kongresi'ne katılır. 28 Eylül'de *Üç Kuruşluk Opera*'nın Paris'teki ilk temsili verilir. 10 Ekim'de yine Paris'te, Slatan Dudow'un Alman göçmenleriyle birlikte sahneleyeceği *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'nin provaları başlar. Başrolda Helene Weigel oynamaktadır. Oyunun ilk gösterimi 16 Ekim tarihinde yapılır. Helene Weigel yıl sonuna değin Paris, Zürih, Viyana ve Prag arasında gidip gelir, *Carrar Ana*'yı Paris'te, ardından Prag'da oynamayı sürdürür. 19 Aralık'ta oyun, Kopenhag'daki işçi tiyatrosunda sergilenir. Başrolde Dagmar Andreasen oynar.

1938 : Brecht, *Bay Jül Sezar'ın İşleri (Die Geschaefte des Herrn Julius Caesar)* oyunu üzerindeki çalışmalarını sürdürür. 21 Mayıs tarihinde *Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti'nin* ilk temsili Paris'te Brecht'in rejisiyle gerçekleştirilir. Londra'daki Malik Yayınevi'nde, Brecht'in toplu yapıtları iki cilt olarak yayımlanır. Brecht, *Galilei'nin Yaşamı (Leben des Galilei)* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan)* oyunlarının çalışmalarına başlar. *Me- Ti'nin Özdeyişler Kitabı'nın (Me Ti, Buch der Wendungen)* hazırlık çalışmaları da bu döneme rastlar.

1939 : Danimarka'da uzun süre kalamayacağını anlayan Brecht, Amerika'ya göç etme hazırlıklarına başlar. Desmond Vesey, *Galilei*'yi İngilizce'ye çevirir. Brecht

23 Nisan'da Danimarka'dan ayrılarak Stokholm'a gider. 20 Mayıs'ta babası Darmstadt'ta ölür. Brecht *Lukullus'un Sorgusu (Das Verhör des Lukullus)* ve *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder)* oyunları üzerinde çalışır. Londra'daki Malik Yayınevi'nde *Svendborg Şiirleri (Svendborger Gedichte)* yayımlanır.

1940 : Brecht, Hitler'in birliklerinin Danimarka ve Norveç'e girmesi üzerine, ailesiyle ve Margarete Steffin'le birlikte İsveç'ten gemiyle ayrılır ve Helsinki'ye gider. *Sezuan'ın İyi İnsanı* üzerindeki çalışmalarını sürdürür. *Bay Puntila ve Uşağı Matti'yi (Herr Puntila und sein Knecht Matti), Kaçakların Konuşmaları*'nı ve *Oyunculuk Sanatının Yeni Tekniği (Neue Technik der Schauspielkunst)* başlıklı denemesini kaleme alır. 12 Mayıs günü *Lukullus'un Sorgusu*, Beromünster Radyosu'nda yayımlanır.

1941 : *Artura Ui'nin Önelenebilir Yükselişi (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui)* oyunu üzerindeki çalışmalar başlar. *Sezuan'ın İyi İnsan*'nda bazı değişiklikler yapılır. 19 Nisan'da *Cesaret Ana ve Çocukları*, Zürih'te, Schauspielhaus'ta ilk kez sahnelenir. 12 Mayıs'ta Amerika için beklenen pasaportlar nihayet gelir. Brecht, Nazi birliklerine yaklaşmamak için Amerika'ya Sovyetler Birliği üzerinden gitmeye karar verir. 21 Temmuz günü Los Angeles'in limanı San Pedro'ya varır. Yanında ailesi ve Ruth Berlau vardır. Dostlarının tavsiyesi üzerine, New York'tan daha ucuz olduğu için, Santa Manica'ya yerleşirler. Feuchtwanger, Hanns Eisler ve Paul Dessau da ordadırlar. Brecht, *Simone Machard'ın Yüzleri (Die Gesichte der Simone Machar)* ve *Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda (Schweyk im zweiten Weltkrieg)* oyunlarını yazmaya başlar. Hollywood için film taslakları hazırlar.

1942 : Brecht 18 Ocak'ta T.W.Adorno ile tanışır. New York'ta çıkan *Aufbau* ve Buenos Aires'te çıkan *Das andere Deutschland (Öteki Almanya)* dergilerine yazılar yazar. Taslağını Brecht'in hazırladığı ve Fritz Lang'ın yaptığı *Hangmen also die* filminin ilk gösterimi yapılır.

1943 : Zürih'te *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Galilei'nin Yaşamı* 'nın ilk temsilleri gerçekleştirilir. Brecht büyük para sıkıntısı çeker.

1944 : *Kafkas Tebeşir Dairesi (Der kaukasische Kreidekreis)* üzerindeki çalışmaların başlaması. Charles Laughton'la Şvayk üzerine konuşmalar yapılır. 2 Mayıs günü New York'ta, üyeleri arasında Brecht'in de bulunduğu *Council for a Democratic Germany* kurulur. Aralık ayı başından itibaren Brecht, Charles Laughton'la birlikte *Galilei'nin Yaşamı*'nın çevirisi ve sahnelenmesi üzerine sistemli olarak çalışır.

1945 : Haziran ayında *Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti*, San Francisco ve New York'ta İngilizce oynanır. Oyun Almanca olarak New York'ta, Aurora Yayınevi'nce yayımlanır. Aralık ayında Brecht'le Laughton'ın *Galilei* çalışmaları tamamlanır.

1946 : Brecht, Berlin'den orada bir tiyatro kurmak üzere öneriler alır.

1947 : Başrolünü Charles Laughton'ın oynadığı *Galilei'nin Yaşamı*, İngilizce olarak Los Angeles'ta ve New York'da sergilenir. Brecht, Gerhart Eisler için yapılan soruşturma bağlamında, Washington'da, Antiamerikan Eylemler Komisyonu'nun önünde ifade verir. 5 Kasım'da uçakla Zürih'e hareket eder.

1948 : *Bay Funtila ve Uşağı Matti*, 5 Haziran'da Zürih'te ilk kez sahnelenir. Doğu Berlin'e giden Brecht, *Cesaret Ana*'nın provalarına başlar. *Tiyatro İçin Küçük Araç (Kleines Organon für das Theater)* ve *Komün Günleri (Tage der Commune)* üzerinde çalışır.

1949 : *Cesaret Ana*, Doğu Berlin'deki Doutsches Theater'de

11 Ocak günü ilk kez sahnelenir. Başrolü Helene Weigel oynar. Eylül ayında *Berliner Ensemble* kurulur. 12 Kasım'da *Bay Puntila ve Uşağı Matti,* bu tiyatronun ilk yapımı olarak sergilenir. Brecht'in çeşitli yapıtları yayımlanır.

1950 : Brecht, Doğu Berlin Sanatlar Akademisi'ne üye seçilir. 12 Nisan'da Brecht'in talebi nihayet kabul edilerek Avusturya vatandaşlığını alır.

1951 : *Ana,* 10 Ocak'ta Berliner Ensemble'da ilk kez sahnelenir.

1952 : *Carrar Ana'nın Tüfekleri,* Berliner Ensemble'da sahnelenir.

1953 : Suhrkamp Yayınevi'nde Brecht'in oyunları iki cilt olarak yayımlanır.

1954 : *Berliner Ensemble,* Schiffbauerdamm'daki tiyatroyla bağımsız bir tiyatro binasına kavuşur. Topluluk, *Cesaret Ana*'nın Paris temsiliyle ödül alır. Artık *Berliner Ensemble,* dünya çapında ünlü bir tiyatro olmuştur. 7 Ekim'de *Kafkas Tebeşir Dairesi* zsahnelenir.

1955 : Topluluk, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'yle Paris'e ikinci kez konuk topluluk olarak gider.

1956 : Brecht, 12 Ocak'ta Alman Yazarlar Kongresi'nde bir konuşma yapar. Şubat ayında, *Üç Kuruşluk Opera*'nın PiccoloTeatro'daki temsili için Milano'ya gider.

İlkbaharda *Galilei* provaları sırasında hastalanan Brecht, hastaneye kaldırılır. 10 Ağustos'ta son kez provaya gelir. 14 Ağustos günü geçirdiği bir kalp krzi sonucu ölür. 17 Ağustos'ta Bertolt Brecht, son arzusuna uyularak hiçbir tören yapılmaksızın evinin hemen yanındaki mezarlığa gömülür.

18 Ağustos'ta *Berliner Ensemble*'da George Lukacs, Johannes R. Becher ve Walter Ulbrich'in konuşmacı olarak katıldıkları bir devlet töreni düzenlenir.

TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

ÇEVİRMENİN NOTU

Bertolt Brecht'in 1949 yılında, "Sinn und Form" adlı dergide yayımladığı *Tiyatro için Küçük Organon*, bu büyük tiyatro adamının, *Berliner Ensemble*'daki çalışmalarından edindiği deneyimleri de kapsamak üzere, tiyatroya ilişkin görüşlerini bir bütün olarak sergilediği kuramsal-eleştirel eseridir. Bu eserin amacı, yazarının deyişiyle, tiyatronun sanatçılarına *bilimsel çağın tiyatrosunu* gerçekleştirmelerinde yardımcı olacak araçları sağlamaktır. Zaten Yunanca olan "organon" sözcüğü de araç anlamına gelir.

Brecht, 77 paragraftan ve sonradan yaptığı bazı eklerden oluşan *Organon*'da, önce *epik tiyatro*'dan önceki tiyatronun, başka deyişle geleneksel tiyatronun bilimsel çağ karşısında hangi bakımlardan yetersiz kaldığını ayrıntılı olarak inceledikten sonra, kendi deneyimleri doğrultusunda bu yüzyılın gereksinimlerini karşılayabilecek bir tiyatronun nasıl olması gerektiğini çeşitli yönleriyle sergiler.

Burada özellikle belirtilmesi gereken bir nokta, *Tiyatro için Küçük Organon*-'u -ister *Brecht*'in kişiliğine, ister onun temsil etmiş olduğu dünya görüşüne duyulan hayranlık nedeniyle- bir tür kutsal kitap saymanın, *Brecht*'e ihanet etmekle aynı anlamı taşıyacağıdır. Çünkü belki günün birinde bu yüzyılın gereksinimlerini karşılamak bakımından epik tiyatronun da yeterli olamayacağını büyük bir açıklıkla söyleyen, yine *Brecht*'in kendisi olmuştur. Başka deyişle, sanat yaşamının her döneminde *kendi* çalışmalarına son derece eleştirel gözle bakmaktan

hiçbir zaman vazgeçmemiş birinin görüşlerini dogmalaştırmak, o sanatçıyı anlamamaktan başka bir şey değildir.

Asıl bu noktaların gözden kaçırılmaması durumunda, *Tiyatro için Küçük Organon*'un ne kadar yetkin düzeyde bir tiyatro kuramını içerdiği, gerek tiyatroda, gerekse gösterim sanatlarının başka alanlarında çalışanlar için ne kadar değerli bir araç olduğu anlaşılır. Özellikle hemen her paragrafın ortaya hemen her dönemde yeni bakış açılarından tartışılabilecek konular atması, eserin önemini sürekli gündemde tutmaktadır. Konuya önyargısız ve gereken birikimle yaklaşmasını bilenler için, zamanında yalnızca tiyatro düşünülerek kaleme alınmış olan bu eserin günümüzde televizyon açısından da düşünceye yepyeni boyutlar kazandırıcı nitelikte olduğu kesindir.

Bu arada kendi çevirim konusunda bir özeleştiriyi dile getirmeyi de, uğraşıma duyduğum saygı açısından kaçınılmaz sayıyorum.

Tiyatro için Küçük Organon'u ilk kez 1976 yılında çevirmiştim. Bu basım için çeviriyi gözden geçirdiğimde, ne yazık ki hoş görülemeyecek aksaklıklarla ve yanlışlarla dolu bir çeviri olduğunu saptadım. Bunun üzerine eserin çevirisini, yaklaşık yüzde doksanbeş oranında, yeniden yaptım. İlk çevirideki aksaklıkların ve yanlışların nedenini araştırdığımda, iki kaynak saptadım.

Bir defa o yıllarda bu metni, çevirmen ile çevrilecek eser arasında kurulması mutlaka gerekli belli bir diyaloğu kurmadan, sırf o sıralarda *Brecht* çok gündemde olduğu, onun üzerine yazmak, ondan bir şeyler çevirmek bir modaya dönüştüğü için dilimize çevirmeye kalkışmıştım.

Yaptığım yanlışların ikinci ve asıl önemli kaynağı ise, bu çeviri işine girişirken, tiyatro konusunda yeterli bilgi birikimimin bulunup bulunmadığını araştırmamış ol-

mamdı. Oysa insan kendi anadilini ve yabancı dili ne kadar iyi bilirse bilsin, çevireceği metne ve o metnin temel aldığı bilgilere yeterince egemen olmadığı takdirde çevirinin başarıya ulaşması olanaksızdır.

Bu nedenlerle, şimdi *Tiyatro için Küçük Organon*'un *yeni* bir çevirisini sunarken, yanlışlar içeren 1976 çevirisini okumuş olan okurlardan özür dilemeyi de bir borç sayıyorum.

Ahmet Cemal

PROLOG

Aşağıda, birkaç onyıldır uygulamada geliştirilen belli bir tiyatro oynama biçimiyle bağıntılı bir estetiğin, nasıl bir estetik olabileceği incelenmektedir. Arada sırada yazarın* oyunlarına ilişkin notlar biçiminde yayınlanan kuramsal açıklamalarda, çiziktirmelerde ve teknik yönerimlerde, işin estetik yanına salt üstünkörü ve bir ölçüde fazla önemsenmeksizin değinilmişti. Bu bağlamda, belli bir tiyatro türü toplumsal işlevini kimi zaman genişletti, kimi zaman da daralttı, sanatsal araçlarını tamamladı ya da elemeden geçirdi, estetik söz konusu olduğunda ise egemen ahlak veya zevk kurallarını, savaşın o andaki konumuna göre, yadsıyarak ya da kendi yararına kullanarak, kendini estetik alanında kurumlaştırdı veya iddialı kıldı. Örneğin toplumsal akımlara olan eğilimini, genellikle benimsenmiş sanat eserlerinin içerdiği toplumsal akımların -genellikle benimsenmiş olmalarından ötürü dikkati çekmeyen toplumsal akımların- varlığını kanıtlayarak savundu. Aynı tiyatro, çağdaş üretimde bilinmeye değer olanlardan uzaklaşılmasını bir çöküş belirtisi saydı: Akşam eğlencesi satan bu yerleri, burjuva sınıfının uyuşturucu ticaretinin bir dalına dönüşecek kadar alçalmış olmakla suçladı. Sahnelerde toplumsal yaşama ilişkin olarak sergilenen yanlış betimlemeler, sözde natüralist betimlemeler de dahil olmak üzere, bilimsel kesinlikte betimlemeleri, düşünceden yoksun bir göz ya da ruh zevkinin bayatlamış tadımlıkları ise matematiğin mantığını istemesine

*Burada "yazar" diye sözü edilen, Brecht'in kendisidir. Ç.N.

yol açtı. Sözü edilen tiyatro, öğrenmeye karşı isteksizliğin ve yararlı olanı küçümsemenin eşliğinde güzeli yüceltmeyi, özellikle artık hiçbir güzellik yaratılamadığından, nefretle yadsıdı, Ulaşılmak istenen, bilimsel çağa uygun düşecek bir tiyatroydu; böyle bir tiyatroyu planlayanlar, estetik kavramlar deposundan basındaki estetleri kendilerinden uzak tutmalarına yarayacak kadar malzemeyi ödünç almakta ya da çalmakta güçlük çektiklerinde, açıkça "zevk aracından eğitim aracı geliştirme ve eğlence alanındaki belli kurumları yayın organlarına dönüştürme"* tehdidini ileri sürdüler; bunun anlamı, genelde beğenilen'in alanından göç etmekti. Soysuzlaşmış, asalak konumuna gelmiş bir sınıftan miras kalma bir parça olan estetik, öylesine acınası görünüm almıştı ki, kendini tiyatro diye nitelendirmeyi yeğleyen bir tiyatro, bunu yapabilmek için hem saygınlık, hem de hareket özgürlüğü kazanmak zorundaydı. Buna karşın, bilimsel bir çağın tiyatrosu adıyla uygulamaya konan, bilim değil, fakat tiyatroydu; gerek Nazilerin döneminde, gerekse savaş sırasında, gösterim olanakları ortadan kalkmışken birikmiş olan yenilikler, şimdi bu tür bir tiyatroyu estetik konumu açısından sınama ya da en azından bu türe ilişkin olarak düşünülebilecek bir estetiğin ana hatlarını belirleme girişimini akla yakın göstermektedir. Çünkü örneğin teatral yabancılaştırma kuramını bir estetiğin dışında betimlemeye kalkışmak, çok güç olurdu.

Üstelik günümüzde pozitif bilimlerin bir estetiğini bile kaleme alabilmek olasıdır. Galilei, belli formüllerin zerafetinden ve deneylerin eğleceli yanından söz eder; Einstein, güzellik duyumuna buluşlara yol açıcı bir işlev tanır; atom fizikçisi R. Openheimer ise, "kendine özgü güzelliği bulunan ve insanoğlunun yeryüzündeki konumuna

* Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Gesammelte Werke Bd. 17, s. 1004 vd., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967.

uygun görünen" bir bilimsel tutumu över.

Bu durumda gelin, çoğunluğun hoşnutsuzluğu pahasına, genelde beğenilen'in alanından göç etme niyetimizden vazgeçelim ve daha da büyük bir çoğunluğun hoşnutsuzluğu pahasına, bu alana yerleşme niyetinde olduğumuzu açıklayalım. Tiyatroyu, estetikte olması gerektiği gibi, bir eğlence yeri olara ele alalım ve bize hangi tür eğlencenin seslenebileceğini inceleyelim!

1.

Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır. Aşağıda, eskisinden ya da yenisiden olsun, tiyatrodan söz ettiğimizde anlatmak istediğimiz, budur.

2.

Kapsamı genişletmek için, insanlarla tanrılar arasındaki olayları da ekleyebilirdik; ancak bizim amacımız bir asgariyi saptamak olduğundan, bundan vazgeçilebilir. Öte yandan böyle bir genişletmeyi gerçekleştirseydik bile, *tiyatro* kurumunun en genel işlevinin eğlendirme olduğu yolundaki tanımlamanın aynı kalması gerekecekti. Bu, günümüze kadar *tiyatro* için bulduğumuz en soylu işlevdir.

3.

Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda da olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu kazandırır; tiyatro, eğlenceden başkaca bir kimlik kartını gereksinmez, ama bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır. Tiyatroyu örneğin bir ahlak pazarına dönüştürmek, asla onun düzeyinin yükseltilmesini sağlamaz; tam tersine, böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye bakmalıdır; tiyatro, ahlaki olanı eğlendirici, duyular açısından eğlendirici kılmadığı takdirde -ki ahlak, eğlendirici kılmadan ancak kazançlı çıkabilir-, derhal düzeyini yitirecektir. Tiyatrodan öğretmesi bile beklenmemelidir; tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey, insanın gerek bedensel, gerekse ruhsal bakımdan nasıl hazla hareket edeceği olabilir. Çünkü tiyatro, bütünüyle bir fazlalık olarak kalmak hakkına sahip bulunmalıdır; elbet bu, insanın zaten fazlalıklar için yaşadığı anlamına gelir. Başka şeylere oranla eğlencenin savunulma gereksinimi çok daha azdır.

4.

Böylece belirtmek gerekir ki, eskilerin, Aristoteles'i izleyerek tragedya'dan bekledikleri, halkı eğlendirmekten ne daha fazlasıdır, ne de daha azıdır. Tiyatronun dinden geldiği söylendiğinde, bununla anlatılmak istenen yalnızca tiyatronun dinden çıkarak tiyatro olduğudur; tiyatro dinsel törenlerden dinsel görevi değil, ama yalnızca ve yalın biçimde bu törenlerden kaynaklanan hazzı almıştır. Aristoteles'in katharsis'ine, yani korku ve acıma aracılığıyla ya da korku ve acımadan arınmaya gelince, bu, yalnızca eğlendirici olmakla kalmayıp, doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır. Tiyatrodan bundan fazlasını istemek ya da bundan fazlası için tiyatroya izin vermek, ancak insanın kendi amacını ucuzlatır.

5.

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

6.

Buna karşılık tiyatronun sunabileceği zayıf (yalın) ve güçlü (bileşik) eğlenceler vardır. Büyük dramalarda rastlanan sonuncular doruk noktalarına, örneğin aşkta cinsel birleşmenin ulaştığı gibi ulaşırlar; bunlar daha dallı budaklı, anlatım açısından daha zengin, daha çelişkili ve sonuçlardan yana daha kalabalıktırlar.

7.

Ve değişik zamanların eğlenceleri, insanların o sırada nasıl birlikte yaşadıklarına göre, elbet değişikti. Helen sirklerinin tiranların egemenliği altındaki demos'unu, XIV.Louis'nin sarayındakilerden farklı biçimde eğlendirmek zorunluğu vardı. Tiyatro insanların birlikte yaşamalarına ilişkin daha başka betimlemeler sunmak zorundaydı, yalnızca bir başka birlikte yaşama türüne ilişkin betimlemeleri değil, fakat başka türde betimlemeleri sunması gerekiyordu.

8.

İnsanların belli bir zamandaki birlikte yaşama biçimlerine göre olası ve gerekli eğlence doğrultusunda, figürlerin farklı boyutlandırılması, konumların başka bakış açılarına göre düzenlenmesi gerekiyordu. Helenlerin, bilinmemesi bireyi cezadan kurtarmayan tanrısal yasalardan kaçmanın olanaksızlığıyla, Fransızların görevleri düzenleyen saray yasalarının yeryüzünün büyüklerinden beklediği kişiliğine gem vurma eylemiyle, Elisabeth çağı İngilizlerinin de özgürlük içersinde tozutan yeni bireyin kendine duyduğu hayranlıkla eğlenebilmeleri için, öykülerin farklı anlatılması gerekir.

9.

Bir nokta göz önünde tutulmalıdır: Böylesine farklı türden betimlemelerden alınan zevk, hemen hiçbir zaman betimleme ile betimlenen arasındaki benzerliğin derecesine bağımlı olmamıştır. Bu bağlamdaki sapmalar, dahası olasılık dışılıklar, sapmalar belli bir çizgiyi korudukça ve olasılık dışılık aynı türden oldukça, ya hiç tedirginlik kaynağı olmamış, ya da çok az tedirginlik vermiştir. Ele alınan öyküde her türlü yazınsal ve teatral araçlarla yaratılan bir zorunlu akış yanılsaması, yeterli bulunmuştur. Bizler de, bu öykülerin başkişilerinin güzel ya da büyük duygularını kendimize mal etmeye çalışarak, Sophokles'in ruhsal arındırmalarını, Racine'in kendini feda ediş eylemlerini ya da Shakespeare'deki amok koşularını sömürebildiğimiz sürece, bu türden sapmaları görmezlikten gelmekten hoşlanırız.

10.

Çünkü eskilerden bu yana tiyatroda gerçekleştirilen ve insanlar arasındaki önemli olayları konu alan, zamanın da sapmalarına ve olasılık dışılıklarına karşın eğlendirmiş olan pek çok türde betimlemeden şaşılacak kadar çoğu, bugün bizi de eğlendirebilmektedir.

11.

Böylesine farklı zamanlara ait betimlemelerden zevk alabilme yeteneğimizi -o güçlü çağların çocuklarının belki de hiç sahip olmadıkları bir yeteneği- göz önünde bulundurduğumuz takdirde, çağımızın kendine özgü eğlencelerini, asıl eğlenceyi henüz keşfetmediğimiz kuşkusuna kapılmamız gerekmez mi?

12.

Tiyatrodan aldığımız zevk, eskilerin aldıklarına oranla azalmış olmalı; oysa bizim birlikte yaşama biçimimiz, henüz böyle bir zevk almayı olanaklı kılacak ölçüde eskilerinkine benziyor. Eski eserlere görece olarak yeni bir yöntemle, özdeşleşme yöntemiyle yaklaşıyoruz; ama eski eserler özdeşleşmeyi fazla besleyemiyor. Böylece aldığımız zevk, büyük ölçüde, bizden öncekilere onca açık olmuş kaynaklardan başka kaynaklardan besleniyor. O zaman işin eksik kalan yönünü dil güzellikleriyle, öykünün geliştirilmesindeki incelikle, bağımsız tasarımlar üretmemizi olanaklı kılan bölümlerle, kısacası eski eserler açısından ikinci derecede sayılan öğelerle tamamlıyoruz. Bunlar ise öyküde sapmaları gizleyen yazınsal ve teatral araçlardan başka bir şey değil. Tiyatrolarımız bu öyküleri, dahası, büyük Shakespeare'inkiler gibi, hiçte o kadar eski sayılmayacak öyküleri, hâlâ açık ve seçik anlatabilme, yani olayların birbirine eklenişini inandırıcı kılma yeteneğinden veya isteğinden artık yoksun. Oysa öykü -burada hemen anımsadığımız gibi-, Aristoteles'e göre dramanın ruhudur. İnsanların birlikte yaşamalarına ilişkin betimlemelerin ilkelliği ve sorumsuzluğundan ötürü gittikçe artan ölçüde rahatsız olmaktayız; üstelik bu yalnızca eski eserler bakımından değil, fakat eski reçetelere göre hazırlanmış yeni eserler bakımından da söz konusu. Artık zevk alma biçimimiz, bütünüyle çağdışı olmaya yüz tuttu.

13.

Tiyatrodan aldığımız zevkin azalmasının nedeni, insanlar arasında geçen olaylar canlandırılırken sapmalara gidilmesi. Bunun nedeni ise, betimlenen karşısındaki tutumumuzun bizden öncekilerinkinden farklı olması.

14.

Tiyatromuzun insanların birlikte yaşamlarına ilişkin betimlemelerle sağlayabileceği daha dolaysız bir oyalanmayı, daha kapsamlı ve etkili bir eğlenceyi aradığımızda, kendimizi bilimsel bir çağın çocukları olarak düşünmek zorundayız. İnsanlar olarak birlikte 'yaşayışımız -yani: Yaşamımız-, yepyeni bir kapsamda olmak üzere, bilimlerce yönlendirilmekte.

15.

Birkaç yüzyıl önce çeşitli ülkelerde yaşayan, ama birbirleriyle ileşitim kurmuş bazı insanlar, belli deneyler yaptılar; bunların yardımıyla doğanın gizlerini çözmeyi umuyorlardı. Artık güçlenmeye başlamış olan kentlerde esnaf sınıfından olan bu kişiler, yaptıkları buluşları başkalarına ilettiler; onlar ise yeni bilimlerden kendi kişisel kazançlarından başka bir şey beklemeksizin, bu buluşları uygulama alanında değerlendirdiler. Yaklaşık bin yıl boyunca hemen hiç değişmeyen yöntemler kullanmış olan zenaatler, aralarında rekabet yoluyla ilişki kurdukları çok sayıda yerde ve büyük kitleleri de toplayarak, ansızın geliştiler; yeni bir örgütlenme içersine giren bu kitleler dev bir üretime başladılar. İnsanlık kısa zamanda daha önce düşlemeye bile cesaret edemediği güçleri sergiledi.

16.

Sanki insanlık ilk kez, bilinçli olarak ve bir bütün halinde, üzerinde yaşadığı gezegeni oturulabilir kılma çabasına atılmaktaydı. Bu gezegenin kömür, su, petrol gibi öğeleri, hazinelere dönüştü. Su buharına taşıtları haraket ettirme görevi verildi; birkaç kıvılcım ve kurbağa bacaklarının titremesi, ışık üreten, sesi kıtalardan kıtalara taşıyan vb. bir doğa gücünü açığa çıkardı. Yepyeni gözlerle her yana bakınan insanoğlu, uzun zamandır görülegelen, ama hiç değerlendirilmemiş olanı nasıl kendi rahatı için uygulamaya koyabileceğini araştırdı. Çevresi on yıldan on yıla, sonra yıldan yıla, ardından da neredeyse her gün gittikçe daha çok değişmeye başladı. Ben bunları, doğduğumda bilinmeyen bir makinede yazıyorum. Yeni taşıtlarda, büyükbabamın düşünemeyeceği bir hızla gidiyorum; o zamanlar hiçbir şey böylesine hızla hareket etmezdi. Ve babamın yapamadığını yaparak, havada uçuyorum. Babamla kıtalararası bir konuşma yapabilmiştim; ama Hiroşima'daki patlamanın hareket eden resimlerini ancak oğlumla birlikte görebildim.

17.

Yeni bilimlerin çevremizde bunca büyük değişikliklere yol açmış, özellikle de çevremizi bunca değişebilir kılmış olmasına karşın, bu bilimlerin ruhunun hepimize yön verdiğini söyleyebilmek, henüz olanaksız. Yeni düşünme ve duyma biçiminin büyük kitlelere henüz gerçek anlamda işleyememiş olmasının nedenini, doğanın sömürülmesinde ve alt edilmesinde onca başarılı olan bilimlerin, egemenliğini ona borçlu bir sınıf, yani burjuva sınıfı tarafından bir başka alanı işleme konusunda engellenmesinde aramak gerekir; henüz karanlıklar içindeki bu bölge, doğanın sömürülmesi ve alt edilmesi sırasında insanlar arasında varolan ilişkilerden oluşmaktadır. Herkesi ilgilendiren bu işin üstesinden gelindi ama, işin üstesinden gelinmesini olanaklı kılan yeni düşünme yöntemleri, işi gerçekleştirenler arasındaki karşılıklı ilişkileri aydınlatamadı. Doğaya ilişkin yeni bakış açısı, topluma da yönelemedi

18.

Gerçekte insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler, her zamankinden çok daha ileri ölçüde saydamlığını yitirdi. İnsanların kendilerini adadıkları ortak ve dev girişim, görünüşe bakılırsa onları gittikçe daha çok bölüyor, üretimdeki artışlar yoksulluğun artmasına neden oluyor ve doğanın sömürülmesinden yalnızca belli bir azınlık, insanları sömürme yoluyla kazançlı çıkıyor. Herkesin ilerlemesi olabilecek şey, azınlığın ayrıcalığına dönüşüyor ve üretimin gittikçe daha büyük bir bölümü, dev savaşlar için yıkım araçları yaratmak hedefine yöneltiliyor. Bu savaşlarda bütün uluslardan gelme analar, çocuklarını sımsıkı kucaklamış, çaresizlik içinde gökyüzüne bakıyorlar ve bilimin öldürücü buluşlarını arıyorlar.

19.

İnsanlar bir zamanlar önceden kestirilemeyen doğa afetlerinin karşısında ne durumda idiyseler, bugün de kendi girişimlerinin karşısında öyle duruyorlar. Bir egemenliğe dönüştürdüğü yükselişini bilime borçlu olan, bu dönüştürmeyi bilimin yararlarını tekeline alarak gerçekleştiren burjuva, bilimsel bakış açısının kendi girişimlerine çevrilmesi durumunda egemenliğinin son bulacağını iyi biliyor. Bu nedenle insan toplumunu konu alan ve temelleri yaklaşık yüz yıl önce atılan yeni bilim, yönetilenlerle yönetenler arasındaki savaştan doğdu. O zamandan bu yana derinliklerde, yaşamlarının öğeleri büyük üretim olan yeni işçi sınıfında, belli bir bilimsel ruh gelişti: Oradan bakıldığında, büyük yıkımlar egemen sınıfın girişimleri sayılıyor.

20.

Bilimle sanatın ortak noktaları, her ikisin de varlık nedeninin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla, öteki ise eğlenceleriyle ilgilenir. Yaklaşmakta olan çağda ise sanat, eğlence kaynağını geçim durumumuzu olabildiğince düzeltebilecek ve önündeki engeller bir kez kaldırıldığında, bütün eğlencelerin en büyüğü olabilecek yeni üreticilikte bulacak.

21.

Eğer kendimizi bu büyük üretim tutkusuna adamak istiyorsak, o zaman insanların birlikte yaşamını ne tür betimlemelerle canlandırmalıyız? Bilim çağının çocukları olan bizler, tiyatromuzda doğa ve toplum karşısında, aynı zamanda eğlendirici nitelikte nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, üretici olabilsin?

22.

Bu, eleştirel bir tutumdur. Bir ırmağın karşısında, o ırmağın akışının düzenlenmesi, bir yemiş ağacının karşısında o ağacın aşılanma yoluyla daha soylu kılınması, bir yerden bir başka yere hareket karşısında yerde ve havada gidebilen taşıt araçlarının tasarımlanması, toplum karşısında ise o toplumun köklü bir değişime uğratılması olmalıdır. İnsanların toplumsal yaşamına ilişkin betimlemelerimiz, ırmakların akışını düzenleyenler, ağaç yetiştiriciler, taşıt yapımcıları ve toplumu köklü biçimde değiştirenler için yaratılmıştır; bizler, bunları tiyatrolarımıza çağırmakta ve onlardan, bizim yanımızdayken zevkli uğraşlarını unutmamalarını isterken, gönüllerince değiştirsinler diye dünyayı onların düşünce ve duygularına sunmaktayız.

23.

Tiyatro bu kadar özgür bir tutumu, doğal olarak, ancak kendini toplumdaki en güçlü akımlara bıraktığı ve, büyük değişiklikler yapmak gerektiğinden, çok sabırsız olma zorunluluğuyla karşı karşıya bulunanların yanında yer aldığı takdirde takınabilir. Başka bir neden olmasa bile, tek başına sanatımızı çağa uygun biçimde geliştirme isteği, bilimsel çağın tiyatrosu olan tiyatromuzu varoşlara sürükler; oralarda tiyatro, daha çok ağır yaşam koşulları içersinde yaşayanlardan oluşan geniş kitlelere kapılarını ardına kadar açık tutar; amaçlanan, bu kitlelerin tiyatroda kendi büyük sorunları ile yararlı bir tartışma ortamına girmelerini sağlamaktadır. Sanatımızın karşılığını ödemek, onlara zor gelebilir; kendilerine sunulan yeni eğlence türünü hemen anlamayabilirler; bize gelince, bizler de birçok bakımdan onların neyi nasıl gereksindiklerini bulmayı öğrenmek zorunda kalabiliriz; ama bize ilgi göstereceklerinden de emin olabiliriz. Çünkü doğabilime böyle uzakmış gibi görünen bu kitleler, gerçekte ondan uzak tutuldukları için uzaktırlar ve bu bilimi edinebilmek için, önce kendi başlarına yeni bir toplumbilimi geliştirmek ve uygulamak zorundadırlar; böylece, bilimsel çağın çocukları olurlar; bu tiyatro ise, kitlelerden bir hareket gelmediği takdirde harekete geçemez. Üreticiliği eğlencenin ana kaynağı yapan bir tiyatro, konu olarak da üreticiliği seçmek zorundadır. Özelilkle insanın insanı her yerde kendini üretme, başka deyişle geçimini sağlama, eğlenme ve eğlendirme konusunda engellendiği günümüzde, bu çabaları çok daha yoğun bir tempoyla sürdürmek gerekir. Tiyatro, gerçeğe ilişkin etkili betimlemeler yarabilmek ve yaratma hakkına sahip olabilmek için kendini gerçeğe adamalıdır.

24.

Bu tutum, tiyatronun öğretim ve kitle ileşitim mekanizasına elden geldiğince yaklaşmasını kolaylaştırır. Gerçi tiyatroyu, onu eğlendirici kılamayacak her türlü bilgiyle dolduramayız; ama tiyatro yine de kendini öğretme ve araştırmayla eğlendirmekte özgürdür. Tiyatro, topluma ilişkin ve toplumu etkileyebilecek nitelikte, uygulanabilir betimlemeleri, bütünüyle bir oyun olarak yaratır; toplumun mimarları için, toplumun hem geçmişteki, hemde bugünkü yaşantılarına sergiler; bunu, aramızdaki en tutkulu, en bilge ve en çok çaba harcayan kişilerin gerek bugünün, gerekse yüzyılın olaylarından elde ettikleri duyguların, düşüncelerin ve itkilerin *tadına varılmasını* sağlayacak biçimde yapar. Bu kişilerin sorunların çözümlenmesinden kaynaklanan bilgelikle, ezilenlere duyulan acımanın yararlı bir biçimde dönüşebileceği öfkeyle, insani olana duyulan saygıyla, yani insandan yana olanla, kısacası üreticileri eğlendiren her şeyle eğlendirilmeleri öngörülmüştür.

25.

Ve bu, tiyatroya izleyicilerinin yaşadıkları yüzyılın üreticilikten kaynaklanan kendine özgü ahlakının tadına varmalarını sağlama olanağını kazandırır. Eleştiriyi, yani üretkenliğin o büyük yöntemini bir neşe kaynağına dönüştüren tiyatro için ahlak alanında yapmak zorunda olduğu hiçbir şey yoktur, ama yapabileceği çok şey vardır. Toplum, canlı ve bir büyüklüğün taşıyıcısı olarak ortaya çıktığı takdirde, toplumdışı olanı da bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Bu bağlamda, çoğu kez özel değer taşıyan ussal güçler ve kimi yetenekler sergileyebilir. Bu bağlamda, çoğu kez özel değer taşıyan ussal güçler ve kimi yetenekler sergileyebilir; elbet bunlar, yıkıcı etki taşır. Toplum, bir afet halini almış ırmağın görkeminin tadına da varabilir; yeter ki onu dizginlemeyi başarabilsin: O zaman coşkun ırmak, artık topluma ait olmuş demektir.

26.

Gelgelelim böyle bir girişim söz konusu olduğunda, tiyatroyu bulduğumuz konumuyla bırakmamız, hemen hemen olanaksızdır. Şu tiyatrolardan birine girelim ve izleyicide yarattığı etkiyi incelelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz birtakım kişileri tuhaf bir konumda görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını -eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememişlerse- germiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir ileşitim yoktur, beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü, halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırtüstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi: Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar, ifadeleri ortaçağdan, cadıların ve rahiplerin zamanından kalmadır. Görmek ve duymak, kimi zaman eğlendirici de olabilen eylemlerdir, ama bu insanlar, her türlü eylemden kopmuş, yalnızca birtakım eylemlere konu olabilen kişiler gibidirler. Kendilerini belirsiz, ama güçlü duygulara kaptırdıkları dalıp gitmişlik konumu, oyuncular işlerini iyi yaptıkları ölçüde yoğunlaşır; öyle ki, bu konumdan hoşlanmayan bizler, oyuncuların olabildiğince kötü olmalarını ister hale geliriz.

27.

Betimlenen ve söz konusu atmosferlerle duygu kıpırdanışlarının üretilmesi için içinden kesitlerin alındığı dünyanın kendisine gelince, biraz karton, biraz mimik, biraz metin gibi, o kadar az ve yalın şey aracılığıyla sergilenir ki, insan, dünyanın böylesine yoksul bir kopyasıyla havaya girmiş izleyicilerinin duygularını dünyanın kendisinin yapabileceğinden çok daha güçlü biçimde harekete geçirebilen tiyatroculara hayranlık duymak zorunda kalır.

Ama ne olursa olsun, bağışlamamız gerekir tiyatroculara; çünkü onlar kendilerinden para ve ün karşılığında satın alınan eğlenceleri ne dünyaya daha sadık betimlemelerle sağlayabilirler, ne de gerçeklikten sapan betimlemelerini daha az büyüleyici biçimde sergilemek ellerindedir. Onların kişileri betimleme yeteneklerine değişik yerlerde tanık oluruz; özellikle kötü adamlar ve daha küçük figürler, bu tiyatrocuların insan tanıma yeteneklerinin izlerini taşırlar ve birbirleri açısından farklılık sergilerler; odak noktası niteliğindeki figürlerin, izleyicilerin onlarla kolayca özdeşleşmesini sağlamak için, genel çizgiler içersinde tutulmaları gerekir; her ne olursa olsun, bu çizgilerin dar bir alandan, içindeki herkesin hemen : Evet, bu gerçekten de böyledir, diyebileceği bir alandan kaynaklanması şarttır. Çünkü izleyicinin istediği, tıpkı atlıkarıncanın tahta atlarından birine binen çocuğun istediği gibi, belirli duygulara kavuşabilmektir: Çocuk, ata binebildiğinden ve bir ata sahip olduğundan ötürü gururu, başka çocukların yanından bir at sırtında geçebildiği için hazzı, hem kendisi birilerini takip ettiği, hem de birilerince takip edildiği için serüven atmosferini vb. duyumsar. Çocuğun bütün bunları yaşayabilmesi açısından ne altındaki tahta taşıdın ata benzerliği büyük bir rol oynar, ne de atla dolaşmanın küçük bir çemberde gerçekleşmesi tedirgin edicidir. Bu tiyatrolardaki izleyiciler için önem taşıyan tek nokta, çelişkilerle dolu bir dünyanın yerine uyumlu bir dünyayı, pek iyi tanınmayan bir dünyanın yerine düşlenebilir bir dünyayı geçirebilmektir.

29.

Girişimimiz için bulduğumuz tiyatro, işte bu türden bir tiyatrodur ve bugüne kadar bu tiyatro, bilimsel yüzyılın çocukları diye adlandırdığımız, umut dolu dostlarımızı sindirilmiş, inançlı, "büyülenmiş" bir kitleye dönüştürebileceğini göstermiştir.

30.

Gerçek şu ki bu insanlar, yaklaşık yarım yüzyıldan bu yana insanların birlikte yaşamalarına ilişkin gerçeğe daha sadık betimlemeler ve toplumsal bozukluklara, dahası toplumun yapısının bütününe başkaldıran tipler görebildiler. Duydukları ilgi, dilin, öykünün ve düşünce ufkunun zaman zaman olağanüstü dar sınırların ardına çekilmesine onları razı edebilecek ölçüde yoğundu, çünkü bilimsel düşüncenin meltemi, alışılagemiş hazları neredeyse soldurmuştu. Ama verilen kurbanlara pek değmedi. Betimlemelerin daha ince işçilik ürünü olması bir eğlenceye zarar verirken, bir başkasına yönelik gereksinimi karşılayamadı. İnsan ilişkilerinin alanı görülebilir olduysa da, görüş alanı açılmadı. Eski yolla (büyüsel yolla) üretilen duygular, eski duygular olarak kaldı.

31.

Çünkü tiyatrolar yine eskiden olduğu gibi, bilimsel düşünceyi doğanın alanına hapseden, ama ona insan ilişkilerinin alanının kapısını açmaya cesaret edemeyen bir sınıfın eğlence yerleri olarak kaldı. Halkın içindeki bir avuç proletere gelince, kendi sınıflarına sırt çeviren kafa işçilerinin önemsiz ve güvenilir olmaktan uzak desteğine sahip olan bu ufak kesim de hâlâ bir kez saptanmış olan yaşama biçimine katlanmayı kolaylaştıran o eski türden eğlenceyi gereksinmekteydi.

32.

Am biz, yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamaza aldırmadan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım!

33.

Hazır bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnede betimlenen) yapısını (izleyici salonundaki) toplum tarafından etkilenemez diye sergileyen bir tiyatro. Zamanının toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı günah işlemiş olan Ödipus, cezasını bulur; bunu, eleştirilmeleri olanaksız tanrılar sağlarlar. Shakespeare'in kaderlerinin yıldızını göğüslerinde taşıyan yalnız kahramanları, sonuçsuz ve öldürücü amok koşularını engellenemez biçimde gerçekleştirirler, kendi kendilerini yıkıma sürüklerler; onların yıkımlarında ölüm değil, yaşam tiksindirici olup çıkar, yıkımın eleştirilebilmesi ise olanaksızdır. Her yer, kurban edilmiş insanlarla dolu! Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki, barbarların da bir sanatları vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım!

34.

Karanlığın korumasında "kabasaba" bedenleri terk eden ruhlarımız, yukarda, sahnedeki o düşsel bedenlere girmeyi, onların bize başka zamanlar "yasaklanmış" kanatlanmalarına katılmayı daha ne kadar sürdürecekler? Bütün bu oyunların, yalnızca zamanın ruhu açısından mutlu sayılabilecek sonunda (uygun bir yazgının gerçekleşmesi, dinginliğin sağladığı düzen), bütün kanatlanışları birer taşkınlık diye suçlayan düşsel bir infazı yaşadıktan sora, yaşadığımız, ne biçim bir kurtuluştur? *Ödipus*'a sığınıyoruz, çünkü ortada hâlâ tabular var ve bilgisizlik, cezadan kurtarmıyor. *Othello*'ya sığınıyoruz, çünkü kıskançlıktan bugün de kurtulabilmiş değiliz ve her şey, hâlâ mülkiyete bağımlı. *Wallenstein*'a sığınıyoruz, çünkü rekabet savaşı için özgür ve adil olmamız gerekir, aksi takdirde söz konusu savaş son bulur. Toplumun bir *Milieu* (ortam) niteliğiyle, daha sorunlu bir görünümle ele alındığı "Hortlaklar" ve "Dokumacılar" gibi oyunlarda da bu batıl alışkanlıklar desteklenir. Oyundaki başkişilerin duygularını, bakış açılarını ve itkilerini zorla benimsemek durumunda kaldığımızdan, toplum bağlamında aldığımız, *Milieu*'nün verdiğinden fazla olmaz.

35.

Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.

36.

Söz konusu alanın kendisi, tarihsel göreceliğiyle belirlenebilmelidir. Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde, bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir. (Bu amaç için, tiyatrolarımızın neredeyse çeşitli çağlarda yaşamış insanların davranış biçimlerindeki örtüşmeleri daha vurgulayarak sergilemek uğruna kullandıkları yöresel renklerden ve folklordan elbet yararlanılamaz. Uygun teatral araçlara daha sonra değineceğiz.)

37

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: "Ben de böyle davranırdım", diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: "Ben de bu koşullar altında yaşasaydım"; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu, eleştirinin başlangıcıdır.

38.

Tarihsel koşullar, elbet karanlık güçler (arka düzlemler) olarak düşünülmemelidir (ve kurgulanmamalıdır); bu koşullar, insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur (ve yine onlar tarafından değiştirilecektir); onları oluşturan, şu anda olup bitenlerdir.

39.

Eğer tarihsel kılınmış bir karakter, içinde bulunulan çağa uygun yanıt verirse ve başka çağlarda başka türlü yanıt verecek idiyse, o zaman o karakter, *herkes* değil midir? Evet, zamana ve mensup olunan sınıfa göre, verilen yanıt farklı olacaktır; eğer söz konusu kişi bir başka zamanda yaşıyorsa, yaşamaya başlayalı henüz çok olmamışsa ya da yaşamın karanlık yanlarından geliyorsa, hiç kuşkusuz farklı yanıtlayacaktır; ama yine o konumda ve o zamanda bulunan herkesinki kadar belirli bir yanıt verecektir: Bu durumda, yanıt açısından başkaca farklılıklar da var mıdır, diye sormak gerekmiyor mu? O kişi, o yaşayan, başkalarıyla karıştırılması olanaksız kişi, hemcinslerine bütünüyle benzemeyen o insan, neredediır acaba? Betimlemenin o insanı görünür kılmak zorunda olduğu açıktır; bu, söz konusu çelişki betimlemede oluşturularak gerçekleştirilecektir. Tarihselleştirici betimleme, işlenen karakterin çevresinde başka hareketlerin ve ana çizgilerin izlerini de taşıyan taslaklardan bir şeyleri içerecektir. Ya da bir vadide bir söylev veren bir adamı düşünelim; bu adamın söylev sırasında fikrini değiştirdiğini veya yalnızca birbiriyle çelişen cümleler söylediğini, böylece yankının da, o kişiyle birlikte konuşarak, tümceler arasındaki karşılaşmayı gerçekleştirdiğini varsayalım.

40.

Böyle betimlemeler doğal olarak izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimini gerekli kılar. Bu oynama biçimi, toplumsal itici güçler düşünceden dışlayarak, ya da yerlerine başkalarını koyarak deyiş yerindeyse, yapımızda sürekli kurgusal montajlar gerçekleştirmek zorundadır; bu yöntem aracılığıyla güncel bir davranış, biraz *doğaldışı* olur, böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve işlenebilir konuma gelirler.

41.

Bu, su mühendisinin bir ırmağı hem ilk yatağıyla, hem de eğer eğimi ya da su miktarı fazla olsaydı, sahip olabileceği varsayımsal yatağıyla birlikte görebilmesi gibidir. Ve mühendisin düşüncelerinde yeni bir ırmağı görmesi gibi, sosyalist insan da düşünce düzeyinde, ırmak kenarında çalışan işçiler arasmda geçen yeni türden konuşmalar duyar. İşte bizim izleyicimiz de tiyatroda böyle işçiler arasında geçen olayları, bu taslak izleriyle ve yankılarla donatılmış olarak bulmalıdır.

42.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında Berlin'de, Schiffbauerdamm Tiyatrosunda, böyle betimlemeler oluşturmak için denenen oyun biçimi, *yabancılaştırma etkisi*'ni (YE) temel alır. Yabancılaştıran betimleme, konunun anlaşılmasını olanaklı kılan, ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümünü veren betimlemedir. Antik çağın tiyatrosuyla ortaçağ tiyatrosu, figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleştirmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları bizimkilerden bütünüyle farklıydı.

43.

Eski yabancılaştırma etkileri, betimleneni izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimleneni bir değişmez'e dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır, yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır. Yeni yabancılaştırmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır.

Çünkü uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünür. Her yerde, anlamak için çaba harcamamıza gerek bırakmayacak kadar açık, kendiliğinden anlaşılır şeylere rastlarız. İnsanlar kendi aralarında yaşadıklarını, verili ve insana uygun yaşama diye görürler. Yaşlıların dünyasında yaşayan çocuk, orada olup bitenleri öğrenir. Kendini olayların o andaki akışına alıştırır. Biri kalkıpta bu akışın yanısıra ve onun ötesinde birşeyler isteme yürekliliğini göstermişse, bu isteği kuraldışıdır. O, "kaderin" onun için öngördüklerinin, toplumun onun için öngördükleri olduğunu anlasa bile, toplumu, başka deyişle onun gibilerinin bir araya gelmelerinden oluşan bu güçlü bütünü, o toplumu oluşturan bölümlerin toplamından daha büyük bir bütün gibi görmek ve bütünüyle etkilenemez saymak durumundadır — ve yine de bu etkilenemez olan, kendisine tanıdık gelecektir; kendisine tanıdık gelene kuşku duymayı kim aklından geçirir? Bütün varolanları kuşkuyla karşılayabilmesi için, büyük Galilei'nin sarkaç gibi sallanan bir avizeye bakış biçimi yani yabancı bakışı geliştirmesi gerekir. Galilei bu sallantılar karşısında sanki böyle bir şeyi beklememişçesine ve anlamıyormuşçasına şaşkınlığa kapılmış, bu sayede de bir takım yasal bağlantıları bulabilmiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır. İzleyicisin şaşırtabilmelidir; bu, alışılmış olan'ı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir.

45.

Bu teknik tiyatroya, yeni toplumbilimin yöntemini, materyalist diyalektiği kendi betimlemeleri için değerlendirme olanağını kazandırır. Bu yöntem, toplumun hareketliliğini sergileyebilmek için toplumsal konumları birer süreç olarak işler ve ve bunları çelişkili yapılarıyla ele alır. Bu yönteme göre ancak değişime uğrayan, yani kendi kendisiyle uzlaşmayan, gerçekten var sayılabilir. Bu, insanların belli bir dönemdeki toplumsal yaşama biçimlerini dile getiren duyguları, düşünceleri ve tutumları için de geçerlidir.

46.

Doğada bunca kabarık sayıda ve çeşitli değişikliklere yol açmış olan çağımız, her şeyi bizim el atmamıza elverişli nitelikte kavramaktan zevk alan bir çağdır. İnsanda çok şey var, demekteyiz, o halde insandan çok şey yapılabilir. O, olduğu gibi kalmak zorunda değildir; ona yalnız olduğu konumuyla değil, ama olabileceği konumuyla da bakmak gerekir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona yol almaktır. Bunun anlamı ise benim yalnızca onun yerine geçmek yerine, hepimizin temsilcisi kimliğiyle onun karşısına oturmam gerektiğidir. Bu nedenle tiyatro, gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır.

47.

Yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu. izleyicilerin canlandırılan karakterlerle özdeşleşmelerini sağlamak amacıyla öğrendiklerinin tümünün bir yana bırakmak zorundadır. İzleyicilerini trans konumuna sokmamayı amaçlarken, kendisi de bu konuma girmekten kaçınmalıdır. Kasları gevşek kalmalıdır; çünkü örneğin gerilmiş boyun kasları ile yapılacak bir baş çevirme hareketi, izleyicilerin bakışlarını, dahası başlarını "büyülemişçesine " döndürmelerine yol açar; bu ise söz konusu harekete ilişkin bütün spekülasyonların ya da ruhsal devinimlerin zayıflamasına neden olur. Oyuncunun konuşma biçimi, bayat nakaratlardan ve izleyiciyi uyutan, böylece de anlamın yitip gitmesine yol açan kadanslardan arınmış olmalıdır. Ecinnileri canlandırırken bile oyuncunun kendisi, bir ecinniymiş etkisini bırakmamalıdır; aksi takdirde izleyiciler, ecinnileri çarpanın ne olduğunu nasıl anlayabilirler?

48.

Oyuncu bir an bile kendisinin bütünüyle canlandırdığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. "Lear'i oynamıyordu , Lear'in ta kendisiydi", yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermektir, ya da, daha iyi deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu tutkulu kişileri canlandırdığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama kendi duygularını ilke olarak canlandırdığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıdır ki, izleyicilerinin duyguları da canlandırılanınkiler olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdırlar.

49.

Oyuncunun sahnede iki kişi kimliğiyle, hem Laughton, hem de Galilei olarak yer alması, gösteren Laughton'ın gösterilen Galilei'nin kişiliğinde yitip gitmemesi, başka deyişle, bu oynama biçimine "epik" adını vermiş olan ilke, sonuç olarak gerçek olayın perdelenmediğinden başkaca bir anlam taşımaz — yani sahnedeki, gerçekten Laughton'dır ve bu Laughton, Galilei'yi nasıl düşündüğünü göstermektedir. İzleyici, Laughton bütünüyle bir değişim girişiminde bulunsa bile onu unutacak, ona duyduğu hayranlığı yitirecek değildir hiç kuşkusuz; ne ki böyle bir durumda, bütünüyle canlandırılan karakterle özdeşleşecek olan düşünce ve duygularını yitirecektir. Oyuncu, izleyicinin düşünce ve duygularını bütünüyle kendine mal etmiş olacak, böylece ortaya, bu kez oyuncunun bize mal edeceği tek bir örnek çıkacaktır. Bu yoksullaşmanın önüne geçmek için oyuncu, gösterme eylemini de sanatsal bir eyleme dönüştürmek zorundadır. Bu konuda yardımcı olarak şöyle bir tasarımdan yararlanılabilir: Tutumun yarısını, gösterme eylemini, bağımsız kılmak amacıyla, belli bir jestle donatabilir, ona puro içirebilir ve onun her defasında, kurgulanan karakterin bir başka davranış biçimini bize sergilemek için, purayo elinden nasıl bıraktığını tasarımlayabiliriz. Eğer görüntüden acele olan her şey çıkarılırsa ve rahat hareketlerin düşünülmesinde ihmal gösterilmezse, o zaman önümüzde bizi rahatlıkla düşüncelerimizle ya da kendi düşünceleriyle başbaşa bırakabilecek bir oyuncu var demektir.

50.

Betimlemelerin oyuncu aracılığıyla iletilmesinde bir başka değişiklik daha gereklidir ve bu değişiklik de olayı daha bir *somut* kılar. Oyuncu, sahnede kendisi değil de, kurgulanan karakter varmış gibi yaparak izleyiciyi aldatmamalıdır; bunun gibi, sahnede olup bitenlerin önceden çalışılmadığı, her şeyin ilk kez ve yanızca bir defaya özgü olup bittiği izlenimini uyandırarak da aldatmacaya gitmemelidir. Schiller'in, gezgin şarkıcının ele aldığı olayı bütünüyle bir geçmiş, mim sanatçısının ise bütünüyle bir şimdiki zaman bağlamında işlemesi gerektiği yolundaki ayrımı* artık eskisi kadar doğru değildir. Oyuncunun "başlangıçta ve ortasında, sonu bildiği", oyunundan anlaşılabilmelidir ve oyuncu "böylece bütünüyle rahat bir özgürlüğe sahip bulunmalıdır". Oyuncu, canlandırdığı karakterin öyküsünü canlı bir betimleme aracılığıyla anlatır, ondan daha çok şey bilir, gerek *şimdi*'yi, gerekse *burada*'yı oyunun kurallarının olası kıldığı bir kurmaca niteliğiyle ortaya koymayıp, dünden ve başka bir yerden ayırır; böylece de olayların birbirine bağlanışı görünür kılınabilir.

---

* Goethe ile mektuplaşma, 26.12.1797.

51.

Kitle olaylarının ya da, savaşlarda ve devrimlerde olduğu gibi, dış dünyanın çok büyük değişimlere uğradığı olayların canlandırılmasında bu nokta, özellikle önemlidir. İzleyici, bütün konumu ve bütün akışı önünde sergilenmiş olarak bulabilir. Örneğin sahnede konuşan bir kadına kulak verirken, aynı kadının, diyelim birkaç hafta sonra başka türlü konuşacağını tasarımlayabilir, ya da o anda başka yerlerdeki başka kadınların başka türlü konuştuklarını düşünebilir. Kadın oyuncu, sanki canlandırdığı kadın içinde bulunulan çağı sonuna kadar yaşamışta, şimdi anılarında yineliyormuş, yola devam edişe ilişkin bilgilerinden yararlanıyormuş ve söz konusu zaman parçasına ilişkin bilgilerinden yararlanıyormuş ve söz konusu zaman parçasına ilişkin açıklamalarının içinden yalnızca önem taşıyanları anlatıyormuş gibi oynadığı takdirde, yukardaki konum gerçekleşebilir, çünkü önem taşıyan önem kazanmış olandır. Bir kişinin "özellikle bu kişi" ve "şu yaşanılan andaki belli kişi" diye yabancılaştırılması, ancak oyuncunun karakterin kendisi, temsilin de olayın kendisi olduğu yanılsamasına gidilmezse olasıdır.

52.

Gelgelelim bu noktada bir başka yanılsamanın, sanki herkesin canlandırılan karakter gibi davrandığı yanılsamasının da bir yana bırakılması gerekmiştir. "Ben bunu yapıyorum", "ben bunu yaptım"a dönüşmüştür; şimdi ise "o bunu yaptı"nın, "o, bunu yaptı, başka bir şeyi değil"e dönüşmesi gerekmektedir. Eylemleri karaktere, karakteri de eylemlere uydurmak, çok aşırıya kaçan biryalınlaştırmadır; gerçek insanların eylemleri ile karakterleri arasındaki çelişkiler, bu yolla gereğince sergilenemez. Toplumsal hareket yasaları, "ideal durumlar" aracılığıyla gösterilemez, çünkü "anlıktan uzaklık" (çelişkililik), hareketin ve harekete geçirilenin özünde yatar. Gerekli olan - ama kesinlikle gerekli olan- tek şey, genelde deneme koşulları denebilecek bir şeylerin oluşturulmasıdır, yani her defasında bir karşı-deney'in düşünülebilir olmasıdır. Çünkü tiyatroda toplum, sanki yaptığı bir deneymiş gibi işlenir.

53.

Provalarda canlandırılan karakterle özdeşleşmeden yararlanılabilirse de (ki bundan temsilde mutlaka kaçınılmalıdır), bu, çeşitli gözlem yöntemlerinden yalnızca biri olarak kullanılabilir. Provada özdeşleşme yararlıdır, çünkü çağdaş tiyatro tarafından ölçüsüz uygulandığında bile, çok ince bir karakter çizimine göterlebilmiştir. Gelgelelim oyuncunun, bunu söylediğini ya da yaptığını gördüğüm bir insanın görünüşünü nasıldı? diye -oradan buradan malzeme toplayıp, öyküde yer almış olabilecek bir karakteri oluşturmak amacıylasoracak yerde: Şu ya da bu başıma gelseydi, nasıl olurdum? şunu söyleseydim ve bunu yapsaydım, nasıl görünürdüm? diye sorması, özdeşleşmenin en ilkel türüdür. Karakterin bütünlüğünü oluşturan, o karakterin tek tek niteliklerinin birbirleriyle çelişme biçimidir.

54.

Gözlem, oyunculuk sanatının temel öğelerinden biridir. Oyuncu, çevresindekileri bütün kasları ve sinirleriyle, bir öykünme eylemi gerçekleştirerek gözlemler; bu, aynı zamanda bir düşünme sürecidir. Çünkü salt öykünmeyle yetinilseydi, ortaya yalnızca gözlenen çıkardı; bu ise yeterli değildir, çünkü kendisine öykünülen, dile getirdiği şeyi çok alçak sesele söyler. Oyuncu bir karikatür değil, ama bir betimleme yaratabilmek için insanlara, sanki yaptıklarını rol yaparcasına sergiliyorlarmış gibi, kısacası, seni ona, yaptıkları üzerinde düşünmesini öğütlüyorlarmış gibi bakar.

55.

Görüşler ve amaçlar olmaksızın betimlemeler yapabilmek olanaksızdır. Bilmeden hiçbir şey gösterilemez: O halde insan, neyin bilmeye değer olduğunu nasıl bilecektir? Oyuncu bir papağan ya da bir maymın olmak istemiyorsa eğer, sınıfların savaşlarına katılma yoluyla zamanın insanların birlikte yaşamlarına ilişkin bilgisini edinmek zorundadır. Klmileri, ücret konusu bir kez çözüme bağlandıktan sonra, sanatı en yüksek doruklara yerleştirdiklerinden, bu davranışı küçültücü bulabilirler; gelgelelim insanlar için en üst düzeydeki kararlar, havalarda değil, ama yeryüzünde, kafalarda değil, "dışarlarda" verilir. Kimse kendini insanların üzerinde göremeyeceğinden, birbirleriyle savaşmakta olan sınıfların üzerinde de göremez. Toplum savaşan sınıflara bölünmüş kaldıkça, ortak bir sözcüye sahip olamaz. Bu durumda sanat için *tarafsızlık,* yalnızca *egemen* taraftan yana olmak anlamını taşıyabilmektedir.

56.

Böylece bakış açısının seçimi, oyunculuk sanatının bir başka temel öğesi olmaktadır ve bu bakış açısının tiyatronun dışından seçilmesi gerekmektedir. Doğada gerçekleştirilen köklü değişimler gibi, toplumda gerçekleştirilen köklü değişimler de bir özgürleştirme eylemidir ve bilimsel bir çağın tiyatrosuna düşen, özgürlüğe kavuşmanın sevinçlerini iletmektir.

57.

Şimdi örneğin oyuncunun bu bakış açısından rolünü nasıl okuması gerektiğini irdeleyerek ilerleyelim. Burada önemli olan, oyuncunun "kavramakta" acele etmemesidir. Gerçi o, metninin en doğal tonunu, metni söylemenin en rahat yolunu hemen bulacaktır, ama yine de anlatımı düşünülebilecek en doğal anlatım saymamalı, durakla-malı, kendi genel görüşlerine başvurmalı, başka olası anlatımları hesaba katmalı, kısacası, oyuncunun tutumu, hayret eden insanın tutumu olmalıdır. Bunu tek nedeni, oyuncunun bütün anlatımları, özellikle de öteki karakterlerin anlatımlarını saptamadan belli bir karakteri oturtmakta acele etmesini, böylece de o karaktere soradan bir sürü ekleme yapılmak zorunda kalınmasını önlemek değildir; bir başka ve temel neden de, eğer toplumu temsil eden izlerçevrenin olayları etkilenebilir yanıyla görmesi isteniyorsa büyük önem taşıyan bir noktayı, karakterin yapısı içersinde "Değil-Fakat" öğesinin yerleştirilmesini gerçekleştirmektir. Ayrıca her oyuncu, kendisine uygun düşeni "insani" diye hemen benimseyeçek yerde, özellikle kendisine uygun düşmeyene, özel olana erişmek için çaba harcamak zorundadır. Yine oyuncu metnin yanı sıra, bu ilk tepkilerini, çekincelerini, eleştirilerini ve şaşkınlıklarını belleğine geçirmelidir ki, bunlar, oluşturduğu karakter kesin biçimini aldığında o karakterde "eriyerek" ortadan kalkmak yerine korunabilsin ve algılanabilir olarak kalsın; çünkü önemli olan gerek karakteri, gerekse ötekileri izleyiciye özümsetmekten çok, onun gözünde çarpıcı kılmaktır.

58.

Ve oyuncunun öğrenme eylemi, öteki oyuncuların öğrenme eylemleriyle, karakter kurgusu da öteki karakterlerin kurgularıyla birlikte gerçekleştirilmelidir. Çünkü en küçük toplumsal birim, tek bir insan değil, fakat iki insandır. Gerçek yaşamda da birbirimizi karşılıklı olarak oluştururuz.

59.

Bu noktada, tiyatrolarımızın kötü bir alışkanlığından öğrenebileceğimiz bazı şeyler vardır: Egemen olan oyuncu, yani star, başka oyuncuları kendisine hizmet ettirerek de "öne çıkar": Öteki oyuncuları da canlandırdıkları karakterleri korkunç, dikkatli vb. kılmaya zorlayarak kendi canlandırdığı karakteri korkunç ya da bilge kılar. Her şeyden önce bu ayrıcalığı herkese sağlamak, böylece de öykünün akışına yararlı olabilmek için, oyuncular provalarda rolleri aralarında değişmelidirler; böylece karakterler birbirlerinden gereksindiklerini birbirlerinden almış olurlar. Ayrıca kendi karakterlerinin kopyasına ya da başka yorumlarına rastlamak, oyuncular açısından yararlıdır. Karşı cinsten biri tarafından oynanan karakter, kendi cinsiyetini daha belirgin biçimde dışlaştıracaktır, bir komedi sanatçısınca trajik ya da komik yorumlanan, yeni boyutlar kazanacaktır. Kendi kişiliğinde karşı karakterleri de birlikte geliştiren ya da en azından onların oyuncularını temsil eden oyuncu, her şeyden önce karakterini sergilediği ve çok önemli olan toplumsal bakış açısını güvence altına almış olur. Efendi, ancak uşak onu nasıl bir efendi yerine koyarsa, öyle bir efendi olabilir ve buna benzer örnekler.

60.

Söz konusu karakter, oyunun öteki karakterleri arasındaki yerini aldığında, elbet üzerinde sayısız geliştirme eylemi gerçekleştirilmiş olacaktır ve oyuncu bu bağlamda esin kaynağını metinde bulduğu tahminleri belleğine zaten geçirmiştir. Ama oyunun karakterlerinin kendisine davranış biçimleri, ona kendisi hakkında çok daha zengin bilgi sağlayacaktır.

61.

Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir *Gestus* tarafından belirlenmiştir: Karakterler birbirlerine sayıp söverler, övgüler yağdırırlar, ders verirler vb. Hastalık sırasında bedenin çektiği acıların dışa vurulması ya da dini ifadeler gibi son derece kişisel tutumlar bile kişilerin birbirlerine takındıkları tutumlardan sayılır. Gestus'a dayanan bu anlatımlar çoğunlukla karmaşık ve çelişkili nitelik taşıdıklarından, tek bir sözcükle yansıtılamazlar; bu durumda sanatçı, zorunlu olarak yoğunlaştırılmış betimleme sırasında hiçbir şey yitirmemeye, tersine bütün yapıyı güçlendirmeye dikkat etmek zorundadır.

62.

Oyuncu gerek canlandıracağı karakterin, gerekse bunun karşısında yer alan karakterlerin ve oyundaki öteki bütün karakterlerin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur.

63.

Şimdi gestus'a dayanan içeriği görmek için yeni oyunlardan birinin, benim "Galilei'nin Yaşamı" adlı oyunumun başlangıç sahnelerini inceleyelim. İstediğimiz, çeşitli anlatımların birbirine nasıl ışık tuttuğunu görmek olduğu için, yaklaşımımızın oyuna ilk yaklaşımımız olmadığını varsayalım. Oyun, kırkaltı yaşındaki Galilei'nin her sabahki gibi yüzünü yıkamasıyla başlar; Galilei, kitaplarını karıştırarak ve genç Andrea Sarti'ye güneş sistemi hakkında ders vererek, yıkanmasını zaman zaman keser. Bunu yapabilmen için, oyunu, aynı öğrenci tarafından sonrasız terk edilen yetmiş sekiz yaşındaki Galilei'nin akşam yemeği sahnesiyle bitireceğimizi bilmen gerekmez mi? Sözü edilen son sahnede Galilei, bu zaman parçasının yol açabileceğinden çok daha korkunç ölçüde değişime uğramıştır. Doymak bilmezcesine yemek yer, kafasında yemekten başka bir düşünce yoktur, bir zamanlar genç öğrencisine ders verebilme tutkusuyla sabah sütünü yarım yamalak içen Galilei, öğretmenlik görevini sırtından bir yük atarcasına, utanç verici biçimde bırakmıştır. Ama acaba sütünü gerçekten hiç aldırmazcasına mı içer? Sütten ve yıkanmaktan aldığı tad, yeni bir düşünceden aldığı tadla örtüşmez mi? Bir noktayı unutma: Galilei, neredeyse şehvet tutkunuymuşçasına düşünür! Bu, iyi mi, yoksa kötü mü sayılmak gerekir? Bütün oyunda bunun topluma zararlı bir yanını bulamayacağın için, özellikle, eğer yanılmıyorsam, sen de bilimsel çağın yürekli bir çocuğu olduğun için, bunu iyi bir şey

gibi sergilemeni salık veririm. Ama şunu bil ki, bu bağlamda çok korkunç şeyler olacak. Burada yeni çağı selamlayan adamın sonunda aynı çağdan onu nefretle kendisinden uzaklaştırmasını istemesi, bunula ilintili olacak. Ayrıca ders konusuna gelince, karar vermen gereken bir nokta var: Galilei, bildiklerini bir çocuğa bile anlatma gereğini duyacak kadar içi dolup taşan bir kişi midir, yoksa bunu yapması için önce çocuğun onu tanıyıp ilgi göstermesi mi gerekir? Ortada kendini tutamayan iki kişi de olabilir, biri sormadan, biri de yanıt vermeden duramaz; böyle bir kardeşlik ilginç olur, çünkü günün birinde kötü bitecektir. Dünyanın döndüğüne ilişkin gösteriyi elbet acele sergileyeceksin, çünkü karşılığında para almamaktasın; oysa o sırada içeri giren yabancı ve varlıklı öğrenci, bilginin zamanını altınla ölçecektir. Pek ilgi duyduğu söylenemez, ama kendisine hizmet edilmesini bekeyecektir; Galilei ise beş parasız olduğundan, varlıklı öğrenci ile zeki öğrenci arasında kalacak, seçimini derin bir soluk alarak yapacaktır. Yeni öğrenciye pek bir şey öğretemeyeceği için, ondan bir şeyler öğrenmeyi yeğler; bu bağlamda, Hollanda'da teleskobun icat edilmiş olduğunu öğrenir: Sabah çalışması sırasında rahatsız edilişini böylece kendi yararlarına çevirmiş olur. Bu sırada üniversitenin rektörü gelir. Galilei'nin aylığının yükseltilmesine ilişkin başvurusu geri çevrilmiştir, üniversite, ilahiyat kuramları için ödediğini fizik kuramları için ödemekten hoşlanmamaktadır, nihayet küçük görülen bir araştırma düzeyinde çalışan Galilei'den daha yararlı bir şeyler yapmasını istemektedir. Galilei'nin söylevini sunuş biçiminden, geri çevrilmelere ve talimat almaya alışkın olduğunu anlayabilirsin. Rektör, Cumhuriyetin, araştırmalara düşük ücret ödemekle birlikte, özgürlük tanıdığı konusunda Galilei'nin dikkatini çeker; Galilei ise iyi bir ücretin sağlayacağı boş zamana sahip

olamadığı takdirde, bu özgürlüğün işine pek yaramayacağı karşılığını verir. Bu noktada Galilei'nin sabırsızlığını aşırı saymazsan, iyi edersin, çünkü aksi takdirde yoksulluğunun derecesi yeterince sergilenemeyecektir. Bunun hemen ardından, Galilei'nin bir açıklamayı gereksinen bazı şeyler düşündüğüne tanık olacaksın: Bilimsel doğruların egemenliğindeki yeni bir çağın müjdecisi, teleskobu kendi buluşu diye yuttararak Cumhuriyetten nasıl para sızdırabileceğini düşünmektedir. Şaşkınlıkla göreceksin ki, Galilei bu yeni buluşa yalnızca birkaç kuruş getirecek bir kaynak gözüyle bakmaktadır ve yeni buluşu incelemekteki tek amacı, onu kendisine mal edebilmektir. Buna karşılık ikinci sahneye geçtiğinde, Galilei'nin bu buluşu Venedik Signoria'sına, içerdiği yalanlardan ötürü onur kırıcı birkonuşmayla satarken, para konusunu neredeyse unuttuğunu, çünkü aracın askeri öneminin yanı sıra astronomik bir öneminin de bulunduğunu bilincine vardığını saptayacaksın.

Üretmek için şantaj yoluyla -şimdi olayı böyle adlandıralım- zorlandığı mal, Galilei'nin onu üretmek için yarıda kesmek zorunda kaldığı araştırması için son derece niteliklidir. Galilei tören sırasında, hak etmediği takdirleri gururu okşanarak kabul ederken ve bilgin arkadaşına olağanüstü buluşlardan söz ederken -bunu ne kadar teatral yaptığını sakın gözden kaçırma-, onda parasal kazancın yol açmış olduğundan çok daha derin bir heyecanın uyandığının ayırdına varacaksın. Bu açıdan bakıldığında şarlatanlığı fazla önem taşımasa bile, bu şarlatanlık Galilei'nin kolay yoldan gitme, aklını hem küçültücü, hem de yüceltici yönde kullanma bakımından ne kadar kararlı olduğunu gösterecektir. Şimdi önünde çok daha önemli bir sınav vardır ve zaaflara her yeniliş, bir başka yenilgiyi daha kolay kılmaz mı?

64.

Oyuncu bu türden gestus'tan kaynaklanma malzemeyi yorumlayarak *öykü* üzerinde egemenlik kurar, böylece de canlandıracağı karaktere egemen olur. Ancak olayın bütününü çıkış noktası yaptıktan sonradır ki, deyiş yerindeyse, bir çırpıda, tek tek bütün özellikleri kendisinde barındıran, son biçimini almış karaktere ulaşır. Oyuncu çeşitli tutumlardaki çelişkileri şaşkınlıkla karşılamak için her şeyi yapmışsa, izleyicisinin de bunlara şaşıracağını biliyorsa, o zaman öykü bir bütün olarak ona, çelişkili noktaları bir araya getirme bağlamında bir olanak kazandırır; çünkü sınırlandırılmış bir olay niteliğiyle öykü, belli bir anlama kaynaklık eder, başka deyişle, çok sayıdaki olası yararlar arasından yalnızca bazılarını karşılar.

65.

Her şey *öykü*'ye bağlıdır; öykü, teatral gösterinin yüreğidir. Çünkü neyin tartışılabilir, eleştirilebilir, değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar *arasında* olup bitenlerden çıkarılabilir. Oyuncunun sergilediği özel bir insan her ne kadar sonuçta olup bitenlerden daha fazlasına uygun düşmek zorundaysa da, bunun başlıca nedeni, olayın belli bir insanın çevresinde gerçekleştiği takdirde daha çarpıcı bir nitelik kazanmasıdır. Tiyatronun büyük girişimi olan *öykü*, gestus'a dayanan bütün olayları kendinde barındıran bir yapıdır; bu yapı, bundan böyle izleyicinin eğlencesini oluşturacak bildirimleri ve itkileri içerir.

66.

Her olayın temel nitelikte bir gestus'u vardır : *Richard Gloster, kurbanının dul karısına talip olur. Bir tebeşir dairesinin aracılığıyla çocuğun asıl annesi ortaya çıkarılır. Tanrı, Doktor Faust'un ruhu için şeytanla bahse tutuşur. Woyzeck, karısını öldürmek için ucuz bir bıçak satın alır.* Sahnede karakterlerin öbekleştirilmesi ve öbeklerin hareket ettirilmesi sırasında gerekli güzellik, birincil olarak gestus mazlezemesinin sergilenişindeki ve izleyiciye sunuluşundaki zerafet aracılığıyla gerçekleştirilmelidir.

67.

İzleyici, kendini bir ırmağa atarcasına öyküye atması ve oraya buraya sürüklenmesi için davet edilmiş olmadığına göre, tek tek olaylar, düğümler belli olacak biçimde birbirine bağlanmalıdır. Olaylar birbirini fark ettirmeden izlememeli, izleyici kendi yargısıyla araya girebilmelidir. (Eğer temel bağlamların karanlıkta kalması önem taşıyorsa, o zaman bu olgu yeterince yabancılaştırılmalıdır.) Demek ki öykünün bölümleri, onlara kendi yapıları oyun içersinde küçük oyuncuklar gibi kazandırılarak ve dikkatle karşı karşıya getirilmelidir. Bunun için yapılabilecek en iyi şey, öncekiler gibi başlıklarda karar kılmaktır. Başlıklar toplumsal vurguyu içermeli, ama aynı zamanda da istenen sergileme biçimi konusunda bir fikir verebilmeli, başka deyişle duruma göre bir tarih anlatımının, bir baladın, bir gazetenin ya da örf ve adetlere ilişkin bir anlatımın tonunu yansıtabilmelidir. Örneğin yabancılaştırmanın yalın bir türü, gelenek ve göreneklere uygulanan ergileme biçimidir. Bir ziyaret, bir düşmana karşı davranış,

aşıkların buluşmaları, ticarî ya da siyasi anlaşmalar, sanki söz konusu yörelerde egemen gelenek ve görenekler canlandırılıyormuşçasına sergilenebilir. Biriciklik niteliğini taşıyan, özel olay böyle sergilendiğinde, genelleşmiş, görene dönüşmüş bir olgu gibi gözükeceğinden,yabancı bir görünüm kazanır. Bu olayın bir göreneğe dönüşüp dönüşmediği ya da bu olaydan neyin böyle bir dönüşüm geçirdiği sorusu bile olayı yabancılaştırır. Şiirel tarih üslubunu, panoramalar denen, pazar yerlerinde kurulan o kulübeciklerde inceleyebilmek olasıdır. Yabancılaştırma aynı zamanda bir ünlü kılma anlamına da geldiğinden, belli olaylar sanki ünlüymüş, genel nitelik taşıyormuş, uzun zamandır biliniyormuş, ayrıntıları da gizli değilmiş gibi, sanki ortada hiçbir noktada geleneğe karşı çıkmama çabası varmışçasına sergilenebilir. Kısacası, bilinenler ve ilerde bulunacaklar da dahil olmak üzere, anlatmanın pek çok türünü düşünebilmek olasıdır.

68.

Neyin nasıl yabancılaştırılacağı, olayın bütününe ilişkin yoruma bağlıdır; bu arada tiyatro zamanının yararlarını yoğun bir biçimde algılamalıdır. Yoruma örnek olarak eski bir oyunu, "Hamlet"i seçelim. Bu satırları kaleme alırken yaşamakta olduğum kanlı ve karanlık zamanlar, suçlu egemen sınıfların, akla yönelik yoğun kuşkuların çağı göz önünde tutulduğunda, sanırım öykü şöyle okunabilir: 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 kendi kardeşi tarafından öldürülür. Öldürülen kralların tahta çıkan kardeşleri, Norveç birliklerine Polonya'yı yağma etmek için gidecekleri bir savaşta Danimarka topraklarından geçme iznini vererek savaşı engellerler. Ne var ki genç Hamlet, savaşçı babasının ruhu tarafından kendisine karşı işlenen cinayetin öcünü almakla görevlendirilmiştir. Bir cinayetin öcünü başka bir cinayetle alma kosunuda epey bocalayan, sonunda bu işi yapma-

mak için sürgüne gitmeye bile razı olan Hamlet, kıyıya indiğinde birlikleriyle Polonya'ya gitmekte olan Fortinbras ile karşılaşır. Bu savaş örneğinin etkisinde kalarak geri döner, amcasını, annesini ve kendisini öldürerek Danimarka'yı Norveçliye bırakır. Bu olaylar sırasında genç, ama artık şişmanlamaya başlamış olan Hamlet'in, Wittenber Üniversitesinde edinmiş olduğu yeni mantığı çok yetersiz kullandığına tanık olunur. Bu mantık, yeniden döndüğü derebeylik ilişkileri içersinde Hamlet'e ayak bağı olur. Akıldışı uygulama karşısında Hamlet'in aklı, uygulamaya elverişli olmaktan bütünüyle uzaktır. Hamlet, bu tür düşünmeyle bu tür eylemin oluşturduğu çelişkinin trajik kurbanı olur. Değişik okuma biçimlerine konu olabilecek oyunun bu okuma biçimi kanımca izleyicilerimizin ilgisini çekebilir.

69.

Bütün ilerlemeler, üretim alanında gerçekleşen ve toplumda köklü değişime yol açan bütün doğadan bağımsızlaşma çabaları, insanlığın yazgısını daha iyi kılmak için yeni bir yörüngeye yerleştirdiği bütün girişimler, edebiyatlarda ister başarılı, ister başarısız diye canlandırılmış olsun, bize bir zafer ve güven duygusu aşılar, her şeyin değişebilme olasılığından tad almamazı sağlar. Galilei'nin de dile getirdiği, budur :"Bunca çok sayıda ve çeşitli değişimlerle, sürekli birbirini izleyen kuşaklar göz önünde tutulduğunda, yeryüzün çok soylu ve hayran olunmaya değer olduğunu düşünüyorum."

70.

Öykünün yorumlanmış ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla izleyiciye iletilmesi, tiyatronun ana işlevidir. Ve her ne kadar oyuncuyla ilintisiz hiçbir şeyin yapılmaması gerekiyorsa da, oyuncunun kendisi her şeyi yapmak zorunda değildir. *Öykü*, oyuncularıyla, dekorcularıyla, maskları yapanlarca. terzilerce, müzisyenler ve koreograflarca, yani tiyatronun bütünü tarafından yorumlanır, ortaya çıkarılır ve sergilenir. Bu sayılanların hepsi sanatlarını ortak girişimin çatısı altında birleştirirler, ama bu arada doğal olarak kendi bağımsızlıklarından da vazgeçmezler.

71.

Her zaman özellikle gösterilmek istenen eşlik. eden genel gösterme gestus'unu, izleyiciye yöneltilen müzikli mesajlar şarkılar aracılığıyla vurgular. Bu nedenle oyuncular şarkıya "geçmemeli", ama onu öteki öğelerden açıkça ayırmalıdırlar; bunu da en iyi destekleyebilecek önlemler, örneğin ışıklandırmanın değiştirilmesi ya da başlıklandırma gibi teatral önlemlerdir. Müziğe gelince, o da kendisinden genellikle beklenen ve onu düşünme yetisinden yoksun bir hizmetçi düzeyine indiren eşit kılma eylemine karşı koymalıdır. Bir yorum içermedikçe, "eşlik" etmemelidir. Olaylar sırasında çevresini saran atmosferden arınma yoluyla kendini "dile getirmekle" yetinmemelidir. Örneğin Eisler, "Galilei"deki karnaval sahnesi için, loncaların maskeli alayı için, halk kesiminin bilginin kuramlarına kazandırdığı başkaldırı atmosferini gösteren, zafer çağrışımlarıyla dolu, korkutucu bir müzik yaparak, olaylar arasında çok iyi bağıntı kurmayı başarmıştır. "Kafkas Tebeşir Dairesi"nde de sahnede çocuğun hizmetçi kız tarafından mim aracılığıyla canlandırılan kurtarılışını be-

timleyen şarkıcının soğuk ve hareketsiz şarkı söyleme biçimi, anneliğin öldürücü bir zaafa dönüşebildiği bir zamanın korkunçluğunu sergileyebilir. Böylece müzik çok sayıda ve bütünüyle bağımsız yerleşik konumlara girebilir, ama bunun yanı sıra yalnızca eğlencenin akışında bir değişiklik öğesi olma işlevini de üstlenebilir.

72.

Müzisyen nasıl artık izleyicinin kendini sahnedeki olaylara bütünüyle vermesini kolaylaştıracak atmosferler yaratma yükümünden kurtulmakla özgürlüğüne kavuşuyorsa, dekorcu da olayların geçtiği yerleri kurarken bundan böyle bir mekân ya da yöre yanılmasını oluşturma yükümünden kurtulmakla kendi özgürlüğünü elde etmiş olur. Bu bağlamda salt dokundurmalar, yeterlidir; ancak bu dokundurmalar, varolan çevrenin yapabildiğinden daha fazlasını, tarihsel ya da toplumsal açıdan ilginç konuları dile getirebilmelidir. Moskova'daki Yahudi Tiyatrosunda "Kral Lear", ortaçağda kutsal eşyaları saklamaya mahsus yerleri anımsatan bir yapı aracılığıyla yabancılaştırılmıştı; Neher, "Galilei"yi Rönesans dönemine ait haritaların, belgelerin ve sanat eserlerinin projeksiyonlarının önüne yerleştirdi; Piscator Tiyatrosunda Heartfield, "Tai Yang Uyanıyor"da, döner konumda ve üstlerinde yazılar bulunan bayraklardan oluşma bir arka düzlem kullandı; bu bayraklar, siyasi durumda sahnedekilerin bilmedikleri değişikilikleri işaretliyordu.

73.

Koreografi de yeniden gerçekçi görevler üstlenmektedir. Koreografinin "insanları nasılsalar öyle gösterme" konusunda bir şey yapamayacağı düşüncesi, yeni zamanların ürünü bir yanılgıdır. Sanat yaşamı yansıttığı zaman, bunu özel aynalar aracılığıyla yapar. Sanat, orantıları değiştirmekle gerçekçilikten uzaklaşmaz; ancak bunları, izleyicinin betimlemeleri bilgiler ve itkiler yerine koyup, gerçek dünyada tökezlemesine yol açacak biçimde değiştirdiğinde gerçekçiliğin dışına çıkmış olur. Biçemleştirmenin doğallığı ortadan kaldırmaması, fakat yoğunlaştırması, elbet gereklidir. Her şeyi gestus temeline oturtan bir tiyatro, koreografisiz yapamaz. Bir hareketin ya da öbekleştirmenin zerafeti bile yabancılaştırmayı gerçekleştirmek için yeterlidir ve pandomim yoluyla yapılan buluşlar, öyküye çok yardımcı olur.

74.

Böylece oyunculuk sanatının kardeşi olan bütün sanatlara burada davetiye çıkartılmaktadır; amaç, hepsinin içinde kendilerinden vazgeçecekleri ve yitip gidecekleri bir "toplu sanat eseri" oluşturmak değildir; öngörülen, bu sanatların, oyunculuk sanatıyla birlikte, ortak görevi kendi yönlerinden desteklemeleridir; birbirleriyle ilişkileri ise, birbirlerini yabancılaştırmalarından kaynaklanmaktadır.

75.

Ve burada bir kez daha anımsatmak gerekiyor: Bu sanatların görevi, bilimsel çağın çocuklarını somut biçimde eğlendirmektir. Bunu biz Almanlar ne kadar yinelesek azdır, çünkü bizde her şey kolaylıkla cisimsellikten ve görülebilir olmaktan uzak alanlara kayabilir; o zaman bizler de, dünya kendi kendini yok edip gittikten sonra, bir dünya görüşünden söz etmeye başlarız. Maddecilik bile bizde bir düşünce olmaktan öteye pek gidebilmiş değildir. Bizde cinsel zevkler evlilik görevlerine dönüşür, sanat, eğitime hizmet eder ve öğrenmekten neşeli birtanımayı değil, fakat burnumuzun bir şeylere sürtülmesini anlarız. Eylemlerimizde neşeyle etrafına bakmaktan hiçbir iz yoktu; kimliğimizi göstermek için ise bir şeyin bizi ne kadar eğlendirdiğine değil, ama ne kadar alın terine mal olduğuna atıfta bulunuruz.

76.

Bir de provalarda oluşturulanın izleyiciye ulaştırılmasından söz etmek gerekiyor. Burada önemli olan, asıl oyunun, bitmiş bir şeyin sunulması gestus'unu temel almasıdır. Şimdi izleyicinin önüne bir yana atılmamış, ama sık sık kullanılmış bir şey gelmektedir; bu nedenle tamalanan betimlemelerin, izleyici tarafından uyanık konumda alımlanabilmesi için, mutlak bir uyanıklık konumunda sunulması şarttır.

77.

Çünkü betimlemeler, betimlemenin, yani insanların birlikte yaşamalarının önüde geriye çekilmelidir ve bu betimlemelerin yetkinliğinden alman zevk, bu birlikte yaşama sırasında ortaya çıkan kuralların geçici ve eksik kurallar nitleğiyle işlenmiş olmaları olgusundan kaynaklanan zevk düzeyinde, yoğunlaşmalıdır. Bu noktada tiyatro izleyiciyi, bakmanın ötesinde, üretken kılar. İzleyici tiyatrosunda ekmeğini kazandığı korkunç ve bitip tükenmeyen emeklerinin, kendi sürekli değişiminden kaynaklanan korkuyla birlikte, bir eğlence yerine koyabilir. Burada, tiyatroda,kendini en kolay biçimde üretebilir; çünkü en kolay varoluş biçimi, sanat alanındaki varoluştur.

1948

"KÜÇÜK ORGANON"A EKLER

Sorun, yalnızca sanatın öğrenilmesi gerekeni eğlenceli biçimde sergilemesi değildir. Yapılması gereken, öğrenme ile eğlence arasındaki çelişkinin açıkça ve önemli olarak saptanmasıdır. Bilgilerin olabildiğince yüksek bir fiyata tekrar elden çıkarılması amacıyla edinildiği ve bunlara ödenen yüksek bir fiyatın bile, fiyatı ödeyenlere karşısındakileri sömürme olanağını sağladığı bir çağda. Ancak üreticilik bir kez harekete geçirildikten sonradır ki, öğrenme eğlenceye, eğlence de öğrenme eylemine dönüştürülebilir.

Şimdi "epik tiyatro" kavramından vazgeçiliyorsa eğer, bu aynı zamada söz konusu tiyatronun eskiden olduğu gibi şimdi de olanaklı kıldığı bir adımdan, bilinçli yaşamaya atılan adımdan vazgeçme anlamını taşımamaktadır. Burada yalnızca kavramın, belirtilmek istenen tiyatro bakımından aşırı yetersizliği ve yüzeyselliği söz konusudur; belirtilmek istenen tiyatro daha kesin belirlemeleri gereksinmektedir ve daha çok edim ortaya koymak zorundadır. Ayrıca bu tiyatro, dramatik kavramı karşısında aşırı hareketsiz kaldı, o kavramı, çoğu kez naif bir tutumla varsaydı; örneğin "çok doğal" anlamında söz konusu olan, anlık olan'ın bütün ya da çoğu özelliklerini taşıyan, doğrudan cereyan eden olaylardır! (Aynı ve her zaman tehlikesiz sayılamayacak tutumla, bütün yenilikler bağlamında tiyatronun hep tiyatro olarak kaldığını ve örneğin bilimsel bir gösteriye dönüşmediğini, yine naif bir tutumla — varsayarız!)

"Bilimsel çağın tiyatrosu" kavramı da yetirince geniş

değildir. Bilimsel çağ diye adlandırılabilecek olan, "Tiyatro için Küçük Organon"da, belki yeterince açıklanmıştır, gelgelelim kullanılageldiği biçimiyle terimin kendisi, artık fazla kirlenmiştir.

Eski oyunlardan alınan tad, kendimizi eğlencelere yeni ve bize uygun düşen biçimde verebildiğimiz oranda artar. Bunun için yapmamız gereken -yeni oyunlar karşısında da gereksindiğimiz- tarih duyumunu, gerçek bir duyarlılık doğrultusunda geliştirmektir.* (Başka çağlara ait oyunları sergileyen tiyatrolarımız, ayırıcı öğeleri silmek, aradaki uzaklığı ortadan kaldırmak, ayrımları örtmek çabasındadırlar. O zaman uzak olandan, farklı olandan alınabilecek zevk nerede kalır? Bu, aynı zamanda bize yakın ve bize ait olandan alınan zevk demektir.)

Gerek korkunç, gerekse verimli nitelikteki köklü değişimlerin dönemlerinde çöken sınıfların akşamları, yükselmekte olanların sabahlarıyla örtüşür. Minerva'nın baykuşunun uçuşlarına başladığı şafaklar, bu şafaklardır.

Bilimsel çağın tiyatrosu. diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu, çelişkilerin komikliği — insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının, gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini yükseltirler.

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

Temsil sırasında oyunun karakterleriyle özdeşleşmeden kaçınılması gerektiği yolundaki uyarıya, bu uyarı ne kadar buyurgan bir nitelik taşırsa taşısın, kulak vermek, kuşağımız için yararlıdır. Kuşağımız bu

öğüde ne kadar kararlı bir tutumla uyarsa uysan, hemen hiçbir zaman sonuna kadar uyamayacaktır; böylece de istenen ve yaşamakla betimlemek, özdeşleşmekle göstermek, gerekçelendirmekle eleştirmek arasında bulunan çelişkili konum, en çabuk yoldan gerçekleşebilecektir. Böylece de eleştirel bir tutuma varılabilecektir.

Oyanamak (sergilemek) ve yaşamak (özdeşleşmek) arasındaki çelişki deneyimsiz kafalarca, sanki oyuncunun çabalarıyla bunlardan yalnızca biri ortaya çıkabilirmiş (ya da "Küçük Organon"a göre ancak oynamak, eski yönteme göre de yalnızca yaşamak olasıymış) gibi kavranır. Gerçekte ise elbette birbirine düşman, ama oyuncunun çalışmasında birleşen iki olayın varlığı söz konusudur (yani oyun, biraz birini, biraz da ötekini içeriyor değildir). Oyuncu gerçek etkilerinin kaynağını iki karşıtlığın savaşında, geriliminde ve derinliğinde bulur. Bu konuda suçu biraz da "Küçük Organon"un yazılış biçiminde aramak gerekmektedir. Belki de aşırı sabırsız bir tutumla ve yalnızca "çelişkinin asıl yanı"nın* vurgulanmış olması, "Küçük Organon"un sık sık yanıltıcı olmasına yol açmıştır.

Oysa sanat yine de herkese seslenir ve şarkısıyla kaplanın karşısına bile çıkar. Kaplana kendisiyle birlikte şarkı söyletmeyi başardığı da ender değildir! Verimli oldukları saptanabilen yeni düşünceler, kimi zaman yükselmekte olan sınıflardan "yukardakilere" de siyaret eder ve kendi yararlarını koruyabilmek için aslında onların karşısında direnmeleri gerekenlerin ruhlarına da yerleşir. Çünkü bir sınıfın üyeleri, kendi sınıflarına bir yarar sağlamayan düşünceler karşısında bağışıklığa sahip değillerdir. Ezilen sınıfların, ezenlerin düşüncelerine kapılabilmeleri gibi, ezen sınıfların üyeleri de ezilenlerin düşüncelerine

* Mao Tse-tung, "Über den Widerspruch" (Çelişki Üzerine): Bir çelişkinin iki tarafından biri, mutlaka asıl taraftır.

apılabilirler. Sınıflar belli zamanlarda insanlığı yönetmek için birbirleriyle boğuşurlar; bu konuda öncü olma ve ilerleme tutkusu, henüz bütünüyle yozlaşmamış olanların benliklerinde güçlüdür. Versailles Sarayı Figaro'yu alkışladığında, tek çekici nedeni zehir oluşturmamıştır.

Öykü insanların birlikte yaşamalarına ilişkin ve gerçekte olmuş olabileceği düşünülen bir akış değildir; *öykü*, onu bulanın insanların birlikte yaşamaları üzerine düşüncelerini yansıtan, kurgulanmış olaylardan oluşur. Dolayısıyla karakterler de yalnızca yaşayan insanların kopyası olmayıp, kurgulanmış ve düşüncelere göre biçimlendirilmiştir.

Kurgulanmış olaylar ve karakterlerle, oyuncuların deneyimden ve kitaptan kaynaklanma bilgileri pek çok bakımlardan çelişki oluşturur; oyuncular bu çelişkiyi saptamalı ve oyun sırasında koruyabilmelidirler. Aynı zamanda hem gerçeklikten, hem de edebiyattan yararlanmalıdırlar, çünkü oyun yazalarlarının çalışmalarında olduğu gibi, oyuncuların çalışmalarında da gerçeklik zengin ve güncel bir biçimde bulunmalıdır; edebiyatta özel ya da genel nitelik taşıyan, ancak böylece algılanabilir bir biçimde sergilenmiş olur.

Rol çalışması aynı zamanda öykü üzerinde bir çalışmadır, daha iyi deyişle bu çalışma, önce öykünün bir evresi olmalıdır. (Oyundaki kişinin başına neler gelmektedir? Bunları nasıl karşılamaktadır? Ne yapmaktadır? Karşısında ne gibi düşünceler bulmaktadır? vb.)

Bunun için oyuncu, dünyaya ve insanlara ilişkin bilgilerini harekete geçirmeli, buna ek olarak da sorularını bir dialektikçi kimliğiyle sormalıdır. (Belli soruları ancak bir diyalektikçi sorar.)

Örnek: Bir erkek oyuncu, Faust'u oynayacaktır. Faust'un Gretchen'le aşk ilişkisi, çok kötüye gitmeye

başlar. Ortaya şu soru çıkar: Faust, Gretchen'le evlenseydi, bu ilişki kötüye gitmeyecek miydi? Genelde bu soru sorulmaz. Çok sıradan bulunur ve çok küçümsenir. Faust, sonsuzluğu hedefleyen bir dehadır, bir düşünürdür, böyle bir durumda :Neden bir dehadır, büyük bir düşünürdür; böyle bir durumda :Neden evlenmiyor? diye bir soru nasıl sorulabilir? Ama sıradan insanlar bu soruyu sorarlar Bu bile oyuncuyu bu soruya itmek için yeterli neden olabilmelidir. Ve oyuncu biraz düşündükten sonar, bu sorunu son derece gerekli ve yararlı olduğunu anlayacaktır.

Elbet önce saptanması gereken şey, aşk öyküsünün hangi koşullar altında gerçekleştiği, öykünün bütünüyle olan ilintisi ve ana düşünce bakımından ne anlam taşıdığıdır. Faust, yaşamın tadına varmak için harcadığı "yüce", soyut, "salt tinsel" nitelikteki çabalara sırt çevirmiş, bütünüyle "duyusal", somut deneyimlere yönelmiştir. Bunu yaparken Gretchen'le olan ilişkisi kötüye gitmiş, yani Faust, Gretchen'le bir çatışkıya düşmüş, birleşmesi ayrılığa , zevki de acıya dönüşmüşür. Çatışkı, Gretchen'in bütünüyle yıkıma sürüklenmesine yol açar ve bu durum Faust'u çok sarsar. Gelgelelim bu çatışkı, ancak eserin her iki bölümüne de egemen olan bir başka ve daha büyük bir çatışkı aracılığıyla doğru biçimde betimlenebilir. Faust, "salt tinsel" nitelikteki serüvenlerle, doyuma ulaşmamış, doyurulması olanaksız "salt tensel" tutkuların oluşturduğu, acı veren çelişkiden kendini şeytanın yardımıyla kurtarmıştır. (Aşk öyküsünün) "salt tensel" evreninde, Gretchen'in temsil ettiği çevresiyle çatışan Faust, kendini kurtarmak için Gretchen'i mahvetmek zorunda kalır. Temel çelişkinin çözümü ancak oyunun sonunda gelir ve ancak bu çelişki, daha dar kapsamlı çelişkilerin önemini ve konumunu gözler önüne serer. Faust, yalnızca tüketici ve asalak konumundaki tutumundan vazgeçmek zorundadır. İnsanlık

uğruna harcanacak üretken çabada tinsel ve tensel eylem birleşir; yaşamdan alınan tad da yaşamı üretmekten kaynaklanır.

Şimdi yine aşk öykümüze dönersek, ne kadar eskimiş, bir deha açısından olanaksız, dehanın uğraşına aykırı gözükürse gözüksün, bir evliliğin, görece anlamda, yine de daha iyi, çünkü daha üretken çözüm niteliğiyle belirginleştiği anlaşılır; çünkü zamanın gereklerine uygun bu birleşme içersinde Gretchen, yıkıma sürüklenecek yerde geliştirilebilirdi. Ama o zaman da Faust, Faust olarak kalamazdı, (tıpkı ansızın görüldüğü gibi) küçük sorunlara saplanıp kalırdı vb.

Sıradan insanların sorusunu içtenlikle soran oyuncu, evlenmeme olayını Faust'un gelişmesinin sınırları belli bir evresine dönüştürebilecektir; sormadığı takdirde ise, genelde olduğu gibi, yalnızca yükselmek isteyenin yeryüzünde kaçınılmaz olarak acılara yol açacağını, yaşamın trajik yanının buradan kaynaklandığını, zevklerin ve gelişmenin bir şeylere mal olduğunu, kısacası en sıradan ve acımasız cümlelerden birinin, rende yapıldığı yerde kıymıktan kaçınılamayacağı cümlesinin doğruluğunu göstermiş olacaktır.

Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yanılsaması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlüsü olmazmış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da varolabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme, bulunduğu yerde hep süreklidir, hiçbir noktadan ötekine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanamayacak, belli bir çerçevede yer alır.

Gerçekliğe uymayan bu konum, gerçekçi bir tiyatro

tarafından bir yana bırakılmalıdır.

Yabancılaştırma etkilerinin gerçek anlamda, derinliğine ve sarsıcı biçimde kullanılması, toplumun kendi konumunu tarihsel ve daha iyi kılınabilir saymasını koşul kılar. Gerçek yabancılaştırma etkilerinin kavaşçı bir öz yapısı vardır.

Sahnelerin sıralarına bağlı kalınarak, ama sonraki sahneler, dahası oyunun bütünün anlamı göz önünde bulundurulmaksızın, yaşamdan kaynaklanma deneyimlerin yardımıyla, önce öylesine oynanması, gerçek bir öykünün oluşması bakımından çok önemlidir. Çünkü o zaman öykü çelişkili bir çizgide gelişir, tek tek sahneler kendi anlamlarını korur, çok sayıda düşünce yansıtır (ya da çok sayıda düşünceden yararlanır) ve bütün, yani öykü, gerçek anlamda, dönüşler ve sıçramalar yaparak gelişir; her türlü sıradan idealize edişten kaçınılır (bir sözcük, öteki sözcüğe kaynak olur); bağımsızlıktan yoksun, yalnızca hizmet edici nitelikteki parçalardan herkesi memnun eden bir sonuca varılması da söz konusu olmaz.

Lenin'den bir alıntı yapalım :"Dünyanın 'kendi hareketi', kendiliğinden gelişmesi, canlı varlığı çerçevesi içersinde bütün olup bitenlerin bilinmesinin koşulu, dünyanın karşıtlıklardan oluşma bir bütün niteliğiyle kavranmasıdır."*

Dünyaya ilişkin bilgi vermenin tiyatronun temel amacı olup olmadığı, hiç önemli değildir; gerçek şudur ki tiyatro, dünyaya ilişkin betimlemeler sunmak zorundadır ve bu betimlemeler yanıltıcı olmalıdır. Lenin iddiasında haklıysa eğer, o zaman böyle betimlemeler diyalektik bilinmeden -ve diyalektiği öğretmeden- doyurucu olamaz.

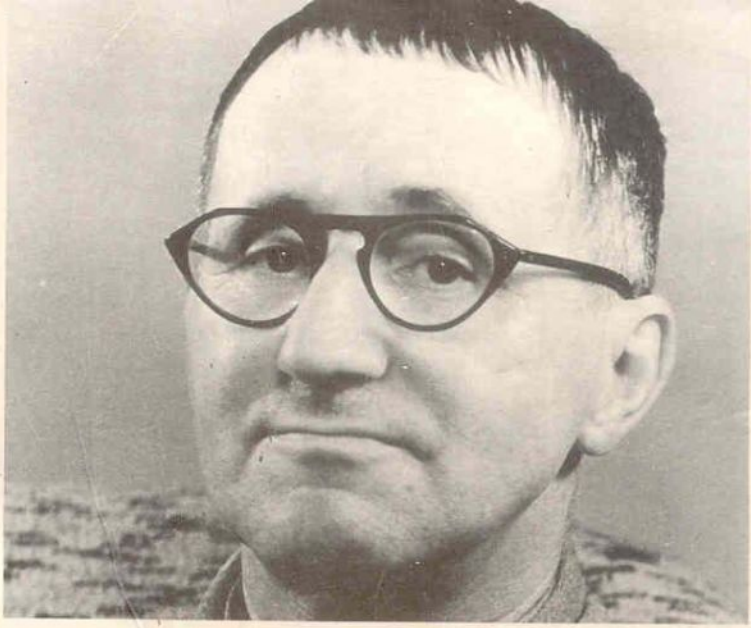
İtiraz: Peki etkilerinin kaynağını çarpık, parça parça, karanlık betimlemelerde bulan sanatın konumu ne ola-

* Lenin, Zur Frage der Dialektik.

cak? Vahşilerin, delilerin ve çocukların sanatı için ne denebilir?

Belki de insanın bildiği kadarını bilmesi, böyle betimlemelerden de bir şeyler kazanılabilmesi olanaklıdır; ama bizce, dünyaya ilişkin aşırı öznel betimlemelerin topluma aykırı kaçan etkileri hedeflediği kuşkusu da vardır.

1954



Bertolt Brecht'in 1949 yılında yayımladığı *Tiyatro İçin Küçük Organon*, bu büyük tiyatro adamının, *Berliner Ensemble*'daki çalışmalarından edindiği deneyimleri de kapsamak üzere, tiyatroya ilişkin görüşlerini bir bütün olarak sergilediği kuramsal-eleştirel eseridir.

Bu eserin amacı, yazarın deyişiyle, tiyatronun sanatçılarına "bilimsel çağın tiyatrosu"nu gerçekleştirmelerinde yardımcı olacak araçları sağlamaktır.

Zaten Yunanca olan *organon* sözcüğü de araç anlamına gelir.

Ahmet Cemal

ISBN 975-7468-71-1

Kapak: Mengü ERTEL