
augusto boal
ezilen lerin tiyat rosu
çeviren: semih çelenk
Etki Yayınları
EZİLENLERİN TİYATROSU Augusto Boal

ezilenlerin tiyatrosu

Augusto Boal

Türkçesi : Semih Çelenk

Özgün Adı : TEATRO DE OPRİMİDO (1974)

EZİLENLERİN TİYATROSU , 1989 yılında Pluto Press yayınlarından çıkan , Charles A. & Maria-odilla Leal Mc Bride'ın ingilizce çevirisinin (Theatre Of The Oppressed) ikinci baskısından dilimize çevrilmiştir.

Etki
Yayınları

g ö l g e
tiyatro kitaplığı 1

ezilenlerin tiyatrosu
augusto boal

türkçesi: semih çelenk

yayın yönetmeni: hamit demir

© Tüm yayın hakları saklıdır. Tanıtım ve gönderme amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, çevirenin ya da yayınevimizin resmi/ yazılı izni olmaksızın hiçbir suretle çoğaltılamaz.

birinci basım: aralık 1996 - izmir

kapak tasarım: hamit demir
dizgi: semih çelenk - hamit demir
baskı ve cilt: Etki matbaacılık ltd. şti. Tel: 0 (232) 482 09 00

"Oğlum *Fabian Silbert* ile
Andrea,
Karina
ve *Pablo Golak*
için.."

AUGUSTO BOAL

1931'de Brezilya'da doğdu. 1956-71 döneminde Brezilya'da Saõ Paulo Arena Tiyatro su'nu yönetti. 1964 yılında askeri yönetimin işbaşına geçmesiyle büyük baskılara uğradı. 1971-76 yılları hapislik ve sürgünle geçti. Arjantin'e sığınmak zorunda kaldı. Burada da çalışmaları engellendi. 1976-78 yıllarında Lizbon'da yaşadı. 1978 yılında Paris'e geçerek burada CEDIDATE'ı (Etkin İfade Teknikleri İnceleme ve Yaygınlaştırma Merkezi) kurdu.

Yapıtları: Halk Tiyatrosu'nun Kategorileri (Categorias de teatro popular, 1972), Ezilenlerin Tiyatrosu ve Politik Poetika (Teatro do Oprimido outras poeticas politicas, 1974), Latin Amerika Halk Tiyatrosu Teknikleri (Tecnicas Latinoamericanas de teatro popular, 1975), Ezilenlerin Tiyatrosu (Teatro di Oprimido,1975).

Halen çalışmalarını Paris'te sürdüren Boal'in geçtiğimiz yıllarda çıkan en son çalışması ise, "Aktörler ve Aktör Olmayanlar İçin Alıştırmalar/ Herkes Oynayabilir Hatta Aktörler Bile" adını taşımaktadır.

içindekiler

Önsöz — 7

1. Aristoteles'in ıslahçı tragedya sistemi — 11

Giriş — 12

Sanat doğayı taklit eder. — 14
"Taklit"in anlamı nedir? — 20
Peki, ya bilim ve sanat'ın amacı nedir? — 22
Majör sanatlar ve minör sanatlar — 23
Tragedya neyin taklididir? — 24
Mutluluk nedir? — 26
Ya Erdem nedir? — 27
Erdem'in gerekli koşulları — 28
Erdem'in dereceleri — 32
Adalet nedir? — 33
Tiyatro hangi anlamda bir arındırma ve ıslah etme aygıtı işlevi görür? — 35
Tragedyanın nihaî amacı — 36
Basit sözcüklerden kısa bir derleme — 43
Aristoteles'in ıslahçı tragedya sistemi nasıl işlev görür? — 46
Çatışma'nın farklı biçimleri : hamartia ve toplumsal ethos — 50
Sonuç — 56
Genel Notlar — 59

2.Machiavelli ' nin "erdem" poetikası — 63

Feodal soyutluk — 64
Burjuva'nın somutluğu — 69
Machiavelli ve Adamotu — 75
Erdem'in modern indirgemeleri — 81

3.Hegel ve Brecht: nesne karakter mi; özne karakter mi? — 89

"Epik" anlayış — 89
Hegel'de şiir'in biçimleri — 91
Yine Hegel'e göre dramatik şiir'in belli özellikleri — 93
Özne-karakter'in özgürlüğü — 94
Kötü seçilmiş bir sözcük — 96
Düşünce varloluşu belirler mi? Yoksa bunun tam tersi mi? — 99
İnsan değiştirilebilir mi? — 100
İstemlerin çatışması mı, gereksinimlerin zıtlığı mı? — 102
Özdeşleşme mi yoksa başka birşey mi? Duygu mu,akıl mı? — 104
Katharsis ve huzur mu, bilgilenme ve eylem mi? — 106
Yeni yapıtları nasıl yorumlamalı? — 107
Üç tür arasındaki önemsiz küçük farklılıklar — 110
Özdeşleşme mi geçişme mi? — 112

4.Ezilenlerin poetikası — 117

Peru'da halk tiyatrosu ile deneyler — 118
Sonuç : "seyirci" kötü bir sözcük — 155

5.Sao Paulo Arena Tiyatrosu'nun gelişimi — 159

"joker"e gereksinim — 167
"joker"in amaçları — 173
"joker"in yapı taşları — 179

Ekler — 193
Dipnotlar — 200

çeviren diyor ki !

TİYATRO DA BİR KOPUŞ ESTETİĞİ

"EZİLENLERİN POETİKASI"

Tiyatro tarihine şöyle bir baktığımızda, Fuchs ve Behrens'ten başlayarak, Viyeçeslav Ivanov'un "tiyatronun durağan kutba yöneltilmesi" olarak adlandırdığı göreneksel tiyatronun gelişimi içinde kimi karşı çıkışların ve başkaldırıların yaşandığını görürüz. Bütün bu karşı çıkışlar göreneksel tiyatro karşısında kendilerini farklı biçimlerde tanımlamışlardır. Behrens ve Fuchs'un "törensel" tiyatrosu, Brecht'in "epik" tiyatrosu, Grotowski'nin "yoksul" tiyatrosu, Piscator'un "politik" tiyatrosu, Artaud'nun "kıyıcı" tiyatrosu, "Alternatif tiyatro" ve son olarak cinsel, etnik ve kültürel azınlıkların tiyatrosu olarak ortaya çıkan "Fringe" (Kenar Tiyatro) çıkışları bir anlamda tiyatronun isyanlar tarihini oluştururlar.

Augusto Boal'e göre, Brecht özelinde irdelediği bu karşı çıkışlar göreneksel tiyatro karşısında bir "daraltma" getirmişlerdir. Bizce de bu dar alanlarda kendini tarif etmeye çalışan karşı çıkışlar süreç içinde, genişlemeye ve zenginleşmeye eğilimli olan göreneksel tiyatro ta-

rafından kabullenilmiş ve içselleştirilmiştir. İkinci bir yanlış ise bu karşı çıkışların kendilerini "seçenek" olarak tarif etmeleridir. Bilindiği gibi "seçenek" iddiası bir yarışma için meydan okumadır ve göreneksel tiyatronun süreç içinde incelen estetik anlayışı ve görünümüyle, onun "serbest rekabet"e dayanan dünyası içinde rekabet etmeye çalışmak sonucu başından belli olan bir yenilgidir.

Bu anlamda "seçenek" kavramı 2500 yıllık bir geleneği kendinde cisimleştiren göreneksel tiyatroya karşı bir kuram ve praksis geliştirmek için doğru ve yeterli bir kavram olarak görünmemektedir. "Kopuş" sözcüğü-nün bugün için göreneksel tiyatronun içinde bulunduğu "tüketim maddesi" konumundan çıkarmak ve yeni bir tiyatro arayışı için, tiyatronun özüne dönülmesi çabasında bir adlandırma olarak kullanılabileceğini düşünüyorum. Çünkü "kopuş" başlangıcı ve bitimi belirlenmiş, doğruları saptanmış, iktidarını yaratmış bir kavram değildir. Belirlenmiş kurum, kural, kurul ve yasaları yoktur. Geleneğin insanlığa taşıdığı tüm maddi ve manevi birikimi kabullenirken, tiyatronun içeriğini ve görünümünü, aldığı biçimi ve anlamını sorgulama konusu yaparken, yeni bir estetik oluşturma çabasını da taşır. Peki, yeni bir estetiğin, bir "kopuş" estetiğinin temel kabulü ne olmalıdır? Tiyatro sanatı en temelde bir "canlandırma" ve "yeniden yaratma"nın paylaşılması ve bu yolla insanın silahlandırılması ve güçlendirilmesidir. Bu, aynı zamanda entellektüel, aynı zamanda ise popüler bir tiyatro anlayışına yönelmenin habercisidir. Devingen ve (yaratıcı) hazzı unutmayan, hatta oldukça öne koyan bir tiyatro estetiği kurma girişimidir. Bu, adı konulmasa da çağdaş tiyatroda bir yönelimdir. Ve kaynakları halkın tiyatral geleneğidir. Bu yönelimin içine kimleri koyabiliriz? Bunu çerçevelemek gerçekten de zor. Ama en azından Augusto Boal'in kuram ve praksisinin bu yönelim içinde ele alınabileceğini düşünüyorum.

Tiyatro tarihinin sıçramalı ve farklı bir okuması üzerine kurulan Ezilenlerin Poetikası'nın ve bunun ışığında ortaya konan praksisin şimdiye dek ortaya çıkan karşı çıkışların üzerlerinde taşıdıkları zaafların çoğundan kurtulduğunu söyleyebiliyoruz. Alanını olabildiğince genişleten, asık yüzlü ve doktriner olmayan bir tiyatro estetiği teklifidir.

Boal'in yaklaşımının temeli şudur: Bugünün tiyatrosu cafcaflı, herşeyiyle mükemmel bir biçimde hazırlanmış, servise hazır, özünden

ve içeriğinden yabancılaşmış, bitmiş, ölü bir "gösteri"dir. Oysa ki yeni sınıfın, ezilenlerin tiyatrosu, estetiği tam olarak şekillenmemiş, üretken, yaratıcı, denemeci ve tiyatronun özündeki coşkuyu taşıyan bir "prova" tiyatrosudur. Boal'in ayrıca Ezilenlerin Tiyatrosu'nda yaşadığı tiyatro praksisini aktardığı "Ezilenlerin Poetikası" ve Saõ Paulo Arena Tiyatrosu'nun Gelişimi" adlı bölümlerde de yaratıcı ve zeki örneklerle okuyucuyu "yaratıcı çalışma" için kışkırttığı da bir gerçektir.

Boal bu yapıtıyla kıymeti kendinden menkul profesyonel tiyatro iktidarını sarsmaktadır. Bugünün tiyatro sanatçısına kendisine soru sorması için bir fırsat tanımaktadır Boal. Bir "tüketim metası" haline gelen bir sanatı yeniden yaşamın içindeki asıl yerine döndürebilir miyiz? Bunun yolları neler olabilir? Yoksa özünden ve içeriğinden oldukça uzaklaşan bu yeniden yaratma ve canlandırma sanatının öldüğünü kaçmaksızın kabullenmeli miyiz? Göreneksel tiyatronun bile tüm esnekliğine karşın giderek marjinal bir hal aldığı bugün Boal'in sorularının geçiştirilemeyeceğini düşünüyorum. Onun soruları bizim için yeni sorular getirecektir. Soruyu sormak da yanıtın yarısını garantiye almak değil midir zaten?

Bir çeviriden öte Boal'i anlama ve aktarma çalışması olarak gördüğüm Ezilenlerin Tiyatrosu'nun türkçesini tiyatroyu "insanı silahlandırma, zenginleştirme ve güçlendirme sanatı" olarak gören, tiyatroyu "tüm insanlığın sanatı'" olarak gören gerçek tiyatro sanatçılarına, tiyatro devrimcilerine armağan etmek istiyorum.

İzmir, Mart 1994

Önsöz

Bu kitap, her tiyatronun mutlak politik olması gerektiğini; çünkü insanın tüm etkinliklerinin politik olduğunu ve tiyatronun da bu etkinliklerden biri olduğunu göstermeye çalışıyor.

Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi bir yanlışa yöneltmek istiyorlar. Bu da politik bir tavır oluyor.

Yine bu kitapta tiyatronun bir silah olduğuna ilişkin kanıtlar sunacağım. Tiyatro oldukça etkili bir silahtır. Bu yüzden de insan onun için savaşmalıdır. Egemen sınıflar bu özelliği yüzünden tiyatroyu durağan bir konuma getirmek, tiyatroyu bir tahakküm aygıtı olarak kullanmak istiyorlar. Böylece "tiyatro"nun ne olduğu sorusunu geçiştirmeye çalışıyorlar. Ama tiyatro aynı zamanda özgürleşme için de bir silah olabilir. Bu yüzden yeni tiyatral biçimler yaratmak gerekiyor. Değişim zorunludur.

Bu çalışma, belli başlı kimi değişimleri ve insanların bunlara nasıl karşılık verdiklerini göstermeye çalışıyor. "Tiyatro" insanların açık havada özgürce söyledikleri bir şarkıydı. Tiyatral gösteri halk tarafından ve halk için yaratılmıştı. Ve bu Dithyrambos Şarkısı olarak adlandırılırdı. Bu herkesin özgürce katıldığı bir kutlamaydı. Derken aristokrasi geldi ve ayrılıklar oluşturdu: Kimi kişiler sahneye çıkacak ve oyun oynayabilecek; gerisi ise oturmaktan, kabullenmekten ve edilgen olmaktan başka birşey yapmayacaktı.-Bunlar seyirciler, kitle, halk olacaktı.-Tabii ki gösteri de etkili olarak egemen ideolojiyi yansıtacaktı. Aristokrasi başka bir ayrım daha yarattı: Kimi kişiler

Kahraman (Aristokratlar) diğerleri ise herhangi bir biçimde kitleyi temsil eden Koro olacaktı. Aristoteles'in ıslahçı tragedya sistemi bize işte bu tip bir tiyatronun çalışmalarını göstermektedir.

Sonra burjuvazi geldi ve bu kahramanları (pratogonistleri) değiştirdi. Kahramanlar ahlaksal, üstyapısal değerler yüklenen nesneler olmaktan çıkıp, çok boyutlu özneler, müstesna bireyler haline gelip, yeni aristokratlar olarak yine halktan ayrıldılar. İşte bu Machiavelli'nin Erdem Poetikası'ydı.

Bertolt Brecht ise Hegel'in mutlak özne olarak kuramsallaştırdığı karakteri alıp onu bir nesneye dönüştürerek bu poetikaya tepki gösterdi. Ama şimdi de karakter üstyapı değerlerinin değil toplumsal güçlerin bir nesnesiydi. Toplumsal varoluş düşünceyi belirler. Bunun tersi olamaz.

Daireyi tamamlamak için tek eksik ise şu an Latin Amerika'da nelerin olduğuydu. Egemen sınıflarca yaratılan engellerin nasıl yıkıldığı... Önce aktörlerle seyirciler arasındaki engel yıkıldı. Herkes oynamalıydı. Herkes, toplumun zorunlu dönüşümlerinde baş kahraman olmalıydı. Peru'da Halk Tiyatrosu ile Deneyler bölümünde bunu anlatmaya çalıştım. Ondan sonra baş kahraman ile koro arasındaki engel yıkıldı: Herkes aynı anda koro ve kahraman olmalıydı. İşte bu "Joker" sistemiydi. Böylece Ezilenlerin Poetikası'na ulaştık; tiyatral üretimin araçlarının ele geçirilmesine...

Augusto Boal

Buenos Aires
Temmuz, 1974

ARİSTOTELES'İN

ISLAHÇI TRAGEDYA SİSTEMİ

ARİSTOTELES'İN

ISLAHÇI TRAGEDYA SİSTEMİ

"(Atina) halk adına ama asilzadelik ruhuyla yönetiliyordu.

...Tek ilerleme doğuştan gelen bir aristokrasinin yerini paradan kaynaklanan bir aristokrasinin; klan devletinin yerini rantçı plütokratik devletin almasından ibaretti. Bu tabii ki, savaş kârlarından hiçbir payı olmayan kölelerin sırtından kazandığı paraları özgür yurttaşlara ve kapitalistlere veren sömürgeci bir demokrasiydi.

***

Tragedya, Atina demokrasisinin karakteristik bir yaratısıdır. Hiçbir sanat biçiminde kendi toplumsal yapısının iç çatışmaları burada olduğu gibi, bu denli doğrudan ve açıkça görülemez. Kitleye sunuluşu görünüşte gayet demokratikti, fakat içeriğinde hayata trajik- kahramansal bakan kahramansı destansal içeriğiyle aristokrattı... Engin vicdanlı bireyi gösteriyor, onu yüceltiyordu. Yani yaygın olmayan farklı bir insanının ölçülerinin propogandasını yapıyordu. (...) Temelini korobaşının korodan ayrılmasına borçluydu; böylece de müziğin kollektif gösterimi yerini dramatik diyaloğa bırakıyordu.

***

Tragedyacılar genellikle devlet memurları ve devletin levazımcılarıydı. Devlet onlara oynadıkları oyunlar için para vermekteydi. Ama doğal olarak devletin politikasına ya da egemen sınıfların çıkarlarına ters düşecek oyunların sergilenmesine izin verilmiyordu. Tragedyalar açıkça taraflıydı ve bundan başka türlü olmak gibi bir iddiaları da yoktu. (1)

Giriş

Tiyatro ve Politika arasındaki ilişki hakında tartışma tiyatro kadar, politika kadar eskidir. Aristoteles'ten, hatta ondan da öncesinden bu yana aynı temalar ve tartışmalar süregelmektedir. Bir yandan sanata salt bir seyir olarak bakılmış diğer yandan ise değişen dünyanın görüntüsünü sunduğu; ve onun nasıl değiştirileceğini ya da bu değişimin nasıl erteleneceğini gösterdiği için de kaçınılmaz olarak politik olduğu belirtilmiştir.

Sanat eğitmeli, bilgilendirmeli, örgütlemeli, etkilemeli ve harekete geçirici mi, yoksa sadece bir haz alma nesnesi mi olmalıdır? Gülmece ozanı Aristophanes'e göre, "oyun yazarı vermek zorunda olsa da yalnızca haz vermemeli, aynı zamanda bir ahlak öğretmeni ve politik bir önermeci de olmalıdır. Eratosthenes ise ona karşıdır. "Şair'in işlevi dinleyenlerin ruhunu büyülemektir, onlara ders vermek değil." Strabo ise buna karşı çıkar: "Şiir, devletin çocuğa öğretmek zorunda olduğu ilk derstir. Şiir felsefeden daha üstündür. Çünkü ikincisi bir azınlığa yönelirken ilki daha çok kitleye yöneliktir." Platon ise bir karşı kutup olarak Şair'in bir ütopyadan kovulduğunu düşünür. "Şiir ancak figürleri ve hareketleri yücelttiğinde ve örnek olarak sunduğunda bir anlam ifade eder; tiyatro dünyadaki şeyleri taklit eder. Ancak dünya da ideaların taklidinden başka birşey değildir. Böylece tiyatro taklidin taklidi olmaktadır."

Gördüğümüz gibi herkes bir fikir ileri sürmüş. Bu mümkün mü? Sanatın seyirciyle ilişkisi çok çeşitli olarak yorumlanabilecek birşey

midir? Yoksa, tersine sanatı saf bir seyir olgusu ya da derinlemesine politik birşey yapan, uyduğu kesin kuralları var mıdır? Acaba şairin yapıtlarına yansıdığı biçimiyle, taşıdığı niyetleri tamı tamına, sağlıklı bir biçimde tanımlayabilmiş biri var mıdır?

Örneğin, politikayı ve şiiri tamamen farklı disiplinler olarak gören; ayrı olarak öğrenilmesi gerektiğini, çünkü her ikisinin de kendine ait kuralları olduğunu ve farklı amaçlara hizmet ettiğini düşünen Aristoteles'i ele alalım. Aristoteles, Poetika'da, bu sonuçlara varmak için diğer yapıtlarında kısmen açıkladığı kesin kavramlar kullanır. Bugün bizim anlamlarını çok farklı bildiğimiz Nicomachaean Etiği ve Magna Moralia gibi sözcükleri çok farklı anlamlarda kullanır.

Aristoteles şiirin (lirik, epik, dramatik) politika ile ilişkilerinde bağımsızlığını savunur. Benim de burada göstermek istediğim şey ise buna rağmen Aristoteles'in seyirciye gözdağı vermek ve seyirciyi "kötü" ya da yasadışı eğilimlerinden arındırmak adına son derece güçlü ilk politik-şiirsel sistemi kurmuş olduğudur. Bu sistem bugün de yalnızca gelenekçi tiyatroda değil, sabun köpüğü televizyon dizilerinde ve western filmlerinde de tam anlamıyla kullanılmaktadır. Sinema, Tiyatro ve televizyon bugün halkı baskı altında tutmak için Aristotelesçi Poetikanın en temel kabullerinde birleşmşlerdir. Ama şurası da açık ki, Aristotelesçi tiyatro, tiyatronun tek biçimi değildir.

Sanat Doğayı Taklit Eder.

Aristoteles'e göre tragedya yapıtlarını doğru olarak anlamada yüzyüze geldiğimiz ilk zorluk, düşünürün sanata verdiği tanımdan kaynaklanır. Sanat; her türüyle sanat nedir? Ona göre doğanın bir taklididir. Bize göre "taklit" sözcüğünün anlamı özgün bir modelin az ya da çok yetkin bir kopyasını yapmaktır. Sanat, buna göre doğanın bir taklidi olabilir. "Doğa"nın anlamı ise yaratılmış şeylerin tümüdür. Sanat, bundan dolayı yaratılmış şeylerin bir kopyası olacaktır.

Fakat bunun Aristoteles'le bir ilgisi yoktur. Ona göre taklit etmenin (Mimesis) zahirî bir modeli taklit etmekle hiçbir ilgisi yoktur. "Mimesis"in anlamı daha çok bir "yeniden yaratma"dır. Ve doğa yalnızca yaratılmış şeylerin tümü değildir, aynı zamanda yaratıcı ilkenin kendisidir de. Aristoteles, bunun için, sanat doğayı taklit eder dediğinde, Poetika'nın herhangi bir modern versiyonunda bulabileceğimiz bu ifadeyi, o metnin yanlış yorumlanmasından kaynaklanan bir çeviri yanlışı olarak görmeli ve "Sanat doğayı taklit eder" lafını "Sanat yaratılan şeylerin yaratılış ilkesini yeniden yaratır" diye yorumlamalıyız.

Şimdi, bu "yeniden yaratma" sürecini ve ilkesini daha iyi anlayabilmek için Aristoteles'ten önce teori geliştiren kimi düşünürleri kısa da olsa anmalıyız.

Milet Okulu

I.Ö.640 ve 548 yılları arasında Milet kentinde çok dindar bir yağ tüccarı yaşardı. Bu adam aynı zamanda bir gemiciydi. Tanrılara sarsılmaz bir inancı vardı. Aynı zamanda yüklerini de deniz yoluyla taşımak zorundaydı. Bu yüzden zamanının çoğunu dingin bir deniz ve güzel bir hava sağlaması için tanrılara dua etmekle geçirirdi. Geriye kalan zamanını ise yıldızları, rüzgarları , denizi ve geometrik şekiller arasındaki ilişkileri incelemeye ayırırdı. Bu Yunanlının adı Thales'ti. Thales güneş tutulmasını önceden haber veren ilk bilim adamıydı. Gemicilik gökbilimi alanında yapılan ilk bilimsel çalışma da ona atfedilir. Gördüğümüz gibi Thales tanrılara inancını yitirmemiş ama bilimle uğraşmayı da ihmal etmemiştir. O çok karmaşık ve çok yönlü görünümler dünyasının su gibi tek bir cevherin farklı dönüşümlerinden başka birşey olmadığı sonucuna varmıştı. Ona göre su herşeye doğru değişebileceği gibi herşey de suya dönüşebilir. Peki bu dönüşüm nasıl meydana gelir? Thales şeylerin bir "ruh"a sahip olduklarına inanmıştı. Kimi zaman bu ruh algılanabilir ve etkileri doğrudan doğruya görülebilirdi: Mıknatıs demiri çeker - bu "çekim" "ruh"tur. Bundan dolayı da, ona göre şeylerin ruhu, şeyleri suya ve suyu şeylere dönüştüren, şeylerin özünde bulunan hareketi barındırır.

Aşağı yukarı aynı zamanlarda yaşayan Anaksimandros da (I.Ö.610-546) benzer düşünceler taşıyordu. Ancak ona göre temel cevher su değil, tarif edilemeyen, doğrulanamayan apeiron diye adlandırdığı birşeydi. Ona göre yaratılmış şeyler onun aracılığıyla kendi kendine yoğunlaşabilir ve seyrelebilirdi. Apeiron onun için tanrısaldı. Çünkü ölümsüz ve yokedilemezdi.

Milet Okulu'nun başka bir düşünürü Anaximenes ise bu tarif edilen noktalardan çok fazla ayrılmadan, "Hava" yı en az maddî olan şey olarak adlandırmış ve onu tüm şeylerin kökeni ve birincil cevher olarak ele almıştır.

Bu üç düşünürde de ortak bir özellik olarak alabileceğimiz şey, tüm bilinen şeylere hayat veren tek bir temel cevher arayışında olmalarıdır. Daha da ötesi, bu üç görüş de her biri kendi tarzında her yerde varolan bir temel vareden, dönüştüren gücün varlığını arama

eğilimindedirler-bu hava, su ya da apeiron olabilir. Ya da Empedokles'in öne sürdüğü gibi dört element (Hava, Su, Toprak, Ateş) ya da Pythagoras'ın inandığı gibi sayılar da olabilir. Bütün bunlar hakkında bize kalan yazılı metin oldukça azdır. Daha çok günümüze ilk diyalektikçi Herakleitos'tan birşeyler kalmıştır.

Herakleitos ve Kratylos

Herakleitos'a göre dünya ve içindeki herşey sürekli akış halindedir. Yalnızca değişmeyen tek şey, değişmenin kendisi, değişme durumudur. Durağanlık görüntüsü, yalnızca duyuların bir yanılsamasıdır ve bu da akıl yoluyla düzeltilmelidir.

Peki değişim nasıl meydana gelir? Evet, herşey ateşe dönüşür ve ateş de herşeye. Aynı biçimde altın da takı eşyasına sonra da yine altına dönüşür. Ama kuşkusuz altın kendi başına dönüşemez, dönüştürülür. Dönüşümü olası kılan altın maddesine yabancı biri (kuyumcu) söz konusudur. Herakleitos'a göre dönüştürücü element şeyin kendisinin içinde kendine karşıt bir güç olarak vardır. " Savaş herşeyin anasıdır. Karşıtlık birleşir. Bunun için de ayrışmış olan şey en güzel armoniyi yaratır; olan herşey yalnız savaşım olduğu için olur. Bu demektir ki herşey kendi içinde onu olduğu şeyden olmadığı şeye doğru hareket ettiren bir karşıtlık taşır.

Herakleitos herşeyin doğasındaki sürekli değişimi göstermek için somut bir örnek verir: Hiç kimse aynı ırmakta iki kez yıkanamaz. Neden? Çünkü akan suya ikinci kez girdiğinde o su aynı su olmayacak, bunu deneyen insan da farklı olacaktır, çünkü aradan birkaç saniye de geçmiş olsa en azından o kadar süre daha yaşlı olacaktır.

Öğrencisi Kratylos ise öğretmenine , "hiç kimse bir ırmağa giremez" diyecek kadar radikaldi. Çünkü insan girdiği anda da ırmağın suyu sürekli olarak devinmektedir. (Kişinin girdiği su hangi sudur?) Buna kalkışan kişi ise sürekli yaşlanmaktadır. (Suya giren kişi genç midir yaşlı mıdır?) Kratylos, "yalnızca suyun devinimi sonsuzdur" demiştir. Yalnızca yaşlanma sonsuzdur. Varolan tek şey devinimdir. Diğer bütür şeyler görüntüdür.

Devinimin, dönüşümün ve değişimi sağlayan iç çatışmanın bu iki savunucusuna karşıt olarak diğer uçta felsefesini geliştirmek için "aslolan varlıktır, yokluk değil." gibi bir mantıksal önermeyi hareket rqnoktası olarak alan Parmenides vardı. Parmenides bu durumda karşıt olanı düşünmek saçma olur ve saçma düşünceler ise gerçek değildirler der. Buna göre düşünür açısından, varolma ile düşünme arasında bir özdeşlik vardır. Eğer bu birincil önermeyi kabullenirsek bundan kimi sonuçlar çıkarmak zorunda kalırız.

1.Varlık tektir. (bölünmez.) Eğer böyle olmasaydı, bir varlık ile bir diğeri arasında onları bölen yokluk yer alırdı. Fakat yokluğun olmadığını kabul ettiğimiz andan itibaren, aldatıcı görünüşler bize tersini söylemesine karşın varlık'ın tek olduğunu kabullenmek zorundayızdır.

2.Varlık sonsuzdur. Eğer böyle olmasaydı, varlığın ardından zorunlu olarak yokluğun gelmesi gerekirdi. Ama göründüğü üzre yokluk yoktur.

3.Varlık sınırsızdır. (Burada Parmenides küçük bir mantıksal hata yapıyor. Varlığın sınırsızlığını öne sürdükten sonra, küresel olduğunu söylüyor. Eğer, varlık küresel birşeyse, bir biçime sahip demektir. Bundan dolayı da bir sınırı vardır. Bu sınırın ötesinde de zorunlu olarak yokluk gelir. Ama bunlar şu an bizi ilgilendirmeyen ince ayrıntılardır. Muhtemelen "küresel" kötü bir çeviriden kaynaklanmaktadır. Parmenides aslında her yönde "sonsuz" ya da ona benzer birşey demek istemiştir.)

4.Varlık değişmezdir. Çünkü dönüşümün bütün anlamı , varlığın olmadığından olacak olduğuna doğru bir gidiştir. Bir durumla başka bir durum arasında zorunlu olarak bir yokluk olacaktırve yokluk olmadığı andan itibaren ise (bu mantığa göre) değişime imkanı olmayacaktır.

5.Varlık hareketsizdir. Hareket bir yanılsamadır. Çünkü hareketin anlamı varlığın olduğu bir yerden olmadığı bir yere doğru hareketi anlamına gelir. Bunun anlamı bu iki yer arasında yok-

luğun yer alacağıdır. Bu da en başta mantıksal açıdan olanaksızdır.

Bu açıklamalardan hareketle Parmenides, bunların duyularımızla, gördüklerimiz ve duyduklarımızla uyuşmazlık içinde oldukları sonucunu çıkarır. Bu demektir ki, iki tane tam anlamıyla tanımlanabilir dünya vardır. İlki anlaşılır, rasyonel dünya; ikincisi ise görüntüler dünyası. Hareket ona göre yalnızca bir yanılsamadır. Çünkü gerçekte varolmadığını kanıtlayabiliriz. Varolan şeylerin çokluğunda bile durum aynıdır. Bunlar onun mantığında tekil bir varlık, sınırsız, ebedi ve değişmezdirler.

Herakleitos'un olduğu gibi Parmenides'in de Zenon adında radikal bir taraftarı vardı. Onun hareketin varolmadığını anlatmak için iki öykü anlattığı bilinir. Bu iki ünlü öykü anımsanmaya değer :

İlki en büyük Grek atleti Aşil (Achilles) ile bir kaplumbağa arasındaki yarışı anlatır. Başlangıçtaki küçük bir avans verilmişse eğer, birincisi ikincisine hiçbir zaman yetişemeyecektir. Zenon'un akıl yürütmesi şu şekilde olur. Aşil ne kadar hızlı koşarsa koşsun öncelikle yarışın başlangıcında onu kaplumbağadan ayıran mesafeyi kapatmak zorundadır. Ama kaplumbağa ne kadar yavaş olursa olsun, birkaç santimetre bile olsa hareket edecektir. Aşil, ona yetişmek istediği zaman bu ikinci mesafeyi kapatmak zorunda kalacaktır. Bu zaman içerisinde tabii kaplumbağa da bir parça daha ilerleyecektir. Ve Aşil ona yetişmek için çok yavaş olmasına rağmen yenilmeye razı olmayan kaplumbağadan kendisini ayıran ve her seferinde gittikçe azalan bu uzaklığı kapatmak zorundadır.

İkinci öykü ya da örnek bir okçunun bir kişiye bir ok fırlatması üzerine kurulmuştur. Okun yöneldiği kişi kaçmak zorunda değildir, çünkü ok asla onu bulmayacaktır. Aynı şey birinin kafasına yukardan taş düştüğünde de geçerlidir. Kaçmak zorunda değildir, çünkü taş onun kafasını asla düşmeyecektir. Peki neden? Çok basit. Zenon (aşırı sağ'ın adamı olarak bilinir) bunu şöyle açıklayacaktır: Çünkü bir ok ya da taş hareket sırasında, ya olduğu yerde ya da henüz bulunmadığı yerde hareket etmelidir. Olduğu yerde devinemez; çünkü eğer oradaysa hareket etmiyor demektir. Olmadığı yerde de hareket edemeyecektir. Çünkü hareketi gerçekleştirmek için orada olmayacaktır. Bu öykü kuşku yok ki böyle bir akıl yürütmeye başvurduğu için Zenon'un başına taşlar atıldığında uydurulmuştur. Zenon ise mantığına rağmen

böyle bir durumda herhalde kaçardı.

Zenon'un mantığı açıkça temel bir yanlışlıktan muzdariptir. Aşil'in ve kaplumbağanın hareketleri birbirine bağlı ya da süreksiz değildir. Aşil koşulması gereken mesafenin ilk bölümünü önce kazanmaz. Aksine koşması gereken bütün mesafeyi kaplumbağanın hızına bağlı kalmaksızın koşacaktır. Hareket belli bir yerde ya da başka bir yerde meydana gelmez, daha ziyade bir yerden başka bir yere doğru olur. Hareket, tam anlamıyla bir yerden başka bir yere geçiştir, yoksa farklı yerlerde oluşan eylemlerin bir anı değildir.

Logos ve Platon

Burada amacımızın bir felsefe tarihi yazmak olmadığını; asıl amacımızın Aristoteles'in sanatı doğanın taklidi olarak gören sanat anlayışının mümkün olduğunca açık bir şekilde ortaya koymak; ve kastettiğinin nasıl bir doğa, nasıl bir taklit ve ne çeşit bir sanat olduğunu belirlemek olduğunu unutmayın. Birçok düşünüre şöyle bir değinip geçmemizin nedeni de bu. Sokrates de bu yüzeysel geçişten payını alacak, çünkü onun yalnızca "Logos" kavramını tanıtmak istiyoruz. Ona göre geometri bilginlerinin yaptığı tarzda kavramlaştırmaya ihtiyacı vardır. Doğada biçimlerin genellikle üçgen biçiminde tasarlanmış bir biçime yakın olarak bir sonsuzluğu vardır: Üçgen logosu bundan hareketle kurulmuştur. Bu Üç yüzü ve üç açısı olan geometrik bir şekildir. Böylece gerçek nesnelerin sonsuzluğu da kavramlaştırılmış olur. Bununla birlikte sonsuz sayıda kare, daire, üçgen gibi nesne biçimleri bulunur. Bundan dolayı polihedron, küre ve kare kavramları oluşturulmuştur. Aynı şey cesaret, iyilik, sevgi, hoşgörüyü vb. kavramlaştırmak için ahlaki değerlerin logos'u ile yapılmalıdır der Sokrates.

Platon Sokrates'in Logos düşüncesini kullanır ve ondan daha da ileri gider.

1.Idea sahip olduğumuz sezgisel bir görüntüdür ve mutlak sezgisel olduğundan dolayı "saf"tır. Gerçeklikte yetkin bir üçgen yoktur. Ancak bizde üçgen ideası vardır. Gerçekte gördüğümüz şu ya da

bu üçgenin ideası değil, "genel anlamda" bir üçgendir ve bu idea yetkindir. Birine sevgi duyan bir insan sevgi edimini gerçekleştirir fakat bu yetkin değildir; yetkin olan aşkın ideasıdır. Tüm idealar yetkin, gerçekliğin tüm somut şeyleri ise yetkin değildir.

2.Idealar, duyularla algılanan dünyada varolan şeylerin özüdür. Idealar yokedilemez, değişmez, zamanın dışında ve ölümsüzdür.

3.Bilgi, algısal gerçeklikten ölümsüz idealar dünyasına diyalektik içinde kendimizi yüceltmeyi içerir. (Bu diyalektik ise ortaya konmuş idealarla, idealara ve aynı ideaların olumsuzlanmasına ilişkin tartışma aracılığıyla olur.

"Taklid'in Anlamı Nedir?

Bu soru bizi Platon'u reddeden Aristoteles'e (m.Ö.384-322) götürmektedir. Aristoteles'e göre,

1.Platon yalnızca, Parmenides'te tek olan varlık'ı "varlıklar" biçiminde çoğaltmıştır. Ona göre varlıklar sonsuzdur. Çünkü idealar sonsuzdur.

2.Mataxis, yani bir dünyanın başka bir dünyaya katılımı anlamsızdır; gerçekte, yetkin idealar dünyası ile düzenli olmayan gerçek

şeylerin dünyası nasıl birleşecektir? Birinden bir diğerine bir devinim var mıdır? Eğer böyleyse bu nasıl oluşur?

Aristoteles, Platon'un sistemini reddetmesine karşın kimi yeni kavramlar getirme adına ondan yararlanır da. "Madde" öz ile biçimin çözümlenemez bir bütünlüğüdür. Tragedyanın maddesi ise onu tamamlayan sözcüklerdir. Bir heykelin maddesi ise mermerdir. "Biçim" bir maddeye yüklediğimiz tanımların bir toplamıdır. Herşey ne olduğuna döner gelir. (Bir heykel, bir kitap, bir ağaç..) Çünkü onun maddesi ona anlamını ve niyetini belirten bir biçime ulaştırır. Bu kavramlaştırma Platoncu düşünceye eksikliği duyulandevingen bir karakter yüklemektedir. Idealar dünyası, gerçekler dünyası ile bir arada bulunmazlar. Aksine idealar da maddenin dinamik temeli değildir. Son ayrıştırmada Aristoteles için gerçeklik, yetkinliğe meyilli olmasına karşın ideaların bir kopyası değildir. Kendi içinde onu yetkinliğe ulaştırcak devinme gücünü taşır. İnsanın sağlıklı olmaya karşı meyli vardır. Yetkin bir bedensel oranlılığa..vb. Ve insanlar, tümü mükemmel bir aileye ve devlete meyil duyarlar. Ağaçlar ağaçların yetkin haline bağlıdır. Bu da Platon'un ağacın ideası dediği şeydir. Aşk ise Platoncu yetkin aşka bağlıdır. Madde Aristoteles için saf bir potansiyel ve biçim ise saf bir devinimdir. Bundan dolayı da "Potansiyel yasası" diye adlandırdığı şey de salt maddeden salt biçime geçiştir.

Burada bir noktaya işaret etmek istiyoruz. Aristoteles için şeyler tek başına, kendi değerleriyle (yani kendi biçimleri, güçleri, potansiyelleri ile) yetkinliğe bağlıdırlar. İki dünya yoktur. Mataxis yoktur. Yetkinlik dünyası da onu maddeden son biçimine dönüştüren bir harekete bağlıdır.

Peki Aristoteles için "taklit" ne anlam taşır? Yeniden yaratmak şeylerin yetkinliklerine doğru sonsuz hareketidir. Doğa, ona göre bu hareketin bizzat kendisiydi. Ve şeyler, tam anlamıyla yapılmış, bitirilmiş ve görünebilir değildi. Bundan dolayı, "taklit etme" nin doğaçlamayla ya da "gerçekçilik" le ilgisi yoktur. Aristoteles'e göre, sanatçı insanı olduğu gibi değil "olması gerektiği gibi" yansıtmak zorundadır.

Peki, Ya Bilimin ve Sanatın Amacı Nedir ?

Eğer şeyler yetkinliğe bağlıysalar, eğer yetkinlik de herşeyde, her yerde varolan ve insanüstü olmayan ise, öyleyse sanat ve blimin amacı nedir?

Doğa, Aristoteles'e göre, yetkin olana bağlıdır. Tabii bu, sürekli yetkinliğe eriştiği anlamına gelmez. Beden sağlıklı olmaya meyillidir ancak hastalanır. İnsanlar yetkin bir ülke için biraradadırlar ama savaşlar olur. Böylece, görünüşte doğa kesin sonlara sahiptir. Buradan hareketle bilimin ve sanatın amacı: "yaratımın ilkesini yeniden yaratma" , doğanın bozulan dengesini yeniden kurabilir.

Burada kimi örnekler var. Beden yağmura, rüzgara ve güneşe karşı koymaya "eğilim"liyken deri buna yeterince karşı koyamaz. Böylece örme sanatını buluruz ve bedeni korumak için üretim yapan imalathaneler oluştururuz. Mimarlık sanatı insanların barınabilmesi ve köprüleri geçebilmesi için yapılar ve köprüler kurar. Tıp bilimi, bedenin gerçek işlevlerini sürdürebilmesi için ilaçlar bulur. Politika da aynı şekilde insanların hatalarını düzeltmeye eğilimlidir. Ve bunların tümü de yetkin, komünal bir yaşantıya eğilimlidir.

İşte bu sanatın ve bilimin amacıdır; yani, doğanın kendi önerilerini kullanarak doğanın hatalarını düzeltmektir.

Majör Sanatlar, Minör Sanatlar

Sanatlar ve bilimler birbiriyle ilişkide bulunmaksızın, birbirinden ayrı varolmamıştır. Fakat, her biri kendi karakteristik etkinliğine göre ilişkilendirilmiştir. Bunun yanında, eylem alanlarının büyüklük ya da küçüklüklerine göre, hiyerarşik olarak düzenlenmişlerdir. Majör sanatlar, Minör sanatlara bölünmüşlerdir ve sonrakilerinin herbirinin aslını tanımlayan spesifik elementleri vardır.

Bu noktada atların şaha kalkışı bir sanattır, tıpkı nalbantın yaptığı işin sanat olduğu gibi. Bu sanatlar diğerleriyle-örneğin deri gereçlerin yapılması- bir arada, birlikte daha büyük bir sanatı biniciliği oluştururlar. Topografi sanatı, strateji sanatı gibi sanatlar sonuçta savaş sanatını varederler. Küçük sanatlar gurubu daima kendinden daha büyük ve karmaşık bir sanatı vareder.

Başka bir örnek; boya üretme sanatı, boya fırçası üretme sanatı, en iyi tuvali hazırlama sanatı, renklerin karışımı sanatı vb. hepsi birlikte resim sanatını, boyama sanatını oluştururlar.

Eğer minor ve majör sanatlar varsa, sonradan gelişen temel sanatı içerir. Bundan dolayı da tüm sanatları içeren, ilgi ve eylem alanı diğer tüm sanatların ve bilim dallarının alanı olan bir "en yüksek sanat" olacaktır. İşte bu yüksek sanat, insanlar arasındaki ilişkiler üzerine kurallar koyan, belirlemelerde bulunan politikadır.

Hiçbir şey politikaya yabancı değildir. Çünkü hiçbir şey insanlar arası ilişkileri belirleyen üst sanata yabancı değildir.

Tıp, savaş, mimarlık..vb. minör ya da majör, ayrımsız bütün sanatlar bu üst sanatın öznesidir ve bu üst sanatı oluştururlar.

Sanat ve bilim, aynı zamanda onlarla ilişkili olarak bu yüce sanat; insanların yaptıklarıyla ve onlar için yapılanlarla ilgili olan politika, doğanın tüm hatalarını düzeltmeye ve yetkin olana ulaşmaya eğilimlidir.

Tragedya Neyi Taklit Eder?

Tragedya insan hareketlerini taklit eder. İnsan hareketleri tam olarak insan etkinlikleri anlamına gelmez. Aristoteles için insan ruhu rasyonel ve irrasyonel olmak üzere iki bölümden oluşur. İrrasyonel ruh, yemek, yürümek gibi kendinden daha büyük fiziksel anlamı olmayan fiziksel eylemler üretir. Tragedya, ya da başka bir deyişle, insanın sınıflanmış eyleminin taklidi onun rasyonel ruhu tarafından belirlenmiştir.

İnsanın rasyonel ruhu üçe bölünebilir.

(a) Yetenekler
(b) Tutkular
(c) Hatalar

Bir yetenek, insan yapmasa bile onun yapabileceği herşey anlamına gelir. İnsan o an sevmiyor olsa bile, sevmeye muktedirdir; nefret etmese bile nefret etme gücü bulunur. Bir korkak bile olsa, yerinde cesaret gösterebilir. Yetenek tam anlamıyla gizil (potansiyel) birşeydir ve rasyonel ruha ilişkindir.

Ama, ruh tüm yetilere, yeteneklere sahip olmasına karşın bunların yalnızca bir bölümünü gerçekleştirebilir. Bunlar tutkulardır. Bir tutku "olabilirlik" anlamına gelmez, ama somut bir olgudur. Aşk ortaya çıkış biçimiyle bir tutkudur. Olabilirliğini koruduğu sürece bir yeti haline gelir. Bir tutku "harekete geçirilmiş" bir yetidir, somut bir olaya dönüşen bir yetidir.

Tabii ki bütün duygular tragedyanın malzemesi değildir. Eğer ki bir insan belli bir anda, bir tutkuyu gerçekleştirmek için çaba harcıyorsa, bu tragedyayı oluşturacak değerde bir eylem değildir. Tutkunun insanın içinde süreğen bir tutkuya dönüşmesi ve tekrarladığında, bunun için çaba gösterdiğinde ise bir hata durumuna gelmesi gerekmektedir. Böylece tragedyanın insan eylemlerini, ama yalnızca onun rasyonel ruhu tarafından üretilen hatalarını taklit ettiğini belirlemiş oluyoruz. Hata haline gelmeyen yetiler ve tutkular gibi hayvan eylemleri de bunun dışındadır.

Bir tutkunun, bir hatanın sonucu ne olabilir? İnsanın amacı nedir? İnsanın her bölümünün bir amacı vardır: El tutar; ağız yemek yer; bacaklar yürür; beyin ise düşünür vb. Ama tüm varlık olarak insanın amacı nedir? Aristoteles yanıtlıyor: "İyi" tüm insan eylemlerinin asıl amacıdır. Bu tabii ki soyut bir iyi düşüncesi değildir. Somut bir "iyi"dir. Birçok farklı sanat ve bilim dalında bu nihaî amaç yer alır. Her insan eylemi bu yüzden "iyi" ye yöneliktir ve bununla sınırını belirler. Ama insanın tüm eylemleri aslında en yüce iyiye yöneliktir. Peki ya insanın en yüce iyiliği nedir? Mutluluk!

Buraya kadar tragedyanın insanın rasyonel ruhundan kaynaklanan ve insanın en yüce iyisi olan mutluluğa yönelen eylemlerini taklit ettiğini söyleyebiliyoruz. Fakat bu eylemlerin ne olduğunu anlamak istiyorsak, öncelikle mutluluğun ne olduğunu bilmemiz gerekiyor.

Aristoteles mutluluğun üç tipi olduğunu söyler: İlki maddî zevklerden doğar, ikincisi zaferden, üçüncüsü ise erdemden.

Ortalama bir insan için mutluluk birşeylere sahip olmayı ve bundan zevk almayı içerir. Servet, şeref, cinsel ve midesel zevkler- işte bunlar mutluluktur. Grek düşünüre göre işte bu düzeyde insanın mutluluğu hayvansal olabilecek mutluluktan kimi şekillerde ayrılır. Bu tür mutluluklar ona göre tragedyada işlenmeye değmez.

İkinci bir düzeyde, mutluluk zaferdir. Burada, insanın kendi erdemine göre hareket eder; ama mutluluğu ancak yaptığı işin diğerleri tarafından tanınmasıyla ortaya çıkar. Mutluluk kendi başına erdemli bir davranış değildir, ama pratikte diğerlerince tanımmış, kabullenilmiştir. İnsan mutlu olmak için diğer kişilerin onaylamasına gereksinim duyar.

Son olarak, mutluluğun en üst aşaması ise insanın hiçbir şey beklemeksizin erdemli davranmasıdır. Diğerleri bunun farkında olsalar da olmasalar da, onun mutluluğu erdemli bir biçimde davranmakta ısrarla mümkündür. İşte bu mutluluğun en üst derecesidir: Rasyonel ruhun erdemlilik alıştırmasıdır.

Şimdi artık tragedyanın, erdemli davranışı mutluluğu arayan insanın-tutkuları hatalara dönüştüren- rasyonel ruhunun eylemlerini taklit ettiğini biliyoruz. Çok iyi. Ama şimdi de "erdem"in ne anlama geldiğini bilmemiz gerekiyor.

Ya Erdem Nedir?

Erdem herhangi bir durumda yapılabilecek olası uç davranışlardan oldukça farklı bir davranıştır. Erdem, gönüllü olarak yemek yemeyi reddeden birinde ya da kendine zarar verecek ölçüde obur birinde, bunun gibi uçlarda ortaya çıkmaz. İtidalle yemek yemek de erdemli bir davranış değildir. Fiziksel olarak çalışmamak gibi fiziksel olarak çok şiddetli çalışmak da vücudu harap eder. Oysa itidalli bir fiziksel eylem erdemli bir davranıştır. Bu ahlaksal erdemler için de doğrudur. Antigone yalnızca ailesinin iyiliğini düşünerek, hain abisinin cesedini gömmek isterken Kreon yalnızca devletin iyiliğini düşünmektedir. Aslında bu iki davranış da ortaya çıkışlarındaki aşırılık açısından erdemli değildir. Oysa erdem ortalarda bir yerde yer almalıdır. Kendini tümüyle zevklere bırakan insan bir hovarda ; kendini tümüyle zevklerden uzak tutan biri ise duyarsızdır. Kendini tümüyle tehlikelere atan kişi çılgın; ama tüm tehlikelerden kaçan insan ise korkaktır.

Erdem, sıradan birşey değildir. Bir asker için cesaret korkaklıktansa delicesine cesurluğa daha yakındır. Yoksa erdem bizim içimizde "doğal" olarak mı varolan birşeydir? Bunu öğrenmemiz gerekiyor. Nesnenin doğası gereği, yoksun insanda hata yapma eğilimi vardır. Bir taş aşağıya düşmeyeceği gibi bir ateş de aşağıya doğru yanmaz. Ama bizi erdemli davranmaya yöneltecek şekilde hatalarımızı islah edebiliriz.

Aristoteles'e göre doğa, bize kimi olanaklar sunar. Bizimse

bunları eyleme (tutkulara) ya da hatalara dönüştürecek gücümüz vardır. Akıllıca davranan biri akıllı hale gelir. Adaletli davranan biri ise adil olur. Bir mimar da binalar inşa ederek erdem kazanır. Davranış biçimi olanaklar, yetiler değildir. Davranış biçimi geçici tutkular değildir.

Aristoteles daha ileri gider ve alışkıların ta çocukluktan başladığını söyler. Çünkü bir genç başta politik davranamaz. Öncelikle büyüklerinden, yurttaşlara erdemi ve hataları öğreten kanun yapıcılardan erdemli davranışı öğrenmek zorundadır.

Böylece şimdi akıllılığın uç bir davranış olduğunu ve erdemin de yoksunlukça ve aşırılıklarca karakterize edildiğini biliyoruz. Fakat herhangi bir akıllı, ya da erdemli davranış şu dört zorunlu koşulu taşımak zorundadır: Kasıtlılık, Özgürlük, Bilgi ve Tutarlılık... Bu terimler açıklama gerektiriyor tabii. Ama yine de biz şu ana dek kafamızda taşıdıklarımıza bir bakalım: Aristoteles için tragedya, insanın rasyonel ruhunun (alışkısal tutkularının)kendini erdemli davranışlarla ortaya koyduğu ve mutluluğu aradığı eylemlerini taklit eder. Yavaş yavaş tanımımız daha karmaşık hale geliyor.

Erdem'in Gerekli Koşulları

Bir insan tam anlamıyla erdemli bir biçimde davranabilir. Ama bu erdemli olmasına yetmez. Ya da akıllı bir biçimde davranan bir insan da hemen akıllı olarak tanımlanamaz. Erdemli ya da akıllı sayılabilmek için insan eyleminin şu dört koşulu birleştirmesi zorunludur:

Birinci Koşul: Kasıtlılık

Kasıtlılık raslantısallığı dışlar. Çünkü insan kendi isteğine bağlı olarak hareket etmek için karar vermiştir. Kendi isteğiyle, raslantıyla değil.

Bir gün, bir mason bir duvarın üstüne sert bir rüzgarın alıp götüreceği bir biçimde bir taş koyar. Oradan geçen bir yayanın başına bu taş düşüverir. Adam ölür. Karısı Mason'u dava eder. Ama Mason bir suç işlemediğini ve yayayı öldürmek gibi bir amacı olmadığını söyler. Çünkü davranışı düşünerek yapılmış değildir. Adam tam olarak bir kazaya kurban gitmiştir. Fakat mahkeme, bu savunmayı kabullenmez ve ölüme yol açacak bir kasıt olmadığını ama taşı öyle koymasının ölüme yol açabileceğine dayanarak onu suçlu bulur. Böyle bakıldığında burada bir kasıt söz konusudur.

Eğer kişi, istediği için eyleme geçiyorsa burada bir erdem ya da akıl buluruz. Eğer onun hareketi isteğince belirlenmemişse burada ne akıldan ne de erdemden söz edilebilir. İyi bir insan olmak gerektiğinin farkında olmayan bir insan iyi değildir. İstemeksizin zarar veren insan da kötü değildir.

İkinci Koşul: Özgürlük

Burada dış baskıyı da hesaba katmak gerek. Eğer bir insan kafasına bir silah dayandığından dolayı şeytani bir tavır gösteriyorsa burada akıldan bahsedilemez. Çünkü erdem, hiçbir dış baskı olmaksızın ortaya konan özgür bir davranıştır.

Bu durum için de bir öykü anlatılır: Aşığı tarafından aldatılan bir kadın onu öldürmeye karar verir ve onu öldürür de. Mahkemeye çıkarılır. Kadın özgürce davranmadığını söyleyerek kendini savunur. Kadının irrasyonel (akıldışı) durumu onu bu suça yöneltmiştir. Kadına göre burada bir kasıt ve suç yoktur.

Önce olduğu gibi, mahkeme bu düşünceyi paylaşmaz. Bu tut-

kuyu kişinin ayrılmaz bir parçası,. ruhunun bir yanı olarak değerlendirerek cezalandırır. Dışarıdan bir etki olduğunda özgürlükten söz edilememesine karşın, içten gelen bir itkiyle ortaya çıkan eylem özgür olarak adlandırılabilir. Kadın tutuklanır.

Üçüncü Koşul: Bilgi

Bilgi cahilliğin zıttıdır. Bir duraksamadan sonra hareket eden insan "biliyor" demektir. Mahkemede bir sarhoş suçlu suç işlemediğini; çünkü bir insanı öldürürken ne yaptığını bilmediğini; bu yüzden de kendi eylemlerinden sorumlu olamayacağını söyler. Yine bu durumda, sarhoş mahkemece sçlu bulunmuştur. Çünkü içmeye başlamadan önce alkolün onu bilinçsizliğe iteceğini ve bundan dolayı da ne yaptığını bilmeksizin kötü işler yapacağını biliyordu.

Erdemli davranışın bu üçüncü şartıyla ilgili olarak Oedipus ve Othello gibi karakterler soru işareti taşırlar. İkisini de dikkate alarak, bilginin varlığı ya da yokluğu üzerine (bağlı olduğu erdemler ve akıl üzerine) kimi tartışmalar yapabiliriz. Benim düşünme tarzıma göre tartışma aşağıdaki gibi yeniden çözülmelidir. Othello gerçeği bilmez; bu doğrudur. Iago karısı Desdemona'nın sadakatsizliği üzerine ona yalan söyler ve Othello kıskançlıktan kör olmuş bir biçimde onu öldürür. Fakat Othello'nun tragedyası bir cinayetin ötesine geçer. Onun trajik hatası (ve yakında tartışacağımız biçimiyle hamartia kavramı, trajik hata) Desdemona'yı öldürmüş olması değildir. Yoksa bu hatalı bir davranış mıdır? Bu hatalı bir davranış olsa bile bu onun değişmez gururu ve fevrî davranışlarından mı kaynaklanmaktadır? Othello oyununun farklı anlarında, düşmanlarına karşı kendini nasıl ortaya attığını; eylemlerinin sonucunu düşünmeden nasıl kendini ortaya attığını anlatır. Onun aşırı gururu, başına gelen felaketin nedenidir. Bu niteliklerden dolayı da Othello tam anlamıyla bilinçlidir ve bilgiyle doludur.

Yine, Oedipus'un durumunda gerçek hata (hamartia) nedir diye sormalıyız. Onun tragedyası babasını öldürmesi ve annesiyle evlenmesinden ibaret değildir. Bunlar alışıldık davranışlar da değildir. Ve alışkı dediğimiz şey, erdemin ya da erdemli davranışın en temel

özelliklerinden biridir. Fakat oyunu dikkatle okursak, Oedipus'un hayatının tüm önemli anlarında olağanüstü gururunu, kendini beğenmişliği ve onu tanrıların da üzerine çıkartan kibirini ortaya koyduğunu görürüz. Onu trajik sonuna sürükleyen Moirai (hatalar) değildir. O bizzat kendisi, kendi kararıyla felaketine doğru sürüklenir. Babası olan yaşlı adamı yol çatağında durmadığı, ona saygı duymadığı için öldürmesi de aslında bir tahammülsüzlük, hoşgörüsüzlüktür. Ve Sphinx canavarının bilmecesini çözdüğünde de, kibirinden dolayı Thebai tiranlığını ve annesi yaşında bir kadının (gerçekte annesidir) sahipliğini kabullenir. Bir kahinin (Büyücü doktor ya da bilici de diyebiliriz) kendisine babasını öldüreceği ve annesiyle evleneceğini söylediği bir adam en azından babası olacak kadar yaşlı bir adamı öldürmekten ve annesi yaşında olabilecek bir kadınla evlenmekten kaçınabilir; en azından böyle bir konuda dikkatli davranabilirdi. Peki niye böyle dikkatli davranmadı? Çünkü gururu, hoşgörüsüzlüğü, kibiri, kendini beğenmişliği yüzünden kendini tanrıların hasmı yerine koymuştu da ondan. Bunlar onun hataları, kusurlarıdır. Jocasta'yı ve Laius'u tanıması, bilmesi ikincil derecede önemlidir. Oedipus kendi kendine hatasını anladığında bu olayları da anlamlandırır.

Bundan dolayı, erdemli davranışın üçüncü koşulunun bilgi olduğunu belirtmeliyiz. Cahillikle hareket eden kişi ne hatalı ne de erdemli davranabilir.

Dördüncü Koşul:Tutarlılık

Erdemlerin ve kusurların alışkıdan tutkuya dönüşmesi için erdemli ya da hatalı davranışın sürekli olması gereklidir. Grek tragedyasının bütün kahramanları istikrarlı bir biçimde aynı şekilde davranırlar. Karakterin trajik hatasının tamamen tutarsızlıktan kaynaklandığı gösterilse bile bu tutarsızlığın da bir tutarlılığı olmalıdır. Öncelikle şans ya da rastlantı erdemi ya da hatayı belirlemez.

Böylece diyebiliriz ki, tragedya; eylemi sırasında kasıtlılık, özgürlük, bilgi ve tutarlılık gösteren insanın eylemini taklit eder. İnsanı mutlu eden erdemli davranışın dört temel özelliğidir bunlar. Ama erdem tek bir şey midir; yoksa onun da farklı dereceleri var mıdır?

Erdem'in Dereceleri

Her sanatın, her bilimin bir erdemi vardır. Çünkü hepsi kendi nihayetine ve kendi iyisine sahiptir. Binicinin erdemi atı iyi sürmektir; nalburun erdemi iyi nallar yapmaktır. Bir sanatçının erdemi yetkin bir sanat yapıtı yaratmaktır. Doktorunki ise hastalığı iyi etmektir. Kanun yapıcınınki yurttaşlara mutluluk getirecek yetkin yasalar yapmaktır.

Her sanatın ve her bilimin kendi erdemi olduğu doğru olduğu kadar, daha önce de gördüğümüz gibi, bütün bilimlerin ve sanatların birbirine bağlı olduğunu ve bazılarının diğerlerine göre daha üst sanatlar olduğunu ve insan eyleminin daha geniş alanlarını kapsadığını da biliyoruz. Tüm sanatlar ve bilimler, en üst sanat olan politikaya bağlıdır. Çünkü hiçbir şey politikaya yabancı değildir. Politikanın alanı aynı zamanda insanın tüm ilişkilerinin alanıdır. Bundan dolayı da en büyük iyilik politik anlamdaki iyilik olacaktır.

Tragedya, amacı iyi olan bu tür insan eylemlerini taklit eder. Ama yine de ikincil derece önemli ve küçük sonuçları olan eylemlerin taklidi değildir. Tragedya en yüksek amaca, politik iyi'ye yönelik eylemin taklididir. Peki ya politik iyi nedir? Kuşku yok ki, en yüksek iyi politik; politik iyilik ise adalettir!

Nicomechean Etik'te Aristoteles bize (bizim de kabul ettiğimiz şekilde) adaletin eşitlik, adaletsizliğin ise eşitsizlik olduğu ilkesini önerir. Herhangi bir ayrıştırmada (hangi ölçüte göre olursa olsun) eşit olan insanlar bir bütün içinde eşit pay alırken eşit olmayanlar da eşitsiz pay alacaklardır. Buraya kadar hemfikiriz. Ama eşitsizliğin ölçütünü tanımlamalıyız. Çünkü, yüceltici olanda eşitsizliği isterken, aşağı bir durumda da kimse eşitsizliği istemez.

Aristoteles bizzat talion yasası'na (göze göz; dişe diş.) karşıydı. Çünkü, eğer insanlar eşit olmasaydı, yüzleri gözleri de eşit olmazdı. Bu noktada şunu sormak gerek: Kimin gözüne karşı kimin gözü? Eğer ki bu bir efendinin gözüne karşı bir kölenin gözüyse, bu Aristoteles'e doğru görünmeyecektir. Çünkü ona göre bu gözler değer olarak eşit değildir. Eğer ki dişe diş'te de bir erkeğin dişine karşı bir kadının dişi söz konusuysa da, Aristoteles burada da bir eşitlik bulamayacaktır.

Bundan sonra düşünürümüz hiç kimsenin nesne olamayacağı bir eşitlik ölçütü belirlemek için yaklaşım olarak dürüst bir argüman kullanır. İdeal ile, soyut ilkelerle başlayıp da ve gerçekliğe mi inmeliyiz ya da aksine, soyut gerçekliğe bakıp oradan ilkelere doğru yukarı mı çıkmalıyız diye sorar. Herhangi bir romantizmden uzak olarak da yanıtlar bunu: genellikle somut gerçeklikle başlarız biz. Öncelikle gerçek olanı, varolan eşitsizliği sınamalı ve daha sonra onu eşitsizlik ölçütümüze uygulamalıyız.

Bu bizi "adalet"in devamlı eşitsizlikler yarattığını kabul etmeye

yönlendirecektir. Bundan dolayı Aristoteles için adalet olduğu gibi gerçekliğin içinde yer almaktadır. Halen varolan eşitsizlikleri dönüştürme'nin olanaklılığını göz önünde bulundurmaz; onları kabullenir. Bu nedenden dolayı da özgür insan ile köle'nin gerçeklikte varoluşuyla (soyut ilkelerin burada önemi yoktur.) eşitsizliğin ilk ölçütü de ortaya çıkmış olacaktır. Erkek olmak bir üst'lük, kadın olmak ise bir ast'lıktır ve bu Aristoteles'e göre bu somut gerçeklik tarafından belirlenmektedir. Böylece özgür erkekler en üstte yer alırken, bunun ardından özgür kadınlar; onların ardından köle erkekler ve en altta da zavallı köle kadınlar yer alacaktır.

İşte bu en yüce değer "özgürlük"üzerine kurulan Atina demokrasisi'ydi. Ama tüm toplumlar aynı değer üzerine kurulmamıştır. Örneğin oligarşiler, servet yüce değeri üzerine kurulmuştur. Burada çok malı olan az olana göre daha üst bir konumdadır. Daima gerçeklikle başlanır; eğer öyleyse..

Adalet'in eşitlik olmadığı, aslında adaletin oranlama olduğu sonucuna geliyoruz. Ve oranlamanın ölçütü de belli bir devlette, egemen olan gücün politik sistemince belirlenmektedir. Adalet; sistem bir demokrasi, bir oligarşi, bir diktatörlük, bir cumhuriyet ya da ne olursa olsun sonrakini belirleyen ölçütü değişse de daima bir oranlama olacaktır.

Peki, bütün bunların farkına varmamıza rağmen bu eşitsizlik kuralları nasıl kurulmuştur? Yasalar yoluyla. Peki, yasaları kimler yapar? Eğer onları ikinci dereceden insanlar (Kadın köleler, yoksullar) yaptılarsa, Aristoteles'e göre, bunlar da tıpkı yazarları gibi ikinci dereceden, aşağı yasalar olacaktır. Yüksek yasalara sahip olmak için ise, yüksek insanlara: özgür ve varlıklı insanlara ihtiyaç vardır...

Bir kentin ya da bir ülkenin yasalar bütünü bir anayasa içinde bir araya getirilir ve dizgeselleştirilir. Anayasa, bundan dolayı politik çıkarların ve adaletin azamî bir açıklamasıdır.

Sonuç olarak, Nicomachaean Etiği'nin de yardımıyla, Aristoteles'e göre tragedyanın ne olduğunu anlatan açık bir sonuca ulaşabiliriz. En geniş ve bütünsel tanım aşağıdaki olabilir:

Tragedya; uç noktalardan uzak, erdemli davranıştan ibaret

olan mutluluk arayışıyla, ve en yüksek çıkarı adalet , bunun da azami göstergesi anayasa olan insanın rasyonel ruhunun eylemlerini; hatalara dönüşen tutkularını taklit eder.

Son çözümlemede, mutluluk yasalara itaat etmekten ibarettir. Bu tam anlamıyla telaffuz edildiği şekliyle Aristoteles'in mesajıdır.

Tragedya Hangi Anlamda Bir Arınma ve Islah Etme Aygıtı İşlevi Görür?

Bir kentin tüm ahalisinin aynı tarzda memnun olmadığını görmüş bulunuyoruz. Eğer bir eşitsizlik varsa, kimse burada dezavantajlı olmak istemez. Bir kez daha yinelemekte ve akılda tutmakta yarar var; eğer aynı tarzda memnuniyet yoksa, en azından eşitsizliğin bu ölçütlerine dikkat etmek gerekir. Buna nasıl yaklaşmak gerekir? Baskının değişik yollarıyla: politika, bürokrasi, gelenekler, adetler- Grek tragedyası.

Bu ifade bir biçimde meydan okumacı gibi görünebilir ama gerçekten başka birşey değildir. Tabii ki, Aristoteles'in Poetika'sında sunduğu sistem, işlevci tragedya sistemi, (ve onun genel işleyişine uyan bugüne dek gelen tüm biçimleri) sadece bir baskı sistemi değildir. Daha çok "estetik" tir ve yalın bir biçimde içine etkenler girebilir. Ve bunun yanında hesaba katılması gereken keza birçok başka yönü daha vardır. Ama yine de özellikle en temel yönünü göz önünde tutmakta yarar var ki, bu da onun baskıcı işlevidir.

Peki, neden Aristoteles'in Tragedya Sisteminin ve Grek tragedyasının temel özelliği onun baskıcı işlevidir? Basit, çünkü Aristoteles'e göre, tragedyanın birincil amacı Katharsis'i uyandırmaktır.

Tragedyanın Nihaî Amacı

Poetika'nın parçalı doğası, tıpkı bütünü bağlamında bölümlerin hiyerar-şisi gibi kendi bölümleri arasında ortaya çıkan sıkı bağı gözden kaçırmaya neden olmaktadır. Sadece bu bile, neden önemsiz, küçük marjinal gözlemlerin Aristotelesçi düşüncenin merkez anlayışını oluşturduğunu açıklar. Örneğin, bir Shakespeare oyunu ile ya da ortaçağ oyunu ile ilgileniyorsak bunun Aristotelesçi olmadığını çünkü "üç birlik yasası"na uymadığını söyleyebiliriz. Hegel **Sanatın Felsefesi** kitabında bu görüşe itiraz eder:

Eylemin tekliği ve değişmezliği buna benzeyen birçok katı kural fransızlarca önerilmiş ve klasik tragedya ile Aristoteles'in eleştirileri üzerine ortaya konulmuştur. Aslında, Aristoteles yalnızca, trajik eyl emin sürekliliğinin bir günü aşmaması gerektiğini söyler. Genelde, yer birliği konusunu önemsemez..(2)

Bu "yasa"ya gereğinden fazla önem verilmesi anlaşılmazdır. Aslında çok fazla değeri yoktur. Aristotelesçi düşüncenin temeli böylesi yapısal durumlarda üzerinde durmaz. Bir tek yapıtın bir prolog, beş episod, koral bölümler ve bir exodos içermesi gerektiğini

söyler. Grek düşünürle karşılaştırıldığında, sayıları oldukça fazla olan modern dramaturglar, özellikle de kendilerini tiyatral menü aşçıları olarak gören Amerikalıları bu tip ufak ayrıntılarda daha etkindir. Belirli bir seyirci tipinin tepkileri üzerine uç sonuçlar çıkararak, yetkin bir yapıtın nasıl yazılması gerektiği konusunda kurallar koyarlar. (Gişenin durumu da burada çok belirleyicidir tabii..)

Aristoteles, buna karşıt olarak, tam anlamıyla organik bir poetika kaleme almıştır. Bu onun tüm felsefi alt yapısının tragedya ve şiir alanında bir yansımasıdır. Kendi felsefesinin özel olarak tragedyada ve şiirde özelleşmiş bir uygulamasıdır.

Genellikle kesin olmayan ya da parçalı ifadelerle karşılaştığımızdan, yazar tarafından kaleme alınmış başka metinlere de başvurmamız gerekmektedir. S.H.Butcher **Aristoteles'in Şiir ve Güzel Sanatlar Kuramı** (3) adlı yapıtında bu tip bir yola başvurur ve açık sonuçlara ulaşır. Poetika 'yı anlamak için Metafizik, Politika, Retorikave bütün bunların üzerinde de üç Etika'nın perspektivinden bakmıştır. Katharsis kavramının aydınlatılması konusunda ona teşekkür borçluyuz.

Doğa'nın belli amaçları vardır; bu nesnel durumlara karşı başarısızlığa düştüğünde sanat ve bilim ortaya çıkar. Görünüşte insanın da, doğanın bir parçası olarak belli amaçları vardır: sağlık, kentte huzurlu yaşamak, mutluluk, erdem, adalet vb... Bu gerçeklerde başarısızlığa düştüğünde tragedya sanatı devreye girer. İnsan eylemlerinin bu düzeltilmesini Aristoteles katharsis olarak adlandırmaktadır.

Tragedya, bütün niteliksel ve niceliksel çehreleriyle katharsis yaratma işlevi için vardır. Tragedyanın tüm bileşenleri bu kavram üzerinde kurulmuştur. Bu merkezdir; temeldir; trajik sistemin amacıdır. Ama ne yazık ki aynı zamanda en tartışmalı kavramdır da. Katharsis bir düzeltmedir: neyi düzeltir peki? Katharsis bir arınmadır: neyi arıtır?

Butcher bu konuda, Racine, Milton ve Jacob Bernays gibi meşhurların fikirlerinin bir resm-i geçidiyle bize yardımcı olur.

Racine

Onun yazdığına göre tragedyada:

tutkular, neden oldukları karmaşayı açığa vurmak adına gösterilmekte ve hata sürekli olarak bizi bilgi sahibi yapan ve düzensizlikten nefret ettiren renklerle boyanmaktadır... İşte ilk trajik şairlerin herşeyden çok kafalarında olan şey budur. Onların tiyatrosu, filozofların okullarında olduğu gibi erdemin öğretildiği bir okuldu.Bundan dolayıdır ki Aristoteles dramatik şiirin kurallarını oluşturmak istedi.... Bizim yapıtlarımızın da bu şairlerin yapıtları kadar yararlı ve sağlam bilgilerle dolu olmasını diliyoruz. (4)

Gördüğümüz gibi Racine targedyanın kuramsal ve ahlaksal görünüşünün üzerinde durmaktadır; buraya kadar bir şey yok ama bir düzeltmeye gerek var: Aristoteles tragedya şairine hatalı karakterin portresini çizmeyi önermez. Trajik kahraman yaşamı içerisinde - mutluluktan güç duruma doğru- köklü bir değişimden acı çekmelidir. Ama bu anlık bir hatanın sonucu olmadığı gibi bir zaaf ya da yanlışın eseri de olmamalıdır. (Bkz. Poetika'nın 13.bölümü.) Şimdi de bu hamartia'nın doğasını inceleyeceğiz.

Yanlışın ya da zaafın gösterilmesi sırasında seyircinin o anlık algılamasında nefret ve düşmanlık hissi uyandırmanın amaçlanmadığını anlamamız gerekiyor. .

Buna karşıt olarak, Aristoteles hatanın ya da zaafın anlayışla ele alınmasını önerir. Kahramanın tragedyanın başında sahip olduğu "kader" durumu, onu erdeme değil, bu hataya sürükler. Oedipus kişiliğindeki bir zaaf dolayısıyla Thebai kralıdır ve bu zaaf da gururudur. Ve aslında, dramatik gelişimden beklenen fayda, eğer hata en başta küçümsenir, yanlış ise iğrenç olarak sunulursa büyük ölçüde kayba uğrar. Buna karşıt olarak, onların tiyatral, şiirsel gelişim yoluyla ilerde yıkılacağını verirken kabul edilir olarak da göstermek gereklidir.

Her dönemde kötü oyun yazarları, seyircinin gözleri önünde olan dönüşümlerin olağanüstü faydasını anlamada zaafa düşerler. Tiyatro değişimdir ve ne olduğunun ve ne olacağının basit bir gösterimi değildir.

Jacob Bernays.

1857'de Bernays ilgi çekici bir kuram önermektedir: "Katharsis" sözcüğü bir tıbbî metafor olmalıdır; ruhdaki patolojik etkiyi bedendeki ilacın etkisine benzer bir biçimde temizleme anlamına gelmektedir. Savunuları, Aristoteles'in tragedya tanımı ("acıma ve korku uyandıran insan eylemlerinin taklidi") üzerine oturmaktadır. Bernays çıkarımlarına çok kolay bir biçimde ulaşır. Çünkü önce heyecanlanmayla başlayan ve sonra hoş bir rahatlama ile sonlanan bu duygulanımlar tüm insanlarda vardır. Bu önerme "acıma hak edilmemiş bir felaketten ve korku ise kişinin bizle özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır" (Bölüm 13) diyen Aristoteles'in kendisince de onaylanmaktadır. (Bu iki duygunun üzerinde şekillenen "özdeşleşme" olgusunu ilerde ele alacağız.)

Gösterinin kışkırttığı duygular, sürekli ve kesin biçimde ortaya çıkmaz, diye de eklemektedir Bernays. Ama belli bir zaman için de olsa bir dinginlik yaratır ve bütün sistem de dinlenebilir. Böylece sahne doyurulmak isteyen güdüler için zararsız ve hoş bir boşalım yaratır ve bu da gerçek hayattansa tiyatronun kurgusunda daha kolay oluşabilir. (5)

Bernays, bundan dolayı, büyük bir olasılıkla bu temizlemenin yalnızca acıma ve korku duygularına değil aynı zamanda "sosyal olmayan" ya da toplumsal olarak yasak güdüleri de işaret ettiğine inanır. Butcher daha çok temizleme nesnesinin (temizlenmiş olan nedir?) ne olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Kendi inancına göre, acıma ve şiddeti biz kendi yaşantımıza taşırız ya da, en azından yaşantımız içindeki bu ögeler tedirginlik yaratmaktadır. (6)

Yeterince açık mı? Acıma ve korkuyu yaşayan kişi bunlarla temizlenmemekte ama daha çok bu duygularla yüklenmekte ve onlarla karışmaktadır. Kathartik yöntem tarafından safdışı bırakılan bu yabancı bedenin kimliğini belirlemek zorundayız. Bu durumda, acıma ve korku kovma mekanizmasının bir parçası olacaklardır yoksa onun nesnesi değil. İşte buraya da tragedyanın politik anlamı oturmaktadır.

Poetika'nın 19.bölümünde şunları okuruz: "Kişilerin düşünceleri dillerinden de etkilenmiş olarak her durumda gösterilir. Tanımlanan ya da tanımlanmayan her çaba bir duygu uyandıracaktır.

(Acıma, korku, öfke ve hoşlanma)..." Peki neden bu temizlenme öncelikle kin, kıskançlık, kibir, tanrılar tapkısında ve yasalara boyun eğmede yan tutma ve benzeri duygulardan ortaya çıkmaz? Niye acıma ve korku seçilmiştir? Neden Aristoteles yalnızca, bu duyguların varlığını zorunlu görmüştür?

Kimi trajik karakterleri çözümlediğimizde, birçok etik hatadan dolayı suçlu olduklarını görürüz. Ama aynı zamanda bu karakterlerden herbirinin de bir aşırılık gösterdiğini ya da acıma ve korku duygularına ihtiyaç duyduğunu da çok rahatlıkla söyleyebiliriz. Asla erdemleri yenilmez. Aslında bu duygular çok küçük bir rol oynarlar ve tüm trajik karakterlerin genel bir özelliği olarak bile göz önünde tutulmazlar.

Acıma ve korku duyguları ne trajik karakterlerin ne de seyircinin içinde varlığını belli etmez. Bu duygular yoluyla seyirciler karakterlere bağlanmaktadırlar. Şunu iyice aklımızda tutmalıyız: Seyirci temel olarak kahramanlara acıma ve korku duygularıyla bağlıdır. Çünkü, Aristoteles'in de dediği gibi, karaktere olan kimi şeyler bize de kendimizi ansıtır.

Bunu biraz daha açalım. Hippolytus tüm tanrıları şiddetle sevmektedir; bu çok iyidir. Ama aşk tanrıçasını hiç sevmemektedir; bu ise kötüdür. Hippolytus'a acırız; çünkü tüm iyi niteliklerine karşın bir tek bu hatasından dolayı yıkılacaktır. Korkarız; çünkü tüm tanrıları yasaların istediği denli çok sevmediğimizden dolayı kendimizi de sorumlu tutarız. Oedipus büyük bir kraldır; insanlar onu sevmektedir; yönetimi mükemmeldir. Biz de bundan dolayı, bütün bu iyi niteliklerle dolu olan bir insanın bir hatasından, kibirinden dolayı yıkılışına acırız. Bu duyguya biz de sahibizdir ama: bu da bizde korku yaratır. Kreon'un devletin esenliğini savunması ve karısıyla çocuğunun ölülerini taşımak zorunda kalması bizde acıma duygusu uyandırır. Sahip olduğu tüm erdemlere karşın ailesinin esenliğini değil de yalnızca devletin esenliğini görmesinden doğan hatası, bu tek yanlı düşünmesi aynı zamanda bizim de hatamız olabilir. Bu yüzden de bizde korku uyandırır.

Bir kez daha, karakterlerin yokoluşlarıyla sonuçlanan kaderleri ile erdemleri arasındaki ilişkiyi anımsayalım. Oedipus kibiri ve kendini beğenmişliği yüzünden büyük bir kral olur; Hippolytus aşk

tanrıçasını hiç sevmemesine karşın diğer tüm tanrıları şiddetle sevmektedir; Kreon başta devletin esenliğini düşünen mutlu ve büyük bir liderdir.

Acıma ve korku, seyirci ile karakteri birbirine bağlayan diyebiliriz ki minimal ve spesifik bir bağdır. Kahramanlar tragedyanın sonunda kimi şeylerden arınmış olmalarına rağmen, bu duygular hiçbir zaman için temizlenmenin, arınmanın nesneleri değildir.

Milton

"Aristoteles, tragedyanın acıma, korku ve şiddet duygularını yükselterek, güçlenmek; aklı bu tip duygulardan arındırmak; iyi taklit edilmiş bu tutkuları görerek ya da okuyarak canlandırmak, bir çeşit zevkle yumuşatarak ve küçülterek vermek gerekir; demektedir." Milton daha önce söylenenlere küçük ama önemli kimi şeyler ekler: "...Fiziksel tıpta, melankoliye karşı melankolik şeyler, acıya karşı acı kullanılmaktadır. " (7) Sonuçta, bu bir benzeri ile tedavi etme yöntemidir. (Homeopathy) Belli duygular ve tutkular aynı olmayan ama benzer duyguları ve tutkuları sağaltmaktadır.

Butcher, Milton, Bernays ve Racine'in görüşlerini incelemenin dışında Katharsis sözcüğünün Poetika'da bulunmayan açıklamasını bulmak için Aristoteles'in Politika'sına başvurur. Katharsis burada, akıl hastalarına dinsel bir arzu verme adına dinletilen belli bir tür müziğin verdiği etkiye işaret etme adına kullanılmıştır. Tedavi,"hareketi sağaltmak için harekete başvurarak, vahşi ve dinmeyen bir müzik tarafından, aklın iç ızdıraplarını yatıştırmayı içermektedir." Aristoteles'e göre, bu tedaviyi gören hastalar tıpkı tıbbi ya da arındırıcı bir tedavi altındaymış gibi normal hallerine dönmektedirler. -İşte bu kathartik'tir. (8)

Bu örnekte, "benzeri ile tedavi etme" nin (yabani içsel tartımları tedavi etmek için yabanıl müzik) dinsel arzunun benzer dış bir etki tarafından sağaltılma anlamına gelmektedir. Tedavi, güdülerle gelişmektedir. Tragedya'da olduğu gibi, başlangıçta karakterin yanlışı mutluluğunun nedeni gibi gösterilmektedir. Yanlış tahrik edilmektedir.

Butcher, Hippokrat'a dayanarak, katharsisin organizmadaki acı

verici ve rahatsız edici bir ögenin dışarı atılması anlamına geldiğini ekler. Butcher, "acıma ve korku"nun gerçek hayattaki hastalıklı ve rahatsız edici ögeyi içerdiğini sonucuna varılacak şekilde, tragedyanın aynı tanımına başvurarak bir sonuca varır. Trajik tahrikle birlikte bu öge ne olursa olsun dışarı atılır. " Trajik aksiyonun gelişmesiyle, aklın karmaşası öncelikle canlandırılır, bundan sonra duygunun alt biçimleri , daha yüksek ve saf biçimlere dönüşerek sakinleşme, durulma sağlanır. " (9)

Bu uslamlama doğrudur ve biz de bunu, acıma ve korku duygularının zorlayıcı niteliği dışında tamamen kabullenebiliriz. Kuşku yok ki, bu noktada kirlenme ortaya çıkar ve arınma nesnesi karakterin aklında ya da Aristoteles'in söyleyeceği gibi, onun mutlak ruh'unda olur. Ama Aristoteles saf ya da karışık acıma ya da saf ya da karışık korku'nun ortaya çıkışından bahsetmez. Saflığı bozan bu karışıklığın, öncelikle tragedya gösterimini sona erdirecek bu duygulardan bağımsız olması gereklidir. Dışsal biçim- atılan kirlilik- kalan duygulardan ya da tutkulardan farklı birşey olmalıdır. Acıma ve korku kötü alışkanlık, hata ya da zaafiyet değildir; bu yüzden de asla atılmaya ya da arındırılmaya ihtiyaç duymaz. Öte yandan zaten Aristoteles Etika'da yıkılması gereken birçok kötü alışkanlık, hata ya da zaafiyete işaret etmiştir.

Arındırılan kirlilik kuşku yok ki sonrakinin içinde bulunmalıdır. Bireyin ve dolayısıyla da toplumun dengesini tehdit eden birşey olmalıdır. Erdem olmayan, en büyük erdem olan eşitlikten başka birşey olmalıdır. Trajik gelişimin yıkılmaya mahkum ettiği bu kirlilik bundan dolayı da yasalara karşı yönelmiş birşey olmalıdır.

Biraz daha geri gidersek, tragedyanın işleyişini daha iyi kavrayabiliriz. Son tanımımız, "Tragedya, insanın hatalara dönüşen tutkularını; en yüce değeri adalet ve en yüksek dışavurumu anayasa olan erdemli davranışı da içeren mutluluk arayışını, insanın rasyonel ruhunun eylemlerini taklit eder." şeklindeydi.

Ayrıca doğanın da belli zaafları olduğunu ve ne zaman doğa bu zaaflara düşse sanat ve bilimin devreye girerek onu düzelttiklerini görmüştük.

Bundan dolayı şöyle sonuçlandırabiliriz. İnsan eylemlerinde

(yani, en yüce değere, yasalara uyarak giriştiği mutluluk arayışındaki erdemli davranışlarında) bir zaafa düştüğünde tragedya sanatı devreye girerek insanın bu zaafını gidermektedir. Nasıl ? Karakteri kendi sonuna sahip olmaktan alıkoyan istenmeyen ve yabancı cisimlerden arındırma; arınma, katharsis yoluyla... Bu yabancı cisim yasaya karşıdır; bu toplumsal bir yanlış, politik bir yetersizliktir.

Artık trajik düzenin nasıl işlediğini anlamaya hazırız. Ama öncelikle, islah edici tragedya sistemini daha açık hale getirmemizde önümüze çıkacak ögelerle ilgili kimi basit sözcüklerden oluşan küçük bir derleme bize yardımcı olabilir.

Basit Sözcüklerden Kısa Bir Derleme

Trajik kahraman

Arnold Hauser'in de **Sanatın Toplumsal Tarihi**'nde açıkladığı gibi tiyatro başta koro, halk ve kitle demekti. (10) Bunlar gerçek kahramandı. Thespis'i kahraman'ı çıkardığında ise bir anda, daha önceden kitlelerin yansılama, geçit ve şenlikleri olarak ortaya çıkmış tiyatroyu "soylulaştırmış" oldu. Kahraman-Koro diyaloğu aslında Soylu-Halk diyaloğunun bir yansımasıydı. Daha sonradan yalnızca kendi diyaloğuyla değil, ikincil ve üçüncül kahramanlarla da gelişen Trajik kahraman diğerlerinde olmayan ama yalnızca kendinde olan kimi özellikleri getiriyordu. Trajik kahraman, Devletin tiyatroyu insanları ıslah etmenin politik bir aygıtı olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıktı. Devletin doğrudan ya da varlıklı kişiler yoluyla tiyatral yapımları desteklediği asla unutulmamalıdır.

Ethos

Karakter eyleme geçtiğinde iki görünüş sunar: Ethos ve Dianoia. Her ikisi de birlikte karakter tarafından geliştirilen eylemi meydana getirir. Bunlar ayrılmazdır. Ama açıklayıcı olması açısından, dianoia eylemin uslamlaması, kanıtlanmasıyken, ethos eylemin kendisidir diyebiliriz. Ethos bizzat eylem olabilir. Dianoia ise bu eylemi belirleyen düşüncedir. Ama denilebilir ki ne denli fiziksel ve sınırlı olursa olsun, uslamlama aynı zamanda eylemdir ve olmaksızın eylem bir amaca yönelmez.

Ethos'u yeteneklerin, hataların ve tutkuların tümü olarak tanımlayabiliriz.

Trajik kahramanın ethosunda tüm eğilimler iyi olmalıdır.

Bir İstisna.

Tüm hatalar ve tutkular bir istisna dışında iyi olmalıdır. Hangi ölçüte göre? Yasaları da düzenleyen anayasaya göre. Politika en üst sanat olduğuna göre de politik ölçüte göre. Sadece bir özellik kötü olmak zorundadır. Yalnıza bir tutku, bir zaaf yasaya karşı olablir. Bu kötü özelliğe Hamartia adı verilmektedir.

Hamartia

Bu aynı zamanda trajik hata olarak da bilinir. Karakterin içinde varolan tek "kötülük"tür. Hamartia varolabilen ve yıkılması gereken tek şeydir. Böylece karakterin ethosu toplumsal ethosa itaat edecektir. Ethosun ve eğilimlerin bu karşı karşıya getirilmesinde hamartia çatışmaya neden olacaktır. Bu toplumun arzu edilebilir kabul ettikleriyle uyum içinde olmayan tek özelliktir.

Özdeşleşme

Gösterinin başladığı andan itibaren karakterle-özellikle de

kahramanla- seyirci arasında bir ilişki kurulur. Bu ilişkinin iyi tanımlanmış özellikleri vardır. Seyirci edilgen bir konum alır ve eyleme gücünü karaktere devreder. Aristoteles'in de işaret ettiği gibi, karakter bize benzedikçe biz de onun tüm sahne deneyimini onun hesabına yaşamış oluruz. Eylemeden eylediğimiz hissine kapılırız. Karakter severken ve nefret ederken biz de sever ve nefret ederiz.

Özdeşleşme yalnızca trajik karakterlerle oluşmaz. Televizyonda bir "western" oynarken, ona bakan çocukları izlemek ya da içli bir filmde iyi oğlanla iyi kızın öpüştükleri bir sahnede seyircinin nasıl içlendiğini görmek yeterlidir. İşte bu katıksız bir özdeşleşme durumudur. Özdeşleşme, başkalarına olan birşeyi biz kendimiz yaşıyor gibi hissetmemizi sağlar.

Özdeşleşme karakter ile seyirci arasında duygusal bir ilişkidir. Aristoteles'in de söylediği gibi temelde acıma ve korkuya dayanan ama aynı zamanda aşk, bağlılık, tutku, (film yıldızlarına tutkun olanları düşünün) gibi duyguları da beraberinde getirir.

Özdeşleşme karakterin ne yaptığıyla ilgilidir. Ve bu onun ethosudur. Ama bununla birlikte, ethos-duygu ilişkisini de getiren dianoia (karakterin) ve neden (seyircinin) bağlamında özdeşimsel bir ilişki daha vardır. Ethos duyguyu harekete geçirirken, dianoia da nedeni ortaya çıkarır.

Çok açık, temel özdeşimsel duygular olarak acıma ve korku iyi özellikler (karakterin yıkımına acıma duyma ile) ve bir kötü özellik ile, hamartia (korkuyla, ki bu duyguya da sahibizdir.) ile oluşan ethosun üzerinde meydana gelir.

Artık trajik düzenin nasıl işlev gördüğüne dönmeye hazırız.

Gösteri başlar. Trajik kahraman görünür. İzleyici onunla bir çeşit özdeşleşim kurar.

Eylem başlar. Kahraman sürpriz olarak davranışlarında bir hataya, bir hamartia'ya düşer; daha da şaşırtıcısı kahramanın aynı hamartianın erdemiyle mutlu bir konuma ulaşmasıdır.

Özdeşleşim yoluyla, seyircinin de sahip olduğu aynı hamartia uyarılır, geliştirilir ve etkin hale geçirilir.

Birden olan birşey herşeyi değiştiriverir. (Örneğin, Oedipus'a aradığı katilin kendisi olduğu Teiresias tarafından söylenilir.) Hamartia'sı yüzünden bu denli yükseğe tırmanan karakter, bu yükseklikten düşme riskini de taşır. Bu Poetika'nın peripeteia diye sınıfladığı, karakterin bahtındaki köklü bir değişimdir. Seyirci, kendi hamartiasının uyarılmasıyla, içinde büyüyen bir korku duymaya başlar. Karakter artık felaket yolundadır. Kreon karısının ve oğlunun ölümünden haberdar olur; Hippolytus babasını suçsuz olduğu konusunda ikna edemez. Babası ise oğlunu istemeyerek ölüme sürükler.

Peripeteia, mutluluktan talihsizliğe doğru bir yol açtığı için oldukça önemlidir. Popüler bir Brezilya şarkısı "uzun palmiyenin düştüğünde ki gürültüsü de büyük olur" der. Bu yol daha büyük bir etki yaratmaktadır.

Karakterin acı çektiği peripeteia aynı zamanda seyircide de

oluşur. Ama seyirci, peripeteia anına kadar karakteri özdeşleşmiş olarak izlerken, o anda onu kendinden ayırır. Bundan kaçınmak için ise karakter aynı zamanda hatasının nedeninin, anlamının açıklanması yoluyla, Aristoteles'in anagnorisis diye adlandırdığı konumdan da geçmelidir. Kahraman hatasını kabullenir, özdeşimsel olarak seyircinin de kendi hamartiasını kabulleneceği varsayılır. Ama seyirci bu noktada başkasının yerine hata yapar: ama gerçekte onun bedelini ödemez.

Sonuçta, seyirci yalnızca vekaleten değil gerçeklikte de hataya düşmenin kötü sonuçlarının olduğunu anlar. Aristoteles kendisinin katastrophe olarak adlandırdığı her tragedyanın mutlaka kötü bir sonu olduğunu söyler. Mutlu bir sona izin verilmez. Ama karakterin de fiziksel anlamda bütünüyle yıkılması mutlaka gerekli değildir. Kimisi ölür; kimisi ise sevdiği birinin öldüğünü görür. Her durumda, katastrophe ölüm olmasa bile çoğu kez ölümden de beter birşeydir.

Bu birbirine bağlı üç ögenin (peripeteia, anagnorisis, katastrophe) nihaî amacı seyircide (karakterde olduğundan da çok) katharsis uyandırmak için, açıkça tanımlanmış şu üç basamaktan geçerek hamartianın arındırılması amacına ulaşmaktır:

Birinci basamak: Hamartia'nın kışkırtılması; karakter seyircinin de özdeşleşmiş olarak eşlik etmesiyle mutluluğa doğru çıkan yolu izler. Sonra, tersine dönme anı gelir: karakter seyirci ile birlikte mutluluktan bahtsızlığa doğru, kahramanın yokoluşuna doğru sürüklenmeye başlar.

İkinci basamak: Karakter hatasının farkına varır.-anagnorisis. Dianoia-uslamlama özdeşleşme ilişkisi yoluyla da seyirci kendi hatasını, kendi hamartiasını, kendi anayasaya aykırı kusurunun farkına varır.

Üçüncü basamak: Katastrophe; Karakter kendi hatasının sonuçlarından, oldukça şiddetli bir biçimde, kendi ölümüyle ya da çok sevdiği birinin ölümüyle acı çeker.

Katharsis: Seyirci, katastrophe ile dehşete düşer ve kendi hamartiasından arınır.

Aristoteles'in ıslahçı sistemi grafik olarak şöyle gösterilebilir:

İLUZYONİST VE BİREYCİ ESTETİK (ayna olma)	ELEŞTİRİSEL VE DİYALEKTİK ESTETİK (dinamo olma)
1- Gerçek (realite) görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının bir toplamıdır (insan da içinde).	**1-** Gerçek (realite) acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir.
2- Doğa -insan huyu dahil- evrensel, sonsuz ve değişmez bir değerdir; yüzeydeki ayrılıklar yöresel renklerden gelir.	**2-** Doğa -insan huyu dahil- tarihsel gelişimle ilişkilidir, değişkendir; çeşitli davranış biçimlerini insanlaştırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar.
3- *Mimesis*, tek gerçek olarak doğayı taklit eder; sanat (tiyatro) arıtılmış doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. *Değişmeyen bir doğa.*	**3-** *Mimesis*, belli bir gerçeği ortaya sürer; sanat (tiyatro) doğanın paralelindedir, bir değişen doğadır.
4- Sanat yapıtı, bilinen nesnelerin varlığını aşılar.	**4-** Sanat yapıtı, kendi varlığını yaratıcı bir imge ve nesne olarak kanıtlar.
5- Sanat (tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. *Önceden dondurulmuş değerler vardır:* Şartlandırma.	**5-** Sanat (tiyatro), esinlenmeyi olasılı gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder. *Değerler* incelemeye götürülür: yargılama.
6- Idea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm.	**6-** Tarihsel gerçek estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm.
7- Evren tekilci ve determinist açıdan ele alınır: tek yönlü görüş. Evrende herşey neden-sonuç yasası ile denetim altındadır düşüncesi egemendir.	**7-** Evren çoğulcu açıdan ve olasılıklar gözönünde bulundurularak ele alınır: evrenin temeli birbiri arasında etkileşimi olan çeşitli nedenlere dayanır. İlerideki olasılıklar geçmişteki deneylerle anlaşılabilir.

8- En büyük ideal: sonsuzluk (nirvana); soylu bir biçimde ölebilmek.	**8-** En yüksek ideal: özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir biçimde yaşamak.
9- Ataerkil, otorite gücü.	**9-** Anaerkil, doğurganlık ve özgürleştiren esneklik.
10- İnsanın sonsuzluğa uzanan yaşantısına inebilmek için süsleyici bir estetik; iluzyonu duyurmak.	**10-** İnsan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirisel bir estetik gösterir.
11- "İyi Kurulu Oyun"un kapalı biçimi içinde, determinist nedenlerle gelişerek doruk noktaya aynı düzeyde varan zincirleme durumlalardan ortaya çıkar.	**11-** "İyi Kurulu Oyun"un açık biçimi içinde, çeşitli düzeylere dağıtılmış ve doruk noktası seyircinin usunda ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur.
12- Zorunlu yargı baş oyun kişisi ile elde edilir.	**12-** Zorunlu yargı özellik taşıyan oyun kişilerinin ilişkileri (olaylar) ile elde edilir.
13- Karakterler psikolojik olup çevreleri ile çatışma durumundadırlar; böyle karakterlerin bütünlüğü metafizik belirtilerle ortaya çıkar.	**13-** İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde birbirlerine karşı davranışlarında çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir.
14- Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişilerinin (kahramanın) gözleriyle bakılır (özdeşleştirme). Oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilir.	**14-** Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışarıdan bakılır (yabancılaştırma). Oyunda demek istenilenler sınanır.
15- İdeal seyirci: yakından tanımadığı şeylere tanıkmış gibi bakan kimse; çünkü onsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder.	**15-** İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse; çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş güçleri anlamak ister.

"Amicus Plato, sed magis amicus veritas" ("Ben Platon'un dostuyum, ama ben daha çok gerçeğin dostuyum.") sözleri Aristoteles'e mâl edilir. Bu noktada Aristoteles'e tamamen katılıyoruz. Bizler onun dostuyuz ama gerçeğin daha iyi dostuyuz. Onun bize söylediği şiirin, tragedyanın ve tiyatronun politikayla hiçbir ilgisi olmadığıdır. Ama gerçeklik bize başka birşey söylemektedir. Bunun böyle olmadığını kendi poetika'sında da söyler. Biz gerçekliğin daha iyi dostu olmak zorundayız: İnsanın bütün etkinlikleri -tabii ki bütün sanatlar, özellikle de tiyatro da- politiktir. Ve tiyatro ıslah etmenin, baskı kurmanın en mükemmel sanatsal biçimidir.

Çatışmanın Farklı Biçimleri: Hamartia ve Toplumsal Ethos

Daha önce de gördüğümüz gibi, Aristoteles'in ıslahçı sistemi şunları gerektirmektedir:

a)karakterin, içinde yaşadığı kendi ethosuyla toplumun ethosu arasında bir çatışmanın yaratılması doğru birşey değildir!

b)Karakterin eylemleriyle yol gösterdiği seyirciyi içine alan özdeşleşme olarak adlandırılan ilişkinin kurulması. - kendisi eylemdeymiş gibi hisseden- seyirci karakterin bahtsızlığından ve aşırı düşünücelerinden dolayı haz duyar ya da acı çeker.

c)Seyircininin deneyimi şiddetli bir doğası olan üç basamakta değişime uğrar: peripeteia, anagnorisis, ve katharsis; Kendi hatasını (oyu-

nun eylemi) anlayarak, ondan acı çeker. vekaleten düştüğü hatanın farkına varır ve içinde bulunan toplumsal olmayan özellikten arınmış olur.

Bu ıslahçı tragedya sisteminin temelidir. Grek tiyatrosunda sistem tıpkı gösterdiğimiz çizimde olduğu gibi işlemektedir. Ama aslında, yeni toplumlarca da üstüne konan yeni biçimlemelerle, bugün için de kullanılır hale gelmiş ve etkinliğini sürdürmüştür. Şimdi de bu biçimlemelerden bazılarını çözümlemeye çalışalım.

Birinci Biçim: Hamartia, Yetkin Toplumsal Ethos'a Karşı (klasik biçim)

Aristoteles tarafından ortaya konan en klasik durumdur. Yine Oedipus örneğini göz önüne alalım. Yetkin toplumsal ethos Koro ya da Teiresias'ın uzun konuşması yoluyla verilir. Başta bir çarpışma olur. Teiresias Oedipus'a suçunu duyurduktan sonra bile Oedipus bunu kabul etmez ve araştırmayı kendi başına sürdürür. Oedipus'un - yetkin bir insan, yumuşak başlı bir oğul, sevgili bir eş, örnek bir baba, eşitlikçi bir devlet adamı, yakışıklı ve duyarlı - yine de bir trajik hatası vardı: Kibiri! Kendisi yıkılırken aynı zamanda da kendi doruklarına tırmanıyordu. Denge katastrophe ile; anne-karının yarattığı dehşetli görünüm ve gözlerini kör etmesiyle yeniden kurulmuştur.

İkinci Biçim: Hamartia'ya karşı Hamartia; karşı Yetkin Toplumsal Ethos

Tragedya, bize yetkin toplum önünde kendilerini ahlaksal olarak yıktıkları trajik hatalarıyla birleşen iki trajik kahramanı, iki karakteri sunar. Bunlar Antigone ile Kreon'un durumlarıdır. İkisi de her açıdan, kendi hatalarını kabullendiklerinden dolayı da iyi kişilerdir. Bu gibi durumlarda seyirci mutlak bir gereklilik olarak iki karakterle de özdeşleşmelidir. Çünkü yalnızca biriyle özdeşleşmek onu iki Hamartia'dan da kurtaramaz. Yalnızca Antigone ile özdeşleşen seyirci Kreon'un gerçeği bilip bilmediği düşüncesine sürüklenecektir. Seyirci nasıl bir niteliği olursa olsun kendini "aşırılık" tan arındırmak zorundadır. -aşırı ülke sevgisinin ailenin zararına ya da aşırı aile sevgisinin ülkenin esenliğine zarar vereceği gerçektir.

Genellikle, karakterin anagnorisisinin seyirciyi ikna etmeye yetmediği yerde, tragedya yazarı açıklama için doğrudan sağduyunun, vicdanın ve diğer niteliklerin temsilcisi koroyu kullanır.

Bununla birlikte bu durumda, korku ve katharsis, kötülükten arınma yoluyla katastrophe'un yeniden oluşturulması gereklidir.

Üçüncü Biçim: Olumsuz Hamartia Yetkin Toplumsal Ethos'a Karşı.

Bu biçim daha önceki ki biçimden tamamen farklıdır. Burada karakterin ethosu olumsuz bir biçimde sunulur; bu durumda Aristoteles'in dediği gibi karakterin birçok iyi niteliğine karşın tek bir hatası, yanlışı ya da yanlış yargılanması değil, tüm hatalarına karşın yalın bir erdemi vardır. Sahip olduğu bu küçük ve yalın erdem ise karakteri korur; katastrophe'tan kaçınılmış ve mutlu bir sona ulaşılmış olunur.

Şunu özellikle belirtmek de yarar var ki Aristoteles mutlu sona karşı koyar. Bizim bildiğimiz ise, onun sisteminin ıslah edici özelliğinin, politik bir yapıt olan Poetika'sının gerçek temeli olduğudur. Bundan dolayı, bir özelliği değiştirmek karakterin ethosunun bütünlüğü kadar önemlidir. Yapıtın sonunda tüm yapısal mekanizma da, arınma etkisini koruması açısından kaçınılmaz olarak değişecektir.

Katharsis'in "olumsuz hamartia'ya karşı yetkin toplumsal ethos" olarak adlandırılan bu biçimi daha çok Ortaçağda kullanılmıştır. Bu konuda en iyi bilinen ortaçağ draması İnsanoğlu'dur.

İnsanoğlu oyunu insanoğlu diye adlandırılan ölüm anına gelmiş bir karakterin kendini korumak için ölümle diyaloğunu ve geçmiş eylemlerini çözümlemesinin öyküsünü anlatır. Ölüm ile İnsanoğlu'ndan sonra ise onun işlediği günahları ortaya koyan ve onu suçlayan İyi Davranışlar ve Servet gibi kavram kişilikler sahneye girer. İnsanoğlu sonuçta işlediği tüm günahları itiraf eder. Davranışlarında hiçbir erdemli yan yoktur. Ama o anda tanrısal lütfa sığınır. Bu inanç onun tek erdemidir. Bu inanç ve nedamet onu Tanrı'nın daha da büyüklüğünü ortaya koyarak korumuş olur.

Anagnorisis'i (günahların farkına varılması) yeni bir karakterin

doğması izler; bu yeni karakter korunmuş durumdadır. Tragedyada, karakterlerin eylemleri telafi edilemezdir; ama bu biçim tiyatroda karakterlerin eylemleri, karakterin hayatını tamamen değiştirmeye ve "yeni" bir karakter olmaya karar vermesiyle affedilebilir.

Yeni hayat düşüncesi (ki bu hayat günahkar olan karakterin günah işlemekten vazgeçmesiyle başlayan bağışlanmış bir hayattır.) Tirso de Molina'nın İnançsızlığın Kınanması (El condenado por desconfiado) adlı yapıtında açıkça görülebilir. Kahraman, Enrique bir insanda bulunabilecek en kötü kusurlara sahiptir: Ayyaştır. Katildir. Hırsızdır. Alçaktır. Hiçbir kusur, suç ona yabancı değildir. Günahkarlıkta Şeytan bile gıpta etmektedir ona. Bu şimdiye dek dramatik sanatın keşfetmediği bir ethos şeklidir. Öte yanda ise Pablo adında saf, günahsız, belki ufak tefek hataları olan ama tam anlamıyla bir erdem anıtı, yetkinlik imgesi olan bir karakter vardır.

Ama bu çifte nasıl olursa birşey olur ve her biri de daha önce olduklarından farklı bir konuma geçerler. Enrique, kötü olan kendini bir günahkar ve şeytan olarak görmektedir ve tanrının onu cehennemin en uçsuz ve karanlık köşelerinde, alevler içinde yakacağından kuşkusu yoktur. Ama bir anda tanrısal hikmeti ve onun adaletini kabullenir. Öte yandan Pablo kendi saflığını korumak isterken günah işler. Her anında bu dünyadaki yaşantısından ve kendisine bir kötülük geleceğinden kuşku duyarak, hemen ölmeyi ve bir an önce cennete gitmeyi ister. Çünkü orada yeni ve daha güzel bir hayata başlayacaktır.

İkisi de ölür. Nasıl bir sürpriz olursa olur ve tanrısal hüküm şöyle verilir. Enrique, tüm suçlarına, ayyaşlığına, hırsızlığına, alçaklığına karşın cennete gider. Çünkü o tanrının adaletine ve cezalandırmasına inanmıştır. Öte yandan Pablo ise gerçekte tanrıya inanmamış, onun mağfiretinden kuşku duymuştur. Bundan dolayı da tüm erdemlerine rağmen cehenneme gider.

Bu oyunun kaba bir özetidir. Enrique'in açısından bakıldığında yalın bir erdemi içeren bir kötü ethos söz konusudur. Katastrophe yoluyla değil de mutlu son yoluyla etki yaratılmasına örnektir. Pablo açısından bakıldığında ise, gelenekçi, klasik ve Aristotelesçi düzene göre bir durum vardır. Pablo'nun tanrıdan kuşku duyma dışında hiçbir kusuru yoktur. Saf, erdemli bir insandır. Onun için tabii ki sonda bir katastrophe söz konusudur!

Dördüncü Biçim: Olumsuz Hamartia Olumsuz Toplumsal Ethos'a Karşı

"Olumsuz " sözcüğü burada, herhangi bir ahlaksal nitelige gönderme yapmaksızın genel anlamıyla özgün olumlu modelin tam karşısındakini ifade etmek adına kullanılmaktadır. Tıpkı, asıl fotoğraftaki siyah yerlerin beyaz, beyaz yerlerin siyah göründüğü fotoğraf negativi gibi...

Etik çatışmanın bu biçimi "romantik drama"nın temelini oluşurmaktadır ve bunun en iyi örneği de Kamelya'dır. (La Dame aux camélias) Kahramanın hamartiası, önceki örnekteki gibi günahların, hataların ve bunun gibi birçok olumsuz niteliğin bir toplamından oluşmaktadır. Öte yandan toplumun sahip olduğu toplumsal ethos ise (toplumsal değer yargıları, etik) önceki örnektekinin tam karşıtıdır. Ve burada toplumsal ethos karakterle bir uyum içindedir. Onun bütün kötü nitelikleri kabul edilebilirdir ve o da bunlardan dolayı asla acı çekmez.

Kamelya'da gördüğümüz,fahişeliğin yaygın olduğu ve Marguerite Gauthier'in en iyi fahişe olduğu, bireysel kötülüğün toplumun bozuk yapısı tarafından kabullenildiği ve içselleştirildiği bozulmuş bir toplumdur. Mesleği toplum tarafından kabullenilmiştir ve evi toplumun en saygıdeğer kişileri tarafından sürekli ziyaret edilmektedir. (bu toplumun en önemli değerinin para olduğunu ve bunun evinin para sahiplerince ziyaret edilmesi anlamına geldiğini ekleyelim.) Margueritte'in yaşamı mutlulukla doludur! Ama zavallı kadının hatalarını kabullenen toplum onun erdemini kabullenmez. Margueritte aşık olur. Gerçekten de birini sever. Ama, hayır.. Olamaz. Toplum buna izin vermez. Bu trajik bir hatadır ve cezalandırılmalıdır.

Burada etik açıdan bir çeşit üçgen kurulmuştur. Buraya kadar seyircideki "toplumsal etiği"ndeki çatışmaların karakterdeki ile aynı olduğunu çözümlemiştik. Şimdi ise çatallı bir durum söz konusudur. Yazar, sahnede toplum tarafından kabullenilen bir toplumsal etik göstermekte; ama kendisi, yazar olarak bu etiği paylaşmamakta; başka bir etik önermektedir. Gerçi Alexander Dumas (Dumas fils) bunu açıklar: Buradaki toplumun neye benzediğini görüyorsunuz; kötü bir toplumdur. Ama biz böyle değiliz. En azından ta içimizde böyle değilizdir. Marguerite'in tüm erdemleri toplumun erdem olarak ka-

bullendiği şeylerdir. Bir fahişe işini onurla ve hakkıyla yapmalıdır. Ama Marguerite'in onu mesleğinden soğutan bir hatası vardır. Aşık olmuştur. Tüm erkeklere (parasını veren herkese) sadakatle bağlanması gereken bir kadın nasıl olur da bir erkeğe aşık olabilir? Bu imkansızdır. Bundan dolayı da bir fahişe için aşık olmak bir erdem değil bir hatadır.

Ama ya biz, yapıtın evrenine bağlı olan seyirci olrak bunun tam tersini; fahişeliği kabullenen ve himaye eden bir toplumun değişmesi gerektiğini söyleyebilir miyiz? Böylece üçgen kurulmuş olur: sevmek bizim için bir erdemdir; ama yapıtın evreni içinde bir hatadır. Ve Marguerite Gauthier de bu hatası (erdemi) yüzünden yıkılır.

Zaten bu tip bir romantik oyunda katastrophe kaçınılmazdır. Ve romantik yazar, seyircinin yalnızca kahramanın trajik hatası yoluyla değil, aynı zamanda toplumun ethosu tarafından da arındırılacağına inanır.

Aynı biçimlemeyi, Aristotelesçi düzenin işlediği başka bir romantik oyun olan Ibsen'in Bir Halk Düşmanı'nda da görürüz. Burada da oyun kişisi, Dr.Stockman içinde yaşadığı, para üzerine, kâr üzerine kurulu toplumun değerlerini temsil etmektedir. Ama aynı zamanda bir hatası da vardır: Onurlu bir insandır. Bu toplumun hoş göreceği birşey değildir. Bu yapıtın en önemli yanı Ibsen'in de gösterdiği gibi kâr üzerine kurulu toplumlarda "yüksek" bir ahlaka kesinlikle (kasten ya da değil) izin verilmediğidir.

Kapitalizm, temelde ahlaka aykırıdır çünkü temeli olan kâr etme güdüsü adalet gibi yüksek değerleri savunan kendi resmî ahlakıyla bile karşılaştırılamaz.

Dr. Stockman burada bir kötülük, yanlış ya da trajik hata olarak kabullenen en temel erdemi yüzünden yıkılır. (Bu rekabetçi toplumda kızının toplum dışı olduğu gibi o da toplumdaki saygınlığını da yitirir.)

Beşinci Biçim: Anakronistik Bireysel Ethos Çağdaş Toplumsal Ethos'a Karşı

Bu tam anlamıyla Don Kihote'nin durumudur: onun toplumsal ethosu yok olmak üzere olan bir toplumun ethosuyla mükemmel bir biçimde eşlendirilmiştir. Bu geçmiş toplum, şu an ortada yoktur. Dolayısıyla da çağdaş toplumla keskin çatışmaları da içeren bir yüzleşmeye girer. Macera peşinde koşan şovalye, İspanyol soylusu Don Kihote'nin anakronistik ethos'u, herşeyin para olduğu ve herşeyin para ile ölçüldüğü, tüm değerlerin alt üst olduğu burjuva sisteminin geliştiği bir dönemde yaşayamaz.

"Anakronistik ethos"un başka bir çeşitlemesi de "çiftzamanlı ethos"tur. Karakter aslında onurlu olmayan ama lafta öyle gözüken ahlaksal bir dünyada yaşamaktadır. José, Beşikten Mezara'da karakter José de Silva burjuvazinin kabul ettiği tüm değerleri temsil etmektedir. Ama bir anda yokoluşa doğru sürüklenir. Çünkü bütün bu değerlerin ve kuralların onu "kendini geliştiren insan" yaptığını düşünmektedir. Bu yüzden çalışması gerektiğinden fazla çalışır; patronlarına bağlıdır; işçilerin eylemlerinden, dertlerinden uzak durur. Kısacası, bu günümüzde Napoleon Hill'in Başarılı Olmanın Kuralları ya da Dale Carnegie'nin İnsanları Etkileme ve Dost Kazanma kitaplarını kendine kılavuz eden bir karakterdir. İşte bu bir tragedyadır! Hem de büyük bir tragedyadır!

Sonuç

Aristoteles'in ıslahçı tragedya sisteminin bugün de geçerli olmasının nedeni büyük faydalar sağlamasından dolayıdır. Aslında, tam anlamıyla güçlü bir gözdağı verme sistemidir. Bu sistem binlerce şekilde çeşitlendirilebilir ve bir anda tüm sistemi ayırdedebilmek bu yüzden zordur. En basit anlamıyla işleyiş, toplumsal olmayan tüm

ögelerden arınmak üzerine kuruludur. Bu nedenden dolayı da bu sistem devrimci topluluklar tarafından devrim aşaması sırasında kullanılamaz. Toplumsal ethos tam olarak belirlenmemiş ve trajik düzen oluşmamışken; karakterin ethosunun da karşı karşıya kalabileceği belirgin bir toplumsal ethos ortada yok demektir.

Islahçı tragedya sistemi devrimden önce ya da sonra kullanılabilir ama asla devrim aşamasında değil!

Az ya da çok oturmuş toplumlar, etik anlamda belirginleşmiş ve bir değerler manzumesi varolan toplumlar bu sistemi daha işlevsel hale getirir. Bütün değerlerin sorgulandığı ya da oluşturulmaya çalışıldığı bir "kültürel devrim" sürecinde bu sisteme başvurulamaz. Sistem yapısında içerdiği belirgin bir etki yaratmaya yönelik belli ögelerden dolayı, tanımlanmış bir toplumsal ethosu olan toplumlarca kullanılabilir. Sistemin işlevsel olabilmesi için sorun bu toplumun feodal, kapitalist ya da sosyalist olması değil, belirgin bir evreni ve kabullenilmiş değerleri olmasıdır.

Öte yandan, kişinin kendini yanlış bir konuma yerleştirmesinden dolayı sistemin nasıl işlediğini anlamak oldukça zor hale gelmektedir. Örneğin, "Western" filmlerinin öyküleri (en azından benim bütün izlediklerim) Aristotelesçidir. Ama bunların bir de, "iyi adam" ın bakış açısı yerine "kötü adam"ın; kahraman yerine caninin bakış açısından çözümlenmesi gerekmektedir.

Bir "western" öyküsü, kasabada ya da şehirde kendisinden çok korkulan ya da çok zengin olan ve bu kötülüğünden ya da trajik hatasından dolayı kendisine karşı konulamayan caninin (haydut, at hırsızı, katil ya da herhangi birşey olabilir.) tanıtımı ile başlar. Yapabileceği tüm kötülükleri yaparken biz de özdeşleşmiş olarak onunla aynı kötülükleri yaparız. Bizim de hamartia'mız tahrik edildiği ana kadar; yani peripeteia anına kadar, öldürürüz, at ve tavuk çalarız, genç kadınlara tecavüz ederiz. Bu aşamada kahraman bir kavga sırasında bir avantaj yakalar ve bu kötü yurttaşı yenerek (katastrophe) yeni bir anlayış (toplumsal ethos) onurlu bir hayat ve ahlak kurar. Burada olan şey anagnorisis'tir; cani hiç bir üzüntü duymadan öldürülür. Cani vahşi bir biçimde öldürülürken kasaba halkı da şenliklerle bu olayı kutlar.

Peki ya, iyi adama mı yoksa kötü adama mı daha uzun süre sempati (özdeşleşim anlamında) duymuştuk? Hatırlıyor musunuz? Bütün "western"ler tıpkı çocuk oyunları gibi, Aristoteles'in seyircinin saldırgan eğilimlerinden arındırılması amacına hizmet ederler.

Bu sistem, seyreltme, yatıştırma, ikna etme ve herşeyi, hatta tüm devrimci, dönüşümcü gücü bertaraf ederek dengeyi bozma işlevi görmektedir.

Şundan hiç kuşku yok ki, Aristoteles devrimin de olmadan önce içinde yer aldığı, genel anlamda kabul görmeyen herşeyi bertaraf eden, güçlü bir arındırıcı sistem geliştirmiştir. Onun sistemi bugün gizlenmiş bir biçimde sirkte, televizyonda, tiyatroda görülmektedir. Medyada da farklı biçimlerde görülmektedir. Ama temeli asla değişmez: sistem bireyi dizginlemek ve onu varolana yönlendirmek adına tasarlanmıştır. Eğer bizim istediğimiz buysa, Aristotelesçi sistem amaca herşeyden daha iyi hizmet eder. Ama, eğer buna karşıt olarak biz seyirciyi toplumu değiştirmeye, devrimci bir eyleme bağlamaya yöneltmek istiyorsak bu durumda başka bir poetika aramak durumundayız!

A. Karakterin ayırd edici nitelikleri sonuyla ilintilidir. Acıma ya da şiddet içermeden ya da bir dinamik yaratmadan mutlu sona ulaşan, tam anlamıyla iyi bir karakteri de seyirci kendi çizgisi içinde kabullenebilir. Ama burada bir dramatik yan yoktur.

Bununla birlikte, katastrophe'a ulaşan tam anlamıyla kötü bir karakter de özdeşleşme mekanizması için gerekli olmasına karşın acıma duygusu uyandırmaz.

Katastrophe'a ulaşan tam anlamıyla iyi bir karakter de model değildir. Hatta, adalet duygusunu ihlal eder. Bu durum, şovalyelik etiği açısından tam anlamıyla iyi olan Don Kihote'nin durumudur. Ama buradaki katasthrope acı vermeyeceği için "örnek" kabul edilemez. Gerçekten de tam anlamıyla iyidir ama bu onu anakronistik bir ahlak anlayışına ve dolayısıyla da bir trajik hataya sürüklemiştir. İşte bu hamartia'dır.

Sonu mutlu gelen tam anlamıyla kötü bir karakter de Grek tragedyasının amacına tamamen karşıdır ve iyi olan yerine kötü olana yöneltir.

Bu noktada olasılıkları şöyle sıralayabiliriz:

1)Katastrophe ile sonu gelen hatalı karakter;
2)Mutlu sona ulaşan erdemli karakter;
3)Katastrophe ile sonu gelen erdemli ama yetersiz karakter.

B. Platon için gerçeklik, eğer kişi, tek ve yüksek bir penceresi olan hücrede hapis ise asıl gerçekliğin yalnızca gölgelerini anlayabilmektir. Bu yüzden de Platon sanatçılara karşıdır. Onlar kendi hücreleri içinde gölgeleri boyayan kişilerdir. Yaptıkları kopyanın kopyası; çifte sahtekarlıktır!

C. Anagnorisis sistemin çok önemli ve temel bir ögesidir. Bu karakterin kendi farkına varma durumuyken aynı zamanda özdeşleşmiş olarak seyirciye de gönderilir. Ama sonuçta farkına varma, özdeşleşilmiş bir karakter tarafından gerçekleştirilen birşeydir. Anagno-

risis'in oluşmaması ya da zayıf ve yetersiz oluşması riskli bir durumdur. Çünkü bu aşamada kişinin anlayamadığı, seyircinin teşvik edilen hatasının aynı zamanda onun yıkıcı gücünü de harekete geçirdiğidir.

Peripeteia'nın oluşum anına dek seyircinin karakteri izlemesinde vğqe o anda birden şaşkınlığa düşmesinde de olur bu. Bu noktada tehlike başlar ve sistem tekrar geriye doğru çalışmaya başlar!

Bununla birlikte hamartia'nın mahkum edilmemesi de (mutlu son) seyirciyi, eğer karakter kötü birşey yapmış ve kendisine birşey olamamışsa "ona birşey olmadığına göre, bana da olmaz" demeye iter. Bu da seyirciyi özgürleştirir ve kötülük yapmaya yöneltir.

D. "Varlık değil, Oluşum" : Aristoteles düşüncesinin temeli oluşumdur varlık değil. Ona göre "oluşma"nın anlamı rastlantısal bir görüngü ya da kaybolma değil bir tohumdan gelişmedir. Birey, somut birşeydir. Bir görüngü değil bir gerçek, bir embriyon, varolan bir gerçekliktir.

E. Aristoteles için, estetik haz gerçek dünyaya yabancı bir biçimde ortaya çıkan üslup birliği içinde sağlanabilir. Bu üslup birliği, kendi biçimiyle estetik hazzı yaratacaktır. Örneğin mutluluğu yansıtmak gerçek hayattaki gibi olmayacak bir flüt yoluyla olacaktır. Bu estetik hazzın nasıl yükseleceğini göstermektedir. Aristoteles ayrıca "sanatın eylem içindeki insanı taklit ettiği"ni belirtir. Kavram oldukça geniştir ve insanın tüm temel ve içsel eylemlerini, bütün ussal ve ruhsal yaşamını ya da kişiliğini içermektedir. Dış dünya da buna içsel eyleme hizmet ettiği ölçüde katılabilir.

İnsan hayatta mutluluğu yakalayabilir mi? Evet. Aristoteles'e göre mutlu olmak, erdemli yaşamaktır. Erdemli insan talihsiz olabilir ama asla mutsuz olmaz.

Aristoteles, insanın mutlu olmak için kimi minimum şartlara gereksindiğini de ekler. Mutluluk ahlaksal bir düzen değildir ama yine de insanın eylemleri üzerine kuruludur.

Biz de bu noktada kendisiyle aynı fikri paylaşıyoruz.

MACHIAVELLI'NIN

ERDEM POETİKASI

MACHIAVELLI'NIN

ERDEM POETİKASI

Bu deneme 1962-63 yıllarında, benim yönetimimim altındaki Saõ Paulo Arena Tiyatrosu'nun oynadığı Machiavelli'nin Adamotu (La Mandragola) komedyası için bir tanıtım olarak yazılmıştır.

Bu kitabı hazırlarken, daha çok oyunla ve karakterlerle ilgili olan, denemenin üçüncü bölümünü koymayı ihmal etmiştim. Daha sonra bunun tartışmanın bütünlüğü açısından bir kayba yolaçtığını farkettim. Bunun yanında kimi yeni bölümler, ve özellikle de "Şeytanın Metamorfozları" adlı bir bölüm eklemeyi düşündüm. Ama belli ayrıntılar üzerine yoğunlaşmaktan ve bütünü zedelemekten çekindiğim için bundan vazgeçtim. Şunu açık bir biçimde belirtmeliyim ki, bu denemenin burjuvazinin denetimi altındaki tiyatronun yol açtığı derin dönüşümler üzerinde durmak gibi özel bir niyeti yoktur. Daha çok bu dönüşümlerin ana hatlarını çıkarmayı hedefliyor. Her taslağın temel sorunu -benim de konuya başlamadan önce ve başladıktan sonra da farkında olduğum gibi- yetersiz kalmaktır.

Hegel'e ve Marx'a göre olduğu gibi, Aristoteles'e göre de sanat ve onun türü, biçimi, biçemi belli bir çeşit bilgiyi (öznel ya da nesnel, bireysel ya da toplumsal, soyut ya da somut, üstyapısal ya da altyapısal)yaymanın iletişim aracıdır. Marx, bu bilgi sanatçının toplumsal köklerine ve bakış açısına göre açığa çıkar der. Onu kim desteklemektedir? Kim para vermektedir ona? Ya da yapıtını kim tüketmektedir? Ekonomik güçle birlikte bütün diğer güçleri de elinde tutan ve sanatsal, bilimsel ya da felsefi bütün yaratıcılıkları denetim altında bulunduran bu kesim, aynı zamanda kendi gücünü de pekiştirmesine yardımcı olan bilginin iletilmesine de büyük önem vermektedir. Bununla birlikte bu olgu toplumun diğer kesimlerinin ve sınıflarının kendi bakış açılarını ortaya koyan bir sanat yapmasını engellemez. Ama egemen sanat hiç kuşku yok ki her türlü anlama sahip olan ve bunları yaymaya çalışan egemen sınıfın sanatı olacaktır.

Tiyatro diğer sanatlara göre, özelde seyirci ile girdiği ilişkiden ve diğerlerine göre ikna etme gücünün fazlalığından dolayı daha çok toplum tarafından belirlenir. Bu belirleme, yazılı metnin içeriğinde olduğu kadar gösterinin dışsal sunumunda da etkisini gösterir.

Dışsal nitelikler açısından bakıldığında Shakespeare ile Sheridan arasında biçimsel teknikler bağlamında çok farklılık vardır. Birincisinin şiddeti ikincisinin ise kibarlığı ağır basar. Birinde düellolar, başkaldırı, büyücülük ve hayaletler; öbüründe ise önemsiz entrikalar, üstü kapalı, imalı sözlerle küçük bir olay dizisini karmaşık hale getirme ağır basar. Sürekli şiddetle yüzyüze gelen Elizabeth döneminin gürültücü seyircisi için Sheriden ne kadar etkisizse, Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki Drury Lane seyircileri için de Shakespeare'in vahşeti, kabalığı ve karakterlere çektirdiği işkence de o kadar yabancıdır.

İçerik açısından bakıldığında ise, -bu örnekler çok öğretici ol-

masa da- tıpkı Grek Tiyatrosu'nda olduğu gibi, bugün Sao Paulo tiyatrosunun afişlerine bakıldığında bu toplumsal etki açıkça kendini belli eder.

Arnold Hauser **Sanatın Toplumsal Tarihi** adlı kitabında Grek tragedyasının toplumsal işlevini çözümlerken şunları yazar. "..kitlelere sunumundaki dışsal görüntüsü demokratik, ama içeriği hayata trajik-kahrmansal bakışıyla ve efsaneleriyle aristokratikti... Sıradışı insanın ve yüce kalpli bireyin (aristokrat) ölçütlerinin sorgulamaksızın propogandasını yapıyordu.." Hauser'e göre ayrıca Atina, yüzlerce savaşla yalnızca toplumun egemen sınıflarına karlar sağlayan; ve bir kan aristokrasisinin para aristokrasisini desteklediği ve ilerlemenin anlamının yalnızca bu olduğu "emperyalist bir demokrasi"dir. Devlet ve servet tragedya yapımlarını finanse etmektedir ve bundan dolayı da egemen sınıfların beğenisine ve kent politkasına karşı içeriği olan oyunların sahnelenmesine izin vermez. (11)

Ortaçağda tiyatral üretimin kontrolü ise kilise ve soylular trafından yapılmaktaydı ve daha da etkiliydi. Feodalizm ile ortaçağ sanatı arasındaki ilişkilerin, belli durumları gösteren değil, yalnızca yetkin örneklerle uğraşan ve onları göstermesinin ideal biçimde bir sanatın kurulması amacını güttüğü çok açık biçimde görülebilir.

Her feodal malikanenin kendi kendine yettiği, malikanelerin katmanlaşmasının katı bir toplumsal sistemi meydana getirdiği ve anlamsızlığın -çoğu zaman ise bir boşluğun- yaşandığı, yeninin ne olduğunun bilinmediği ama eskinin da korunmaya çalışıldığı bir yerde Hauser'in de gösterdiği gibi, ticaretin sanatı destekleme zorunluluğu vardı. Ortaçağ daha sonra bireycilikle ortaya çıkacak rekabet düşüncesinden de yoksundu. (12)

Feodal sanatın amacı kilisenin ve soyluların amaçlarıyla aynıydı: varolan sistemi sürdürerek, toplumu hareket edemez hale getirmek. Bunun da temel özelliğinin kişiliksizleştirme ve soyutlama olduğu görülür. Bu sanatın işlevi, baskıcı, otoriter bir toplum ; içindeki insanların otoriteye karşı vakur ve saygılı olduğu dinsel bir toplum yaratmaktı. Genel olanın, homojen olanın geçerli olduğu sterotip, durağan bir dünya sunmaktaydı. Bireysel, somut olgular yalnızca bir simge ya da gösterge olmaktan öte bir değer taşımazken, tanrısal değerler birincil plandadır. (13)

Kilise sanatı öncelikle hoşgörmüş sonra ise kendi fikirleri, dogmaları, yönlendirmeleri, kararları ve emirleri için kullanmıştır. Sanatçının anlamı, "soyut nedensellikleri izleyen; cahil kitlelere kilise tarafından kendilerine sunulan ayrıcalığı gösteren"dir.

Sanat, feodal lordlar ile tanrısallık arasında sağlam bir bağ olduğuna vurgu yaparak, soyluların kimlikleriyle kutsal figürleri birleştirmiştir. Örneğin, Romanesk sanatta, soyluların ve azizlerin figürlerinin sunumu cephedendir ve daha çok, güçlü bir lord özelliğinde, çalışır gibi değil de avare bir biçimde resmedilmişlerdir. Isa bir soylu gibi, bir soylu da Isa gibi resmedilmiştir. Ama ne yazık ki Isa büyük bir fiziksel acı içinde çarmıha gerilmiş ve öldürülmüştür. Bu noktada soyluluğu ilgilendiren bir durum yoktur. Çok şiddetli acıların olduğu sahnelerde bile, Isa, Aziz Sebastian ve diğer matyrler yüzlerinde hiçbir acı çekme ifadesi göstermezler. Aksine tuhaf bir mutlulukla cenneti seyrediyor gibidirler. Isa'nın çarmıha gerilmiş olarak görüldüğü resimlerde, sanki o, çıplak olarak küçük bir heykele yaslanmış ve yüzünde çok yakın bir zamanda ilahi tanrısının yanına döneceğinin mutluluğuyla görünmektedir.

Romanesk resmin birincil temasının Son Yargılama olması da şans eseri değildir. Bu tema aslında zavallı ölümlüleri korkutmak için oldukça uygundur. Onlara korkunç cezalandırmalar ve sonsuz ruhsal hazlar seçmeleri için bir arada sunulmaktadır. Aynı zamanda, dünyada çekilen acıların, ölüm vakti gelip çattığında, sevaplarımızı ve günahlarımızı kontrol eden Aziz Peter'in defterine sevaplar, iyi davranışlar olarak geçeceğini inananlara hatırlatma işlevini de görür. Bu hesap defteri, acı çekenler ve cennete inananlar için bugün de işlev gören bir mucize gibidir ve bir yeniden doğuş yaratısıdır.

Resim gibi tiyatro da gerek biçimde gerekse içeriğindeki doktrinleştirme ile soyut olana bağlıdır. Genellikle ortaçağ tiyatrosunun Aristotelesçi olmadığı söylenir. sanıyoruz ki bu yargı Poetika'nın en önemsiz yanının, üç-birlik kuralının olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu kuralın aslında hiçbir değeri olmadığı gibi, Grek tragedyacıları için de çok sıkı biçmde uyulan bir kural değildi. Eksik ve rastlantısal olarak yapılmış basit bir önermeden başka birşey değildir. Bütün bunların yanında Aristoteles'in Poetika'sı tiyatronun toplumsal işlevini örneklemek adına yetkin bir buluştur. Poetika bu toplumsal görünüm ışığında değerlendirilmelidir. Onun en köklü işlevi burada yatmaktadır. Tragedyada Aristoteles için

önemli olan onun kathartik işlevidir; yurttaşları "arındırma" işlevidir. Bütün bu kuramlar, seyircinin toplumu değiştirme ve biçimleme eğiliminden ve düşüncesinden doğru bir yolda arındırılarak bir uyumun yaratılmasında birleşirler. Bu anlamda ortaçağ tiyatrosu, Grek kuramcılarının önerdiği aynı biçimsel kaynakları kullanmamasına rağmen, Aristotelesçidir.

Feodal karakterler insan değil, ahlaksal, dinsel değerlerin soyutlamalarıdır. Gerçek, somut dünyada varolamazlar. En tipikleri, Şehvet, Günah, Erdem, Melek, Şeytan'dır. Bunlar dramatik eylemin öznekarakterleri değildir. Ama basit anlamıyla temsil ettikleri değerlerin sözcüleri nesneler gibi hareket ederler. Örneğin, şeytanın özgür bir girişimi yoktur. İnsanın aklını çelmekten başka birşey düşünmez ve bunu yaparken kullandığı sözler de kimi kalıp sözlerden öteye gitmez. Keza, Melek ve Şeytan ile iyiyi ve kötüyü temsil eden diğer karakterler de bu sanatı destekleyen kilise ve soyluların bakış açılarına göre hareket etmek zorundadırlar. Feodal oyunlarda her zaman doğa örnekleri üzerinden ahlaksal dersler çıkartılırken, iyi ödüllendirilir ve kötü de cezalandırılır.

Bunlar kabaca iki gruba ayrılabilirler: Günah oyunları ve Erdem oyunları...

Erdem oyunları arasında, Machiavelli'nin çağdaşı Belcari tarafından yazılmış Abraham ve Oğlu Isaac'in Anısını Temsil'i anmalıyız. Oyun tanrının, adaletsiz de olsa, kabul edilemez de olsa her buyruğunu kabullenen bir hizmetkarının öyküsünü anlatmaktadır. (Bu arada ortaya çıkan düşünce, aynı zamanda her kölenin efendisinin emirlerinin ve isteklerinin adaletli olup olmadığını sorgulamaksızın kabul etmesi gerekliliğidir.) Abraham, iyi bir köledir ve daima gökyüzünden gelen emirlere uymaya hazırdır. Oyun, onun görev aşkının anlatımıdır. Derken, Hitchcock'vari bir trükle; tam da Abraham kılıcını yere yatırdığı oğlunun boynuna dayadığı sırada sahneye bir melek gelir. Melek, kutsal görevi gereği baba ile oğulu yeniden birleştirir. Tanrının buyruğunu itirazsız kabullendikleri için ikisinin de kölesi davranışlarını över. Lütuf ya da mükafat olarak da düşmanlarının kapısının anahtarını verir. Herkes, düşmanların onun gibi ezik olmayan kullar olduğunu tahmin edebilir.

Günah oyunları arasında en önemli ve geç örnek ise Ingiltere'de anonim olarak kaleme alınmış İnsanoğlu'dur. Oyun, insanın ölüm anındaki öyküsünü anlatır; ayrıca insanın işlediği suçlar ne denli büyük olursa bu kritik anda bile nasıl tam olarak kazançlı çıkılacağının yolunu gösterir.

Sonsuzluk ancak af dilemekle, pişman olmakla kazanılabilir. Güçlükle ödenen kefaret de buna eklenebilir. Bugün yeryüzünde aramızda görünmemesine rağmen öykünün ahlaksal ve affedici yanını simgeleyen bir meleğin hızır gibi gelişi dikkate alındığında, bu oyunun halen bir korku yaratabileceği ve hatırı sayılır bir başarı sağlayacağı söylenebilir.

Sözü edilen iki örneğin, -feodal dramaturginin en tipik örnekleri- burjuvazinin gelişkin ve oldukça katı olduğu bir dönemde yazılmış olması çok tuhaf değildir. Toplumsal karşıtlıklar keskin hale geldikçe içerik de berraklaşmaktadır. Bugün, burjuvazi kendi sonunun başlangıcını yaşarken, en tipik burjuva tiyatrosu metinlerinin bugün yazılması da tuhaf değildir.

Dar olarak belli bir amaca yönelen oyunlar, tiyatronun en temel ilkesi olan çatışma, karşıtlık ve kavgaya karşıt olma riskini taşırlar. Ortaçağ tiyatrosu bu sorunu nasıl çözmüştür? Sahneye önerileri getirmiş ama bunları olay dizisini dönüştürüp sonucu önceden verecek biçimde işlemiştir. Başka bir deyişle çatışmanın içindeki karakterlerin doğrudan ve aynı anda sunumundan yararlanılmış ve dramatik olandan kaçınarak, anlatımcı bir biçimde olay geçmişte olmuş gibi gösterilmiştir. Karl Vossler ortaçağ tiyatrosunda şeytanın Tanrı'nın en kötü düşmanı olarak gösterildiği ve böyle anlaşıldığı bir örnek olmadığını söyler. Şeytan tam olarak yenilen ve aşağılanmış bir karakterdir. (14) Onun rolü genellikle komik ve ikincil bir roldür. Bugünlerde bile Şeytan'ın yabancı bir dil konuşması adet gibidir; onu tuhaf bir ışığın içine yerleştirmek hem bir marifettir, hem de çatışmayı zayıflatan öğelerden biridir.

Ne yazık ki feodal soyluluk için bu dünyadaki hiçbir şey ebedî değildir. Bunlara, ortaya çıkan, gelişen ve insanlara öneriler getiren, benzer yanlışlar içeren politik ve toplumsal sistemler de dahildir. Bu arada yükselen burjuvazi ile yeni bir tip sanat da yükselmiştir. Yeni bir açılım getiren yeni bir poetikanın da doğmasına neden olmuştur. Yeni bir perspektive göre Machiavelli bu toplumsal ve sanatsal dönüşümlerin tanıklarından biridir. Machiavelli Erdem poetikası'nı getirmiştir.

XI. yüzyılın başlaması ve ticaretin gelişmesiyle hayat kasabalardan yeni kurulmuş kentlere taşınmaya başladı. Büyük mağazaların ve bankaların kurulduğu bu kentlerle birlikte ticari değerler sistematize oldu ve ticaret merkezileşti. Ortaçağ'ın ağır tartımlı yürüyüşünün yerini Rönesans'ın hızlı tartımlı yürüyüşü aldı. Bu hız, artık kendini ebedî tanrının zaferi yerine kendisi için yeniden inşa etmeye başlayan bireye denk düşüyordu. Tanrı da en çok kendisi kadar ebedîydi. Rönesans'ın Sosyolojisi yapıtında Alfred Von Martin'in de yazdığı gibi, insanlar her şeye katlanan insanlar olarak kendilerini ortaya atmıyorlardı. Ortaçağda bir kilisenin ya da bir kalenin yapılması yüzlerce yıl alıyordu. Çünkü bunlar, toplum için ve tanrı rızası için yapılıyordu. Rönesans ile birlikte artık yapılar ölümlü insanlar için yapılmaya başlandı; hiçbir şey tanımsız kalmamalıydı. (15)

Hayatın ve tüm insan etkinliklerinin yöntemsel örgütlenmesi, yükselen burjuvazinin vazettiği temel ilkelerden biri olmuştu. Kazandığından az harcamak, paranı ve gücünü ekonomize etmek, ortaçağ soyluluğunun avâreliğine karşı çok çalışmak.. Bütün bunlar, girişimci bireyin toplumsal olarak yükseldiğini ve egemen olduğunu kanıtlamaktadır. (16) Yükselen burjuvazi, kapitalin büyümesini ve üretimi arttırmak ve daha fazla kâr etmek açısından gerekli gördüğü bilimin gelişmesini de teşvik etmiştir. Yeni dünyalara yeni yollar bulmak da tıpkı yeni üretim teknikleri ve makinalar icad etmek gibi burjuvazi tarafından kiralanan emeğin artmasına neden olacaktır.

Von Martin'in yazdığına göre, yeni toplumda örgütlenme paranın kurallarına göre yapılmaktadır; bireysel değerler ve yapabilirlik toplumsal yapıdan daha önemli hale gelmişti. Tanrı bile büyük bir ti-

cari girişimin ve dünyanın görünmez düzenleyicisi haline gelmişti. (17) İnsan tanrıyla olan ilişkisinde sevap günah terimleriyle vücut buluyordu. Bugün de katolik görüşüne göre "iyi davranışlar" olgusuna karşılık gelmektedir. Birine ilahî bir yardım temin etmenin tek yolu şefkattir, merhamettir. Böylece iyilik yerini şefkate bırakmış olur.

Bu yeni malsahibi-tanrı, burjuvazinin tanrısı çok uzun olmayan bir süre içinde Protestanlık ile gerçekleşecek yeni bir dinsel formülasyonu acil olarak talep etmiştir. Luther'e göre refah, malların ve ticari ilişkilerin iyi biçimde yönetilmesi için tanrı tarafından verilmiş bir mükafattan başka birşey değildir. Calvin'e göre ise, tanrının seçtiği insanlar dışında, dünyada zengin olmanın başka bir yolu yoktur. Herhangi bir kişi tanrının gözünden düştü mü, tanrı onun zengin olmasına izin vermeyecektir. Herhangi biri zengin olmuşsa bundan, tanrının onun yanında olduğu çıkarılmalıdır. Böylece büyüyen kapital, tanrısal lütfun bir işareti haline geliyordu. El emekleriyle hayatlarını kazanan işçiler ve rençberlerden oluşan yoksullar tanrı tarafından seçilmemişlerdir; Tanrı onlara karşıdır ya da en azından onlara yardımcı olmaz. Machiavelli'nin Adamotu'nda da Rahip Timoteo'nun, kutsal kitapların insan yaşamını biçimlemede eski etkinliğini yitirdiğini ve bundan dolayı da ayet, amel ve kutsal metinlerin içinin boşaldığını göstererek, incili tipik Rönesans biçimiyle kullandığını görürüz. Ve oyun ilk kez oynandığında Papa 10.Leo yalnızca beğenmekle kalmaz oyunu, hatta oldukça fazla hoşlanır. Machiavelli olağanüstü bir dürüstlükle tüm sanatsal ifade gücünü yeni dinsel anlayışa ve kilisenin yeni ilkelerine teslim etmiştir.

Bütün bu toplumsal değişimlere rağmen, burjuvazi feodal lordlarla karşılaştırıldığında büyük bir dezavantaj yaşamaktadır. Feodal lordlar güçlerinin ta eski zamanlardaki anlaşmalardan kaynaklandığını söylerler. Ki feodal Lord'a bu toprakların sahibi olma ve tanrının yeryüzündeki temsilcisi olma hakkını tanrının kendisi vermiştir. Burjuvazinin yükselen ruhuna, bireyci değerlerine ve girişimciliğine karşın kendini savunabilecek bir kanıtı yoktur.

Onun doğumudan getirdiği özel hakları yoktur. Eğer birşeyi varsa onu da parayla kazanmıştır. Özgür girişim, çalışma,

soğukkanlılık ve akılcılık onun yaşama biçimini oluşturmuştur. Bundan dolayı, burjuvazinin gücü, gerçek dünyada somut durumlarda yaşayan insanın bireysel değerleridir. Burjuvazinin iyi talihine ya da kaderine bir borcu yoktur. Sadece kendi erdemine borcu vardır. Erdemiyle doğumundan önce var olan feodal sistemin bütün yasalarının, geleneklerin, dinin ve kehanetlerin hakkından gelebilir. Onun erdemi ilk yasasıdır.

Peki ama, geçmişini ve geleneklerini sahiplenmeyen ve herşeye kendini muktedir gören burjuva, davranışlarına yön vermek için kendine nasıl bir şeyi rehber edinebilir? Doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü, bütün bunlar yalnızca gerçeklikle, pratik anlamda bir ilişki sırasında ortaya çıkabilir. Güç kazanmak için herhangi bir yasa ya da gelenek değil, yalnızca maddi ve somut bir dünya ona yardımcı olabilir. Praksis, burjuvazinin ikinci yasasıdır.

Erdem ve praksis o zaman da şimdi de burjuvanın iki mihenk taşıdır; iki temel özelliğidir. Bundan , mutlaka soylu olmayan biri bu praksise inanmalı ve erdeme sahip olmalı gibi bir anlam çıkmamalıdır. Ya da burjuva olmak isteyen herkes bu niteliklere sahip olmalıdır gibi bir anlam da çıkarılamaz. Machiavelli, çağının burjuvazisini, kendi değerlerini yaratmamasından, kendi yapısının birliğini ertelemesinden ve böylece kendilerini zayıflatmasından ve feodal soyluları da romantik kurallarının düşünü kurmaktan dolayı itham etmiş ve eleştirmiştir. Bu yeni toplum kaçınılmaz bir biçimde kökten farklı olan yeni tip bir sanat yaratmak zorundadır. Bu yeni sınıf hangi anlamda olursa olsun, artistik soyutlamaları kullanamaz. Tam tersine sanattaki yeni biçim arayışında somut gerçeklikle uğraşmak zorundadır. Karakterlerin feodalizmden gelen eski değerleri hoş görülemez. Sahnede, heykelde ve resimde etiyle kanıyla yaşayan ve özellikle de "erdemli" insanı yaratma gereği vardır.

Örneğin resimde bunu görmek için sanat tarihi kitaplarından birinin yapraklarını çevirmek yeter. Artık tuvallerde gerçekçi manzaralar önünde insanlar da resmedilmeye başlanmıştır. Gotik stilde bile, yüzler bireyselleştirilmeye başlanmıştır. Burjuva sanatı herşeye karşın popüler bir sanattır. Sadece kiliseyle geleneksel ilişkilerle sınırlı kalmamış artık mahrem figürler de tasvir etmeye başlamıştır.

Burjuva sanatının gelişiminde en önemli işaret çıplak figürlerin

görünmeye başlamasıdır. Çıplaklığın gösterilmesine yalnızca rahipler değil aristokratik kültür de karşıydı. "Çıplaklık da tıpkı ölüm gibi demokratik bir şeydir." (Jul.Lange) Ortaçağ burjuvazisinin yükselen ve geç yapıtlarında birçok ölüm dansı resminde, ölümün yüzünde herkesin eşit olduğunu ilan etmektedir. Ama burjuvazi ezilen konumundan çıktığında ve güçlü yükselişinin bilincine vardığında, sanatsal anlamda insanı ve dolayısıyla kendini hayatın merkezine yerleştirmiştir. (18)

Tiyatroda soyut şeytan figürü, örneğin Lady Macbeth, Iago, Cassius, III. Richard ve bunlardan daha küçük kimi karakterlerle kaybolmuş ve kişileştirilmiştir. Bunlar "kötülüğün temsilcisi" ya da "şeytansı melekler" değillerdi. Bunlar, kötülük yolunu kendileri özgür bir biçimde seçmiş, yaşayan insanlardı.

Macchiavelli'ye göre bunlar, bütün potansiyellerini kullanan, bütün duygu kırıntılarını bertaraf eden,entellektüel olarak yaşayan ve dünyayı algılayan "erdemli" kişilerdi.

Shakespeare'in en tipik konularından birinin, yasal olmadığı halde iktidarı ele geçirme olması, asla sürpriz değildir. Burjuvazinin de iktidarı ele geçirmeye "hak"kı yoktur. Ama yine de bunu yapar. Shakespeare burjuvazinin öyküsünü mesel formunda anlatmıştır. Durumu iki yönlüdür: bir yazar ve insan olarak III. Richard'a sempati duymasına rağmen yükselen sınıfın simgesel temsilcisi olan, kendi erdeminden kaynaklanan güven ile hareket eden, geleneği yıkarak yeni kutsal bir düzen kuran erdemli kahraman ölür. Onu destekleyen ve bütün bunların ötesinde hala politik gücü elinde bulunduran soyluluğa bilinçli ya da bilinçsiz olarak yönelmek zorundadır. Richard, hiç kuşku yok ki beşinci perdede yenilse bile bir kahramandır. Aslında bu perde ikna edici bir şekilde gelişmez. Macbeth'in yasallığın temsilcileri tarafından, Malcolm ve Macduff tarafından yenilmesindeki biçim -biri meşru mirasçı, baştan savma ve korkakça, diğeri ise onun inançlı bir kulu ve tebaası- eleştiriye açıktır, en azından dramatik bakış açısından..

Hauser, bu noktada Kraliçe Elizabeth'in İngiliz bankalarının en büyük borçlu olduğu kişi olmasına ve dolayısıyla da soyluluğun iki yüzlülüğünden hareketle bu iki yüzlülüğe dikkat çeker. (19) Oyunlarının sonunda feodalizm ve yasallık kazanıyor olsa da Shakespeare

yükselen burjuvazinin, yeni değerlerini ortaya koymuştur.

Shakespeare'in dramatik yapıtlarının bütün yapısı, tiyatroda bireyselleşmiş insanın gelişinin belgesel bir delili olarak işlev görmektedir. Onun karakterleri daima çok boyutlu olarak çözümlenmiştir. Dramaturgide Hamlet'le karşılaştırabilecek , herhangi bir ülkede ya da zamanda herhangi bir karakter bulmak zordur. Tüm boyutlarıyla oldukça iyi çözümlenmiştir; Ophelia'yla olan aşk ilişkilerinde, Horatio'yla dostluğunda, Kral Claudius ve Fortinbras'la olan politik ilişkilerinde, metafizik ve psikolojik boyutları ve benzeriyle; kısacası tüm boyutlarıyla oldukça iyi çözümlenmiştir. Euripides'i de dahil edersek Shakespeare daha önce hiçbir oyun yazarının yapmadığı biçimde insanı tüm olgunluğu ile ifade etmiştir. Hamlet soyut bir kuşku değil, belli durumlarla ve kuşkularla karşı karşıya gelen bir insandır. Othello kıskançlığının temsilcisi değil, inançsız olduğu için sevdiği kadını öldürebilme yetisine sahip bir insandır. Romeo aşk değil, ama düşman aileden ve kaderi belirlenmiş bir kız olan Juliet'i seven ve ölümcül sonuçla aşkının mezarda son bulduğu bir oğlandır.

Tiyatrodaki karaktere ne olmuştur? Nesne olmaktan vazgeçmiş artık dramatik eylemin bir öznesi olmuştur. Karakter burjuva düşünce biçimine dönüşmüştür.

Erdem ve praksis'in ilk yazarı olarak Shakespeare -ama yalnızca bu anlamda- ilk burjuva oyun yazarıdır. Yeni sınıfın temel özelliklerini tüm genişliği içinde nasıl betimleyeceğini bilen ilk yazardır. Ondan önce, Ortaçağ'ı da buna dahil ettiğimizde aynı doğrultuda oyunlar ve oyun yazarları olduğunu görürüz. Almanya'da Hans Sachs, İtalya'da Ruzzante (Macchiavelli'yi anmıyoruz.) Fransa'da La Farce de Maitre, Pierre Raqhelin vb. vardı.

Shakespeare'in -Venedik Taciri'ndeki Antonio'nun belli yaklaşımlarının dışında- açıkça burjuva kimliğinde olan karakterleri, kahramanları yazmadığını belirtmekte yarar var. III. Richard aynı zamanda Gloucester düküdür. Shakespeare'in yapıtlarında burjuva doğası onların dışında görünür halde değildir ama sunumları ve karakterlerin varoluşları erdeme ve praksise olan güvene bağlıdır. Yazar, biçimsel olarak feodal gelenekten gelen özellikleri de kullanır. Örneğin, halktan insanlar uyaksız konuşurken soylular koşuklu konuşurlar.

Bu ifadelere karşı yapılabilecek en ciddi eleştiri burjuvazinin -kendi şartlarının insana yabancı olması açısından- insanın çok boyutlu olarak yükselişini sağlayabilecek bir sınıf olup olmadığıdır.

Eğer iki sosyal sistem arasında kesin bir sıçrama meydana gelmişse ve birinin var olduğu bir anda diğeri de görünüyorsa bu doğrudur. Eğer burjuvazi, ilk işçinin emeğini kiraladığında ve ondan ilk artıdeğeri kazandığında kendi üstyapısal değerlerini yarattıysa bu da doğrudur. Eğer böyle bir şey söz konusu değilse konuya daha yakından bakmamız gerekmektedir.

Shakespeare aslında bütün insanlarını, karakterlerini çok boyutlu olarak göstermemiştir. Sadece belli istisna değerlere sahip olan erdem'le bütünlenen karakterleri çok boyutlu hale getirmiştir. Bu insanların ayrıcalıkları belirgin olarak birbirine karşıt iki yönde gelişmiştir: Yıkılan soyluluğa ve acizliğe karşılık ve genelde halka, hiçbir özelliği olmayan kitleye karşı olmak.. İlk durumda , belli eksen karakterlerin çevresinde dönen temel çatışmaları yeniden anmak yeterli olacaktır. Macbeth'in karşı olduğu insanlar sıradan insanlar değiller midir? Duncan ve Malcolm'un kendilerine ayrıcalık sağlayan bireysel bir değeri yoktur. III.Richard, hastalıklı Edward IV ile başlayan, dekadan soyluların tüm dalkavukluklarıyla karşı karşıya gelir; bunlar bir çeşit dedikoducu, kaypak ve zayıf insanlardır. Danimarka'nın çürümüş yapısı içinde ise prensin söyleyeceği pek fazla birşey kalmamaktadır.

Öte yandan, halk ise geçmişi bir çırpıda unutan, kolayca aklını yitiren ve edilgen bir biçimde kralın değişmesini kabullenen bir kitledir. (Macchiavelli: "Halk efendilerinin değişimini kolayca kabullenir, çünkü boş yere, bu olayla talihlerinin değişeceğine inanırlar.) Halk, erdemli insanın isteri tarafından dönüştürülmüştür. Brutus'un ve Marcus Antonius'un halkı tahrik ettiği sahneyi hatırlayın. Bu halk biçimsiz ve başı eğik bir kitledir. Richard ve Macbeth suçlarını işlediğinde ya da Lear krallığını dağıttığında halk neredeydi? Bunlar Shakespeare'i ilgilendirmeyen sorunlardır.

Burjuvazi bir istisnai özelliğin bir diğerine karşı olduğunu ispat etmiştir. Olağanüstü birey toplumsal sınıflara karşıdır. Burjuvazinin asal karşıtlığı feodal soyluluk iken o, enerjisini daha çok birey insanın yükselişine yöneltir. (Bu daha sonra proleterya olduğunda yine aynı burjuvazi tarafından alçaltılacak insandır.) Ama bu yeni karşıtlığı tesis etmek için doğru anı, politik gücü tam olarak sahip olduğu anı beklemiştir. Marx'ın da söylediği gibi, Liberté, Egalité, Fraternité!! sloganı belki de daha doğru çevirileri olan, askerlik, süvarilik, topçuluk!la yer değiştirmiştir.. İşte ondan sonra da burjuvazi daha önce yükselttiği insanı küçültmeye başlamıştır.

Adamotu Feodal tiyatro ile Burjuva tiyatrosu arasındaki geçişi belirleyen tipik bir oyundur. Karakterleri somutluğu olduğu kadar eşit ölçüde soyutluğu da barındırmaktadırlar içlerinde. Henüz bireyleştirilmemiş, çok boyutlu hale getirilmemişlerdir ama birer simge ya da temsili karakter de değillerdir. Bireysel özelliklerle soyut fikirlerin yetkin ve dengeli bir bireşimini getirmektedirler.

Öndeyişte Machiavelli açık biçimde, yalınlık yanlışına düşerek bir oyun yazdığı çin seyirciden özür diler. Sanki seyirciyi olabildiğince az düşündürerek, onları bir aşk ve yiğitlik öyküsüyle memnun etmek, eğlendirmek zorunda olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden de onu ilgilendiren ciddî, hayatî konulara rağmen bu durumda bir zina olayını alaycı bir biçimde kullanır.

Machiavelli, iktidarın ele geçirilmesinin (ya da sevilen bir kadının gönlünü fethetmenin) ancak soğukkanlı olarak bütün olasılıkları hesap etmekten, bütün ahlaksal önyargılardan kurtulmaktan ve planı doğrudan, etkili ve yararlı bir biçimde uygulamaktan ve geliştirmekten geçtiğine inanmaktadır. Bu oyunun ana düşüncesidir. Karakter keskin bir biçimde "erdemli olanlar' ve "erdemli olmayanlar" biçiminde iki gruba ayrılmıştır. Biri inananlar diğeri ise inanmayanlardır.

Oyunun eksen karakteri Ligurio, en önemli ve en "erdemli" karakterdir. Onu içinden ele geçirmeye çalışan şeytanın bir metamorfozudur. Ligurio, tiyatro tarihinin tüm geleneği içinde alışılageldik bir asalak tipi değildir. Bir rahip ya da keşiş olmayı seçebileceği halde özgürce asalak olmayı seçen ve erdemlilik gösteren bir adamdır. Yazar alışılageldik, varolan bir karakteri burada yeni yorumuyla kullanmıştır.

Ligurio, yalnızca kendi zekasına inanan, çevresinde oluşan sorunları yalnızca kendi zekasıyla çözebileceğine güvenen biridir. Callimaco'nun yaptığı gibi şansa, kadere, iyi talihe asla inanmaz. Önceden kurguladığı sonra ise uyguladığı planlarına inanmaktadır. İnsanın günahkarlığı üzerine düşündüğü anın dışında, ahlaksal doğasıyla ilgili olarak hiçbir zaman aklından bir düşünce geçmez. Olaya üzülmeksizin, tıpkı bir pratisyen ve yararcı gibi düşünür ve davranır. O da tıpkı Machiavelli gibi soğukkanlı bir biçimde düşünür. İyi ve kötünün şiddetten doğduğunu bilir ama bunu şiddete ahlaksal bir değer atfederek yapmaz.

Bu konuda Machiavelli ile Brecht arasında kesin bir benzerlik vardır. Brecht, yazma işinin "yalan ya da doğru söylemeyi; onurlu ya da onursuz olmayı; acımasız ya da şefkatli; cömert ya da hırsız olmayı" içerdiğini söyler. Praksis insan doğasındaki en belirleyici etmendir. Ligurio'nun kendine has bir davranış biçimi yoktur. Bir bukalemundur. Her durumun özelliğine ve şartlarına göre farklı davranmak ve sonuca ulaşmak durumundadır. Doktor'la konuşurken oldukça kibardır. Messer'in Floransa'daki tüm güzelliklerin sahibi olduğunu hissetmesi için çalışır. Callimaco'nun yakın arkadaşı gibi görünerek, ona acısında yardımcı olmaya çalışır. Rahip Timoteo'ya da tanrıya yaklaşmak için çabasında ve daha iyi ekonomik şartlara kavuşmasında dindar bir biçimde yardımcı olur. Ligurio'yu daha iyi anlamak için, hayatta başarılı olmanın sırlarını öğreten Dale Carnegie ve çağdaşı Amerikan yazarlarının kitaplarının okunması önerilebilir.

Rahip Timoteo Nicia karşısında "erdemli" dir; çok kısa sürede ikisinin de yararına onlara yaklaşan Ligurio'yu anlar. İkisi sadece bilgilerini kullanarak ve şans faktörünü işin içine katmadan bir plan yaparlar. Ligurio insanın, ahlaksal değerlerin en yaygın belirleyicisi paraya aşırı bağlılığından dolayı kötü olduğunu bilir. Bu değerli bilgiye sahip olmasından dolayı da, onur, saygınlık ya da bağlılık gibi ortaçağın grereksiz, eski değerlerine hiçbir önem vermemesine rağmen, herhangi bir girişimde başarılı olacağına inanır. Herşey florinlere çevrilebilir. Ligurio'nun planı ahlakdışı olmadığı gibi kötü niyetli de değildir. Akılcı ve pratiktir. Olanaksızı; onurlu ve inançlı, dünyasal hazların farkına varmayan(en azından inancını ortaya çıkaracak kadar dua etmektedir.) ve uşaklarını korkudan titreten Madonna Lucrezia'yı elde etmeyi başarabilecek tek kişi odur. İnsanın gerçekliğinin paraya tahvil edildiği; ama onu övmeden, yermeden ya

da eleştirmeden yalnızca gerçekliğiyle ele alındığı ve kâra dönüştürüldüğü böylesi bir dünyada herşey mümkündür.

Rahip Timoteo, kendi hesabına kötü bir rahip olmadığı gibi, yeni dinsel anlayışın da simgesidir. Tıpkı Rönesans dünyasının genelde ticarileşmesine koşut olarak, (Bu noktada Fray Luis de Leon'un bile kadınları- ruhsal değerleri açısından değil ama saklanıp biriktirilebilmeleri açısından- kıymetli taşlarla karşılaştırmasını hatırlatmmız gerekiyor.) rahibimiz Timoteo da kilisenin esenliği için paraya sahip olması gerektiğini ifade eder. Tiyatro modern zamanların doğasını iyi kavradığı için bunu bir kötü inanç olarak kabul etmez. Çünkü zamanı yakalayamayan birinin yenileceğini, saf dışı kalacağını bilmektedir. Yeni toplumu biçimlendirme adına, yeni doğruları ve yeni pratikleri kabullenir. İncilin aziz öğretisini ve kilisenin sermayesini aynı kitabın içine sokar. Daha sonra gelecek Luther gibi o da, kutsal kitabın her özel ya da kişisel duruma göre bir esneklik taşıması gerektiğine inanır. Bundan dolayı da herkes için aynı ve doğru olan dogmatik bir yorum olmayacaktır. Her birimizin tanrı ve kutsal öğretilerle özel ve doğrudan bir ilişki kurmamız gerekmektedir.

Böylece, bu tanrı-insan ilişkisiyle, cennette olduğu gibi bu dünyada da ihtiyacımız olan mutluluğu çok daha kolay yakalayabiliriz. İncil, rahiplere kararlarında yardımcı olmak ve gerekli açıklamalarda bulunmak amacıyla gönderilmiştir. Böylece de Lut'un kızlarının çocuksu davranışları, Lucrezia'nın zinasını haklı çıkarmaya hizmet etmektedir. Herşey şu amaca hizmet eder: Lucrezia'nın amacı cennetteki uçurumu doldurabilmektir. Hesaplanan şey budur. Eğer böyle olursa kocasını aldatması çok büyük bir sorun yaratmayacaktır. Kendini tanrıya ve dünyaya adamıştır. Kuşkusuz Moses metnin bu tuhaf yorumu karşısında kendini şaşırmaktan alamayacaktır sanıyoruz.

Timoteo'nun bu ahlakdışılığı, kötü arkadaşların insanı darağacına kadar götürdüğünü ve üzüntüsünü ifade ettiği kısa monologta sorgulanmaktadır. Bununla birlikte, Timoteo'nun çok iyi bir yüreği ve erdemi olamamakla birlikte Timoteo'nun bilinçli olarak suçlu olduğuna inanmayız. Timoteo'nun işleyebileceği günahlardan dolayı kendini pişman hissetmesinden kuşku duyarız. Ligurio tarafından aldatıldığında çok üzülür. İkisi de rahiplerin 300 duka alması konsunda hemfikirdirler. Ama bu anlaşma Messer Nicia'nın onu aldatacağını önceden tahmin edemez. Timoteo inancıyla alay edilme-

sine üzülür. Aslında anlaşılan paradan daha fazlasını ödemek durumunda kaldığında da üzülür. Aynı zamanda kendi payına düşen günahlar olduğu kadar kendi payına düşen florinlerin de çoğalmasından çok memnundur.

Gökyüzünden yeryüzüne uzanan bu samanyolunda tüm değerler yeryüzüne ait hale gelmiştir. Tanrı bile insanlaşmıştır. Timoteo, tanrı ile olan uzaklığını sıcak bir inanç yoluyla aşacağını inanmaktadır. Tanrıyla günlük dille konuşur. Bir kul olmasına rağmen, sanki tanrı bir ticari kuruluşun sahibi Timoteo da müdürü gibidir. Timoteo, monologlarında yeryüzündeki işlerinin hesabını mal sahibini veriyor gibidir. Tiyatro artık muzaffer bir biçimde ticarî dönemine giren kilisenin simgesidir. Ama bu geçişte geleneksel ayinlerinin hiçbirini reddetmemiş daha çok bunları tiyatral hale getirmiştir. Rahip'in tiyatral etkisi şu ikilemde yatmaktadır: Maddî ve parasal konular geldiğinde konuşmasının tonu da giderek daha çok dinsel, ilahi bir hava almaktadır.

Böylece Machiavelli daha önceden Aristophanes, sonraları ise onun müritleri olan Voltaire ve Arapua'nın da yaptığı gibi abartılı biçimde güçlü bir etki yaratmaktadır. Bütün bu yazarların hepsi de kendi paylarına "ilahi" doğrularla ilgilenmektedirler. Ama bunu doğrudan reddederek alışageldik biçimde yapmazlar, ama onları absürd hale getirerek ve oldukça fazla onaylayarak kabul edilemez hale getirirler.

"Erdemli" karakterler yığınına birini daha, unutmadan eklemeliyiz. Bu da erdemli, bir çeşit emekli bir kadın olan Lucrezia'nın annesi Sostrata'dır. Gençlik yıllarında genelev sahibi olmasından dolayı itibar ve saygı görmüş bir kadındır.Bu lekesiz karakteri, onun değerini eksiltmediği gibi mahkemeyi de iyi anlamda etkilemez. Özellikle şu an varlıklı bir kadındır. Onun ticaret sahası diğer ticaret sahalarından farklıdır. Ve kimi avantajları da vardır. Pazarlanan ürünler aynı zamanda işçilerin kendisidir ve onları itekleyerek artı değeri artırmak da mümkündür.

Noter Nicia, Tiyatro Tarihi'nin bütününde en gönül çelen karakterlerden biridir. Kent yaşamının gelişmesiyle daha da varlıklı hale gelir. Mirasını kime bırakacağını bilememektedir. Mirasını bırakacağı kimsesi olmadığından dolayı ağlar, dövünür. O da birçok burjuva gibi

prens, kont ya da en azından baron olarak doğmayı istemiştir. Ama olamadığı için de en azından mümkün olduğunca davranışlarını soylu insanlara benzetmeye çalışmaktadır. İkinci perdedeki güç durumda, Nicia karısının tanımadığı kişilerle yatağa girmesini- sırf Fransa kralı ve kimi soylular da böyle yaptığı için- kabullenir. Bu oldukça hoş bir sahnedir. Nicia, bu yasal zinadan aşırı derecede müteessir olsa da aynı zamanda Fransız soylularını taklit ettiği ve bir varis kazanacağı için oldukça mutludur. Bu onu yaralasa da, o kendini bir soylu gibi hissetmektedir. Böylesi bir durumda Ligurio, Nicia'yı ona sempatik bir biçimde yanaşarak dönüştürür.

Lucrezia meydana gelen dramatik değişimin anahtar figürüdür. Callimaco'yla biraraya gelmesinden önce, belki de Fray Luis de Léon (Mükemmel Eş) ve Juan Luis Vives (Hıristiyan Kadınına Öğtler) tarafından bile övülecek biçimde bir hayat sürdürmektedir. O, iki yazar tarafından da arzu edilen bir simgedir. Bütün zamanını, hayatları boyunca günahlardan sakınmış, en saf ve en namuslu azizlerin hayat hikayelerini okuyarak geçirmektedir. Kocasının öğütlerini dikkatle dinler ve yarı-açık pencereden bakmaya bile cesaret edemez. Bütün bunların ötesinde Lucrezia, bedenin tarifsiz duygularla kıvranması arttıkça daha da dindar olur. Birçok kadın onun gibi yaşamakta ve yaşanmamış bir hayatın ızdırabı içinde ölmektedir. Lucrezia'nın tek eksiği, meleklerin tatlı nefesi, cennet-mekanda onların kucağıdır. Mutluluğunun tamamlanması için sadece ölmeye; o da olmazsa Callimaco'ya ihtiyacı vardır. O da gelmekte fazla gecikmez.

Düşünce olarak o, oyunun başında saf, onurlu kadının ortaçağa ait soyutlamasını sunar. Geçişi ise, ayakları yere basan Rönesans kadını görüntüsüyle meydana gelir. O, Machiavelli'nin de söyleyeceği gibi "insanın nasıl yaşadığı ile aslında nasıl yaşaması gerektiği" arasındaki çelişkiyi göstermektedir. Gerçekleşen, mucizevi değişimden sonra bile cennet düşüncesini terketmez ve bir anda eski değerlerinin içini boşaltmaz. Onları şimdi, eğlenceli ve hesabını bilen bir biçimde kullanmaya başlamıştır. Ruhundan çok bedenini tatmin eden yeni hazlara yönelir. Bunlar yalnızca talihtir, kaderdir; yoksa bunları günah olarak değerlendirmez. "Eğer bana birşey olduysa, bu mutlaka tanrının isteği doğrultusunda olmuştur. Ben nasıl tanrının yapmamı istediği şeye karşı koyabilirim?"

Diğer karakterler Dul ve Siro çok önemli değildir. Dulun bütün

görevi Rahip'in ilk sahnede nasıl herşeyi tanrısal olana çevirdiğini göstermektir. Eğer Türkler İtalya'ya saldırırsa ne yapacağını sorunca, Timoteo ona hiç tereddüt etmeden bunun yapacağı ibadete, edeceği dualara bağlı olduğunu söyler. Dualar serbesttir ama ayinler için para, hatta oldukça yüklü bir para verilmelidir. Dul, Türklerin İtalya'ya saldırmaması için edilecek dua ve unutamadığı kocasının Araf'tan cennete geçmesi için para verir. Bunun yanında diğer küçük günahları içinde ayrıca bir miktar daha verir. Çünkü bedeni zaaf içindedir ve onu bastırabilecek dirençli bir ruhu yoktur.

Geleneksel bir uşaktan biraz daha farklı olan Siro ise, efendilerinin rahat etmesi için elinden gelen herşeyi yapar; planlarına yardımcı olur. Oyundaki en az gelişmiş karakterdir. Teknik açıdan bakıldığında işlevi, Callimaco'ya yardım ederkenki konuşmasında öykünün önceki bölümünü anlatmakla sınırlıdır.

Bu oyunun herhangi bir sahnelenmesinde en azından kimi temel anlamlara ve açıklığa özllikle dikkat edilmelidir. Unutulmamalıdır ki bu metin, Machiavelli tarafından yazılmıştır ve kuşkusuz Machiavelli'nin de söyleyeceği kimi önemli şeyler vardır. Basit bir aşk öyküsünün ya da Nicia, Sostrata, Lucrezia ve diğerlerinin kullanılması ikincil derecede önemlidir. Bunların işlevi, yalnızca tiyatral ve şaşırtıcı bir biçimde -figürsel olarak- "erdemli" insanı göstermeye yöneliktir. Bir oyunun sahnelenmesinde yazarın entellektüel yanının yüksekliği aynı zamanda yönetmenin özgürlüğünü azaltan bir etmendir. Bundan dolayı da yönetmen, Machiavelli'nin düşüncelerini tiyatro diline dönüştürürken açıklığını koruma gereksinimi duyar.

Adamotu aynı zamanda popüler dramaturginin de en başarılı örneklerinden biridir. Göreneksel popüler tiyatro, gerek metin gerekse gösterim açısından sirk gösterisine yakındır. Bu düşünce oldukça yaygın bir biçimde kabul görmektedir. Biz bu görüşü savunanlara da, tıpkı TV dramalarının duygusal şiddetini popüler sanatın başarılı bir biçimi olarak görenlere karşı olduğumuz gibi karşıyız. Biz buna karşıt olarak, tiyatronun en önemli özelliğinin insanları kendisine yönlendiren yalınlığı ile gizemlileştirmeye ve dolambaçlı yollara başvurmadan zekasını ve duyarlılığını gösterebilen yapısı olduğunu savunuyoruz. Adamaotu bir biçimde seyirciyle buluşmuş ve onu özdeşleşme ya da soyut bir duygusal bağ ile değil, nedensellikle ve düşünceyle yakalamıştır. Bu da onun en kalıcı ve popüler niteliğidir.

Burjuvazi içerdiği hızla birlkte kuşku yok ki, tiyatronun sınırlarını oldukça genişletmiştir. Yarattığı insan modeli gelişime meydan okumaktadır. Shakespeare tiyatrosu da bu anlamda, kendi payına tehlikeli ve bilinmeyen yönlere doğru ilerlemede iki uçlu bir bıçak gibi işlev görmüştür. Burjvazi, çok kısa bir süre içinde bu durumun farkına varmış; -kendi hesabına ve kendi yararına- politik gücünü ele geçirir geçirmez daha önce tiyatroya verdiği silahları tiyatrodan geri almaya çalışmıştır. Machiavelli insanın tüm ahlaksal değerlerden özgürleşmesini önermişti. Shakespeare de, beşinci perdelerde pişman olup, daima yasalllığı ve ahlaksallığı yeniden kurmasına rağmen bu düşünceyi izlemiştir. Başka birinin ise dramatik karakterin gerektirdiği özgürlükten bahsetmeksizin, önceden kurulmuş dogmatik gerçek onu yense de, onun biçimsel özgürlüğünü koruyan bir formül geliştirmesi gerekmektedir. İşte bu başka biri, Hegel'dir.

Hegel, karakterin özgür olduğunu, ruhunun iç devinimlerini hiçbir engel olmadan dışavurabildiğini iddia etmektedir. Ama özgür olmak, karakterin kendinden menkul olması ya da her istediğini yapması anlamına gelmez. Özgürlük, etik gerekliliğin bilincidir. Bununla birlikte yine de özgürülüğü yine de ihtiyarî birşey olarak görmez. Durumları ve değerleri tüm ulusa ya da insanlığa yaygınlaştrır. (Sevgi, ahlaksal doğrular gibi sonsuz duygular; evlat aşkı, yurtseverlik vb.)

Bu yolda Hegel, karakteri etik bir ilke ile cisimleştirme başarısını gösterir. Kahramanın özgürlüğü bu ilkeyi dış dünyada, gerçek hayatta somutlamaktan ibarettir. Soyut, ahlaksal değerler somut sözcüler kzanmıştır. Bunlar da karakterlerdir. Çok önce değil, feodal tiyatro da da, İyilik "İyilik" adında bir karakterle canlandırılıyordu. Ama daha sonra bunun adı John Doe ya da Bill Smith

oldu. İyilik ve John Doe aslında aynı ve birdirler. Biri soyut bir değer, diğeri de onun insanda somutlaşmasıdır. Bundan dolayı da, bu karakterler içsel olarak aynı zamanda kendi antitezlerini taşıyan "ahlaksal" doğruların ya da "sonsuz" değerlerin cisimleştirilmesini de getirmişlerdir. Eğer bir tiyatrodan bahsediliyorsa çatışma gereklidir. Bu yüzden bu değerlerle cisimleşen karakterler, antitezlerini taşıyan diğer karakterlerle çatışmaya girerler. Dramatik eylem, bu çatışmanın yarattığı peripeteia'nın sonucudur.

Hegel'e göre eylem, dengenin yeniden kurulabileceği bir notktaya doğru yönelinmesidir. Drama, bir huzur bir armoni içinde bitmelidir. (Buna tam anlamıyla karşı olan Brecht'e daha sonra geleceğiz.) Peki bu denge nasıl sağlanacaktır? Eğer birinin yıkılması söz konusu olmayacaksa, ötekine kim karşı duracaktır? Tez ve antitez gibi görünen güçlerin bir senteze ulaştırılması gerekmektedir. Bu da tiyatroda iki yoldan biriyle yapılabilir ancak. Ya uzlaşmaz karakterlerden birinin ölümüyle (tragedya) ya da pişmanlıkla.. (Hegel sistemine göre, Romantik ya da Toplumsal Tiyatro)

Bununla birlikte- Hegel'in kendisinin de söylediği gibi- tiyatro da diğer sanatlar gibi, sanatçının kullandığı duyusal anlamlarla ışıldayan "gerçeğin aydınlığı"dır. Peki ya karakter yıkılmış bir "sonsuz" gerçekliğin taşıyıcısı ise gerçek nasıl ışıldayacaktır? Bu hatanın cezalandırılması gerekmektedir. Yanlışlığın cisimlendiği bir krakter ya ölmeli ya da pişman olmalıdır. Hegel, son çözümlemede somut kahramanın, gerçek insanın ölümü bir katastrophe yoluyla olursa taşıdığı gerçekliğin daha çok parlayacağını kabul edecektir. Ve bu durum da Romantizm'de sıkça olmaktadır.

Romantizm, feodalizmin Son Yargılama -uhrevî ödüllendirme- temasını yeniden ele almıştır. Hernani'de ölüm anında iki aşığın öldükten sonraki daha iyi bir dünyaya yolculuklarına tanık olan Doña Sol'un son sözlerini daha başka nasıl yorumlayabiliriz? Eğer gerçek onların dediği gibiyse, gerçek bir hayat ve gerçek bir mutluluk olanaksızdır. "Bu dünya çok iğrenç ve sefil bir dünya. Burada sadece buruvalar o adî mal tutkularıyla mutlu olabilir. Hadi, o iğrenç burjuvaları, iğrenç mutluluklarıyla ve sadece iğrenç mutluluklar satın alabildikleri iğrenç paralarıyla başbaşa bırakalım. Sonsuza dek takdis edilmiş olacağız. Hadi öldürelim kendimizi!" Hiçbir burjuva bu saldırılardan ciddi olarak rahatsızlık duymamıştır.

Romantizm, eğer önemli sayılacak ölçüde bir gizemlileştirme ve karakter yabancılaşması getirmemiş olsa, tam anlamıyla feodal soyluluğun bir kuğu şarkısı olarak ele alınabilir. Arnold Hauser Roman d'un Jeune homme pauvre'ün gerçek anlamını çözümlerken, Octave Feuillet'nin okuyucuya insanın yoksulluk ve sefilllik yoluyla, tamamen ruhsal birşey olan aristokratik şerefe sahip olabileceğini telkin etmeye çalıştığını söyler. Maddî şartlar insanın yaşamında çok küçük bir yer kaplamaktadır: Değerler bütün insanlar için aynıdır. (20)

Bu, toplumdaki insanın ruhsal dünyasında karşı karşıya geldiği sorunları çözmeye yönelik bir kalkışmadır. Ayrıcalıksız hrkes ruhsal mutluluğu yakalayabilir. Bu Jean Val Jean gibi bir yoksul, Rigoletto gibi bir biçimsiz ya da Hernani gibi bir parya da olsa bunu yapabilir. Kuşkusuz ki bu düşünceyi en iyi ortaya koyan yazarlar Hegel ve Victor Hugo'dur. Bu tiyatroda insana yüklenen ilk ciddi daraltmadır. İnsan, bir tek sonsuz olan'la, değişmez değerlerlerle girdiği ilişkiyle yükselebilir.

Gerçeklik, (diğer nedenlerden ötürü) Marx'la birlikte yüksek bir ivme kazanmıştır. Bu da ikinci büyük bir daraltmayı getirmiştir. İnsan doğrudan kendi çevresinin ürünü haline gelmiştir. Realizmin ilk pratisyenleri elinde daha sonra ulaşacağı kısırlık boyutlarına varmamış olduğu kesindir. Büyük bir olasılıkla Marx, Sidney Kingsley'in, Tennessee Williams'ın ve günümüzün diğer yazarlarının ne yapacaklarını hayal bile edememiştir. Marx asal olarak, sadece burjuva yaşantısının toplumsal bir çözümlemesini getiren romandaki gerçekçiliğe gönderme yapmıştır. Tiyatrodaki temel gerçekçi sınırlandırma, onun hali hazırda bilinen bir gerçekliği sunmasından kaynaklanmaktadır. Doğalcı bakış açısından sanat yapıtı gerçekliği yeniden yaratmadaki başarısı oranında "iyi" olacaktır. Antoine (21) bu anlayışı gerçekliği tam olarak sahne üzerine getirerek en uç noktasına dek götürmüştür. Oyunlarından birinde kasap dükkanında asılı gerçek etler kullanmıştır.

Zola, ünlü kuramında, tiyatronun "hayattan bir kesit" göstermek zorunda olduğunu; taraf tutmadan ve seçicilik bile yapmadan hayatı olduğu gibi göstermek zorunda olduğunu söyler. Bu düşüncenin çürütülme olanağı oldukça fazladır. Çünkü bu, en basitinden yazarın ortaya koyduğu tema, karakter ve öykünün seçimini de gereksiz kılmaktadır. Doğalcı nesnelliğin vardığı son ölü noktanın

"fotografik gerçeklik" olmasına karşın Zola'nın bu düşüncesi oldukça önemlidir. Nesnelliği bu noktanın daha ötesine götürmek olnaksızdır. Ama öte tarafta, yani öznelliğin anlatılması yönünde farklı bir yönelim gözlenmektedir. Shakespeare'den sonra insan asla sahne üzerinde çok boyutlu olarak gösterilmemiştir. Nesnel hareket sona erdiğinde bu kez de öznel biçimler silsilesi birbirini izlemiştir. İzlenimcilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük vb. Bunların tümü tamamen özgürlüğün öznelliğini yeniden getirmişlerdir. Soyut duyguların tümü -korku, şiddet, keder- onun hayal dünyasının dışa yansımasıdır.

Gerçekçilik bile, kısa bir süre de olsa insanın psikolojisini araştırmış; içsel dünyasını yansıtmıştır. İnsanı sonuç olarak psikocebirsel bir denkleme indirgemiştir. Bunun nasıl olduğunu merak eden varsa, Williams'ın son yapıtlarına ve onun okulunun öğrencilerinin yapıtlarına bakabilir. Reçete genellikle hep aynıdır. Baba ilk çocuğun doğumundan sonra anne tarafından terk edilir; anne alkoliktir. Sadomazoşizmin uğramadığı bir karaktere rastlamamız imkansız gibi birşeydir. Eğer annede birşey yoksa -aritmetik asla bozulmaz- bu kez de oğullarında cinsel açıdan bir hassasiyet bulunur.

Bu noktadan itibaren gelişim yalnızca mantıksal olarak belli bir yönde ilerleyecektir. Ve Tennessee Williams gibi -Büyük Yetenek ödüllü- bir yazar bile karakterlerinin cinsel organlarını yazınsal olarak, ağzında gevelemekten alıkoyamayacaktır kendini. Bundan öte bir özgünlüğü yoktur. Daha da ilerisi bir manastıra girmesidir. Hiç kuşku yok ki Williams çok kosa bir süre içinde bunu da becerecektir.

Tiyatro bu aşamada gizemlilik yoluna da sapmaya, maddî sorunlardan bir kaçış olarak tanrıya sığınmaya da çabalamıştır. Eugene O'Neill ilgi alanının çoğunu insanlararası ilişkilerin değil, insanın tanrı ile olan ilişkisinin oluşturduğunu söylemiştir.

Tanrının yokluğunda ise O'Neill ilgisini çevremizdeki açıklayamadığımız gizemli ve doğaüstü güçlere çevirir. Anlaşılabilir olgular onu ilgilendirmemektedir. Gözleri trajik kaderler ya da yeni tanrılar bulmak adına "ufkun ötesinde" dir. Gelmediklerinde ise O'Neill kendi kullanacağı biçimiyle evinde imal eder onları. Dynamo'da olan bu değil midir? Sürekli olarak kurgu-bilim alanında kendini yansıtmak istemektedir. Aynı şey Tanrı Dynamo'yu keşfetmesinde de vardır. Yaşasaydı hiç kuşku yok ki, Tanrı Sputnik'i ve Tanrı Man-

yetik Kemer'i ve modern ve bilimsel Olympos'un diğer tanrılarını da keşfederdi.

Burjuvazi, son olarak Hollywood istatistiklerinin de yardımıyla, tiyatro ve benzeri sanatların olağanüstü ikna edici gücünün farkına armıştır. Bu noktada Hollywood'a gönderme yaparak bir örnek verebiliriz. Herşey Bir Gecede Oldu filminde, oyuncu Clark Gable'ın gömleğini çıkarttığı sahnede altında iç çamaşırı olmadığının görülmesi, iç çamaşırı satanların iflasını getirebilir. Çünkü onun binlerce hayranı da idolleri gibi davranmaya kalkacaklardır. Tiyatro ise, seyircisini yalnızca giyim açısından değil, örnekler yoluyla gösterdiği ruhsal değerler açısından da etkiler. Böylece yeni kapitalist toplumun değerlerini yeniden ortaya koyan ve hayatta başarıyı sağlamanın yolunun özgür girişimle olanaklı olduğunu gösteren yeni bir "emsâl" oyun ya da film çeşidi ortaya çıkar. Bunlar, hayatın en dip noktasından başlayıp da hayal edilmesi bile zor noktalara ve üne tırmanan insanların yaşam öykülerini anlatan otobiyografik nitelikli oyunlar ya da filmlerdir. Eğer J.P.Morgan yatların ve villaların içinde olağanüstü bir talihi yaşıyorsa, niye sen de aynısını yapamayasın? Tabii ki sen de yapabilirsin. Yalnızca oyunu kurallarına göre oynamalısın. Bu oyun da kapitalist oyundur.

Marx, bütün tarihsel olayların iki kez meydana geldiğini söyler. Birincisi tragedya ikincisi ise komedyadır. Machiavelli'nin yapıtında olan budur. Yazılarının anlamı en az yer çekimi kadar önemlidir. Bugünkü Amerikan müritlerinin, tiyatroda da ve sinemada da aynı yolun yolcularının -Dale Carnegie ve diğerleri- yapıtlarındaki önerileri neredeyse, Karınızı Sizden Daha İyi Bir Aşık Edinmiş Olsa Bile Sevgiyle Kendinize Bağlama Sanatı gibi komik bir hale gelecektir. Okuyucu benzetmemizdeki uyumsuzluğu affetsin, Machiavelli ile Carnegie birlikte "isteğin olduğu yerde çıkış da vardır." sloganını telkin etmektedirler. Birincisi bunu yükselen bir sınıfın tüm ciddiyeti içinde yaparken, ikincisi de bugünün yankee'si olarak yapmaktadır.

Bununla birlikte insanın en son ve şiddetli daraltılması Eugene Ionesco'nun anti-tiyatrosu ile meydana getirilmiştir. Burada insan ifade edemez duruma gelmiştir. Bunu içsel duygularını ya da düşünsel ayrıntılarını açımlama anlamında söylemiyoruz. Gerçekten ifade edemez duruma gelir. Herşey bir tek "gevezelik" sözcüğüne indirgenmiştir. (Jack ya da Boyuneğme) Bütün kavramlar "gevezelik"e

eşittir. Ionesco bu uyumsuzluğu büyük bir ince alayla sunarken; biz de -küçük burjuvalar ve burjuvalar da- buna gülmekle yükümlü hale geliriz. Ama patronlarından ücretlerini arttırmasını dört gözle bekleyen işçiler için Sandalyeler'deki suskun haberci'nin konuşması hiçbir şey ifade etmeyebilir. "Ücret artışı" "gevezelik"tir. "Yoksulluk" da, "Açlık" da. Herşey "gevezelik"tir.

Bu ayrıştırmayı yaparken ve nesnel olan yanları öne çıkarırken, yazarların önemli olmadığını söylemek istemiyoruz. Aksine, onlar burjuva toplumunun ve tiyatrosunun son safhasına tanıklık etmeleri açısından oldukça önemlidirler. Çok boyutlu insanı daraltarak; onu psikolojik, ahlaksal ve metafizik doğanın yeni bir soyutlaması biçiminde sunarak tiyatronun menzilini sonuna getirmişlerdir. Bu anlamda, insanın insansızlaştırılmasında lonesco yoldaşlarının tümünü gölgede bırakmıştır. Son burjuva karakterini yaratan odur. Bérenger'in etrafındaki tüm karakterler soyutlamalara, gergedanlara dönüşmektedir. İnsanın sonu ne olacaktır? O da mı bir soyutlamaya dönüşecektir? Berenger'in karşı koyuşu basit bir inkardan öte birşey değildir ve bir içerikten yoksundur.

Buraya kadar gelen, modern burjuvazinin gelişimiyle ortaya çıkan tiyatronun çizgisidir. Bu tiyatroya karşıt olarak, daha radikal bir biçimde ve biçimsel olmayan bir karşı koyuşu içeren; yeni bir sınıf tarafından yaratılan bir tiyatro yükselmelidir.Bu yeni tiyatro, diyalektik anlamda materyalist, gereksinimsel olarak aynı zamanda bir soyutlamalar tiyatrosu olacaktır. Sadece üstypısal değil aynı zmanda altyapısal soyutlmalar da olacaktır. Karakterleri, tıpkı Brecht'in oyunlarındaki gibi belirlenmiş toplumsal işlevlerinin nesnel koşullarını ortaya koyacak; dramatik eylemin hareketini sağlayan bir güçler sistemi geliştiren bir çelişki yaratacaklardır.

Bu, yetersiz derecede formüle edilmiş ve kuramsal temelden yoksun olan tüm geleneksel biçimleri yıkarak doğan; henüz doğan bir tiyatrodur. Çünkü yalnızca yerleşik olanın dışına çıkılarak bir kuram geliştirilebilir.

HEGEL VE BRECHT:

NESNE KARAKTER Mİ?

ÖZNE KARAKTER Mİ?

HEGEL VE BRECHT:

NESNE KARAKTER Mİ?

ÖZNE KARAKTER Mİ?

"Epik" Yaklaşım

Tiyatroda marksizmin de katkısıyla oluşan olağanüstü değişiklikleri kavramada en büyük engel, belli terimleri kullanarak bir yöntem yanlışı yapmaktır. Çünkü böylesi büyük dönüşümler birdenbire kavranamaz. Ama genellikle de yeni kuramlar eski sözcüklerle açıklanmaya çalışılır; yeni gerçeklikleri tasarımlamak için eski sözcüklere başvurulur. Ve böylece zaten eski göstergeleri tarafından tüketilmiş sözcükleri kullanarak hiçbir şeye yaramayan bir iş yapılmış olunur.

Bir örnek : "Epik" sözcüğünün anlamı nedir? Bertolt Brecht başlangıçta, tiyatrosu için bu eski sözcüğe başvurmuştur. Aristoteles "epik tiyatro" hakkında konuşmaz, yalnızca epik şiir, tragedya ve komedya üzerinde durur. Onun epik şiir ile tragedya arasında

bulduğu farklar koşuğa gönderme yapar. (Ona göre iki biçimde de bu temel gerekliliktir.) Epik şiir, tragedyada tüm olanlara karşın onun gördüğü haliyle, biçimsel olarak "anlatımcı"dır. İkincisinde aksiyon şu an olur. İlkinde ise aksiyon geçmişte olmuştur ve yeniden anılır. Aristoteles aynı zamanda epik şiirin tüm öğelerinin tragedyada olduğunu, ancak tragedyanın tüm öğelerinin epik şiirde olmadığını da eklemiştir buna. Temel olarak ikisi de "sıradışı bir çizgi"deki karakterlerin aksiyonlarını "taklit" eder.

Brecht'in çağdaşı Erwin Piscator "epik"in anlamını tam olarak farklı bir biçimde kavramlaştırır ya da o da aynı isme başvurmakla birlikte Aristoteles'in "epik şiir"den anladığından çok farklı bir tiyatro biçimi oluşturur. Piscator, tiyatral gösterimde ilk kez, hareketli filmi, saydamı, grafiği, kısaca oyunun o an sahnelenmesine yardımcı olacak her türlü kaynağı ve mekanizmayı kullanmıştır. Bu, herhangi bir elementin sıradışı bir anlamda kullanılması, bu biçimsel özgürlük Piscator tarafından "epik" biçim olarak adlandırılmıştır. Bu engin biçimsel zenginlik, geleneksel "acıma" bağını ve "uzaklık"ı kırmış, daha sonra da göreceğimiz gibi Brecht bunu daha da ileriye götürmüştür. Piscator Sartre'ın "Sinekler"ini New york'ta sahneye koyarken, öncelikle hiçbir seyircinin, Sartre'ın Alman Nazi güçlerince işgal edilen kendi ülkesi hakkında konuştuğu konusunda hataya düşmeyeceğinden emin olmak istedi. Öncelikle de oyundan önce görülecek bir sergi düzenledi. Bu sergide, savaşı, işkenceyi, işgali ve kapitalizmin şeytanlıklarını anlatan bir film gösterdi. Piscator hiç kimsenin çağdaş ve güncel olanın içinde anlatıldığı gibi bir mesel (Fable) aracılığıyla Yunanlılar'ı anlattığını düşünmesini istemiyordu. Bugünlerde ise "epik"e bir anlamda moda olarak başvuruluyor. Devlet güçlerince kitle kıyımına uğratılan kızılderilileri ya da Amerika'nın Meksika'ya karşı yaptığı yayılma savaşlarını anlatan - yani kısaca açık havada yapılan- filimleri tanımlamak için "epik" nitelemesi kullanılıyor. Sekiz yaş ve sonrası için hazırlanmış, çok kişili, çok atlı, silahlı savaşların, dövüşlerin yapıldığı ve genellikle ölümlerin, kanın, şiddetin ve tecavüzün ortasında kimi aşk sahnelerinin olduğu filmler için bu kavramlaştırma çok sık yapılıyor.

"Epik"in tüm bu kullanımlarında, genişlik, uzun sürelilik, nesnelik, dışsallık vb. vardır. Diğerleri gibi Brecht de bu terimi sözü geçen anlamları taşıyacak gibi kullanır. Brecht epik tiyatro kavramını He-

gel'in tanımlamasının tam karşıtı bir biçimde kullanır. Gerçekte, Brecht'in tüm poetikası temelde, Hegel'in idealist poetikasına karşı bir yanıt ve karşıt önermedir.

Hegel'e göre "epik" in anlamını kavramak için bu kavramı, O'nun sanatlar dizgesi içinde ele almakta yarar vardır. Hegel farklı aşamalarda da olsa "özün biçimden özgürleşmesine" köklü bir önem yüklemiştir. Bunu daha iyi açıklamak için Hegel'e göre sanatın, özün gerçekliğinin yansıması olduğunu söyleyelim. Bu kavramlaştırma bağlamında da Hegel sanatı simgesel, klasik ve romantik olarak üçe ayırmıştır. İlkinde biçim daha egemendir ve öz güçlükle seçilir. Örneğin mimarlık bu katogoriye dahildir. İkinci tipte, öz biçimden ve yaklaşım dengesinden biraz daha özgürleşmiştir. Bu, yontu sanatına denk düşer. Bir insanın yüzü, onun ruhsal yapısı, onun açıklanması, düşüncesi ve acısı mermer yoluyla dışavurulur. Son olarak, romantik olarak adlandırılan sanatlar ise kendini ve kendi özünü biçimden tamamen soyutlamış, özgürleştirmiş sanatlardır. Bu da şiire denk düşer. Şiirin biçimi çimento ya da mermer değil, sözcüklerdir. Bundan dolayı da öz şiirde, malzemesini, taşın ya da yerin ağırlıklı bir etkisi olan mimarlıkta mümkün olmayan bir biçimde rafineliği araştırabilir. (22)

Hegel'de Şiirin Biçimleri

Hegel'e göre epik şiir "insan davranışlarının dış görünüşünün, olayların ve ruhsal yaşamın diğer görünümleri altında, bizden önce kurulan ideal ya da temelli bir kabulden oluşan bütüncül bir dünya" sunar. (23) O'na göre bütün bunlar özün gücünden -bu kimi zaman tanrısal kimi zaman ise insansaldır- ve onun eylemini geciktiren tepkisel, dış etkilerden yükselir. Bu, dış dünyadaki zorluklarla savaşan bir

insan ya da tanrının özsel eylemidir: Epik şiir, bu çatışmaları ve çarpışmaları onların kaynaklandığı öz biçimde değil, dış dünyada ortaya çıkışları bakımından ele alır. Aksiyon, "nesne biçimini gerektirir. Bir olay haline gelir. Olaylar kendilerini salt bir bağımsızlıkla ortaya koyar ve şair arka plana çekilir." Bu anlatılan şeyin önemli olduğunu, bununla birlikte onu anlatan şair ile canlandıran oyuncuların ya da karakterlerin öznelliğini taşımadığını belirler. Epik şiirin misyonu "nesnel olanı kendi nesnelliği içinde vermeyi" gerektirir. (24)

Epik şair, şu ya da bu savaşın nasıl geliştiğini anlatırken, kendisini ve duygularını işin içine karıştırmadan, öncelikle olabildiğince ayrıntılarıyla ve nesnellikle savaşı anlatmak zorundadır. Bir at, nesnel biçimde bir at olarak tarif edilmeli, herhangi birinin gözündeki öznel bir at imgesinden bahsedilmemelidir.

Lirik şiir, tam olarak epik şiirin karşıtıdır. "Onun içeriği içimizdedir. İdeal bir dünya, ruhun duygusal ya da düşünsel yaşantısı, aksiyonu izlemek yerine kendi ideal ülkesinde kalmayı yeğleyen ve sonuç olarak kendi dışavurumunu yegane ve gerçek sonu gibi kabullenmeye yatkın bir şeydir." (25) .

Lirik şiirde kendi başına atın hiçbir önemi yoktur. Savaşın somut olaylarındansa, örneğin kılıç seslerinin ve diğer şeylerin şairin ruhunda yarattığı duygulanımlar önemlidir. Lirik şiir bütünüyle özneldir, kişiseldir.

Sonuç olarak, Hegel'in bakışıyla dramatik şiir nesnellik ilkesi ile (epik), öznellik ilkesini (lirik) bir araya getirir. "Burada yalnızca nesnel bir ifade değil, aynı zamanda belli insanların ideal yaşamlarının kaynağını da buluruz; Burada nesnel olan, bundan ötürü, bireylerin bilinçli yaşantılarını da resmeder."(26)

Aksiyon epik'te olduğu gibi geçmişte olmuş bir şey gibi değil, bizim tanık olduğumuz anda geçen birşeydir. Epik şiirde aksiyon ve karakterler seyircinin zamanından farklı bir zamana bağlıdırlar. Dramatik şiirde seyirciler aksiyonun olduğu zaman ve mekana taşınırlar. Böylece, aksiyon ve karakterlerle aynı mekanın paylaşılması başkasının duygularını anlayabilme, yaşama ve yaşayan duygusal bir uyumun paylaşılmasını da beraberinde getirir. Epik şiir , "yeniden öyküler"; dramatik şiir, "yeniden yaşatır."

Böylece dramatik şiirde öznelliğin ve nesnelliğin aynı zamanda olabileceğini görmüş oluyoruz. Ancak, Hegel'e göre, ilkinin sonrakinden önde geldiğini de kaydetmek gerekiyor: Ruh özneldir ve tüm dışsal aksiyonu belirler. Aristoteles'in de belirttiği gibi, tutkuların hatalara dönüşmesi aksiyonun baskın gücüdür. Her iki düşünürde de drama içsel olandan kaynaklanan güçlerin dışsal çatışmasını -yani, öznel güçlerin nesnel çatışmasını- gösterir. Brecht'te ise bu, göreceğimiz gibi tamamen tersine çevrilmiştir.

Yine Hegel'e Göre "Dramatik Şiir"in Özellikleri

Hegel, insan ilişkilerinin ve eylemlerinin canlı ve doğrudan sunumuna ihtiyacımız olduğunu düşünür. Ama şunu da ekler: "Dramatik aksiyon, bağımsız bir niyetin yalın ve ilgisiz sunumu değildir; doğrudan doğruya çatışmanın koşullarına, insan tutkusuna ve karakterlere bağlıdır. Bundan dolayı da etki ve tepkileri doğurur. Çatışmanın ve engellerin ayrışmasını getirir." Bu da sürekli olarak dışsal tehlikeler ve engellerle dolu durumların ortasında karşıt duygular kovalayan, yaşayan karakterler arasındaki savaşımının hareketli gösterimini sunar. (27)

Bütün bunların ötesinde Hegel, kendi görüşü ile Brecht'in marksist poetikası arasında radikal bir farklılığa işaret eden esaslı bir noktaya parmak basar: "Olay, (Hegel'e göre) dışsal koşullardan meydana gelmediği gibi, kişisel iradeden ve karakterlerin kendisinden de kaynaklanmaz..." (28)

Sonuç dramatik çatışmanın dışında gelişir; bu öznel olarak da

nesnel olarak da başlı başına bir aksiyondur. Bu, insan tutkuları ve eylemlerinin karmaşasından gelen bir uyumdur. (29) Bunun oluşması için karakterlerin "özgür" olmalarına gerek vardır; bu karakterlerin ruhlarının içsel hareketleri için, tüm sınırlamalar ya da çekincelerden özgürce yalıtılmış olmaları gerekmektedir. Kısaca, karakter tam anlamıyla eylemlerinin öznesidir.

"Özne-Karakter"in Özgürlüğü

Öncelikle karakter tam anlamıyla özgür olmalıdır. Hegel, "özne-karakter"in özgürlüğü konusu üzerinde kimi açıklamalar verir:

1. Hayvan, çevresi tarafından belirlenmiştir. -En temel gereksinmeleri, yiyecek vb açıdan.- Bundan dolayı da özgür değildir. İnsan kendi başına özgür değildir. Buradan bakıldığında da bir açıdan hayvandır. Dış gereksinimler insan tarafından biçimlenir. Maddi gereksinimler onun özgürlüğünün meydana gelmesinde bir sınırlamadır. Bundan dolayı da Hegel'e göre dramatik şiir için en iyi karakter, maddi gereksinimlerin baskısını en az duyandır. Örneğin, fiziksel olarak çalışmaya ve hayatlarını kazanmaya gereksinimleri olmayan, yığınlarca maddi ihtiyaçları karşılanan prensler ruhsal istemlerini özgürce maddeselleştirebilir. Hegel'e göre, prensin dramatik bir karakter haline gelmesi için tüm bu şartları yaratan insan yığınlarının kendileri bu rol için uygun değillerdir. Onlar drama için iyi malzeme değillerdir...

2. Gelişkin toplum insanları ellerinden ve ayaklarından her türlü kanun, kural, gelenek, kurum vb tarafından bağlanmış ve bu yasal orman içinde öyle kolay kolay özgürlüklerine sahip olamazlarken,

karakterlerin kendi kaderlerini belirleyebildikleri ve özgür oldukları söylenen bu toplum da dramatik malzeme için katkı sağlayacak bir biçim değildir. Eğer Hamlet, polis, mahkeme, hakim ve savcıdan korksaydı, Polonius'u, Leartes'i ve Claudius'u öldürerek, ruhunun özgür istemlerini gerçekleştirmemiş olurdu. Yine Hegel'e göre karakter bütünsel bir özgürlüğe muhtaçtır. Yukardan verilse bile!

3. Ama şu da kaydedilmeli ki, özgürlük köklü bir biçimde "fiziksel" bir görünüş değildir. Örneğin Prometheus özgür bir insandır (özgür bir tanrıdır). Bir dağın tepesinde zincirlenmiştir. Güçsüz bir durumda, ciğerini yemeye gelen kargaları uzaklaştırmaya çalışır. (Ki ciğeri hergün yenilenmekte ve kargalar ertesi gün yeniden onu yemeye gelmektedirler.) Prometheus da aciz bir biçimde bu günlük ziyareti izlemektedir. Ama Prometheus eyleme Zeus'un, tanrıların en yücesinin önünde eğilir ve böylece de affedilebilir. Prometheus'un özgürlüğü, istediği anda bu zulme son verebilir; ama o bunu özgürce yapmamaya karar verir.

Hegel bununla birlikte Murillo'nun, bir annenin çocuğunu dövemesinde, çocuğun da öyküsünü anlatır. Anne ve çocuğun fiziksel güçlerinin arasındaki fark, çocuğa ondan daha güçlü olan annesine karşı koymak için yeterli özgürlüğü vermez. Bundan dolayı da, çok rahat bir biçimde hapiste olan bir karakterin ruhsal açıdan özgür olduğu üzerine bir yapıt yazılabilir.

1. Karakterin özgürlüğü raslantısal bir biçimde ortaya çıkmaz. En azından en evrensel, en akılcı, en köklü ve insan yaşamı için en anlamlı olan kimi koşullara bağlıdır. Aile, ülke, devlet, ahlak, toplum vb insanın özünü, bundan dolayı da dramatik şiiri ilgilendirir.

2. Genelde sanat, özelde ise dramatik şiir soyutlamalarla değil maddi gerçekliklerle ilgilenir: Bundan dolayı da özel olanın evrensel olarak da görünmesi gerekmektedir. Felsefe soyutlamalarla, matematik sayılarla ilgilenir. Ama tiyatronun ilgilendiği şey bireylerdir. Bu yüzden de onları maddi gerçeklikleri içinde göstermek gerekir.

3. Çünkü tiyatronun içindeki genel konular kesinlikle evrenseldir. (Tabii bunun karşıtı idiosantrik özellikler değildir.) İnsan özünün bu güdümlü güçleri etik olarak tanımlanabilir. Bir karakterin bireysel istemi ahlaksal bir değerin somutlanması ya da etik bir tercihtir.

Örnekse: Kreon'un somut tutkusu Antigone'nin kardeşinin cenazesine izin vermemekten yanadır. Bireysel istem olarak devletin esenliğini savunmada etik uyuşmazlığın somutlanmasıdır; aynı şey Antigone'nin kendi kardeşinin cenazesini kaldırmadaki güçlü istemi için de söylenebilir -bu da başka bir ahlaksal değerin, ailenin esenliğinin somutlanmasıdır.- Bu iki bireysel istem çarpıştığında aynı zamanda gerçeklikte iki ahlaksal değer de çarpışıyor demektir. Hegel'in görüşüne göre bu çatışmanın güvenli bir biçimde sona ermesi gerekmektedir. Ki bu ahlaksal tartışma çözümlenebilsin. Kim haklı? Hangisi daha büyük bir değer taşıyor? Belki dışavurumları biraz abartılmıştır ama söz konusu durumda sonuç gösteriyor ki, her iki ahlaksal değer de doğrudur. Belki de hata tek başına değerde değil, aşırılıktadır.

4. Tragedyayı doğru bir biçimde ortaya çıkarabilmek için, tragedya -eğer bu doğru bir tragedya olabilirse tabii- uzlaşmaz karakterlerce oluşturulmalıdır; eğer uzlaşmanın ortaya çıkabileceği bir olasılık varsa dramatik yapıt başka bir türe, "drama"ya eklemlenecektir.

Tüm bu Hegel'yen tartışmalar, onun, karakterin doğal olarak özne olduğunda ısrar eden poetikasını tam anlamıyla karakterize eder; bunun da temelindeki kabul, bütün dışsal eylemlerin kökeninde karakterin özgür ruhunun yattığıdır.

Kötü Seçilmiş Bir Sözcük

Brecht'in marksist poetikası Hegel'in idealist poetikasının herhangi bir formel durumuna karşı durmaz. Ama bununla birlikte, karakterin tam anlamıyla özne olmadığını, aksine bağımlı olduğu ekonomik ve toplumsal

güçlerin nesnesi olduğunu ispat ederek ona kökten bir biçimde karşı koyar.

Eğer biz Hegel'in poetikasına tipik bir biçimde bağlı olarak dramatik aksiyonun bilgisel bir çözümlemesini yaparsak, özne, yüklem ve doğrudan nesneli basit bir tümce kurabiliriz. Örnek: "Kennedy Domuzlar Körfezi'ne saldırdı!" Burada Hegel'yen özne, "Kennedy"dir. Ve içsel özünün güdüleri Küba'nın işgali biçimde ortaya çıkmıştır; "saldırı", yüklemdir ve "Domuzlar Körfezi" ise doğrudan nesnedir.

Öte yandan, Brecht'in önerdiği biçimiyle marksist poetikayı bu örnekte referans olarak gösterecek olursak, yapacağımız bilgi çözümlemesi bir ana şart ile ikinci şarta gereksinim duyar ki "Kennedy" özne olmayı tamamlayabilsin; ancak ana şartın öznesi bu kez başka bir şey olacaktır. Dramatik aksiyonu en iyi açıklayabilecek tümce, bu durumda, şöyle bir şey olacaktır: "Ekonomik güçler Kennedy'i Domuzlar Körfezi'ne saldırmaya yönlendirmiştir." Bertolt Brecht'in durumunun oldukça belirgin olduğuna inanıyorum: Gerçek özne Kennedy'i yönlendiren ekonomik güçlerdir. Ana şart ekonomik güçlerle olan bir ilişkidir. Karakter tam anlamıyla özgür değildir. O bir son gösterir; son olarak dramatik şiir ise, gözlerimizin önünde, ruhu ve onun dış dünyadaki aksiyonlarını sunar. Yeterince açık sanırım. Şiirin üç türü de nesnellik ve öznellik buluşmasını gerekli kılıyor. Ancak her durumda öznellik (insanın iç hareketleri, öz) nesnelliği üretmektedir. Bu düşünce Hegel poetikasında açık bir biçimde görülmektedir.

Brecht'in nesnelliği, tüm diğer marksist nesnelliklerde olduğu gibi, neyin neden önce geldiğini araştırır. ilki, İdealist poetikaya göre, toplumsal düşünce toplumsal varoluşu belirler; Markist poetikaya göre, toplumsal varoluş toplumsal poetikayı belirler. Hegel'in görüşüne göre, öz dramatik aksiyonu yaratır. Brecht için ise dramatik aksiyonu yaratan şey karakterin toplumsal ilişkileridir.

Brecht, bütün olarak, tamamen Hegel'e karşıdır. Bundan dolayı da Brecht'in poetikasını tasarımlarken Hegel'in poetikası içinde bir tür olan"epik" deyimini kullanması bir hatadır.

Brecht poetikası basit anlamıyla "epik" değildir; Marksisttir ve Marksist olarak, lirik, dramatik ve epik olabilir. Onun birçok yapıtı bir türe, kimileri diğerine ve kimileri de bir üçüncüsüne bağlıdır. Brecht'in poetikası, dramatik ve epik yapıtları olduğu kadar lirik olanı da kapsar.

Brecht daha sonra, yaptığı bu hatayı anlamış, son yazılarında kendi poetikasını "diyalektik poetika" olarak adlandırmıştır. Hegel'in poetikasının da diyalektik olduğunu düşünürsek bu da bir hatadır: Brecht bunu kendi adıyla Marksist poetika olarak adlandırmalıydı. Ancak o ilk tasarımlamasındaki bu hatadan kuşkulandığında, birçok kitap yazılmış ve karmaşa oluşmuştu.

Şimdi, Brecht'in Mahagonny'nin önsözüne de eklediği idealist poetika ile Brecht poetikası arasındaki farkların bir özetine bakmakta yarar var. Biz bu özete Brecht'in diğer yapıtlarında da söylediklerinden kimi eklemeler yaptık. Bu bilimsel bir özet değildir ve terimleri de kesin olmayan, müphem terimlerdir. Eğer temel bir farklılığı aklımızda tutarsak -yani Brecht'in nesne, ekonomik ve toplumsal güçlerin sözcüsü olarak gördüğü karakterin Hegel tarafından tam anlamıyla özne olarak görülmesi- eğer bunu aklımızda tutarsak, ikincil farklar çok daha belirgin hale gelecektir.

Brecht tarafından ortaya konan kimi farklılıklar, lirik, epik ve dramatik biçimler arasında daha da çok farklılığa gönderme yapmaktadır. Bunları şöyle sıralamak olasıdır:

1.Denge, öznellik-nesnellik;

2.Olay dizisinin biçimi, "üç-birlik"e bağlı olup olmadığı;

3.Her sahnenin koşul olarak sonraki sahneyle bağlı olup olmadığı;

4.Doruksal tartım ya da çizgisel anlatımcı tartım;

5.Sonuç için merak ya da gelişim için merak; beklenti ya da bir gelişim için bilimsel merak;

6.Süreğen evrim ya da seyrek gelişim;

7.Önerme ya da tartışma.

Tüm idealist poetikalarda (Hegel, Aristoteles ve diğerleri) gördüğümüz gibi, karakterin tüm özellikleri, kesin biçimlerde hareket etmesi ve duyumsamasıyla belirlenmiştir. Temel özellikleri değişmez. Öte yandan Brecht'e göre "insanın doğası" diye bir şey yoktur.Bundan dolayı da hiç kimse, "İşte, öyle.." değildir.

Bu farkı açmak için, Brecht'in aksiyonun karakterin toplumsal işlevi tarafından belirlendiği yapıtlarından kimi örnekler aktarabiliriz. İlki, klasik bir örnek: Papa'nın Galile ile diyaloğunda, pansuman yaparken onu tüm sempatisi içinde bir papa olarak gösterir. Pansuman bittiğinde, onunla kişisel olarak aynı görüşü paylaşsa bile, engizisyondan yana tavır koyacaktır. Papa, papa olduğu sürece papa gibi davranır.

Eisenhover Vietnam'ın işgalini öngörmüş, Keneddy bunu harekete geçirmiş, Johnson ise en uç noktasına götürmüştür. Nixon ise hepsinden daha skandalcı davranmış; barış için güç kullanmıştır. Suçlu kimdir? Amerika Birleşik Devleteri Başkanı.. Hepsi, ya da içlerinden herhangi biri..

Başka bir örnek: İyi ruhlu Shen Te yoksul bir fahişedir. Birden, büyük bir mirasa konar ve milyoner olur. İyi olduğu zaman arkadaşlarına, komşularına, akrabalarına, para isteyen düşkünlere "hayır" diyememektedir. Ama zengin biri olarak yeni bir kişilik geliştirmeye karar verir. Kendisini Shui Ta; kendisinin kuzeni olarak tanıtır. İyilik ve zenginlik hiçbir zaman yanyana yürümez. Eğer zengin bir insan iyi olmak isterse, tüm servetini hiç çekinmeksizin ihtiyacı olanlara verebilir.

Aynı oyunda bir pilot şairane bir biçimde mavi bir gökyüzünün hayalini kurmaktadır. Shen te (Shui ta) ona maaşı dolgun bir usta-

başılık ayarlar fabrikada. Şair ruhlu pilot bir anda mavi gökyüzü hayalini unutur ve işçileri daha fazla kar için nasıl daha çok çalıştırabileceğini düşünür.

Bu örnekler de gösterir ki, tıpkı Marx'ın dediği gibi toplumsal varlık toplumsal düşünceyi belirler. Bundan dolayı da egemen sınıflar, iyi görünmelerine karşın, kritik anlarda reformist olabilirler. İşçilere bir parça daha fazla et ve ekmek verdiklerinden bilirler ki, daha az aç olan daha az devrimci olacaktır. Ve bu mekanizma aynen işler de.. Kapitalist ülkelerde işçi sınıfının çok az bir devrimci ruh taşımasının başka bir nedeni yoktur. Tıpkı, Birleşik Devletler'deki işçi çoğunluk gibi tepkisel olmamalarının nedeni de budur. Bunlar buzdolabı, arabası ve evi olan bir kitledir ve gecekondularda aç bir ilaç yaşayan, işsizliğe ve hastalığa karşı korunmasız Latin Amerikalılarla aynı toplumsal düşünceleri taşımaları olanaksızdır.

İnsan Değiştirilebilir mi?

Brecht Adam Adamdır 'da ailesinin kimliğini bilmeyen, sıradan, iyi, uysal bir insan olan Galy Gay'ı sergiler bize. Gay, bir sabah, öğle yemeği için balık almak üzere evden ayrılır. Yolunun üzerinde üç askerden oluşan bir devriye ile karşılaşır. Dördüncü askeri kaybetmişlerdir ve o olmadan merkeze dönememektedirler. Galy Gay'ın yardımını alırlar ve onunla yaşlı bir kadına fil satması için uzlaşırlar. Elinde bir fil olmadığını söyleyince, iki asker kendilerini hayvan kılığına sokarlar. Yaşlı kadın fili almaya karar verir ve onlara bir miktar para verir. Bunun üzerine askerler onu krallığa ait bir fili satmakla suçlar. Böylece, Galy Gay bir insanın para söz konusu

olduğunda fil bile olup satın alınabileceği konusunda ikna olur.

Zavallı Galy Gay, güzel bir sabah pazara balık satın almak için yola çıkmışken, fil olmayan bir fili çalar ve alıcı olmayan yaşlı bir kadına satar.

Ama askerler onu Jeriah Jip kılığına girmekle cezalandırmışlardır. Jeriah Jip kimliğine bürünür ve bu oyunun sonunda bir savaş kahramanı gibi vahşice düşmanlarına saldırır.

İzleyicinin gözünde Brecht'in dediği, bir insan doğasının bir araya getirildiği ve daha sonra da ayrılabildiğidir.

Açıklık adına şunu söylemeliyiz ki Brecht, diğer poetikalarda olduğu gibi insanın değişmesine de inanmaz. Aristoteles'te kahramanın sonu kendi hatasını anlaması ve değişmesidir. Fakat Brecht'in bize sunduğu dah bütüncül ve geniş bir değişimdir. Galy Gay, Galy Gay değildir. Saf ve basit bir biçimde varolmamıştır. Galy Gay, Galy Gay değildir. Ancak bir çok şey onu Galy Gay gibi davranmaya yöneltmiştir.

Sartre'ın "Bir Liderin Çocukluğu" adlı öyküsünde, gösterdiği genç adam yahudi olmasına karşın yahudilerden hoşlanmayan biri olarak tanınır. Bir partide karşılaştığı insanın yahudi olduğunu öğrenince, bizim geleceğin politikacısı onun elini sıkmayı reddeder. Öykünün sonlarına doğru aşırı derecede yahudi aleyhtarı olur.

Sartre ve Brecht'in kullandığı ayrıntılar tüm farklarına karşın benzerdir. Galy Gay'ın kahramancılığı ile Sartre'ın genç adamının yahudi aleyhtarlığı sonradan olmadır. Onların karakterlerinin bir parçası olarak onlarla doğmamıştır. Bunlar, daha sonra tutkuya ve hataya dönüşücek melekeler değildir. Aynı zamanda bunlar toplumsal yaşamın gerektirdiği özellikler de değildir. Ama kimi köklü farklar vardır tabii.

Lider, gerçekçi anlamda nedenlerin ve etkilerin içinde bir süreç yaşar. Brecht'yen kahraman tahlil edilmiş, parçalarına ayrılmış ve yeniden monte edilmiştir. Bu sanatsal anlamlar kullanılarak bilimsel bir biçimde yapılan bir sergilemedir.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı kim olursa olsun, emperyalist istemleri ateşli bir biçimde savunmak durumundadır. Onun bireysel isteği hiçbir şey ifade etmez. Kişi, o olduğu için eylem o biçimde gelişmez. Çünkü o tam anlamıyla farklı da olsa, eylem yine aynı biçimde gelişecektir.

Hegel'in trajik çatışmanın kaçınılmazlık, bir gereklilik olduğu yolundaki ısrarının yol açabileceği olası bir karışıklığı önlememiz gereklidir. Ama aslında gereklilikten bahsederken söz ettiği ahlaksal doğanın getirdiği bir gerekliliktir. Bunun için, karakterler ahlaksal olarak olduklarından ve yaptıklarından kaçınamazlar. Öte yandan Brecht ise ahlaksal değil, ama toplumsal ve ekonomik gereklilikten söz eder. Mauler iyi ya da kötü olabilir; affedebilir ya da idama mahkum edebilir. Bu sadece kişiliğinin özelliklerinden, iyi ya da kötü olmasından ya da öyle ya da böyle düşündüğünden değil; kârını arttırmak isteyen bir burjuva olmasından dolayıdır. Dullfeet'in karısı Arturo Ui tarafından öldürüldüğünde, karısı katilin yüzüne tükürmek istemektedir. Ama o artık bir "mal sahibi" gibi davranmalıdır. Sonuçta olay adamın leyhine döner. Ölen adamın tabutunun ardından yüzlerinde memnun bir ifadeyle kolkola yürürler. Katil ve dul aslında ortaktırlar. Kişisel duyguları hiçbir anlam ifade etmez. Kârlarını büyütmek için sürekli birbirlerini sevmek zorundadırlar.

Brecht aslında bireysel isteklerin asla işin içine girmediğini söylemek istemez. Onun belirtmek istediği şey, bunun asıl dramatik eylemi belirleyen bir faktör olmadığıdır. Verilen örnekte, genç dulu örneğin sahnenin başlangıcında Ui'ye nefretini kusması için serbest bıraksak bile, Ui ona bireysel isteklerin önemsiz olduğunu ve asıl belirleyici olanın toplumsal gereksinimler olduğunu göstererek oyun boyunca onu adım adım değiştirecektir. Sonuç olarak sahne ilerler; dramatik eylem toplumsal gereksinimlerin zıtlığı yoluyla gelişir. (Burada mesele, bu örnekte ve her zaman kapitalizmde istemin kârı arttırdığıdır.)



Brecht

Aristoteles'in "Islahçı tragedya sistemi"nde gördüğümüz gibi özdeşleşme, seyirci ile karakter arasında kurulan duygusal bir ilişkidir. İzleyiciyi provoke eden ve ona güç veren bir ilişkidir. Karakterle ilişki içine girer ve ona ne olursa seyirciye de aynısı olmuş olur.

Aristoteles'e göre özdeşleşme, duygusal bağlanma açısından iki önemli duyguyu; acıma ve korku'yu gerektirir. İlki bizi, (yani seyirciyi) önceden tanımlanmayan bir trajik hataya düşecek ve erdem gösterecek karaktere bağlar. İkincisi de bizim ve karakterin sahip olduğu kimi hatalara işaret eder.

Ama özdeşleşmenin yöneldiği yalnızca bu iki duygu değildir. Bu, birçok duygu açısından da düşünülebilir. Özdeşleşmede zorunlu olantek bir özellik varsa, o da seyircinin kendi eyleme gücünü havale etmek için "edilgen" tavrı üstüne almasıdır, ama bu olguyu kışkırtan duygu ya da duygular korku olabileceği gibi (bir vampir filmi seyrederken örneğin) sadizm, seks ya da bir yıldız tutkusu da olabilir.

Ek olarak şunu söylemeliyiz ki, Aristoteles'in özdeşleşmesi tek başına olan bir olgu değildir. Aynı zamanda başka bir ilişki biçimiyle de ortaya çıkar. DİAONİA... (Yani, karakterin düşüncesi-seyircinin düşüncesi) Böylece, özdeşleşme "ethos"un bir sonucu olur. Ama Dianoia eylemi, aynı zamanda John Gassner'in "Aydınlanma" dediği bir ilişki biçimini de doğurur.

Brecht'in üzerinde durduğu duygunun idealist yapıtlarda yalnızca "duygusal boşalımlar" yaratmasıdır. Oysa, yalnız dünyayı yorumlarken nesnel olmasıyla değil, aynı zamanda onu değiştirebilir ve yaşanabilir bir yer yapmaya çalışan materyalist bir poetika dünyanın nasıl değiştirilebileceğini de gösterme olanağını taşır.

Olumlu bir özdeşleşme anlamayı kesinlikle önlemez. Hatta, aynı zamanda seyircinin toplumsal günahlarından arınmasını ve duygusal

boşalıma gitmesini önlemek için buna ihtiyaç da duyar. Brecht bundan dolayı köklü bir biçimde anlama (aydınlanma/dianoia) üzerinde durmuştur.

Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir; duygusal boşalıma karşıdır. Saf bilgiden doğan duygudan yanadır, bilgisizlikten doğan duyguya ise tamamen karşıdır. Karanlık boş bir odada duyulan bir çığlık düşünün. Bir çocuk bundan korkar. Brecht bu tipteki sahnelerden oluşan ve seyirci etkilenimlerine yönelen yaklaşımların karşısındadır. Ama Einstein'ın E=mc2, maddenin enerjiye dönüşmesi formülünü keşfetmesi ne olağanüstü bir duygudur. Brecht işte bu tip bir duygunun peşindedir. Öğrenme duygusal bir eylemdir. Böylesi duygularda ise çekinelecek bir yan yoktur. Ama aynı zamanda bilgisiz olma da duyguları kapsar. Ve bu tip duygulanmalara karşı durmak gerekir.

Cesaret Ana, çocuklarını savaşın içinde birer birer yitirdiğinde seyirci nasıl davranış gösterebilir? Seyirci kaçınılmaz bir biçimde gözyaşı dökecektir. Ancak bilgisizlikten doğan bilgiden kaçınılması gerekmektedir. Öyleyse Cesaret Ana'yı çocuklarından ayıran "kader"e kimse ağlayıp sızlanmamalıdır. Ağlamak yerine, kızgınlıkla savaşa ve savaş tacirliğine karşı durmalıdır. Çünkü bu tacirlik Cesaret Ana'nın çocuklarını alıp götürmüştür.

Başka bir kıyaslama, bu ayrımı daha da berraklaştırabilir: İrlandalı yazar J.M. Synge'in "Denize Giden Atlılar"ıyla, "Senyora Carrar'ın Tüfekleri" arasında hissedilir bir koşutluk vardır. Öyküler oldukça benzerdir. Oğulları denizde kaybolmuş iki anne vardır. Synge'in yapıtında deniz tek başına katildir; dalgalar kaderdir. Brecht'te ise suçsuz balıkçıları vuran askerlerdir. Synge'in yapıtında denizin neden olduğu bir şiddet söz konusudur. Bilinmez; anlaşılmaz ve kadere ilişkindir. Brecht'in yapıtında ise Franco'ya ve onun faşist ardıllarına karşı güçlü bir nefret duygusu yükselmektedir. Her iki durumda da bir duygu yaratılmıştır ama farklı renklerde, farklı nedenlerle ve farklı sonuçlarla..

Şunu vurgulamalıyız ki, Brecht burjuva seyircinin yaptığı gibi beyinlerini şapkalarıyla birlikte tiyatroya giderken vestiyerde bırakmalarını istememektedir.

Önce de işaret ettiğimiz gibi, Hegel dramatik yapıtı insan tutku ve eylemlerinin oluşturduğunu ve bunun da bir huzur hali gerektirdiğini iddia eder. Aristoteles de aynı şekilde, karakterlerden birinin taşıdığı trajik bir hata ya da işlediği trajik bir suçtan dolayı çatışmaya dönüşen istemler dizgesinin somut, bireysel ve tanımlanabilir etik değerlerini yansıttığını söyler. Çatışma ve karmaşadan sonra, hata aklandığında, huzura yeniden ihtiyaç duyulur ve denge yeniden kurulur. İki düşünür de dünyanın süreğen durağanlığa, mutlak ve ebedî huzura döneceğini söyler gibidirler.

Brecht Marksist'ti; bundan dolayı da onun için bir tiyatral yapıtın huzur ve durağanlıkla bitmesi imkansızdı. Aksine, bir yapıt topluma durağanlığını kaybettirmek, harekete geçirmek ve değişimi hızlandırmanın yollarını göstermek zorundadır.

Brecht popüler sanatçının şehrin merkezindeki sahneleri bırakarak banliyölerdeki sahnelere açılması gerektiğini söyler. Çünkü sadece oralarda toplumsal değişimle ilgilenen insanları bulacaktır. Oralarda kölesi olmaktan bıktıkları ve değiştirmek istedikleri toplumsal yaşamlarına ait imgeleri işçilere vermelidirler. Değişime niyetli bir tiyatro, toplumun değişimci güçlerini huzura yöneltmemeli ve sükûneti tesis etmeye uğraşmamalıdır. Burjuva polisi bunu yapmakla görevlidir zaten. Diğer bir deyişle Marksist bir sanatçının hareketi, ulusun özgürlüğü ile sermaye tarafından ezilen sınıfların özgürlüğünü ilerletmeye yönelik olmalıdır. Hegel ve Aristoteles tiyatroyu seyircinin "kuraldışı" özelliklerinden arıtılması olarak görmektedirler. Brecht ise kavramları aydınlatır, doğruları açıklar ve karşıtlıkları göstererek değişimi önerir. İlkinin istediği gösterimin sonunda sessiz bir uyku halidir. Brecht tiyatral gösterimin sonunun eylemin başlangıcı olmasını ister; bireyin tutkularından arınması değildir önemli olan; istikrar, değişken toplum tarafından yıkılmalıdır.

Yine bu noktada dikkatimizi, bir çok kereler hep "Aristotelesçi"

diye referans gösterilen "Senyora Carrar'ın Tüfekleri" oyununun sonuna çevirelim. Bu oyun niçin böyle tanımlanmıştır? Çünkü gerçekçi bir yapıttır. Üstelik şu meşhur üç birlik (zaman-mekan-eylem) kuralına da uygundur. Ama oyuna yüklenen Aristotelesçi tüm savlar yapıtın sonuna ilişkindir.

"Senyora Carrar'ın Tüfekleri'nin Aristotelesçi olduğunu ispat etmek için şu söylenir: Kahraman bir hatadan arındırılmış; sorunun kökeninden kaçınılmış ve yanlış bir maceraya sürüklenilmiştir. Bir kez daha tekrarlamalıyız ki, Katharsis karakterden (dolayısıyla da karakterle bütünleşmiş seyirciden) eyleme gücünü alır. Bu da tanrı aşkına ya da vb. adına gururu, kendine güveni ve bir sorumluluk yüklenmeyi alıp götürmesi demektir. Bu duygular ise toplumsal değişim için gösterilecek tavra yardımcı duygulardır. Carrar kendini eylememe ile arındırır. Bilgisizliği onu eylemekten alıkoyar. Tarafsızlığa sığınır. Ancak o tüfekleri satma eyleminden çekinebileceğine inanmaktadır.

Yunan trajik karakteri eylem yönelimini yitirir. Buna karşıt olarak Senyora Carrar ise savaşta angaje bir durumda kalır. Çünkü anagnorisis toplumu tanımlarken, burada elde edilen bilgi karakterin değil, değiştirilmesi gereken toplumun suçlarını açığa çıkartır. Brecht'in iddiası işte budur; Marksist tiyatro karara yöneltirken İdealist tiyatro duyguları uyandırır. Senyora Carrar bir karara varır ve eyleme geçer; bu yüzden de o "Aristotelesçi" değildir.

Yeni Yapıtları Nasıl Yorumlamalı?

Brecht'in ortaya koyduğu karakter-seyirci ilişkisi üzerinde daha fazla durmayacağız. Brecht böylesi duygusal ilişkiye Alman Burjuva tiyatrosunda da diğer ulusların burjuva tiyatrosunda da sürekli karşı

durmuştur. Biz şimdi buraya, onun 1930'da yazdığı "Günlük Tiyatro Üzerine" adlı şiirinden bir parça aktarıyoruz:

(...)
Şu adama bakın sokağın köşesinde
nasıl olduğunu anlatıyor kazanın
Şu anda şoförü sunuyor kalabalığın yargısına
Nasıl oturduğunu direksiyon arkasında
Ve şimdi ezileni taklit ediyor, belli ki
Yaşlı bir adam. Her ikisinde de yalnızca
Kazayı anlaşılır kılacak kadar veriyor ama
Yine de yetecek kadar
Onları gözünüzde canlandırmaya
Kazaya mahkum gibi göstermiyor amaikisini de
Böylece anlaşılır oluyor kaza ve anlaşılmaz yine de
Çünkü bambaşka hareket edebilirdi her ikisi de.
Gösteriyor işte şimdi
Kazadan kaçınmak için
nasıl davranabileceklerini
Hiç de batıl inancı yok
Bu görgü tanığının
Yıldızlara terk etmiyor da ölümleri
Kendi hatalarına bağlıyor yalnızca
Ciddiyetine ve özenine de dikkat edin
Bu taklit sırasında
Çok şeyin, suçsuzun yıkımdan kurtulabilmesinin,
Zarar görenin zararının karşılanabilmesinin
Kendi kesinliğine bağlı olduğunu biliyor o.
Bakın nasıl tekrar ediyor daha önce yaptığı şeyi
Duraklayarak, yardıma çağırarak hafızasını
Tam da emin olmayarak iyi taklit edip etmediğinden
Durarak ve bir başkasından şunu ya da bunu
Düzeltmesini isteyerek.
Saygıyla bakın buna!
Ve şaşarak bakmalısınız bir şeye daha
Bu taklit edenin kendisini hiç kaybetmemesine
Taklidinin içinde. Hiçbir zaman
Tam olarak dönüşmüyor taklit ettiği kişiye. Her zaman
Gösterici olarak kalıyor o, olaya karışmamış biri olarak,
Ne o kişiyle bütünleşiyor, ne duygularını

Ne de düşüncelerini paylaşıyor onun.
Çok az şey biliyor onun hakkında.
Taklidinde üçüncü bir kişi de oluşmuyor,
ondan ve diğer kişiden, ikisinin kaynaşmasından,
Yerindedir bütün duyguları göstericinin
Orada durur ve gösterir
O yabancı tanıdığı.
Sizin tiyatrolarınızda
Soyunma odası ve sahne arasında
Olagelen şu esrarengiz dönüşüme:
Hani bir oyuncu ayrılır da soyunma odasından
Kral olarak çıkar ya sahneye,
Sahne işçilerinin ellerinde bira şişeleriyle
Çok kez güldüğünü gördüğüm bu büyüye,
Rastlanmaz burada.
Seslenilmesi gereken bir uyurgezer değildir
Sokağın köşesindeki göstericimiz,
Yüce bir papaz da değildir tanrı huzurunda
Her zaman sözünü kesebilirsiniz onun;
Size cevap verir sanki bir şekilde
Ve sizinle konuştukları sonra
Devam eder yine gösterisine.
Şimdi siz sakın demeyin ama:
Bu adam sanatçı değil, diye
Böyle bir ayrım duvarı çekerek
Sizinle dünya rasına, yalnızca kendinizi
Dışlamış olursunuz dünyadan.
Siz onu sanatçı olarak adlandırmazsanız,
O da insan demeyebilir size.
Ve bu daha büyük bir suçlama olur böylece.
İyisi mi:
Sanatçıdır deyin, insan olduğu için... (30)

Brecht'in şiiri daha sürer ve buna benzer birçok şey daha anlatır. Ama biz kendi amacımıza uygun olan kadarını buraya aldık. Şiir çok iyi bir biçimde burjuva sanatçıyı (yüce papazı), elit sanatçıyı, yani yegane bireyi (çünkü o tektir ve diğerlerinden daha iyi para edebilir, yıldızdır.) Yapıtın adından, konudan, temadan ve ne izleyeceğimizden önce onun adı gelir. Buna karşın diğer sanatçı insandır; insandır çünkü insandır; yapabilecekleri insanın yapabilecekleridir.

Sanat bütün insanlar için vardır. Yalnızca seçilmiş bir azınlık için değil. Sanat satılık değildir. Nefes almaktan, düşünmekten ve sevmekten öte bir şey değildir. Sanat ticari bir eşya, mal değildir, ama burjuvazi için her şey maldır. İnsan bir maldır. Böyle olunca da insanın ürettiği her şey de mal olacaktır. Burjuva düzeninde her şeyin konumu önceden belirlenmiştir. İnsan ise burjuvazinin önceden konumunu belirlediği en yüce maldır.

Geride Kalanlar: Üç Tür Arasındaki Küçük Temel Farklar

Brecht'in önerdiği tiyatro görüşü ile döneminde genel olarak kabul edilen görüşler arasında onun işaret ettiği farklılıklar, üç tür arasındaki olası farklılıklardır.

Örneğin, nesnellik ve öznellik arasındaki denge açısından bakıldığında, Brecht'in poetikası'nda nesnelliğin (epik olan) öznelliğe (lirik olan) baskın olduğu ya da ikisinin bir eşitlenmesi olduğu (dramatik) görülecektir. Cesaret Ana, Senyora Carrar, Galileo Galilei, Mauler ve diğer "dramatik" karakterler iş başındaki ekonomik güçlerin nesneleridir gerçekte ama bunun yanında gerçekliğin üstünde de davranırlar. Öte yandan ise Kural ile Kuraldışı'nın tüccarı Coolie, Evet Diyenle Hayır Diyen'de Yoldaşlar, Sezuan'ın İyi İnsanı'nın Shui Ta'sı ve diğer nesnel konuşan karakterler belirgin biçimde baskındır. Bütün bunlara uç bir örnek olarak ise öznelliğin baskın olduğu Kentlerin Fundalıklarında'nın karakterleri ve diğer dışavurumcu yapıtlarından verilebilir. Ancak, bilindiği gibi dışavurumculuk gerçek öznelliği göstermeksizin "dışavurur".

Eylem, zaman ve mekan birliği eğilimi de Brecht'in kendinden önceki poetikalarda gözlemlediği bir özelliktir. Gerçi kimi lirik, gerçeküstücü ve dışavurumcu yapıtlarda ya da Elizabeth dönemi oyunlarının genelinde bu görülmez. Brecht'in yalnızca dramatik türe uygun

gördüğü yoğunlaştırma, lirik ve epik türlerde tam anlamıyla yoktur. İdealist ve materyalist ya da Hegelci ve Marksçı her iki poetikada da bunlara dramatik türe gönderme yapılır.

Keza, Brecht'in işaret ettiği tüm diğer özellikler de Hegelci ya da Brechtçi poetikaya değil, dramatik türe bağlıdır. Örneğin evrimsel gelişim mi, sıçramalı hareket mi? Strindberg'in kimi nesnelere ve hayvanlara dönüşen gerçeküstücü karakterle gelişen oyunu Şanslı Peter'in Yolculuğu'nun gelişiminin devamlı bir eylem olduğu söylenemez. Peki ya Metropolis ve Doktor Caligari'nin Muayanehanesi vb. filmler için ne denilebilir? Üst düzeyde öznel olan idealist oyunlar nesnellik ve inandırıcılık bağlarını yitirirler. Tabii ki bu eğilim bu biçimlerin doğasındandır. Örneğin gerçeküstücülük nesnel dünya ile uzlaşmamanın yarattığı galeyanı araştırmaktadır. Bir sahnenin başka bir sahne ile neden/ sonuç bağına baktığımızda da bunun dramatik olan için doğru olduğunu, fakat epik ve lirik'te olmadığını görürüz.

Brecht'in poetikası sonuca yönelik marazî bir merak yerine gelişime yönelik bilimsel merak'ı öne koyar. Bu doğru fikrin göreceli durumlarda irdelenmesi gerekmektedir. Azdak'ın duruşmasının nasıl sonuçlanacağı (çocuğa sonuçta kim sahip olacaktır? Onun gerçek annesi kimdir?) konusunda hiçbir merak unsurunun olmadığını söyleyemeyiz. Marazî merak (uç noktalarında hem de) bolca Agatha Christie'nin gizem romanlarında Alfred Hitchcock'vari vampirli ya da vampirsiz filmlerde bulunur. Aynı şekilde Azdak'ın duruşmasında ya da Cesaret Ana'nın dilsiz kızının ölmesinde buna benzer bir merak vardır. Bir Halk Düşmanı liberal burjuva mekanizmasının gelişimi adına şiddetli bir bilimsel merak uyandırır. Brecht yeni bir poetikayı kabul ettirmek için kavga vermiştir ve bundan dolayı da durumlarını ve kavramlarını radikalize etmesi gerekli olmuştur. Ama bu gerekli radikal tavırlar diyalektik biçimde anlaşılmalıdır. Çünkü Brecht'in kendisi öncelikle "karşı"dır. Kendi gerekli olduğu için böyle koymuştur ortaya. Tekrarlıyorum: "Gerekli olduğundan dolayı..."

Bu taslağımızda üzerinde durulan ve belirgin olmayan başka bir şey ise şudur: Telkin mi, tartışma mı? Brecht'in bu noktada dediği kendinden önce hiçbir yazarın yapıtlarında telkin'i kullanıp tartışmayı kullanmadığı değildir. Brecht'i bu noktada daha iyi anlayabilmek için onun görüşlerini yeniden anmakta yarar var. Sanatçının görevi doğru şeyleri göstermekten ibaret değildir. Şeylerin nasıl doğru olabileceğini

göstermektir. Peki bu nasıl yapılacaktır? Kimin için yapılacaktır? Hiç kimse bu soruları kendi kendine soran Brecht'ten iyi yanıtlayamaz: "Benim, Aristotelesçi dediğimi dramatik yazın ile epik oyunculuğun bir arada yürüyebileceğini söylemiyorum. Bu yalnızca bir çözüm sunmaktır. Ancak bu noktada bir şey çok açık belirginleşmektedir. Bugün, ancak bugünün insanlarıyla ve ancak 'değişim potansiyeli'ni taşımak şartıyla tarif edilebilir.(31) Başka bir yerde ise şöyle der: "Bu tabii ki insanların, çalışan geniş kitlelerin ilgisi içindedir. Edebiyat onlara hayatın gerçek ve doğrucu görünümlerini sunabilir. Ve bunlar yalnızca çalışan geniş kitlelerin, halkın hizmetinde olmalıdır. Böylece onlar da daha zeki ve anlayışlı olacaklardır. (32)

Özdeşleşme mi Geçişme mi?

Özdeşleşme gerçek anlamıyla alındığında müthiş bir silah olarak anlaşılmak zorundadır. Özdeşleşme tiyatronun ve benzeri sanatların (sinema-TV) cephaneliğindeki en tehlikeli silahtır.

Onun mekanizması (bazen sinsice) iki kişinin (biri gerçek, diğeri kurmaca) ya da iki dünyanın yakınlaşmasında ortaya çıkar. Bunlardan biri (gerçek olan, seyirci) bir diğerine (kurmaca olan, karakter) karar verme gücünü teslim etmiştir. Yani "insan" karar verme yetisini "imge" ye bırakmaktadır.

Ancak burada anormal bir şey vardır. İnsan bir seçim yaptığında bunu gerçekten yapar; yaşanan durmda, kendi hayatında. Ama karakter seçim yaptığında (ve bundan dolayı insanı da seçime ikna ettiğinde) o bunu kurmaca olarak gerçek dışı bir durumda yapar. Bunu yaparken de hayatın sunduğu tüm nüansların, olayların ve komplikasyonların tüm yoğunluğundan uzaktadır. Bu insanı (gerçek olanı) gerçek dışı durumlara ve kriterlere göre seçimini yapmaya zorlamaktadır.

İki dünyanın yakınlaşması da (gerçek ve kurmaca olanın) yine benzer saldırgan etkiler yaratacaktır: Seyirci, kurmaca yaşantıyı yaşar ve onun öğelerini kabullenir. Seyirci, (gerçek, yaşayan kişi) bir sanat yapıtında kendine sunulan hayatı ve gerçekliği kabullenir. Bu estetik bir geçişmedir. (33)

Biraz somut örnekler üzerinde düşünelim. Donald Duck'ın dünyasında Scrooge Amca'nın her şeyi paradır. Paranın neden olduğu sorunlar, paraya sahip olma ve onu elde etme yolundaki hırs... Scrooge Amca pekala hoş bir karakterdir ve göründüğü çizgi film seyircileriyle, okuyucularıyla bir özdeşleşme ilişkisi kurabilir. Bu özdeşleşme yüzünden, iki dünyanın yakınlaşması olgusu yüzünden, seyirci bütün bu kâr tutkularını, paraya her şeyi kurban etme eğilimini, bunu kendi gerçek yaşantısı gibi yaşamaya başlar. Seyirci bu oyunun kurallarını herhangi bir oyunun kuralları gibi benimser.

Eski Western filmlerinde de tabancayla bir vuruşta bir tabağı ikiye bölmek ya da bir kaç vuruşla beş-on kötü adamı yere yıkmak, hiç kuşku yok ki matinelerin genç seyircilerin de bu kovboylarla aralarında bir özdeşlik duygusu yaratacaktır. Aynı etki Meksikalıların kendi ülkelerini savunurken vurulmalarında da Meksikalı seyircide benzer bir biçimde ortaya çıkacaktır. Özdeşleşme yoluyla çocuklar kendi dünyalarını yıkabilir. Asıl gereksinim onlara neyi koruyacaklarını söylemektir Yankee'nin saldırgan dünyası ile özdeşleşmesi tutkuyla başka'larının ülkelerini işgal edilebileceğini normal hale getirmektedir.

Özdeşleşmenin seyircinin gerçek dünyası ile diğer kurgusal dünya arasındaki bir ilgi çatışmasında da işlevi vardır. İşte bu yüzden de sansür vardır. Seyircinin dünyası ile kurgusal olanın paylaştırılmasını zaman zaman engellemek için...

Bir aşk hikayesi, ne denli basit olursa olsun, seyircinin olmayan başka bir dünyanın değerlerinin aracıdır. Holywood'un az ya da çok politik temalı filmlerindense, bu "masum" filmlerin ülkelerimize daha çok zarar verdiğini iddia ediyorum. Aşk Hikayesi gibi aptalsı aşk hikayeleri çok tehlikelidir. İdeolojik nüfuzlarını bilinçaltına yönlendirmektedirler. Romantik kahraman kadının aşkını yenmek için yorulmak bilmeden çalışır; kötü patron değişime uğrar ve iyi patron olur. (Ama patron olmayı sürdürür.) vb...

Amerikan televizyonunun en son başarısı Susam Sokağı bizim gibi yoksul, gelişmemiş ülkelerle dayanışmada olan bir üründür. Bizim Kuzey Amerikalı dostlarımız eğitimli olmamız için bize yardımcı olmak istiyorlar. Eğitsel yöntemlerini bize ödünç veriyorlar. Fakat nasıl eğitecekler? Çocukların öğreneceği bir dünya göstererek ... Ne öğrenecekler? Harfler, sözcükler tabii ki.. Öğrenme deneyimi ise çocuklara Piggy kumbaralarında paralarını nasıl biriktireceklerini ve nasıl kullanacaklarını öğreten skeçlere verilmektedir. Böylece çocuklar Piggy kumbaralarla şehirdeki bankalar arasındaki farkı öğrenmiş olur. Konular ve temalar rekabete dayalı kapitalist toplumun değerleri arasından seçilmiştir. Küçük, savunmasız seyirciler, o rekabetçi, örgütlü, tutarlı ve baskıcı dünyaya bırakılmıştır. Bu, işte bizi nasıl eğittiklerini gösterir. Geçişmeyle...

EZİLENLERİN

POETİKASI

EZİLENLERİN

POETİKASI

Başlangıçta tiyatro dithyrambos şarkısıydı. Özgür insanların açık havada söyledikleri şarkı. Karnaval.. Şenlik..

Sonra egemen sınıflar tiyatroya sahip oldular ve o duvarlarını ördüler. Önce, oyuncuyu seyirciden ayırarak insanları böldüler. Seyredenler ve Oynayanlar... Şenlik bitmişti! İkincil olarak oyuncular arasında kahramanı kitleden ayırdılar. Islahçı doktrinleştirme başlamıştı.

Şimdi ezilen insanlar kendilerini yeniden özgürleştiriyorlar. Bir kez daha kendi tiyatrolarını yapıyorlar. Duvarların yıkılması zorunludur. İlk önce seyirci eyleme geçiyor: Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatrosu, İmge Tiyatrosu. İkinci olarak ise karakterlerin özel mülkiyetini birey-oyuncu ile aşmak gerekiyor: Bu da "Joker" sistemidir.

Buraya aldığım iki makaleyle bu kitabın çerçevesini tamamlamak istiyorum. Bu yazılarda, insanların toplumda ve tiyatroda kahramansal işlevlerini nasıl yeniden varedebileceklerine ilişkin kimi yolları göreceğiz.

Peru'da Halk Tiyatrosu İle Deneyleri

Bu deneyler, Lima ve Chiclayo kentlerinde 1973 Ağustos'unda, Alfonso Lizarzaburu'nun yönetimindeki Birleşik Okuma Yazma Operasyonu (ALFIN) programı çerçevesinde, Değişik alanlarda Estela Linarez, Luis Gerrido Lecca, Ramon Vilcha ve Jesus Ruiz Durand'ın katılımı ve Alicia Saco'nun değerli katkılarıyla gerçekleştirilmiş; ALFIN Okuma-Yazma programında uygulanan yöntem ise Paulo Freire'den alınmıştır.)

1973'de Peru'da devrim hükümeti Operaciòn Alfabetizaciòn Integral (ALFIN) diye anılan ve dört yıllık bir süre içinde okuma-yazma bilmeyenlere tamamen okuma-yazma öğretme amacıyla ulusal bir okuma-yazma kampanyası başlattı. Peru'nun 14 milyon olan nüfusunun üç-ya da dört milyonunun ya hiç okuma-yazma bilmediği ya da çok az bildiği tahmin ediliyordu.

Hangi ülkede olursa olsun yetişkinlere okuma-yazma öğretmek oldukça zor ve sorunludur. Bu sorun Peru'da daha da katmerliydi. Çünkü onlarca diyalekt ve ağız kullanılmaktaydı. Son araştırmalar İspanyolca dışında iki dilin, Quecha ve Aymara'nın 41 diyalektenin olduğuna işaret ediyordu. Araştırma, ülkenin kuzeyinde yer alan Loreto kentinde, 45 farklı dilin konuşulduğu bir bölgede başarıldı. 45 dil.. diyalektler bunun içinde değil! Bu bölgenin seçilmesindeki neden ise ülkenin en az nüfuslu kenti olmasıydı.

Bu kadar dilin yarattığı çeşitlilik içinde ALFIN'in düzenleyicilerinin işi daha da zorlaşıyordu. Bunlar sadece okuma-yazma bilmeyenler değil aynı zamanda kendilerini ifade etmekte de güçlük çeken insanlardı. Bunlar oldukça yalın insanlardı ve bir tek dilde bile - ki burada o dil, ispanyolcaydı- kendilerini ifade etmekten uzaktılar. Bütün ifadeler dillerden kaynaklanır. Ama burada sınırsız sayıda dil vardı ve hiçbiri de ifadesel değildi. Ama bunların dışında birçok konuşulan ve yazılan dil de vardı. Yeni bir dil öğrenmeyle bir kişi gerçeği kavramada yeni bir yol bulabilir ve bilgisini bir başkasına aktarabilirdi. Hiçbir dilin kesinlikle yeri doldurulamaz. Bütün diller

gerçeği anlamada bir diğerini tamamlamakta ve geniş bir algılama sağlamaktadır. (34)

Bunun doğru olduğu varsayılarak ALFIN projesi iki ilkesel, temel amaç formüle etti.

1.İki dilde, hem birincil dilde hem de İspanyolca'da, ikincisinin taraftarlığını yaparak ilkini kötülemeden okuma-yazma öğretmek.

2.Mümkün olan bütün dillerde okuma-yazma öğretmek.. Özellikle de sanatsal olanlarda; tiyatro, fotoğraf, kukla, sinema ve gazetecilik gibi..

Öğrencilerin eğitmenleri de, okuma-yazmanın öğretildiği aynı bölgeden seçildi ve her toplumsal grubun özelliklerine göre çalışma dört aşamada gerçekleştirildi.

1.Barrio'lar, yeni yerleşim yerleri (Cantegril, Favela) Daha çok bizim barakalarımıza benzeyen..(Çok rahatlıkla gecekondu diyebiliriz. Ç.N.)

2.Kırsal Bölgeler

3.Maden Bölgeleri

4.İspanyolca'nın birinci dil olmadığı bölgeler. Bunlar nüfusun yüzde kırkını oluşturmaktadır. Bu yüzde kırkın yarısı kendi dillerini iyi konuşamamanın yanında İspanyolca'yı da sonradan öğrenen çiftedilli'lerdir. Diğer yarısı ise İspanyolca bilmemektedir.

ALFIN planının daha bu ilk aşamalarında sonuç çıkartmak için oldukça erken olduğunu düşünüyorum. Benim buradaki amacım tiyatro dalında bu plana katılmış biri olarak, bir dil anlamında tiyatronun sanatsal yeteneği olan ya da olmayan bir kişi tarafından nasıl kullanıldığına ilişkin kişisel deneyimlerimi aktarmaktır. Pratik olarak biz onlara, tiyatronun ezilenlerin hizmetinde nasıl bir yer alacağını ve böylece kendilerini açıklayabileceklerini; bu yeni dili kullanarak ise yeni yöntemler keşfedebilceklerini göstermeye çalıştık.

Ezilenlerin Poetikası 'nı anlamak için şu asal noktayı akıldan

çıkarmamak gerekiyor; Bu poetikanın asıl amacı, tiyatral olgu içindeki pasif insanları, "seyirciler"i öznelere, oyunculara ve dramatik eylemin dönüştürücüleri durumuna getirmektir. Sanıyorum fark oldukça açıktır. Aristoteles seyircinin gücünü dramatik karaktere devrettiği ve oyuncunun onun yerine devindiği, düşündüğü bir poetika önerir. Brecht'in önerdiği ise seyircinin kendi yerine haraket eden karaktere gücünü devrettiği ama aynı zamanda karakterin karşıtında bile olsa düşünme hakkını elinde tuttuğu bir poetika önerir. Birinci durumda "katharsis" oluşurken; ikincisinde, eleştirel bilinçliliğin bir uyanışı söz konusudur. Arna Ezilenlerin Poetikası doğrudan eylemin üzerine odaklanır; seyirci, kendi yerine düşünmesi ya da davranması çin karaktere (ya da oyuncuya) gücünü devretmez. Buna karşıt olarak, kendini baş kahraman farz eder; dramatik eylemi değiştirir; çözümleri dener; değişim planlarını tartışır- kendini gerçek eylem için eğitir. Bu durumda tiyatro kendi başına devrimci birşey değildir ama devrim için bir provadır. Özgürleşmiş insan, bütüncül bir insan gibi eyleme geçer. Bu eylemin kurgusal olmasının önemi yoktur. Sonuçta bir eylemdir.

İnanıyorum ki gerçek anlamda bütün devrimci toplululuklar, tiyatroda üretimin anlamını insanlara doğru bir biçimde geçirmek zorundadırlar. Böylece onlar da bu durumdan doğru biçimde yararlanabilirler. Tiyatro bir silahtır. Onu kullanacak ise halktır.

Ancak bu aktarım nasıl başarılacaktır? ALFIN planının fotoğraf bölümünde görevlendirilmiş olan Estela Linares'in ne yaptığını burada örnek olarak vermek istiyorum.

Fotoğrafın bir okuma-yazma planında yararlı olmasının en bildik yolu ne olabilirdi? Nesnelerin, caddelerin, kırların, dükkanların, insanların fotoğrafları çekilip, insanlara gösterilebilirdi. Ama bu fotoğrafları kim çekecekti? Eğitmenler, grup liderleri ya da koordinatörler... Öte yandan ise, eğer insanlara bu üretimin anlamını verecseksek aygıtı, bu aşama da kamerayı onlara teslim etmek gerekliydi. İşte ALFIN'de yapılan buydu. Eğitmenler, eğitilen grubun üyelerine kamerayı verecekler, nasıl kullanıldığını gösterecekler ve onlara şunu önereceklerdir:

Size kimi sorular soracağız. Bu aşamada sadece İspanyolca konuşacağız. Siz de bizi yanıtlamak zorundasınız. Ama siz İspanyolca konuşamıyorsunuz. Siz "fotoğrafça" konuşacaksınız.

Biz size İspanyolca nesnelerin adını soracağız. Yani bir dil kullanacağız. Sizse bizi fotoğraf ile yanıtlayacaksınız. Ki bu da bir dildir.

Sorulan sorular oldukça basitti ve yanıtları da daha sonra grup tarafından tartışılan fotoğraflardı. Örneğin insanlara nerede yaşadıkları sorulduğunda, onlar aşağıdaki gibi fotoğraflarla yanıt veriyorlardı.

1.)Bir gecekondunun içini gösteren fotoğraf. Lima'da çok fazla yağmur yağmasına rağmen yapılarda düzenli duvarlar ve çatılar yerine saman ve hasır ağırlıklı bir yapım malzemesi kullanılmaktadır. Genellikle mutfak, oturma odası ve yatak odası olarak kullandıkları tek bir odaları vardır. Aileler büyük bir umutsuzluk içindedir ve sıklıkla gençler ve çocuklar anne-babalarının cinsel ilişkilerine tanık olmakta; bu da on-onbir yaş civarında erkek ve kız kardeşlerin aralarında insest ilişkilerin doğmasına (anne-babaların taklidi olarak) neden olmaktadır. Bir gecekondunun içini gösteren fotoğraf bunu açıklıyordu zaten. Nerede yaşıyorsunuz? Her fotoğrafın her ögesinin grup tarafından tartışılan özel bir anlamı vardır. Objektifin nereye odaklandığı, fotoğrafın hangi açıdan çekildiği ve içinde insan olup olmadığı gibi...

2.)Aynı sorunun yanıtı olarak bir adam bir ırmak kıyısının fotoğrafını çekmiş. Tartışma bunun anlamını açıklıyor. Rimac ırmağı Lima'nın içinden geçen bir ırmaktır ve yılın belli zamanlarında taşmaktadır. Bu da ırmağın kıyısında yaşamayı tehlikeli hale getirir; gecekondular sular altında kalır. Birçok insan kaybı olur. Irmak kıyısında oynayan çocuklar da sıklıkla ırmağa düşer ve yükselen sularda kurtarma çalışmaları yapmak oldukça güçleşir. Eğer biri soruyu böyle bir fotoğrafla yanıtlıyorsa, bu kızgın bir yanıttır. Çocuğunun bir gün ırmağa düşeceğini bile bile bir insan nasıl huzur içinde yaşayabilir?

3.)Başka biri ise pelikanların çok acıktığında gelip didiklediği, ırmağın başka bir bölümünü, çöplüğü çekmiş. İnsanlar da tıpkı onlar gibi aç olduklarından pelikanları yakalayıp öldürüp yiyorlar. Bu fotoğraf ironik bir olguyu yansıtmaktaydı. Bu fotoğrafı gösteren kişi , bir güzellik olarak sundukları pelikanları aynı zamanda açlıklarını gidermek için nasıl kulandıklarını ve böylesi karşıtlıklar içeren bir dünyada yaşadıklarının farkında olduklarını göstermekteydi.

4.)Küçük bir sahil köyünden henüz göçmüş bir kadın soruyu kendi barrio'sunda yer alan bir ana cadde fotoğrafı ile yanıtladı. Lima'nın eski yerlileri caddenin bir yanında yaşarlar, kıyı ise öteki tarafta kalırdı. Bunlardan bir kısmı yeni gelenleri onların işlerini ellerinden alanlar olarak görürlerdi. Diğerleri, yoksul olanlar ise tüm umutlarını çalışmaya bağlamışlardı. Cadde, kardeşler arasında ikiye bölünmüştü ve birbirlerini neredeyse düşman olarak görmekteydiler. Fotoğrafın çok açık olarak gösterdiği birşey vardı ki o da her iki tarafın da yoksullukta birleştiğiydi. Aslında fotoğraf birbirlerini düşman olarak görenlerin aynı yaşamı paylaştıklarını gösteriyordu. Bu bölünmüş caddenin fotoğrafı şiddetli geçimsizliklerin halledilmesine duyulan ihtiyaca işaret ediyordu. Bu fotoğrafın üzerinde durulması kadının da kendi gerçekliğini algılamasına yardımcı oldu.

5.)Bir gün, bir adam yine aynı soruyu yanıtlamak için bir çocuk yüzünün fotoğrafını çekmişti. Kuşkusuz herkes adamın bir hata yaptığında hemfikirdi. Soruyu ona yeniden anımsattılar.

"Anlamadınız herhalde. Biz sizden nerede yaşadığınızı göstermenizi istemiştik. Bir resim çekmenizi ve nerede yaşadığınızı göstermenizi. Herhangi bir fotoğraf. Cadde, ev, kasaba, ırmak.."

"İşte benim yanıtım bu. İşte benim yaşadığım yer."

"Ama bu bir çocuk .."

"Yüzüne bakın onun. Yüzünde kan var. Burada yaşayan diğer çocuklar gibi bu çocuğun da hayatı Rimac ırmak boyunu işgal eden farelerin tehdidi altında. Bir tek köpekler tarafından korunabiliyorlar. Köpekler saldırınca iri fareler kaçıyor. Ama uyuz hastalığı baş gösterince köpek avcıları geldiler ve köpekleri toplayıp kentin dışına attılar. Bu çocuğun da onu koruyan bir köpeği vardı. İşe giden annebabası onu köpekle bırakıyordu. Ama şimdi bir köpeği yok. Siz bana nerede yaşadığımı sorduğunuzda, bu çocuk uyuklarken fareler gelip burnunun bir parçasını kemirmişti. İşte bundan yüzünde bu kadar kan var. Resme bakın. İşte benim yanıtım. Ben işte hala böyle şeylerin olduğu bir yerde yaşıyorum."

Rimac ırmağı kıyısındaki Barrio çocukları için bir roman yazabilirdim. Ama fotoğrafla, başka bir dil kullanmadan, çocukların

yüzündeki acıyı, kanla karışmış gözyaşları da anlatabilirdi. Ve bundaki ironi ve çelişki yeterli gelmezse buna Kodachroma'un üstündeki "Made in USA" ibaresi de eklenebilirdi.

Fotoğrafın kullanımı bütün toplumu ya da toplumsal bir grubun geçerli simgelerini bulmada da bize yardımcı olmaktadır. Kimi tiyatro gruplarının kullandığı nesnelerin insanlar tarafından hiçbir biçimde anlaşılmadığını görmüşüzdür. Bu iletişimsizliğin en büyük nedenidir. Bir kraliyet tacı gücü simgeleyebilir. Ama bir simge ancak paylaşıldığında işlev görür. Kimileri için bu taç çok etkili birşey ortaya çıkarırken bir kısmı için ise anlamsız birşey olabilir.

Sömürü nedir? Sam Amca'nın geleneksel bir figürü dünyanın her yerindeki toplumsal gruplar için sömürünün doğru bir simgesi olabilir; aynı zamanda "Yankee" açgözlülüğünü tam olarak yansıtabilirdi.

Lima'da insanlara sömürü'nün ne olduğu soruldu. Birçok fotoğraf bakkalı, kimisi toprak sahibini, kimisi ise hükümet binalarını gösteriyordu. Öte yandan bir çocuk ise bu soruyu duvardaki bir çiviyle yanıtlamıştı. Onun için bu sömürünün mükemmel bir simgesiydi. Yalnızca bazı yetişkinler bunu anladı. Ama çocukların hepsi kendilerinin sömürü ile ilişkisini tam olarak yansıttığını düşünüyordu. Bunun nedenleri tartışıldı. Beş-altı yaşındaki çocukların yaptığı en basit iş ayakkabı boyacılığıydı. Onların yaşadığı yerler olan Barrio'larda ise boyanacak ayakkabı olmadığından, müşteri bulmak için Lima'nın aşağısına gitmeleri gerekiyordu. Boya sandıklarını ve diğer gereçleri taşımakta, her gün eve getirip götürmekte büyük güçlük çekiyorlardı. Bu yüzden de çalıştıkları yerlerin yakınında, duvar sahibinin kendilerinden iki ya da üç sole kira aldığı bir askı (çivi) kiralamak zorundaydılar. İşte bu çocuklar için duvardaki bir çivi baskının ve sömürünün yegâne simgesiydi. Yoksa bir taç, Sam Amca ya da Nixon onlar için bir anlam ifade etmiyordu.

Daha önce hiç fotoğraf çekmemiş birinin eline bir fotoğraf makinesi verip, nasıl çekeceğini söylemek oldukça kolay birşeydi. Yalnızca bu fotoğrafsal üretimin o kişinin elinde olduğu anlamına gelmekteydi. Ama ya tiyatral anlamda ne yapılmalıydı?

Bir fotoğraf çekmenin tek somutlanışı fotoğraf makinasıdır ve

bunu taşıması oldukça kolaydır. Ama tiyatro yapmanın anlamı insanın kendini yapmasıdır ve bu başarılması hiç de kolay olmayan birşeydir.

Tiyatral sözlüğün ilk sözcüğünden, sesin ve hareketin kaynağı insan bedenini ele alarak başlayabiliriz. Bunun için insanın tiyatral üretimi kontrol altında tutması demek herşeyden önce kendi bedenini kontrol altında tutması; onu daha da ifadesel bir biçimde kullanabilmek için kendi bedenini tanıması demektir. Bundan sonra farklı tiyatral biçimlerin pratiğini yaşayabilir ve kendi kendini onu nesne durumuna sokan seyirci konumundan özgürleştirerek özne durumuna gelebilir. Tanıklıktan baş kahramanlığa geçebilir.

Seyirciyi oyuncuya dönüştürme planı aşağıda genel başlıkları belirtilen dört aşamada dizgeselleştirilebilir.

BİRİNCİ AŞAMA: **Bedeni Tanımak:**
Kişinin kendi bedenini tanımasına yönelik alıştırmalar. Bedenin olanakları ve sınırları. Toplumsal bozuklukları ve bunların rehabilite olasılıkları.

İKİNCİ AŞAMA: **Bedeni İfadesel Bir Duruma Getirmek:**
İfadenin çok yaygın ve alışılmış biçimlerine boşvererek kendine özgü yeni ifade biçimleri bulmaya yönelik bir dizi oyun.

ÜÇÜNCÜ AŞAMA: **Bir Dil Olarak Tiyatro:**
Yaşayan ve varolan bir dil olarak tiyatronun kullanılması. Yoksa, hazırlanmış imgelerin bitmiş bir gösterimi değil.

Birinci Basamak: Eşzamanlı Dramaturgi: Seyircilerle oynayan oyuncular aynı zamanda "yazar"lar.

İkinci Basamak : İmge Tiyatrosu: Seyirciler oyuncuların bedenleriyle yaptıkları imgelerle "konuşarak" eyleme katılırlar.

Üçüncü Basamak: Forum Tiyatrosu : Seyirciler dramatik eylemin içine doğrudan girerek oynarlar.

DÖRDÜNCÜ AŞAMA: **Söylev Olarak Tiyatro:**
Seyirci-Oyuncu'nun tartışmaya ihtiyaç duyduğu temaları

tartışmak ya da belli eylemleri prova etmek adına yarattığı basit biçimli "gösteriler".

Örnekler:

1.)Gazete Tiyatrosu
2.)Görünmez Tiyatro
3.)Foto-Roman Tiyatrosu
4.)Baskının Kırılması
5.)Söylence Tiyatrosu
6.)Duruşma Tiyatrosu
7.)Maskeler ve Ritüeller

Birinci Aşama: Bedeni Tanımak

Rençberlerden, köylülrden ve işçilerden oluşan bir grupla ilk ilişkiye girmek - eğer ki siz onları bir de tiyatral bir gösterim yapmakla yüzyüze bıraktıysanız- oldukça zor olacaktır. Daha önce tiyatronun adını hiç duymamış gibidirler. Duymuş olsalar bile, algılamaları ya televizyonun yarattığı sentimantalizmle (içlilikle) ya da kimi sirk gruplarınca bozulmuştur zaten. Bu insanlar için tiyatro yapmak zaten boş zamanı geçirmek ya da boş bir uğraştır. Bu durum, onlarla ilişkiye geçecek eğitmenin onlarla aynı şartlarda yaşayan onu paylaşan biri bile olsa, ilk başta itileceğinin habercisidir. Eğitmenin okuma-yazma öğretmek göreviyle geldiği oldukça açıktır. (Islah edici, yola getirici bir eylemdir bu.) Bu bile tek başına yerli halk ile görevli insan arasında bir yabancılaşma etmenidir. Bu yüzden tiyatro deneyimi onlara yabancı bir yoldan değil, (dayatılacak ya da dikte edilecek tiyatro teknikleri gibi) onların zaten gönüllü oldukları noktasından, onların bedensel olarak katılabilecekleri bir biçimde başlamalıydı.

Her insanın kendi bedenini tanıması, bedensel olanaklarını bilmesi ve buradan yola çıkarak kendi isteğiyle yapabileceği deformasyonlar üzerine yüzlerce alıştırma tasarlandı. Bu herkesin "kas yabancılaşması"nı hissetmesi ve çalışmayla bunu aşması için gerekliydi.

Küçük bir örnek bu noktayı tam olarak açıklamaya hizmet edecektir. Bir daktilografın kas yapısıyla bir fabrikanın gece bekçisinin kas yapısını karşılaştırın. Birincisi işini masada oturarak gösterir. İş sa-

atleri boyunca kollar ve parmaklar etkinken belden aşağısı heykel gibidir. Öte yandan bekçi sekiz saatlik vardiyası boyunca yürür, bu yüzden kas yapısı yürümesi için daha uygun hale gelir. İşlerini yansıtma biçimlerine göre ikisinin de bedeni yabancılaşmıştır.

Bu, toplumsal statüsü ya da işi ne olursa olsun herkes için geçerlidir; doğrudur. Rollerin kombinasyonu onun oynamak zorunda kaldığı bir davranış "maske"si giydirir ona. Bundan dolayı da aynı rolü oynayan kişiler birbirlerine benzetmeye çalışırlar. Askerler, rahipler, öğretmenler, işçiler, rençberler, toprak sahipleri, dekadan soylular..vb.

Bir kardinalin Vatikan bahçelerinde cennet mutluluğu içinde meleksi bir huzur içinde yürüyüşüyle, çevresine emirler yağdıran sinirli bir generalin yürüyüşünü karşılaştırın. Önceki yumuşakça yürür; göksel müziği dinler. İzlenimci bir zerafet içinde renklere anlamını verir. Eğer şans eseri bir kuş kardinalin yolundan geçse onunla da bir hıristiyan huzuru içinde, sevgiyle konuşacaktır. Buna karşıt olarak generalin yoluna çıkan küçük kuşlarla konuşması hiç de akla yatkın değildir. Kuşlarla konuşan bir generale hiçbir asker saygı duymaz. Bir general herkese emir verir gibi konuşmalıdır; bu insan onu çok seven karısı bile olsa böyledir. Çünkü, bir asker ister tuğgeneral ister amiral olsun takdir edilmek ister. Bütün askerler bu yüzden birbirlerine benzerler; bütün kardinallerin birbirine benzediği gibi. Fakat kardinallerle generalleri birbirinden ayıran büyük farklar vardır.

Birinci aşamanın alıştırmaları katılımcıların kas yapılarının "çözmek" üzerine tasarlanmıştır. Bu da onları ayırarak çalıştırmak ve bunu çözümlemekle mümkündür. Amaç onları zayıflatmak ya da yıkmak değil bilinçli bir düzeye çıkartmaktır. Böylece her işçi, her rençber yaptıkları iş tarafından bedenlerinin nasıl biçimlendiklerini görecek ve duyumsayacaktır.

Bu yönde eğer birinin kas yapısı uygun bulunmazsa buna karşılık olarak bunun doğrusu da ortaya konacak ve böylece bir kişi kendi dışındaki meslekler ve toplumsal grupları ya da karakterleri de fiziksel anlamda "yorum"layabilecektir.

Bu serideki tüm alıştırmalar "bozmak" üzerine tasarlanmıştır. Buradaki kas yapısını geliştirmeye yönelik akrobatik ve atletik

alıştırmaların atletlerin ya da akrobatların yaptıklarıyla ilgisi yoktur. Bu noktada yaptığımız kimi "bozma" alıştırmalarından kimi örnekler vereceğim:

1.) Ağır Çekim Yarış: Katılımcılar kaybetme amaçlı bir yarış için koşmaya davet edilirler. Sonuncu olan kazanacaktır. Ağır çekimde hareket etmekle beden her hareket anında çekim merkezini değişmiş bulacaktır. Bununla birlikte kendi dengesini kurabileceği yeni bir kas yapısına ulaşacaktır. Katılımcılar duruşlarını ya da hareketlerini asla kesmemek zorundadır. Ayrıca atabilecekleri en büyük adımı atacaklar ve ayaklarını da diz yüksekliğinde kaldıracaklardır. Bu alıştırmada on metrelik bir koşu, gerek ihtiyaç duyduğu efor gerekse her yeni pozisyonda yeni bir denge kurma zorluğundan dolayı bilindik beşyüz metre koşusundan daha yorucu olabilir.

2.) Çapraz Bacak Yarış: Katılımcılar paçalarını bir diğer katılımcının paçasıyla birleştirir. (Birinin sol bacağı ile diğerinin sağ bacağı ya da tersi.) Yarışta, her paça bir tek insan gibi haraket edecek ve her kişi yanındaki bacak aynı zamanda onun bacağıymış gibi davranacaktır. "Bacak" asla tek başına haraket etmeyecek, yanında bağlı olduğu bacağın haraketine bağlı olacaktır.

3.) Yaratık Yarışı: "Yaratıklar" dört ayaklı olarak tasarlanmıştır. Her bir kişi ortağının geri pozisyonda göğsüyle birleşecektir. Böylece birinin bacakları diğerinin boyun kısmına denk gelecektir. Ve sonuçta dört bacaklı ve kafasız bir yaratık yapılmış olacaktır. Bundan sonra yaratıklar bu pozisyonda yarışacaklardır.

4.) Tekerlek Yarışı: Çiftler birbirlerinin ayak bileklerinden tutarak birer çark oluşturur ve "insan tekerlekler" yarış eder.

5.) Hipnoz : Çiftler yüzyüze durur. Biri elini ötekinin burnunun birkaç santim uzağında tutar. Bunu yaparken uzaklığı sürekli korumalıdır. Elini tüm yönlerde; aşağı yukarı, soldan sağa, hızlı ya da yavaş haraket ettirir. Yine bunu yaparken uzaklığı korumaya özen göstermelidir. Böylece bu gündelik yaşamda yapmadığı haraketlerle bedenini biçimleyecektir.

Sonra üçlü gruplar oluşturulur. Biri yönlendirirken diğerleri ise onun yaptıklarını yineler. Her biri yönetenin bir eline uymak zorun-

dadır. Yöneten istediği herşeyi yapabilir. Ellerini kavuşturabilir, kollarını ayırabilir, ama bu esnada her iki kişi de sözü edilen uzaklığı korumalıdır. Bundan sonra beşli gruplar oluşturulur. Bir kişi yine yönlendiricidir. Diğer dört kişi ise onun iki eline ve iki ayağına bağlıdır. Lider ne yaparsa yapsın -hatta dans bile etse- onun yaptıklarını tekrar etmek zorundadırlar.

6.) Boks Maçı: Katılımcılardan boks yapmaları istenir. Fakat ne durumda olursa olsun birbirleriyle temas etmeleri yasaktır. Her bir katılımcı birbirlerine dokunmaksızın gerçekten kavga ediyor gibi davranmalıdırlar. Buradaki vuruşlarda etki-tepki birbirini izlemelidir.

7.) Western Parodisi: Önceki alıştırmaların bir çeşitlemesidir. Katılımcılar piyanisti, kasıntı genç kovboyu, dansçıları, sarhoşları ve salon kapısını kırarak giren canileriyle kötü bir Western filmini doğaçlama olarak canlandırırlar. Bütün bu sahne sessiz olarak oynanır. Katılımcıların birbirlerine dokunmaları yasaktır. Ancak herkes bir eylem ya da jeste tepki vermek zorundadır. Örneğin hayali olarak bir sandalye bardaki hayali şişelere doğru fırlatıldı diyelim, haraketin olduğu yerde herkes gerek sandalyenin fırlatılışına gerekse şişelerin kırılmasına tepki göstermek zorundadır. Sahnenin sonu herkesin birbirine girdiği kavga dövüş ile bitecektir.

Bütün bu alıştırmalar benim "Tiyatro Yoluyla Birşey Söylemek İsteyen Oyuncular ya da Oyuncu Olmayanlar İçin 200 Alıştırma" kitabımda yer almaktadır. Aynı amaçla kullanılacak bundan çok daha fazla alıştırma bu kitapta bulunmaktadır. Bu alıştırmalar zora dayalı değil, daha çok katılımcıların isteklerine bağlı olarak geliştirilmiştir. Bu aşamada, her katılımcının bedensel yapısını çözümlemek amaç edinilmiştir. Aslında tüm aşamalarda kişilerin bire bir yaratıcı katılımları son derece önemlidir.

İkinci Aşama : Bedeni İfadesel Duruma Getirmek.

İkinci Aşamanın amacı bedenin ifadesel olanaklarını geliştirmektir. Bizim kültürümüzün azgelişmiş yapısından kaynaklanan, bedenin olağanüstü ifade olanaklarını bir yana bırakarak herşeyi sözle açıklama eğilimimiz vardır. Bunun için düşünülmüş bir dizi "oyun" özsel-ifade açısından katılımcıların kendi bedensel kaynak-

larını kullanmaya başlamalarına yardım edebilir. Tabii benim burada sözünü ettiğim bir tiyatro laboratuvarının gerektirdiğindense, "evcilik" türü oyunlardır. Katılımcılardan "oynamaları" istenir; "yorumlamaları" değil. Ancak karakterleri oynamaları daha iyi yorumlamalarını da beraberinde getirecektir.

Örneğin: bir oyunda üzerlerinde dişili-erkekli hayvan adlarının yazılı olduğu kağıt parçaları katılımcılara dağıtıldı. On dakika içinde her kişinin kağıdında yazılı olan hayvanı bedensel ifadeyi kullanarak anlatmaları istendi. Konuşmak ya da hayvanın ne olduğunu anıştıracak ses kullanmak yasaktı. Bütün iletişim bedensel yolla kurulacaktı. İlk on dakikadan sonra her katılımcı diğer hayvan taklidi yapanların arasından kendine bir arkadaş seçecekti. Erkekse dişi, dişiyse erkek olacaktı bu eş. Sözlerin ve tanımlayıcı seslerin yardımı olmaksızın çiftlerin sadece fiziksel ifade ile eşlerini bulduklarından emin olduktan sonra çiftler sahneyi terk edecekti.

Bu tür bir oyunda önemli olan doğruyu tahmin etmek değil, tüm katılımcıların bedenlerini kullanarak kendilerini ifade etmelerini, alışık olmadıkları bir biçimde yapmalarını sağlamaktır. Ve böylece farkında olmadan "dramatik bir gösterim" yapmış olacaklardır.

Yoksul bir yörede oynanan bu tip oyunların birinde bir adamın "sinekkuşu"nu yaptığını anımsıyorum. Bunu nasıl yapacağını bilmemesine rağmen en azından fiziksel olarak, bu kuşun bir çiçekten diğerine hızla ve durmaksızın konduğunu hatırlamıştı. Tuhaf bir ses çıkararak, çiçekten çiçeğe konuyor ve çiçekleri emiyordu. adam elleri ile sinekkuşu'nun kanatlarını taklit ederek bir katılımcıdan diğerine "uçtu". Ve her katılımcıya gittiğinde de aynı sesi tekrarladı. On dakika sonra, kendine bir eş arama zamanı geldiğinde, bir sinekuşunu ilgisini çekecek görünümü olan birini aramaya koyuldu. Fakat böyle birini bulamadı. Sonunda şişman, kısa boylu ve elleriyle sarkaç hareketi yapan bir adamı gördü. Kuşkularını bir yana bıraktı. Bu onun çok sevgili eşi olmalıydı. Ona doğru gitti. Dişinin etrafında döndü ve bir yandan hoş ezgiler söylerken öte yandan ise ona öpücükler yolluyordu. Şişman adam üzüldü, kaçmaya çalıştı. Fakat diğeri onun peşini bırakmadı. Sevdalı bir coşkunlukla onu izliyor ve eşini bulduğu için gittikçe artan bir ilgiyle ona yaklaşmaya çalışıyordu. Sonuçta o adamın onun eşi olmadığını anladıktan sonra da - diğer katılımcıların kahkaha ile gülüşü arasında- sahne dışına kaçtı ve oyundan çıktı. Çünkü sadece

oyun dışına çıkıldığında konuşmaya izin vardı. Birinci adam heyecanla sordu:

"Ben erkek sinekkuşuyum. Sen de dişisin. Doğru değil mi?"

Şişman olan adam oldukça cesaretsiz kalakalmıştı. Ona ters ters baktı ve dedi ki:

"Hayır, aptal... Ben bir mandaydım.!"

Nasıl olmuştu da şişman adam bir mandayı canlandırmaya çalışırken, çekci bir sinekkuşu imajı vermeyi başarabilmişti? Bunu asla bilmeyecektik. Ama önemli değildi; sonuçta onbeş ya da yirmi dakika boyunca bu insanlar bedenleriyle konuşmaya çalışmışlardı.

Bu tip bir oyun daha da çeşitlendirilebilir. Kağıtlara bu kez de meslekler ya da uğraşlar yazılabilir. Eğer katılımcılar bir hayvanı canlandırabildilerse, onlarla küçük de olsa ideolojik anlamda kimi şeyler yapılabilir. Bir köleden toprak sahibi gibi, bir işçiden fabrika sahibi gibi ya da bir ev kadınından polis gibi davranması ve onlar gibi davranarak onların ideolojilerini ve duygularını oyun yoluyla ortaya çıkarması istenebilir. Katılımcıların her biri kendi adlarını kağıt parçacıklarına yazabilirler. Ve birbirlerinde bıraktıkları etkileri yine bu kağıtlara ekleyerek karşılıklı olarak birbirlerini eleştirmiş ve değerlendirmiş olurlar.

Bu aşamada, birincide olduğu gibi katılımcılara sunulucak sayısız öneri ve oyun vardır. Sonuncu yapılan her zaman için yeni başka oyunlar için cesaret verecek, niyetlendirecektir. İnsanlar da dışardan gelmiş bir eğlencenin edilgen katılımcıları olmaktan çıkacaklardır.

Üçüncü Aşama: Bir Dil Olarak Tiyatro

Bu aşama, her biri gösterimde seyircinin direkt katılımını farklı basamaklarını sunan üç farklı bölüme ayrılmıştır. Seyirci eylemin içine girmek ; nesne konumunu yıkarak tam anlamıyla özne konumuna geçmek için cesaretlendirilir.

İlk iki aşama katılımcıların bedenlerini kullandığı çalışmalar olarak tasarlanmıştı. Bu aşama ise, edilgenlikten eyleme geçiş teması ve tartışması üzerine odaklanmıştır.

Birinci Basamak : Eşzamanlı Dramaturgi:

Bu, seyirciye "sahne" üzerinde fiziksel duruma ihtiyaç duymadan, olayın içine girmesi için yapılan ilk çağrıdır. Burada mesele, barrio'da yaşayan yerli bir sakin tarafından önerilen onbeş-yirmi dakikalık kısa bir sahne oynamaktır. Oyuncular doğrudan sahneyi oluşturubilicekleri gibi daha önceden hazırlanmış metnin yardımıyla doğaçlama da yapabilirler. Her durumda gösteri, -her ne kadar bunu öneren kişi seyircinin içinde yer alsa da- tiyatrallik içinde gelişecektir. Sahneye başlanır ve oyuncular ana sorunun ortaya çıktığı, krize dönüştüğü ve bir çözüme ihtiyaç duyduğu yere kadar geliştirirler. Bu noktada oyunu durdurup seyirciden çözüm getirmelerini isterler. İnsanlar doğaçlama olarak akıllarına gelen tüm önerileri söylerler ve böylece seyirciler talimatlara uymak zorunda olan oyuncuların sözlerini ve eylemlerini düzenleyerek oyuna müdahale etmiş olurlar. Böylece seyirciler "yazar"ken, oyuncular da eşzamanlı olarak bunu oynarlar. Seyircinin düşüncesi sahne üzerinde oyuncuların da yardımıyla tiyatral olarak tartışılmış olur. Tüm çözümler, öneriler ve fikirler tiyatral bir biçimde yansıtılır. Tartışma yalnızca yalın olarak sözcüklerin biçimiyle değil, daha çok tiyatral dışavurumun diğer tüm elementlerini de etkilemeye yöneliktir.

İşte eşzamanlı dramaturgi'nin nasıl işlediğine ilişkin bir örnek: Lima'da San Hilariòn barrio'larından birinden gelen bir kadın tartışmalı bir tema önerdi. Kocası birkaç yıl önce kendisine göre çok önemli olan kimi "belgeler"i saklamasını söyler karısına. Okumayazması olmayan bu kadın hiç düşünmeksizin bu belgeleri bir kenara koymuştur. Bir gün herhangi bir nedenden dolayı kavga etmişler ve kadın belgeleri hatırlamış; bunların ne ile ilgili olduğunu anlamak istemiştir. Çünkü kadın adamın küçük kulübelerinin mülkiyeti üzerine birşey yapmasından korkmaktadır. Kadın belgeleri okuyamadığından dolayı çaresizliğe kapılır. Yan komşu kadın hemen bu belgeleri okur. Sonuç tüm barrio'da şaşkınlık ve bir sürpriz yaratır. Belgeler evle ilgili değildir. Bunlar zavallı kadının kocasına metresinden gelen aşk mektuplarıdır. Bu aldatılmış cahil kadın şimdi intikam almak istemektedir. Oyuncular, kadının mektuplarının gizini çözdükten sonra, akşam ko-

canın eve gelme anına dek doğaçlama olarak oyunu oynarlar. Kadın intikam almak istemektedir: Ama nasıl alacaktır? Burada eylem kesilir ve kadını yorumlayan katılımcı izleyenlere adama nasıl davranması gerektiğini, tavrının ne olması gerektiğini sorar.

Seyircinin içindeki tüm kadınlar bir anda canlı bir biçimde olayın içine girdi. Oyuncular farklı önerileri dinlediler ve seyircinin talimatları doğrultusunda oyunu yeniden oynadılar. Bütün olasılıklar denendi. İşte bu belirlenmiş durum üzerine önerilen çözümlerden bazıları:

1.Onun kendisini suçlu hissetmesi için olabildiğince çok ağlamak. Bir genç kadın, eğer aldatılmış kadın böyle ağlarsa kocanın bunun kendi kusurundan olduğunu anlayabileceğini söyledi. Bayan oyuncu bu öneriyi değerlendirdi: Hüngür hüngür ağlamaya başladı. Kocası onu teselli etti ve susturdu. Susar sumaz ise ona hemen yemeği hazırlamasını söyledi. Herşey baştaki gibi olmuştu. Koca, metresini çoktan unuttuğunu ve sadece karısını sevdiğine dair yemin etti. Vesaire.. Vesaire.. Seyirci sonuç olarak bu çözümü kabul etmedi.

2. Evi Terketmek. Bir ceza olarak kocasını yalnız bırakması. Bayan oyuncu kocayı bu bayağı davranışından dolayı ayıpladıktan sonra eşyalarını topladı ve bavulunu aldığı gibi evi terkederek kocasını yalnız bıraktı. Bu ona iyi bir ders olacaktı. Fakat Kadın evi terkettikten sonra (ki bu kendi eviydi) seyirciye dönerek ne yapması gerektiğini sordu. Kocasını cezalandırması kendisini cezalandırması ile sonuçlanmıştı. Nereye gidecekti? Nerede yaşayacaktı? Bu cezalandırma sonunda cezalandıranı cezalandırılana çevirdiği için iyi birşey değildi.

3. Kapıyı kilitleyerek kocanın eve girmemesini ve başka bir yere gitmesini sağlamak. Bu çeşitleme de diğerleri gibi prova edildi. Koca defalarca içeri girmek için yalvardı. Kadın ısrarla onu geri çevirdi. Birkaç kez daha ısrar etmenin ardından koca, "Pekala." dedi. "Gideceğim. Zaten daha bugün maaşımı aldım. Şimdi gidip bu parayı bir güzel metresimle yiyeceğim. Sen de ne istersen onu yap." dedi ve gitti. Bayan oyuncu hemen bunun kendi istediği sonuç olmadığını söyledi. Sonuçta yine kocası o kadınla yaşamaya gitmişti. Peki ya karısı? Şimdi o nasıl yaşayacaktı? Bu yoksul kadın kendi

yaşamını sürdürecek kadar para kazanmıyordu ve kocası olmaksızın yaşayamazdı.

4.Son çözüm şişman, coşkulu bir kadından geldi. Kadınlı erkekli büyük bir seyirci çoğunluğunun kabul ettiği çözüm de buydu. Dedi ki, "Şöyle yapın.. Bırakın rahatça içeri girsin. Önce hiçbir şey söylemeyin, sonra elinize geçirdiğiniz bir sopayla gücünüz yettiğince, pişman olduğunu itiraf edene kadar hırpalayın onu. Pişman olmuşsa eğer, sopayı bir kenara atıp, sevgiyle yemeğini hazırlayın. Ve sonra affedin onu."

Bu çeşitlemeyi oynayan bayan oyuncu, kocayı oynayan oyuncunun doğal direnişi sona erene kadar- seyircinin şaşkın bakışları arasında- ona birkaç kez vurdu. Sonra da hiçbir şey olmamış gibi masaya oturdular ve hükümet tarafından alınan son önlemleri ve Amerikan şirketlerinin ulusallaştırılmasını konuştular ve bu arada yemeklerini yediler.

Bu çeşit bir tiyatro katılımcılar arasında büyük bir ilgi uyandırmakta ve oyuncuyu seyirciden ayıran o duvarı yıkmaktadır. Genellikle eşzmanlı olarak birileri yazarken birileri de oynamaktadır. Böylece seyirciler eylemin içine girebildiklerini hissederler. Eylem zaman zaman kaçınılmaz olan tarafından, yazgı tarafından kesilmektedir. İnsan insanın yazgısıdır. Böylece insan-seyirci insan-karakterin yaratıcısı olmaktadır. Herşey eleştirinin ve düzeltmenin nesnesidir. Herşey değişebilir. Ve yeri geldiği için söyleyelim, her oyuncu önerilen eylemi hiçbir direnme ya da karşı çıkma olmaksızın kabullenmek zorundadır. Basit bir biçimde onu oynayarak ortaya koymak ve engelleri sonuçlarıyla göstermek zorundadır. Herhangi bir seyircinin -seyirci olmanın erdemiyle- kendi çeşitlemesini hiçbir engelleme olmadan deneme hakkı vardır. Oyuncu hiçbir zaman ana işlevini değiştirmez. O sadece bir yorumcudur. Peki onun yorumlama nesnesini değiştiren nedir? Normalde, yalnız bir yazarın kendisine ilahi bir esinle yazdırılmış, bitmiş bir metni oynarken, buna karşılık burada, yerel komitelerde, barrio dostları derneklerinde, okullar, sendikalar ve rençber birliklerinin seyirci kitlelerini yorumlamak durumundadır. Kadınların ve erkeklerin ortak düşüncelerini dile getirmek durmundadır. Oyuncu bireysel yorumlamayı bırakır ve daha zor ama aynı zamanda daha olanaklı ve yaratıcı olan grup yorumuna geçer.

Ikinci Derece : Imge Tiyatrosu :

Burada seyirci daha doğrudan katılmalıdır. Çıkan kişi katılımcıların tartışmak istediği belli bir tema üzerine, herkesin ilgisini çekebilecek bir tema üzerine görüşlerini ortaya koyar. Uzak, soyut bir tema da olabilir bu. -Örneğin, emperyalizm- ya da barrio'larda sık sık rastlanan susuzluk gibi yerel, somut bir sorun da olabilir. Katılımcılardan bu konudaki görüşlerini söz kullanmadan ama diğer katılımcılarını bedenlerini kullanarak bir "heykel" çalışması yapmaları ve böylece duygu ve görüşlerini yansıtmaları istenir. Katılımcı diğerlerini bir kil yığını kendini de heykeltraş olarak düşünmelidir. Hiçbir durumda konuşmamaldır. En fazla izin verilebilecek nokta, istediği yüzsel ifadeyi katlımcıya kendi yüzüyle göstermesidir. Diğerleri sonuçta bunun bir düşünceyi ifade ettiği konusunda hemfikir olurlarsa, artık katılımcı diğerleriyle bu "heykelleştirilmiş" düşünceyi tartışabilir. Değiştirme provaları yapılabilir. Seyircinin heykelin bütününde ya da kimi detaylarda değişiklik yapma hakkı vardır. Sonuçta herkesçe kabullenebilir birşey ortaya çıktıktan sonra, seyirci-heykel'den başka bir temaya göre haraket etmeleri istenir. Birinci grup somut imge'yi göstermiştir. İkincisinde ideal imge gösterilecektir. Üçüncü ve son olarak ise onlardan bir geçiş imgesi yaratmaları istenecektir. Bir gerçeklikten diğer bir gerçekliğe nasıl geçileceği sorulacaktır. Başka bir deyişle, değişimin, dönüşümün, devrmin ya da ne derseniz deyin, onun nasıl gerçekleştirileceği sorulur. Böylece herkes tarafından kabul edilen "heykel" gruplarıyla gerçek bir durum yansıtılıyormuş gibi başlanır ve her birine bunu değiştirme, dönüştürme yolları sorulur.

Somut bir örnek bu çalışmayı daha da iyi açıklayacaktır. Bir eğitmen Otuzco köyünde yaşayan bir kadına canlı grup imgelerini kullanarak evinin ve köyünün nasıl bir yer olduğunu göstermesini istedi. Otuzco'da devrim hükümetinden (35) önce bir rençber ayaklanması vardı. Toprak sahipleri (ki daha sonra Peru'da bir daha ortaya çıkamadılar.) ayaklanmanın liderini ele geçirmişlerdi. Onu kentin ana meydanına çıkarıp, herkesin önünde hadım etmişlerdi. Otuzco'lu genç kadın işte bu hadım etme imgesini yarattı. Katılımcılardan birini yere yatırdı ve diğeri onu arkadan tutarken üçüncü bir kişiyi de onu hadım ediyormuş gibi yerleştirdi. Diğer yanına dizleri üzerinde dua eden bir kadın koydu. Öte yanda ise kadınlı erkekli beş kişilik bir grup yaptı. Onlar da dizlerinin üzerinde duruyordu ve elleri arkadan

bağlıydı. Hadım edilen adamın arkasında genç kadın gücü ve şiddeti simgeleyen katılımcıyı yerleştirdi. Onun da arkasına elleri tabancalarında diğerlerini gözleyen iki gözcü koydu.

İşte bu kadının kafasında yer alan köyünün imgesiydi. Müthiş, olumsuz, umutsuz bir imgeydi ama aynı zamanda gerçeklikte varolan şeylerin doğru bir yansımasıydı. Sonra ise Kadın'dan köyünün aslında nasıl olması gerektiğini göstermesi istendi . Genç Kadın "heykel"leri tamamen değiştirdi. Grupları yeni baştan gruplandırdı. Bunlar birbirlerine seven, çevrelerine sevgiyle bakan, huzur içinde çalışan insanlardı artık. Kısa, mutlu ve halinden hoşnut ideal bir Otuzco'ydu bu. Derken üçüncü bölüm geldi. En önemli bölüm. Bu çalışmanın tiyatral biçimi şuydu: Varolan bir imge ile birşeye başlayan bir insan bunu ideal bir imgeye nasıl çevirebilir? Değişim, dönüşüm ve devrim sahne üzerinde nasıl getirilebilirdi?

Burada sorun, sözcük kullanmadan bir düşünce iletmekti. Katılımcıların her birinin ideal bir imgeye ulaşma adına, değişik örgütlenme ve gruplaşmalarla, varolan imgeyi yeniden biçimlendirecek bir "heykeltraş" gibi davranma hakları vardır. Her biri fikrini imgesel olarak ortaya koydu. Canlı ama şözsüz tartışmalar oldu. Bir an, bir kişi "Bu böyle olmaz.. Bence.." dediğinde yönetici birden onun sözünü kesti ve "Ne düşündüğünü söyleme. Gel ve bize göster" dedi. Katılımcı bunun üzerine düşüncesini fiziksel ve görsel olarak gösterdi ve tartışma bunun üzerine devam etti. İşte bu noktada aşağıdaki çeşitlemeler gözlendi:

1.)İçlerinden bir kadına değişim imgesini biçimlendirmesi istendiğinde kadın hiçbir biçimde dizleri üstünde dua eden kadına dokunmadı. Bu da onun dua eden kadında devrimci bir değişim potansiyeli görmediğini açıklıyordu. Genç kadınlar genellikle doğal olarak kendilerini bu kadın figürü ile özdeşleştiriyordu. Bu yüzden de kendilerini devrimin baş kahramanları olarak görmediklerinden diz çökmüş kadını biçimlendirmek için hiç uğraşmıyorlardı. Öte yandan aynı soru Lima'lı genç bir kıza sorulduğunda, kız daha "özgürleşmiş" olduğundan, yine kendini özdeşleştirdiği aynı imgeyi değiştirmekle başladı işe. Bu deney birçok kez yinelendi ve sonuçta hiçbir değişiklik olmadan aynı sonuçlara ulaşıldı. Hiç kuşku yok ki farklı eylem kalıpları değişimi ortaya çıkarmıyor ama içten bir biçimde katılımcıların psikolojisni ve ideolojisini görsel bir biçimde

dışavuruyordu. Lima'dan gelen genç kadın diğer kadınların aksine kadın figürünü hadım edilen adama bağlamıştı. Kimi kadınların şekillerinde ise kadın figürü hadım edene karşı kavga veriyordu. Ayrıca diğer kadınlar dua eden kadının elini biraz daha havaya kaldırmışlardı.

2.)Devrim hükümetine inanan tüm katılımcılar şekillendirmeye en arkada yer alan silahlılardan başlamışlardı. Silahlarını kurbana yönelten iki adamın şeklini değiştirerek onları merkezde daha güçlü bir figür haline getirmiş ve silahlarını hadım eden kişilere yöneltmişlerdi. Öte yandan hükümetine aynı güveni olmayan katılımcılar ise silahlılar dışında bütün figürleri değiştirmişlerdi.

3.)Büyüsel çözümlere ya da sömürücülerin "vicdanî değişim"ine inanan kimi katılımcılar ise hadım edenleri şekillendirmeyle başlamışlardı. -Onları kendi iradelerini belirleyen bir etki olarak görüyorlardı- Onları yeniden canlandırıyorlar ve onları güçlü birer figür olarak merkeze yerleştiriyorlardı. Buna karşılık böylesi bir toplumsal değişime inanmayanlar ise diz çökmüş olandan başlıyorlar ve onu kavga eden bir pozisyonda zalimlere karşı çıkarken çiziyorlardı.

4.)Genç kadınlardan biri değişimi diz çöken kadında göstermenin dışında onu da serbest ve işkencecilere saldıran ve onları ele geçiren biri olarak göstermişti. Figürlerden biri diğer insanları, katılımcıları işaret ediyor ve değişimin asıl gücünün liderlerden, kurtarıcılardan değil halkın bizzat kendisinden kaynaklandığı fikrini açıkça ortaya koyuyordu.

5.)Başka br genç kadın ise değişimin bütün çeşitlerini beş kişi dışında kimseye dokunmayarak, o beş kişinin ellerini birbirine bağlayarak göstermişti. Bu kız orta sınıfa bağlı bir kızdı. Değişimi bir türlü imgesel olarak gösteremediğini anlayan kız sinirlenmeye başladı. Tam bu anda birisi ona bu bağlı insanların nasıl hareket edeceğini sordu. Kız hemen durumu kavradı ve bağırdı: "Doğru ya, bunlar bu haldeyken haraket edemezler.." Bu doğruydu. Bu insanlar onun şekillendirdiği biçimde harakete geçemezlerdi. Ve kız bunu o ana dek farketmemişti.

İmge Tiyatrosu'nun bu biçimi, düşünceyi "görünür" hale getir-

mek için olağanüstü kapasitesinden ve basit bir biçimde ortaya çıkmasından dolayı hiç kuşku yok ki oldukça verimli bir çalışmadır. Çünkü sözlü dil kullanmaktan kaçınılmaktadır. Her sözcüğün herkes için aynı olan bir anlamı ama aynı zamanda her kişi için bireysel, özel bir çağrışımı vardır. Eğer ben "devrim" sözcüğünü ortaya atıyorsam, büyük bir olaslıkla herkes benim radikal değişimden bahsettiğimi anlayacaktır. Ama aynı zamanda her birey kendi "devrim"ini ya da kendinde devrim kavramını düşünecektir. Ama ben "kendi devrimim"i yaptığım heykel gruplarıyla anlatmak durumundaysam burada anlam-çağrışım karşıtlığı görülmeyecektir. Çünkü imge bireysel çağrışımlarla ortak anlamın bir bireşimidir. Benim devrimi anlatan düzenlememde heykeller ne yapmaktır? Ellerinde silahlar mı yoksa oy pusulaları mı vardır? Halkı canlandıran figürler halk düşmanlarını temsil eden figürlere karşı kavga mı vermektedirler? Ya da halk figürleri bölünmüş, aralarında bir anlaşmazlık mı gözlenmektedir? Benim "devrim"i kavrayışım eğer konuşma yerine ne düşündüğümü göstermeyi seçersem daha açık hale gelecektir. Bir psiko-drama seansında sürekli erkek arkadaşı ile sorunlarını anlatan bir kızı anımsıyorum. Kız aşağı yukarı anlatmaya her zaman şu sözlerle başlardı: "Eve geldi. Beni kucakladı. Sonra ise.." Her seferinde bu sözü duyuyorduk ve gerçekten de kucaklaştıklarını sanıyorduk; bu da"kucaklamak" sözcüğünün bizdeki karşılığından kaynaklanıyordu. Derken bir gün kız nasıl buluştuklarını gösterdi: Adam ona yaklaştı. Bu arada kız ellerini göğsü üzerinde çapraz biçimde , kendini korur gibi tuttu. Adam onu sıkıca kavradı. Kız hala ellerini kapamış kendini savunmaya çalışır gibiydi. Aslında bu bir bakıma "kucaklama" fiilini çağrıştırabilirdi. Onun "kucaklama" dediği şeyi anladığımızda ise onun erkek arkadaşı ile sorununu da anlamıştık.

İmge Tiyatrosu'nda başka teknikler de kullanılabilir:

1.)Her katılımcı bir hareket ya da bir jestle bir heykele döner. Her seferinde de yalnızca bir işaret kullanmalarına (Örneğin el

çırpmak gibi) izin verilir. Bu durumda imgelerin düzeni her katılımcının bireysel eğilimine göre değişecektir.

2.)Katılımcılara öncelikle ideal imgeyi anımsamları söylenir. Daha sonra bu imgeyi orijinal, aktüel imge haline döndüreceklerdir. Sonuçta ise yeniden ideal imgeye ulaşmak için gerekli haraketleri yapmaları istenir. Böylece, önerilen geçişlerin olası çözümlemesi ve bunun hareket içinde imge grupları ile gösterilmesi gerçekleştirilir. Böylece herkes rahatlıkla bu değişimin bir tanrı lütfu olarak mı yoksa topluluğun doğasından çıkan gruplarca mı gerçekleştirildiğini açıkça görecektir.

3.)Heykelci-Katılımcı kendi işini bitirdikten sonra bu kez de kendisinden bizzat oluşturduğu grupta yer alması istenir. Bu çoğu zaman eğer kişi o gerçekliğin bir parçasıysa kendi gerçeklik görünümünün kozmik birşey olduğunu anlamasına yardımcı olur.

İmge oyunları bunun yanında birçok olanak daha sunar. Burada önemli olan nokta değişim olasılığının iyi çözümlenebilmesidir.

Üçüncü Basamak : Forum Tiyatrosu

Bu son basamaktır. Ve burada katılımcı kararlı bir biçimde dramatik eylemin içine girmeli ve onu değiştirmelidir. İşleyiş şu şekildedir: Önce katılımcılardan çözümü zor olan toplumsal ya da politik bir sorunu içeren bir öykü anlatmaları istenir. Sonra, bu sorunu içeren ve tartışmaya yönelik bir sonucu da içinde barındıran on ya da onbeş dakikalık bir parça doğaçlama olarak ortaya çıkarılır ve prova edilir. Ve hemen izleyenlere sunulur. Parça bittiğinde katılımcılara sunulan sonuca katılıp katılmadıkları sorulur. Tabii ki bazıları hayır diyecektir. Bu aşamada sahne bir daha ilk seferki gibi oynanır. Ama bu kez herhangi bir katılımcının bir oyuncunun yerine geçerek kendine en uygun gelen biçimde eylemi yönlendirme hakkı vardır. Yerine geçilen oyuncu bu arada dışarda bekler. Ancak katılımcının kendisiyle ilgili bölümü sona erdiğinde yeniden oyuna girmek için hazır olmalıdır. Diğer oyuncular yeni yaratılmış bir durumla karşı karşıya gelirler ve sunulabilecek tüm olasılıkları anında düşünmek zorunda kalırlar.

Oyuna müdahale etmeyi seçen katılımcı yerine geçtiği oyuncunun fiziksel eylemini de devam ettirmek zorundadır; öyle, sahneye gelip durmaksızın konuşmalarına izin verilmez: Onların yerinde olan oyuncuların oyunlarını aynı biçimde sürdürmelidirler. Sahne üzerinde de tiyatral eylem aynı biçimde sürmelidir. Herhangi biri bir çözüm önerilebilir ama bu sahne üzerinde çalışarak, oynayarak, birşeyler yaparak olmalıdır; yoksa rahatça, koltuğunda otururarak değil. Genellikle insanlar toplantılarda çok devrimci kesilirler ve devrimciliği, kahramanca davranmayı göze alırlar. Öte yandan ise aslında önerdikleri şeyi yapmak durumunda kaldıklarında işin o kadar kolay olmadığının bilincindedirler.

Bir örnek: Onaltı yaşındaki bir oğlan dünyanın en önemli balıkçı dalyanlarından biri olan Chimbote'de çalışmaktadır. Ayrıca bu kent Peru'nun ihracatının büyük bir bölümünü oluşturan balık unu fabrikalarının çokça olduğu bir yerdir. Bu fabrikaların kimisi oldukça büyükken, bazılarında ise yalnızca sekiz-dokuz kişi çalışmaktadır. Bizim genç adamımız bu ikinci türden bir yerde çalışmaktadır. Patronu ise işçileri sabah sekizden akşam sekize kadar aralıksız oniki saat çalışmaya zorlayan gaddar bir sömürgendir. Bu noktada sorun bu insanlık dışı sömürünün nasıl yenileceğidir.

Her katılımcının bir önerisi vardı. Örneğin, bunlardan biri patronun kontrol etmediği zamanlarda çok yavaş çalışmayı içeren "kaplumbağa operasyonu"ydu. Genç adamımızın ise parlak bir fikri vardı: Makinalar alabildiğince çok balıkla doldurulacak kadar hızlı çalıştırılacak, böylece aşırı ağırlıktan bozulan makinaların onarımı için en azından iki-üç saat çalışma kesilmiş olacaktı. Bu süre boyunca da işçiler dinlenecekti. Çünkü sorun işçilerin sömürülmesiydi. Peki ama anında ortaya çıkmış bu çözüm önerisi en iyi çözüm olabilir miydi?

Bu sahne tüm katılımcıların önünde oynandı. Kimi oyuncular işçileri, kimileri patronu, kimileri ustabaşın, kimisi ise "muhbir"i oynadı. Sahne bir anda balık unu fabrikasına dönüştürüldü. Bir işçi balıkları yüklüyor, diğeri küfelerdeki balıkları tartıyor, bir diğeri küfeleri makinaya taşıyor, ötekisi ise bunları makinaya veriyordu... Çalıştıkları sırada da konuşmayı sürdürüyorlardı. Çözüm öneriyor ve bunları tartışıyorlardı. Sonunda genç adam tarafından makinayı bozma önerisi geldi; Patron geldi ve işçiler makina gelene kadar dinlen-

diler. Onarım bittiğinde ise işçiler tekrar işlerinin başına döndüler.

Sahne ilk kez oynanmıştı ve hemen bir soru ortaya çıkmıştı. Hepsi aynı fikri paylaşıyorlar mıydı? Kesinlikle değil. Aksine hepsi farklı düşünüyordu. Hepsinin farklı bir önerisi vardı: Greve başlamak, makinaya bomba koymak, birlik olmak vs...

Sonunda Forum Tiyatrosu'nun tekniklerine başvuruldu. Sahne ilk seferde olduğu gibi yeniden oynanacaktı. Ama bu kez Seyirci-Katılımcı'nın kendi önerisini ortaya çıkaracak biçimde eyleme katılma ve onu yönlendirme hakkı vardı. İlk eyleme müdahale edecek olan bomba konulmasını önerendi. Genç Adam'ı oynayan oyuncunun yerine geçti. Ve bomba koyma önerisini yerine getirdi. Tabii ki bütün oyuncular fabrika yerle bir olacağı için bu öneriye karşı çıktılar. Çünkü burası onların iş kaynağıydı. Eğer fabrika kapanırsa bu kadar işçi ne yapardı? Böyle olunca Genç Adam bu işi kendi başına yapmaya karar verdi. Fakat sonra, ne bombayı yapmasını ne de nasıl kullanıldığını bilmediğinin farkına vardı. Teorik olarak bu tür davranışları savunanların çoğu böyledir. Gerçekte bu olayın nasıl olduğunu bilmedikleri gibi, uzaktan ya da yakından böyle bir şeyi yaşamamışlardır da. Bomba önerisini denedikten sonra tekrar oyuncu katılımcının yerine geçti. Ve "grev" öneren ikinci oyuncu rolü devralana kadar oynamayı sürdürdü. Diğerlerinin çoğuyla hemfikir olduktan sonra işi bırakmak, yürüyüş yapmak ve işyerini terketmek için ikna etti. Bu aşamada patron, ustabaşı ve "muhbir", yani fabrikada kalanlar kent meydanına grevcilerin yerine geçecek işçiler bulmak için (seyircilerin arasına) gittiler. (Chimbote'de işsizlik had safhadaydı.) Bu katılımcı-seyirci kendi çözümünü, grevi denedi. Ve bunun pratik birşey olmadığının farkına vardı. Bu kadar işsizliğin olduğu bir yerde patronlar, grevcilerin yerine geçecek yeteri kadar aç ve politik bilinci oluşmamış işçi bulabilirlerdi.

Üçüncü kalkışma ise işçilerin haklarını savunma ve işsizler gibi, çalışan işçiler için de bir fonu olan küçük bir birlik ve sendika oluşturmaktı. Forum Tiyatro'nun bu seansında ortaya atılan bu görüş katılımcılar tarafından en iyi görüş olarak benimsendi. Forum Tiyatro'da düşünceler dayatılmaz. Seyircinin, insanların tüm fikirlerini deneyebilme olanakları vardır. Tüm olasılıkları prova etmek ve onları gerçeklik içinde irdelemek, işte bu tiyatral bir pratiktir. Eğer seyirci Chimbote'deki tüm balık unu fabrikalarını bombalama sonucuna

ulaşmışsa, bu da onların bakış açısından doğru olabilir. Tiyatro doğru yolu gösteren bir yer değil, yalnızca bütün olası yolları sunulduğu, denendiği bir yerdir.

Belki tiyatro kendi başına devrimci olmayabilir ama bu tiyatral biçimler kuşku yok ki "devrimin bir provası"dır. İşin gerçeğinde seyirci-katılımcı kurmaca bir biçimde de olsa gerçek bir eylemi dener. Sahnede bir bomba koymanın provasını yaparken aslında somut olarak bir bomba koymanın provasını yapmaktadır. Bir grev örgütlemek konusunda yaklaşımı olan kişi ise gerçekten bir grev örgütlemektedir. Bütün kurgusal limitlere karşın bu deneyim somut birşeydir.

Burada kathartik etkiden tamamen kaçınılmaktadır. Sahne üzerindeki karakterlerin devrim yaptığı seyircilerin de yerlerinde kendilerini zafer kazanmış devrimciler olarak hissettikleri oyunları biliriz. "Eğer tiyatroda bir devrim yapmışsak, bun gerçekte de yapmanın ne gereği vardır?" Böyle birşey burada olmaz. Prova gerçeklikteki eylemin pratiği için itici güç oluşturmaktadır. Halk Tiyatrosu'nun diğer bütün biçimleri gibi Forum Tiyatrosu seyirciden kimi duyguları boşaltmaya değil, tiyatroda prova ettiği eylemi gerçeklikte de deneme arzusu uyandırır. Bu tiyatral biçimlerin pratiği gerçek eylemin de içinde barındırdığı karmaşıklığı ve zorluğu yeniden yaratmaktadır.

Dördüncü Aşama: Söylev Olarak Tiyatro

Geoge Ikısheva Burjuva Tiyatrosu'nun bitmiş bir tiyatro olduğunu söylerdi. Burjuvalar kendi dünyalarının nasıl bir dünya olduğunun farkındadırlar. Ve yalnızca bu bitmiş dünyanın imgelerini sunmaktadırlar. Burjuvazi bir seyir sunmaktadır. Öte yandan ezilenler ve proleterya kendi dünyalarının nasıl bir dünya olduğunu bilmemektedirler. Bu yüzden de onların tiyatrosu bitmiş bir seyir değil bir prova olacaktır. Bu, tıpkı tiyatronun dönüşümün imgelerini sunması gerektiği kadar doğrudur.

Latin Amerika'nın birçok ülkesindeki Halk Tiyatrosu etkinliklerim sırasında bu bakış açısının doğru olduğunu gözlemiştim. Popüler seyirci denemeye ve provaya ilgi duyarken "kapalı" bir gösteriden ise nefret ediyor. Bu durumda oyuncularla diyaloğa girebilmek, eylemin gidişini kesebilmek ve kibarca oyunun sonunu beklemeden sonuca

ilişkin açıklama isteyebilmek şansı olduğundan bunu yeğleyebiliyor. Burjuvazinin kurallarına karşı, halkın kendi kuralları seyirciye oyuna katılmak ve soru sormak için rahatlık ve cesaret veriyor.

Tartıştığım bütün yöntemler bir seyir-tiyatrosu'nun değil, prova-tiyatrosu'nun biçimleridir. Bu deneylerin nasıl başlayacağı kolaylıkla bulunabilir. Ama asıl sorun nasıl biteceğidir. Çünkü seyirci zincirlerinden kurtulmuş, harekete geçmiş ve kahraman (pratogonist) haline gelmiştir. Çünkü bu çalışmalar popüler seyircinin gerçek gereksinimlerinin sorumluluğunu taşır. Bu çalışmalar keyifli ve oldukça başarılı biçimde gerçekleştirilen çalışmalardır.

Ama bütün bunların yanında kimi seyircinin tiyatronun bitmiş biçimlerinden de hoşlandığı bir gerçektir. Özellikle Brezilya ve Arjantin gibi birçok ülkede geliştirilen biçimler Peru'da da büyük başarıyla uygulanmıştır. İşte bu biçimlerden bazıları:

*1.) Gazete Tiyatrosu.*İlk olarak bu biçim, benim de Brezilya 'dan ayrılmak zorunda bırakılıncaya kadar sanatsal yönetmeni olduğum São Paulo Arena Tiyatrosu'nun Çekirdek Grubu tarafından gelştirilmiştir. (36) Bu biçim, günlük gazete başlıklarını ya da dramatik olmayan malzemeyi tiyatral gösterime dönüştürmeyi amaçlayan birçok basit tekniği içermektedir.

a)Basit Okuma: Haber başlığı onu yanlış ya da maksatlı bir biçimde veren gazetenin genel anlamından ayrıştırılarak okunur.

b)Çapraz Okuma: İki haber başlığı sırayla, biri ötekine ışık tutacak, onu yorumlayacak, ona yeni bir boyut verecek biçimde çapraz olarak okunur.

c)Tamamlayıcı Okuma: Genellikle egemen sınıfların çıkarttığı gazetelerde bilgi verme ve bilgilendirmeden kaçınılır. Bu bütün haberlere yansımaktadır.

d)Tartımsal Okuma: Tıpkı bir müzik yorumlar gibi haber de samba, tango ya da Gregoryen şarkı vb. tartımlarla okunur. Böylece tartım haber için eleştirel bir "süzgeç" işlevi görecektir. Gazete gözden kaçırılan doğru yorumu ortaya çıkaracaktır.

e)Koşut Eylem: Oyuncular haber okunurken buna koşut olarak (haberi verilen olayın gerçekte meydana gelişini gösteren) mimik yaparlar. Bir yanda haber dinlenirken öte yanda ise ondan çok farklı birşeyi aynı anda, bir arada görsel olarak izler seyirci.

f)Doğaçlama: Haber sahne üzerinde tüm çeşitlemelerini ve olasılıklarını ortaya çıkaracak biçimde doğaçlanır.

g)Tarihsel: Verilen haberdeki olay başka tarihsel anlarda, başka ülkelerde ya da başka toplumsal sistemlerde geçirilerek bunlar da habere eklenir.

h)Güçlendirme: Haber slaytlar, şarkılar, gürültüler ve her türlü tanıtım malzemesi eşliğinde ve desteğinde okunur.

i)Soyutun Somutlaştırılması: Haberin genellikle soyutluğu ardına sakladığı şeyi sahne üzerinde (işkenceyi, açlığı, işsizliği) gerçek ya da simgesel grafik imgeleri de kullanarak somut hale getirmek.

j)Metnin Dışındaki Metin: Metin basılı metnin dışına çıkılarak okunur. Örneğin bir oyuncu olağanüstü bir sofrada yemek yiyen ekonomi bakanının ağzından tutumluluk ve kemerleri sıkma üzerine bir konuşma yapar. Bakanın sözleri ardındaki asıl gerçek böylece ortaya çıkar. Halk için tutumlu olmayı istemektedir; yoksa kendisi için değil.

2.Görünmez Tiyatro. Burada tiyatro dışındaki bir çevrede yani insanların seyirci konumunda olmadığı bir yerde, sokakta, restoranda, pazarda, kuyrukta bir sahne oynanması söz konusudur. Bu sahnenin tanıkları orada şans eseri bulunan kimseler olmalıdır. Bu gösteri boyunca orada bulunan insanlarda kesinlikle bunun bir "seyir" kendilerin de "seyirci" olduğu fikri uyanmamalıdır.

Görünmez Tiyatro parçanın detaylı olarak hazırlanmasına ve bütün ya da basit bir metne gerek duyar ; ama bunun da oyuncular tarafından seyircilerin onların eylemlerine ve oyunculuklarına katılımları sırasında onlarla birlikte hareket edebilme adına yeterli derecede çalışılmalıdır. Ayrıca prova sırasında seyirciden gelebilecek olası müdahalelerin de hesaba katılması gerekir. Bu olasılıklar aynı zamanda ihtiyarî metni de biçimleyecektir.

Görünmez Tiyatro halkın toplandığı yerler arasından seçilmiş bir yerde infilak eder gibi ortaya çıkar. Çevredeki tüm insanlar bu patlamadan etkilenir ve bu parça bitene kadar dikkatini ondan alamaz.

Küçük bir örnek Görünmez Tiyatro'nun nasıl yapıldığı konusunda bir fikir verecektir. Chiclayo'da bir otelin ALFIN Okuma-yazma ajanlarının da oturduğu ve diğer insanlarla o anda 400 kişinin bulunduğu büyük lokantasında, "oyuncular" farklı masalara oturdular. Garsonlar servis yapmaya başladı. Bu arada kahramanımız (diğerlerinin dikkatini çekebilecek kadar yüksek ama çok sıradan olmamak kaydıyla) yüksek bir sesle garsonu çağırdı ve bu otelde verilen yemeklerden hiçbirini yiyemeyeceğini çünkü oldukça kötü olduklarını söyledi. Garson olayı büyütmeden müşteriye a la kart'tan isterse daha çok hoşlanacağı birşey seçebileceğini söyledi. Oyuncu "Barbekü a la papuer" denilen bir yemek seçti. Bu arada garson bu yemeğin 70 sole olduğunu söyledi. Oyuncu ise hiç önemli olmadığını belirtti. Birkaç dakika sonra garson barbekü'yü getirdi. Kahramanımız hızla yemeğini yedi ve hızla lokantayı terketmeye hazırlanırken garson hesabı getirdi. Bu arada oyuncu değişik şekillerde diğer masalardakilere kendi yediği barbekünün onları yediği yemekten çok daha iyi olduğunu anlattı. Ama ne yazık ki bu da çok pahalıydı..

"Hiç kuşkuya kapılmayın ödeyeceğim. Barbekü'yü yedim. Ve fiyatı neyse ödeyeceğim. Ama bir sorun var. Beş kuruş param yok."

"Peki nasıl ödeyeceksiniz o zaman?" diye sordu kızgın garson. "Barbeküyü ısmarlamadan önce kaç para olduğunu biliyordunuz. Nasıl ödeyeceksiniz, söyleyin bakalım?"

Çevredeki yemek yiyenler de doğal olarak bu diyaloğu çok yakından izlemekteydiler. O kadar dikkatliydiler ki bu olay sahnede olsa bu kadar dikkatle dinlemezlerdi. Oyuncu devam etti:

"Üzülmenize gerek yok, çünkü borcumu ödeyeceğim. Beş param olmadığı için size emek gücümle ödeyebilirim bunu."

"Neyle, neyle?" diye hiddetle sordu garson. "Ne gücüyle?"

"Emek gücüyle dedim ya. Param yok ama size emek gücümü

kiralayabilirim. Benim Barbekü'nün parasını ödeyene kadar birşeyler yapmaya hazırım. Doğrusunu söylemek lazım ki çok lezzetliydi. Şu zavallı insanlara verdiğiniz yemeklerin hepsinden de lezzetliydi.. "

Bununla birlikte diğer masalardaki bazı kişilerde yemek fiyatları, otelin servisi ve diğer şikayetleri üzerine homurdanmaya başladılar. Garson konuya bir çözüm getirmesi için Şef-Garson'u çağırdı. Oyuncu ona da yeniden kendi emek gücünü kiralama teklifini yaptı ve ekledi:

"Ama küçük bir sorun var: Emek gücümü size kiralayabilirim. Ama bu konuda çok az şey biliyorum. O yüzden bana çok basit bir iş vermeniz lazım. Örneğin, otelin çöplerini boşaltabilirim. Sizde çalışan bir temizlik işçisinin maaşı nedir?"

Şef Garson maaşlar hakkında herhangi bir bilgi vermek istemedi ; ama bu arada diğer masadaki ikinci oyuncu hazırlanmıştı. Bu otelde çalışan temizlik işçilerinden birinin arkadaşı olduğunu ve maaşının saat başı yedi sole olduğunu söyledi. Bu arada iki oyuncu bir arada bir hesap yaptılar. Ve kahramanımız bağırdı:

"Bu nasıl olur! Yani on dakikada yediğim şu barbekünün parasını vermek için on saat mi çalışmam gerekiyor? Olamaz! Ya temizlik işçisinin maaşını arttırın ya da barbeküyü ucuzlatın. Ama durun, belki daha çok uzmanlık isteyen bir iş yapabilirim. Örneğin, otelin bahçe bakımını yapabilirim. Oldukça bakımlı ve güzel olduğuna bakılırsa çok zor bir iş olmalı bu. Bunu yapan mutlaka çok yetenekli biri olmalı. Kimbilir kaç para alıyordur? Tamam, bahçıvanlık yapacağım. Bu barbekü'nün parasını vermek için bahçede kaç saat çalışmam gerekir?"

Üçüncü oyuncu, başka bir masadan kalkarak bahçıvanın aynı köyden göç ettiği bir arkadaşı olduğunu ve bu yüzden de onun saatte 10 sole aldığını bildiğini söyledi. "Kahramanımız" yine hiddetlenmişti.

"Bu nasıl olur? Rüzgarda, yağmurda, çamurda, güneşin altında şu güzelim bahçelere bakan bahçıvanın on dakikalık barbekü'yü yiyebilmek için demek ki tam sekiz saat boyunca çalışması gerekiyor ha? Bu nasıl olur açıklayın bakalım, şef garson? "

Şef garson oldukça üzgün gözüküyordu. Sağa sola koşuşturup garsonlara yüksek sesle emirler verdi ve önceden gülen fakat sonrdan ciddi ciddi olayı izleyen müşterilerin dikkatini başka yöne çekmeleri için emirler verdi. Lokanta bir anda halk forumuna dönüşmüştü. Bu arada "kahramanımız" garsona servis için kaç para aldığını ve parayı ödemek için onun yerine geçmeyi teklif ediyordu. Bu arada başka bir oyuncu ayağa kalktı ve kendi yaşadığı yörede hiç kimsenin bir günde 70 sole kazanamadığını bu yüzden de hiç birinin Barbekü yiyemeceğini söyledi. (Bu oyuncunun içtenliği, ki doğruyu söylüyordu, masanın çevresindekileri de hareketlendirdi.

Sonunda, bu sahneyi bitirmek için başka bir oyuncu oyuna dahil oldu ve şu öneriyi getirdi:

"Arkadaşlar, garsona ya da şef garsona karşı olmamız hiçbir anlam ifade etmez. Çünkü onlar da bizim kardeşlerimiz. Onlar da bizim gibi yaşıyorlar. Buradaki fiyatlar onların kabahati değil. Para toplamamızı öneriyorum. Herkes ne kadar verebilirse versin ve bu Barbekünün parasını ödeyelim. Eliniz açık olsun, çünkü nasıl olsa artan paralar, bizim kardeşlerimize, çalışanlara garsonlara bahşiş olarak gidecek. "

Bir anda bu fikri paylaşanlar masalarda barbeküyü ödemek için para toplamaya başladılar. Bazıları birer ikişer sole birden veriyorlardı. Bazıları ise buna karşı çıktılar:

"Bizim rezil şeyler yediğimizi söylemişti. Şimdi de kendi barbeküsünün parasını bize ödettiriyor. Ben de onun yemeğinin parasını verirken kendim rezil birşeyler yiyeceğim ha.. Hayatta olmaz. Zırnık koklatmam. Bir ders alsın bundan. Bulaşıkları yıkasın da görsün gününü..."

Bir anda 100 sole toplanmıştı. Tartışma ise gece boyunca sürdü gitti. Burada oldukça önemli bir nokta, oyuncular asla oyuncu olduklarını açığa vurmadılar. Bu işte bu biçim tiyatronun görünmez doğasını belirliyordu. Ve bu görünmez niteliği de seyirciyi özgürce ve tam anlamıyla gerçek bir durumu yaşıyormuş gibi davranmaya iter. - Zaten söz konusu olan durum da gerçek bir durumdur.

Görünmez Tiyatro'nun "happening" ile ya da "gerilla tiyatro-

su" ile aynı şey olmadığını vurgulamakta yarar var. Bunlarda doğrudan "tiyatro" söz konusudur ve bundan dolayı da oyuncuları seyirciden ayıran duvarlar bir anda yükselir ve seyirci yine eylemsizliğe itilir. Bir seyirci her zaman için bir insandan daha az birşeydir! Görünmez Tiyatro'da tiyatral ritüeller bozulmuştur; yalnızca eski çürümüş kalıpları dışında kalan bir tiyatro vardır. Tiyatral enerji tam anlamıyla özgürleşmiştir ve bu özgür tiyatro tarafından yaratılan etki oldukça güçlü ve daha uzun sürelidir.

Görünmez Tiyatro'nun farklı sunumları Peru'nun değişik yerleşim yerlerinde yapıldı. Bunlardan Lima'dan 14 kilometre aşağıda yer alan Comas barrio'sunda Carmen Pazarı'nda yapılanlar sanıyorum özellikle ilgi çekicidir. Bir sebze tezgahında geçecek bu sahnenin kahramanı iki kadındır. Bunlardan biri okuma-yazma bilmiyor numarası yapmaktadır. Fiyatları okuyamadığı için, satıcının kendisini kandırdığı konusunda ısrarlıdır. Diğer oyuncu ona fiyatları okumada yardımcı olur ve bu arada da ona ALFIN'in okuma-yazma sınıflarına devam etmesini önerir. Bu arada okuma-yazma öğrenecek en iyi yaşın ne olduğu, geç kalıp kalmadıkları tartışılır. Sonuçta birinci kadın kendisinin okuma-yazma işi için çok yaşlı olduğunda ısrar etmektedir. Bu arada ufak tefek yaşlı bir kadın bastonuna dayanarak onların yanına geldi ve sinirli bir biçimde bağırdı:

"Sakın ola öyle düşünmeyin. Öğrenmek ve sevişmek için çok yaşlı olmak diye birşey yoktur!!"

Bu sahneye tanık olan herkes yaşlı kadının bu olağanüstü patlamasıyla birlikte kahkahalarla gülmeye başlamıştı ve oyuncular da sahneyi tamamlayamamışlardı.

3.)Foto-roman. Birçok Latin Amerika ülkesinde daha çok egemen sınıfların ideolojisinin bir aracı olan ve en aşağı algılama düzeyine yönelik bir alt-edebiyat olarak, tam anlamıyla gerçek bir foto-roman salgını vardır. Burada teknik katılımcılara bir foto-romanın olay dizisini kabaca, bunun kaynağını söylemeden aktarmayı içerir. Katılımcılardan bu öyküyü oynamaları istenir. Sonuçta gerek foto-romanda anlatılan ve gerekse oynanan biçimiyle öykü karşılaştırılır; farklar tartışılır.

Örneğin, bu gaddar türün en kötü yazarı olan Corin Tella-

do'dan alınmış aptalca bir öykü şöyle başlar:

Bir kadın ona ev işlerinde yardım eden başka bir kadınla birlikte kocasını beklemektedir...

Katılımcılar kendi bildikleri gibi sahneyi oynarlar: Kadın her zamanki gibi yemeği hazırlayarak kocasını beklemektedir. Bu arada iki laf etmeye gelmiş bir komşu kadın ona yardımcı olmaktadır. Koca uzun ve yorucu bir iş gününün ardından yorgun argın eve gelir. Evleri tek odalı bir gecekondudur vb... Buna karşıt olarak Corin Tellado'da kadın uzun bir gece giysisi giymiştir ve boynunda inci gerdanlık vardır. Ona yardımcı olan kadın ise, siyah giysileri içinde "Evet bayan..", "Yemek hazır bayan..", "Pekala bayan..", "Beyefendi geldiler bayan..." dışında hiçbir laf etmeyen hizmetçi bir kadındır. Ev mermer bir saraydır. Koca fabrikasındaki uzun ve yorucu bir günden sonra gelmiştir ve o gün işçilerle tartışmıştır. Çünkü işçiler "içinde yaşanılan krizi anlamamakta ve maaşlarına zam istemektedirler." Onlara söylenmeyi sürdürür.

Bu öykü, beş para etmez bir öyküydü, ama aynı zamanda içyapısında kendi ideolojik yaklaşımınıbarındırma açısından mükemmel bir örnekti. İyi giyimli bir kadın bilinmeyen bir kadından mektup alır; onu ziyarete gider; sonradan da o kadının kocasının ilk metresi olduğunu anlar. Metres kocasının onu terkettiğini çünkü bir fabrikatörün kızıyla evleneceğini söylediğini anlatır. Bu kadın iyi giyimli kadındır. Bütün bunların ötesinde şunları da söyler:

"Evet, beni aldattı, bana yalan söyledi. Ama ben onu affettim. Çünkü o her zaman çok hırslıydı. Biliyordu ki benimle çok yukarlara tırmanamazdı. Ama senle, gidebileceği her yere gidebilir, zirveye tırmanabilirdi."

Burada söylenilen şey, adamın kapitalist anlamda herşeye elde edecek bir düzeye eriştiğinden dolayı eski metresin onu affettiğiydi. Öyle bir şey ki, bir fabrika sahibi olma tutkusu, uğrunda aldatmaların bile unutulduğu soylu birşey gibi sunulmaktadır.

Ve genç kadın bunun üzerine hasta numarası yapmaktan öte hiçbir şey yapmaz. Böylece adamı duygusal açıdan kendi yanına çekecektir. Bu pis numaranın sonucunda adam kadına yeniden aşık

olur. Ne ideoloji! Bu aşk öyküsü meselenin özünü saklayan bir biçimde kaplanmıştır. Tabii ki bu öykü, diyaloglar olmaksızın anlatıldıktan sonra rençberler tarafından oynandığı anda tam anlamıyla farklı bir görünüm ve anlam kazanmıştır. Gösterinin sonunda oynadıkları olay dizisinin özgün hali anlatılır. Şok olmuşlardır. Burada önemli olan şudur: Corin Tellado'yu okuduklarında edilgen bir "seyirci" rolü oynarlar; ama en önce kendilerince öyküyü oynayıp Corrin Tellado'nun öyküsünü okuduklarında edilgen ve beklentili bir durumdan eleştirel ve karşılaştırmacı bir tavra dönüşürler. Öncelikle bir kadının evine sonra kendi evlerine; adamın karısının tavrına ve kendi geliştirdiklerine bakarlar ve bunu karşılaştırırlar. Bir yandan da kültürel ve ideolojik baskı aygıtlarının gülünçlüğüyle, bu foto-öykülerin sayfalarından süzülen zehirin farkına varmış olurlar.

Daha sonra aylar süren deneylerden sonra Lima'ya geri döndüğümde bunun kimi barrio'larda da, halkı zehirlemenin biricik yolu olarak görülen televizyon programlarının çözümlenmesinde de kullanıldığını duyduğumda fazlasıyla sevinmiştim.

4.)Baskının Kırılması. Baskın sınıflar bastırılan sınıfları baskı yoluyla ezmektedir; yaşlılar gençleri baskıyla ezmektedir; kimi ırklar kimi bazı ırklara baskı yoluyla boyun eğdirir. Samimi bir anlayış, dürüstçe fikir alış-verişi, eleştiri ve öz-eleştiri yoluyla değil. Hayır. Egemen sınıflar, yaşlılar, "üstün" ırklar, ya da erkek cinsi kendi değerlerini zorbalıkla, tek yanlı bir şiddetle; ezilen sınıfların üstüne; gençlere, aşağılanan ırklar ya da kadınlara kabul ettirirler.

Kapitalist hiçbir zaman çalışanlara kapitalin ve emeğin kimin olması gerektiğini sormaz; o sadece yalın bir biçimde fabrikanın kapısına silahlı bir polis diker; özel mülkiyet hükmünü verir.

Baskın olmayan sınıf, ırk, cins ya da yaş grupları her zaman, her yerde ve her biçimde baskıyla karşı karşıyadır. İdeoloji baskı gören insanın kişiliğinde somut hale gelir. Proleterya tüm işçiler üzerinde var olan baskı yoluyla sömürülür. Sosyolojik olan psikolojik olan durumuna gelir. Maskülin cinsin feminin cinse karşı genelde bir baskısı yoktur. Asıl somut baskı erkeğin (bireysel olarak) doğrudan kadına (bireysel olarak) yaptığı baskıdır.

Baskının kırılması tekniği, bir katılımcıdan kendini eziliyor

hissettiği, baskının ortaya çıktığı ve kendisinin de bu baskıya karşı kendi tutkularını gerçekleştirmek için karşı koyduğu bir anı oynamasının istenmesini içerir. Bu anın derin bir kişisel anlama sahip olması gerekmektedir: Ben, bir proleter, olarak ezilmekteyim. Biz proleterler ezilmekteyiz. Bundan dolayı da bütün proleterya ezilmektedir. Öznel olandan genel olana gitmek daha önemlidir burada yoksa tersi değil. Birine olan birşeyin öznelliği yanında aslında başkalarına olan şeylerle de tipik bir bağ oluşturduğu gösterilmelidir.

Öyküyü anlatan kişi bu arada geride kalan katılımcılardan, olayın kurulmasını sağlayacak; olayda yer alan diğer karakterleri de seçer. Sonra, kahraman tarafından önerilen durumu ve yönelimleri aldıktan sonra diğer katılımcılar kahraman ile birlikte olayı gerçekte oldğu gibi oynamaya başlarlar. Aynı sahneyi aynı şartlar ve aynı duygularla canlandırırlar.

Öncelikle gerçek olayın "reprodüksiyon"u biter. Kahramandan sahneyi bir kez daha tekrarlamasını ama bu kez baskıyı kabullenmeksizin, kendi düşüncelerini, isteklerini gerçekleştirmek için mücadele etmesi de istenir. Diğer katılımcılar baskıyı ilk gösteride olduğu gibi sürdürmekte ısrarcıdırlar. Bu çatışma iki gücü kıyaslamaya ; düşmanın gerçek gücünü görmeye ve mücadeleyi daha gerçekçi kılmaya yarayacaktır. Bu ayrıca kahramanımıza gerçekte yapamadığımız şeyi bir kez daha kurmaca içinde deneme olanağını da tanıyacaktır. Fakat yine burada da kathartik bir durum yoktur: Kişi burada gelecekteki gerçeklikte eline fırsat geçtiğinde baskıya karşı daha etkili direnmek; buna hazırlanmak adına, baskıya direnmenin bir provasını yapmaktadır.

Öte yandan, bu belirgin durumun öznel kendine has doğasına da dikkat etmek gerekliliği vardır. Bu tür bir tiyatral denemede bu belirli örnek yalnızca bir çıkış noktası olarak hizmet görür; buradan genele ulaşmak zorunluluğu vardır. Gelişim gerek aktüel gösterim sırasında gerekse gösterimden sonraki tartışmalarda realize edilmelidir. Bütün bu olaylar toplumsal hukuk açısından değerlendirilmelidir. Bu olguyu toplumsal hukuk'un yarattığı noktasına gelinmelidir. Seyirci-katılımcı bu yasaların da yardımıyla, bilgisiyle zenginleşmiş olarak bu deneyimi aşmalı ve bu olguları çözümleyebilmelidir.

5.)Söylence Tiyatrosu. Yalın biçimiyle bir söylencenin belli

doğruları ortaya koyan bir öykünün anlatılması olduğunu ve bunun ardındakini keşfetmek.

Motupe denen bir yerde bir tepe vardır. Yukarıya doğru ağaçların arasından çıkan dar, patika yoluyla tam bir dağ görünümündedir. Bu patika yolun yarısında ise bir haç durmaktadır. Biri ancak buraya kadar gidebilir. Bunun ötesine geçmek oldukça tehlikelidir. Bu noktayı geçmeyi deneyen az sayıda kişiden hiçbiri geri dönememiştir. Tepenin zirvesinde kan emici hayaletler olduğuna inanılmaktadır. Ama aynı zamanda öykü, genç ve cesur bir adamın tepenin zirvesine dek çıktığını ve orada "hayaletler"i gördüğünü de anlatmaktadır. İşin aslında bu dağın tepesinde kimi Amerikalıların bir altın madeni bulunmaktadır.

Başka bir söylence de Cheken göleti ile ilgilidir. Denir ki, burada hiç su bulunmazmış; rençberler bir bardak su için kilometrelerce gitmek zorunda kalırlar; susuzluktan ölürlermiş. Bugün orada bir toprak sahibinin mülkiyetinde olan böyle bir gölet vardır. Bu gölet nasıl ortaya çıkmış ve nasıl bir adamın malı haline gelmiştir. Söylence bunu açıklamaktadır. Hala su yokken, yine cehennem sıcağı bir gün köylüler tanrıya onlara bir yudum dahi olsa su vermesi için yakarmakta ve ağlamaktadırlar. Ama tanrının bu kurumuş köye hiç acıdığı yoktur. Bir gün, gece yarısı nasıl olursa olur, kara bir atın üzerinde kara bir panço giymiş bir adam gelir ve o zaman diğer köylüler gibi yoksul bir rençber olan şu anki toprak sahibini işaret eder:

"Sana bir gölet vereceğim ama sen de bana dostum, en değerli hazineni vermek zorundasın."

Zavallı adam, üzüntü içinde feryat eder:

"Ama benim hiçbir şeyim yok ki; Ben çok yoksulum. Hepimiz susuzluktan ızdırap içindeyiz; sefil kulubelerde yaşıyoruz; açlıktan ölüyoruz. Değerli hiçbir şeyimiz yok. Hayatımızın bile bir değeri yok. Benim tek başıma, tek değerli hazinem var. O da üç kızım. Başkaca birşeyim yok."

"O üç kızın.." dedi yabancı, "en büyüğü en güzeli.. Sana, Peru'nun en berrak sularıyla dolu bir gölet vereceğim. Sen de bana buna karşılık en büyük kızını vereceksin ve ben de onunla evlene-

ceğim."

Geleceğin toprak sahibi bu adam uzun süre düşünür; ağlar. Sonunda da en büyük kızına böylesi tuhaf bir teklifi kabul edip etmeyeceğini sorar. Yumuşak başlı kız babasının bu teklifini şöyle yanıtlar:

"Eğer bütün bu sorunları çözecekse, eğer bütün rençberlerin açlığını ve susuzluğunu sona erdirecekse; eğer sen Peru'nun en berrak sularına sahip olacaksan; ve sana zenginlik ve mal mülk getirecekse; rençberlere bu suyu satmanı sağlayacaksa; onlara da kilometrelerce yürümektense yanıbaşlarından hem de daha ucuza su olmalarını getirecekse; o zaman o kara atın üstünde gelen kara pançolu adama söyle, her ne kadar hem ondan hem de beni götüreceği yerden kuşkulu olsam da gideceğim onunla."

Iyi kalpli baba halinden hoşnut ve mutlu ama biraz da gözü yaşlı bir durumda karalar giymiş adama kararlarını bildirmeye gider. Bu arada kızına da işte biraz olsun yol almak için suyun litresiyle ilgili kimi hesaplar yapmasını söyler. Kara giysili adam kızın dışında evden hiçbir şey almayacağını söyler ve kızı atına bindirir. Dört nala uzaklaşırlar. Derken, olağanüstü bir patlama sesi duyulur. Ve atın ardından büyükçe bir duman bulutu yükselir. At, atın üstündeki adam ve kız bir anda ortadan kaybolur. Yerde açılan büyük bir delikten bir kaynak akmaya başlar ve Peru'nun en berrak sularından bir gölet oluşur.

Bu söylence kuşku yok ki bir gerçeği saklamaktadır: Toprak sahibi kendisinin olmayan birşeye sahip omuştur. Eğer bu soylu adam bütün bu mal varlığının tanrı tarafından verildiğini iddia ediyorsa, bunun bugün için büyüsel olmayan bir açıklaması olmalıdır. Bu durumda, göletin mülkiyeti toprak sahibinin en değerli hazinesi olan büyük kızının kaybolmasıyla açıklanmaktadır. Kanıt yerindedir! Ve bunu pekiştirmek adına, ayın yeni çıktığı akşamlarda göletin kıyısında kızın yine çıplak bir biçimde şahane bir altın tarakla uzun saçlarını tarayarak bir şarkı mırıldandığının duyulduğuyla ilgili başka bir söylence anlatılır. Evet, toprak sahibi için bu gölet altın gibidir.

6. Analitik Tiyatro. Katılımcılardan biri tarafından bir öykü anlatılır ve bu öykü oyuncular tarafından hemen doğaçlanır. Her karakterin toplumsal rolü tamamlandıktan sonra katılımcılardan her rolü

sembolize edebilecek bir fiziksel nesne bulmaları istenir. Örneğin, polisin biri bir tavuk hırsızını öldürmüştür. Polis çözümler:

a.)Adam işçidir; çünkü emek gücünü kiralamaktadır; simge: bir iş tulumu.

b.)Adam burjuvadır; çünkü özel mülkiyeti ve buna ait değerleri insan hayatının bile önünde tutar; simge: bir kravat ya da melon şapka vb..

c.)Adam bir baskı aracıdır çünkü polistir; simgesi: bir revolver'dir.

Bu, katılımcılar tüm rolleri çözümleyene kadar sürer: aile reisi (simge: örneğin cüzdan..) bir mason cemiyeti üyesi..vb.. Burada önemli olan nokta katılımcılar tarafından seçilen simgelerin o an onlarca belirlenmesidir; yoksa "yukardan bir yerden" empoze edilmesi değil. Belli bir topluluk için aile reisinin simgesi bir cüzdan olabilir çünkü aile reisi ailenin tüm harcamalarını kontrol eden kişidir. Başka bir topluluk için bu simge herhangi birşey ifade etmeyebilir. Onlar da bir koltuk seçebilirler örneğin.

Karakteri ya da karakterleri çözümledikten sonra (bu çalışmanın sınırlarının içine yalnızca eksen karakterleri almakta basitlik ve açıklık adına önerilir.) bu kez de öyküyü yeni bir yaklaşım getirilir. Her karakterden, dolayısıyla her toplumsal rolden kimi simgeler atılır. Aşağıdaki gibi olursa öykü yine aynı biçimiyle kalacak mıdır:

a.)polisin kravatı ya da melon şapkası olamaz mı?

b.)hırsızın şapkası ya da kravatı olabilir mi?

c.)hırsızın revolveri olabilir mi?

d.)polis ve hırsız aynı anda aynı simgelere sahip olabilirler mi?

Katılımcılardan çeşitlemeler üretmeleri ve farklı öneriler getirmeleri istenir; bunlar daha sonra oyuncular tarafından canlandırılır ve herkes tarafından o anda eleştirilir. Bu yöntemde, katılımcılar insan eylemle-

rinin bireysel psikolojiden kaynaklanan temel ya da yegane bir sonucu yoktur; daima bir birey sınıfının ağzından konuşmaktadır!!

7.)Ritüeller ve Masklar. Üretim ilişkileri (altyapı) bir toplumun kültürünü (üstyapı) belirlemektedir.

Kimi zaman alt yapı değişmekte ama üstyapı belli bir süre için de olsa aynı kalmaktadır. Brezilya'da toprak sahipleri rençberlere kendileriyle konuşurlarken yüzlerine bakma izni vermezler; çünkü bu saygısızlık anlamına gelmektedir. Rençberler toprak sahipleriyle konuşurken yere bakarlar ve sürekli "evet, efendim..", "evet, efendim.." diye mırıldanırlar. Hükümet tarımsal reforma karar verdiğinde (faşist darbeden, 1964'ten önce) hükümet temsilcileri tarlalara giderek rençberlerin nasıl toprak sahibi olacaklarını anlattılar. Rençberler hükümet temsilcileriyle de aynı biçimde konuşuyorlardı. Yere bakıyorlar; "Evet, arkadaşım..", "Evet, arkadaşım.." diye mırıldanıyorlardı. Feodal kültür bu insanların tam anlamıyla hayatlarına nüfûz etmişti. Görüldüğü üzre rençberlerin toprak sahipleriyle girdiği ilişkiyle hükümet temsilcileriyle girdiği ilişki arasında küçük bir fark vardı. Ama hareket hala değişmemişti.

Halk Tiyatrosu'nun bu tekniği ("Ritüeller ve Masklar") tam anlamıyla üstyapıyı ortaya çıkarmayı içerir. Bütün insan ilişkilerini somutlaştıran ritüeller ve davranış maskları, her insana toplumda oynadığı rolü ve yapmak zorunda olduğu ritüelleri dayatmaktadır.

Çok basit bir örnek: Bir insan günahlarından arınmak için bir rahibe gider. Bunu nasıl yapacaktır? Tabii ki diz çökecek, günah çıkartacak, nedamet duyacak, haç çıkaracak ve ayrılacaktır. Peki, bütün insanlar Rahiplerin önünde aynı şekilde mi günah çıkartır? İnsan kimdir; Rahip kimdir?

Bu aşamada, bu günah çıkarma sahnesini dört kez oynamak için iki tane çok yönlü oyuncuya ihtiyacımız vardır:

Birinci sahne: Rahip ve inanan toprak sahibidir.
İkinci sahne: Rahip toprak sahibi, inanan bir rençberdir.
Üçüncü sahne: Rahip bir rençber, inanan ise toprak sahibidir.
Dördüncü sahne: Rahip de, inanan da rençberdir.

Ritüel her seferinde aynıdır ama her sahnede farklı toplumsal masklar olduğu için dört sahne de birbirinden farklı olacaktır.

Bu sayısız değişkeni olan olağanüstü zengin bir tekniktir: Maskları değişerek aynı ritüeli oynamak; aynı ritüelin aynı toplumsal sınıftan gelen insanlarca canlandırılması; ve sonra yine farklı toplumsal sınıflarca tekrarlanması; aynı ritüel içinde maskların değiştirilmesi vb...

Sonuç : "Seyirci" kötü bir sözcük!

Sonuç hiç kuşku yok ki işte bu kadar basittir: "Seyirci" kötü bir sözcük! Seyirci bir insandan daha az birşeydir ve mutlaka onu insanlaştırmak, tüm eylem kapasitesini yeniden yapmak, harakete geçirmek gereklidir. O da aynı zamanda seyirci de olabilen ve oyuncu diye adlandırılan insanlarla eşit bir biçimde bir özne ve oyuncu olmalıdır. Halk Tiyatrosu'nun tüm bu deneylerinin nesnesi aynıdır. - Tiyatronun dünyanın bitmiş görünümlerini dayattığı seyircinin özgürleştirilmesi... Çünkü doğrudan ya da dolaylı olarak egemen ınıflara bağlı olan bu insanların ortaya koyduğu bitmiş imgeler de çoğu zaman kendi kendilerinin yansıması olacaktır. Halk Tiyatrosu'nun seyircisi (halk) bu imgelerin edilgen bir kurbanı olmayı sürdüremez.

Bu kitabın birinci denemesinde gördüğümüz üzre, Aristoteles'in Poetikası ezilmenin poetikası'dır: dünya, değişmez ve yetkin olarak bilinir. Ve bu dünyanın bütün değerleri de kendi yerine düşünmesi ve haraket etmesi için gücünü edilgen bir biçimde karakterlere devreden seyirciye dayatılır. Böylece de seyirciler trajik hatalarından, toplumu değiştirme yetilerinden arınmış olurlar. Devrimci

istemden arınılmış olur böylece! Dramatik eylem gerçek eylemin yerine geçer.

Brecht'in poetikası, aydınlanmış kişinin poetikasıdır: dünya, bir değişim öznesi olarak sunulur ve değişim tiyatronun bizzat kendisinde başlar. Seyirci kendi yerine haraket etmesi için karaktere gücünü devrettiyse de, onun yerine düşünmesi için gücünü devretmemiştir. Deneyim, bütünsel olarak eylem düzeyinde değil, bilinç düzeyinde açığa çıkar. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri, gerçek için bir hazırlanmadır.

Ezilenlerin Poetikası tam olarak özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirci, kendi yerine ne düşünmesi ne de eyleme geçmesi için karaktere gücünü devretmez. Seyirci kendini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eyleme geçer! Tiyatro eylemdir!

Tabii ki tiyatro tek başına devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro devrimin provasıdır!

FARKLI DİLLERİN ÇİZELGESİ

Gerçekliğin iletişimi	Gerçekliğin Somutlanması	Gerçekliğin Dönüştürülmesi
Dil Konuşma-Yazma	Sözlük(Söz dağarcığı) Sözcükler	Söz dizimi Tümce (özne,nesne,yüklem)
Müzik	Müzik araçları ve sesleri (Ton,derinlik,notalar)	Müziksel anlatım; ezgi ve tartım
Resim Sinema	Renk,biçim İmgeler(İkincil olarak müzik ve konuşma)	Stillerin kompozisyonları Kurgu; ekleme, bindirme, mercek kullanımı, açılar,yükselme,alçalma vb.
Tiyatro	Bütün imgesel dillerin bireşimi:sözcükler,renkler,biçimler,hareketler, sesler.	Dramatik eylem

SAO PAULO ARENA TİYATROSU'NUN GELİŞİMİ

SAO PAULO ARENA TİYATROSU'NUN GELİŞİMİ

Bu makaleler 1966'da Brezilya'da Saõ Paulo Arena Tiyatrosu'nda, Sydney Miller, Théo de Barros, Gilberto Gil ve Caetano Veloso tarafından müzikleri yapılan ve Augusto Boal ve Gianfrancesco Guarnieri tarafından sahnelenen Arena Tiradentes'i Anlatıyor (Arena conta Tiradentes) yapıtının oynanması sırasında yazılmıştır.

Birinci Basamak

1956'da Arena Tiyatrosu "gerçekçi" basamağına geçti. Birçok özelliği arasında bu basamak gelenekçi tiyatroya "hayır" diyen bir aşamaydı. Peki, gelenekçi tiyatronun yapısı neydi? O yıl Sao Paulo'nun tiyatral panoroması halen,-kuranların da söylediği gibi- iki bardak viski arasında "en hızlı büyüyen kent"in şerefine kurulmuş bir

tiyatro olan TBC'nin (Teatro Brasileiro de Comedia) estetiğince belirlenmekteydi. Parası olanlarca kurulmuş ve seyircisi de parası olanlardan oluşan bir tiyatroydu bu. Gelişigüzel seçilen oyunlar Gorki ile Goldoni'yi bir araya getirebiliyordu. "Burada da iyi bir Avrupa tiyatrosu sunulmaktadır.", "Fransızca konuşur.", "Çok yeterli değiliz belki ama bizde Eski Dünya'nın ruhu var." sözleriyle özetlenebilecek bir dünyaydı sundukları.

Bu bizden uzakta olan birşeye duyulan bir nostaljiydi. Ama yine bu şekilde çalışmak eğlenceliydi. Arena büyük kültürel merkezlerden uzak olduğumuzu ama kendimize yakın olduğumuzu keşfetti ve "yakın" bir tiyatro yaratmak istedi. Ama kime yakın? Tabii ki seyircisine. Peki onun seyircisi kimdi? İşte, burada başka bir hikaye başlıyordu. TBC kurulduğunda sahnelerimizin büyük yıldızları kendilerini büyük bir boşlukta hissettiler. Bütün oyunu kendileri etrafında kuran bu oyuncu-promosyoncular iyi kadronun üstünde soylu bir biçimde heykel gibi duruyorlardı. Yıldızlar sürekli olarak metni önemsemeden ilgiyi kendi üzerlerine çektikçe seyirci karakterleri göremiyordu. Ama bu yıldızlar oldukça azdı ve iyi biliniyordu.

TBC bunları tümünü yıktı. Tiyatro bir topluluk tarafından oynanmalıydı. Bu yeni bir kavramdı. Seyirci yeniden, biraz da bu yıldızlara duyduğu hayranlıkla ne olduğunu görmek için tiyatroya döndü. Eğer bu yıldızlar Sao Paulo'nun finans seçkinleriyse gelen seyirciler de orta sınıftandı. Başlangıçta mutlu bir evlilikti. Fakat bu iki kesimin uyumsuzluğu bir anda apaçık ortaya çıktı. Arena'nın ilk aşaması bu açıklığın gereklerini yerine getirmek ve orta sınıfın memnun etmek adına gerçekleştirildi. Orta sınıf seyirci soyut olandan ve harika sahnelemelerden yorulmuştu artık-kusursuz ingiliz lehçesinden de- her ne kadar Brezilya dilindeki kekeme "tu" lar ve "vos"larla kekeleyen ve Portekiz anakarasında olmayan bu dilde Brezilyalı aktörleri izlemeyi ve duymayı tercih ediyorlardı.

Arena bunu ulusal metinlerle ve Brezilyalı gösterilerle yanıtlamak zorundaydı. Ama ortada böyle yapıtlar yoktu. Birkaç ulusal yazar da daha çok Helen mitleri ile uğraşmaktaydı. Nelson Rodriquez bile şu aşağıdaki sözlerle övülmekteydi: "Nelson ilk kez Brezilya'da, tam anlamıyla doğru bir Grek Tragedyası'nın trajik duyarlığını yakalamıştır." Biz TBC'nin İtalyancılığı ile, Helenize olma pahasına bir kavga vermiyorduk. Bundan dolayı da son çare olarak yabancı

yazarlar tarafından yazılsa bile çağdaş gerçekçi metinleri kullanmak kalıyordu.

Gerçekçiliğin kolayca sahnelenmesi dışında başka avantajları da vardı. Gielgud'nun mükemmel taklitleri gibi şeylerin güzel göründüğü bir yerde biz de çevremizi saran görünen gerçekliğin taklidini getirebilirdik. Yorumlama oyuncuların basit bir biçimde oyuncu olarak kalmalırını da önleyen birşeydi.

Arena'da Oyuncu Laboratuvarı kuruldu. Zaten Stanislavski oyuncu için sabahın dokuzundan sahne üzerinde görünene dek herşeyi dakikası dakikasına, kelime kelime çözümlemişti. Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flavio Misciaccio, Nelson Yarier, Milton Gonçalves ve diğer oyuncuların bu süreci oldukça büyük katkıları oldu.

Bu süreç içinde Steinbeck'in Fareler ve İnsanlar, O'Casey'in Dünyanın Düzeni, Sidney Howard'ın Ne Bildiklerini Biliyorlardı gibi yapıtlarının yanında daha ilerde, estetik olarak bu süreç içinde ele alınabilecek Brecht'in Senyora Carrar'ın Tüfekleri gibi yapıtlar seçildi. Geleneksel sahne ile yuvarlak sahne uygulanabilirlik açsından farklılıklar taşıyordu. Yuvarlak sahnenin gösterimin tiyatral karakterini açığa vurduğundan bu yana geleneksel sahnenin naturalizm için daha uygun olduğu zannedilirdi. seyirci ile seyirci, arada kalan oyuncularla birlikte yüzyüze geliyordu. Ve bütün tiyatral işleyiş girişleri, çıkışları ve yarım yamalak dekorlarıyla hiçbir gizlemeye olanak tanımayacak ölçüde çıplaktı. Şaşırtıcı olan, yakınlaşma tekniğine olanak sağlaması bakımından yuvarlak sahnenin gerçekçi tiyatro için daha iyi bir biçim olduğuydu. Bütün seyircilerin oyuncuya yakın oluyor; seyirci sahnede getirilen bir kahvenin kokusunu duyabiliyor, bir makarnanın nasıl yutulduğunu görebiliyordu. "Gizli ağlamalar" gizini yitiriyordu. İtalyan usulü sahne bir anlamda boş bir girişimdir.

Guarnieri, makalelerinden birinde Arena Tiyatrosu'nda sahnenin evrimini imgesel olarak üç adımda özetlemiştir. İlki, geleneksel sahneye geçmek isteyen, biçimsel olarak kapıları ve pencereleri gösteren ürkek bir biçimdir. İmge olarak, yuvarlak sahne çıplak sahne dekorundan daha fazla birşey değildir. İkincisi, yuvarlak sahnenin kendi müstakil biçiminin farkına varması ve tam anlamıyla bir basitliği getirmesidir. Zeminin üstündeki kimi saman parçaları bir çiftlik am-

barını, bir tuğla bir duvarı simgeleyebilir ve böylece de gösteri oyuncunun üzerine yoğunlaşabilirdi. Üçüncüsü, bu basitlikten daha sonra bir biçime dönüşen bir pitoresk sanatının doğmasıdır. Burada, bu sahnelemenin en iyi örneği Flavio Imperio tarafından yapılan Hindi'nin Yavrusu'dur.

Daha sonra topluluğun bir üyesi olan Flavio Imperio'nun gelişi Arena'yı pitoresk sanat ile tanıştırmıştır.

Gösteri hesaba katıldığında, oyuncu tiyatral olgunun temelini oluşturmaktadır; o tiyatroyu vareden etmendir, onsuz birşey yapılamaz. Herşeyin özeti odur.

Daha önceden rençberlerimiz "ihtişamlı oyuncular"ımız tarafından Fransızlara dönüştürülürken, şimdi ise İrlandalı devrimciler Brezilyalı köylüler oluyordu. Çift yönlülük tamamlanmış; şimdi ters yüz edilmişti. Gerekli olan, bizim oyuncularımız için Brezilyalı karakterler yaratacak bir dramaturgiydi. Sao Paulo'da bir Dramaturgi Semineri düzenlendi.

En başta kuşkular hakimdi; ne hayatta ne de sahnede hiçbir deneyimleri olmayan bu genç insanlar nasıl oyun yazarı haline getirilecekti? İçlerinden onikisi seçildi. Öğrendiler, tartıştılar, yazdılar ve böylece de ikinci aşama başlamış oldu.

İkinci Basamak: Fotoğraf

Bu çalışma 1958'de başladı. Yapılan ilk oyun, G.Guarnieri tarafından yapılan ve bütün yıl boyunca, 1959'a dek süren Onlar Smokin Giymezler adlı oyundu. Bu bizim kentli, proleter tiyatromuzun ilk ortaya çıkışıydı.

Bunu izleyen dört yıl içinde, 1964'e dek birçok yeni başlayan oyun yazarı seyirciyle tanıştı. Bunlar, Oduvaldo Viana Filho (Chapetuba F.C.), Roberto Friere (Bize Benzeyen İnsanlar), Edy Lima (Dört Dörtlük Kadın'ın Farsı), Augusto Boal (Güney Amerika'da Devrim), Flavio Migliacco (Sahte Mutluluk), Francisco de Assis (Haydut'un İsteği), Benedito Rui Barbosa (Soğuk Ateş) gibi yazarlardı.

Arena Tiyatrosu'nun yetkinliklerine bakmaksızın Avrupalı oyun yazarlarına kapılarını kapatması ve Brezilyalı Seyirci'ye Brezilyaca konuşmak isteyen herkese açması zaman alan bir süreçti.

Bu safha, Sao Paulo'da endüstrinin gelişmesini ve ulusal olan herşeyin yüceltilmesini içeren politik ulusallaşma ile de örtüştü. Bossa Nova ve Yeni Sinema da tam bu sırada doğdu.

Oyunların içerdiği herşey, taşra futbol maçlarındaki şike, kapitalistlere karşı yapılan grevler, küçük köylerdeki zina olayları, demiryolu işçilerinin insanlık dışı şartları, Kuzeydoğu'daki haydutlar (cangaceiros), ve Meryem Ana'ya, Şeytan'a ve diğer dinsel ögelere ait yörel inanışlar, hepsi Brezilyalı'ydı.

Bu biçim çok az değiştirildi. Tıpkı fotoğraf gibi adım adım ama oldukça hızlı gelişti. Bu dramatik çemberin ana teması hayatın temel özellikleriydi. Peki ya bunun asıl sınırları neydi? Seyirci kendisine yakın olan herşeyi algılıyordu. Öncelikle sokaklarındaki adamı ya da yan komşularını sahnede görmek onları oldukça eğlendiriyordu. Sonradan hiç bilet parası ödemeden bunları görebildiklerinin farkına vardılar.

Bu aşamada yorum Stanislavski sistemine yakın bir yolla sağlanıyordu. Ama yorumlama ilk başta "duyguları uyandırmak" yönündeyken, artık duygular diyalektik bir gelişim gösteriyor ve vurgu daha çok "duyguları dalgalandırmak" biçiminde ortaya çıkıyordu. Mao Tse-Tung'tan bir benzetme ödünç alırsam bu, "Göl değil, duygusal bir ırmak"tı. İşleyiş olarak diyalektiğin kurallarına başvuruluyordu. Niteliksel ve niceliksel açıdan karşıt istemler birbiri içine geçmiş çatışkısal yapı içinde geliştiriliyordu. Böylece Stanislavski bir yapı içinde birleştiriliyordu. Rus yönetmenin anonim olana karşı tüm direnişine karşın, onun bütün kuramları böylesi bir yapıya mükemmel bir biçimde uyuyordu.

Bu safhanın gerçekleşmesi oldukça gerekliydi. Yararları oldukça büyüktü: Brezilyalı yazarlar her birinin oyunlarının başarılı biçimde sahneye çıktığını görmeleriyle gişe terörüne son vermişlerdi. Yalnızca ulusal yazarlara açık olan bir tiyatronun ortaya çıkışı bir gayreti de ortaya çıkardı ve bu aşamada birçok hevesli kişi oyun yazarı oldu. Aynı zamanda bunlar daha az mimsel ve daha çok Brezilyalı

olan tiyatronun yapısına oldukça fazla katkı sağladılar.

Üçüncü Basamak: Klasiklerin Ulusallaştırılması

Machiavelli'nin Adamotu adlı oyununun Mario da Silva tarafından yapılan çevirisini seçtik. Machiavelli gelişmeye başlayan burjuvazinin ilk ideoloğuydu. Bizim yapımımız ise onun battığı bir yüzyıla denk düşüyordu.

Bu son nefesin ideoloğu ise Dale Carnegie'ydi. Aslında bu iki düşünürün ortaya koyduğu kurallar, tarihsel anlamda dörtyüz yıllık bir ayrılık içerseler de özdeşti. Yokoluşun "Kendini gerçekleştiren insan"ı ile Floransa'nın "erdemli insan"ı, ilkinin kirli oyunlar oynayan, ikincisinin ise gözdağı veren kimliklerine rağmen aynıydı.

Bizim çeşitlememiz içinde Mandragola, akademik bir yapıt olarak ele alınmaktansa politik gücü ele geçirmenin hala etkili olan bir özeti olarak sunuldu. Bu masalda güç Lucrezia'yla simgelenmişti. Lucrezia, eve kapatılmış ama onu elde etmek isteyen ve onun için dövüşen herhangi biri tarafından elde edilebilecek biriydi ve onu elde etmekte ayak direyen bir insan oyunda hedeflenen ahlaki ilkelere olmasa da tutkulu sona ulaşabilirdi.

Mandragola'dan sonra diğer klasikler onu izledi. Martins Penna'dan Rahip Adayı, Lope de Vega'dan En İyi Başkan (El mejor alcalde, el Rey), Moliere'den Tartuffe ve Gogol'den Müfettiş.

"Ulusallaştırma", dönemin nesnel toplumsal özelliklerini de akılda tutmayı getiriyordu. Böylece, örneğin En İyi Başkan'da, üçüncü perde çok köklü değişiklikler gerektiriyor; bu da yazarlıktan çok bir uyarlamacılığı gerekli kılıyordu. Lope, bu oyunu Krallığın egemenliği altında ulusların birleştiği bir dönemde yazmıştı. Yapıt, tüm gücü elinde tutan, dürüst, iyi, yardımsever yegâne bireyi yüceltiyordu. Karizma'yı yüceltiyordu. Bu öykü Lope'nin dönemine uygun olsa da, bizim için, Brezilya için tepki alma riskini de beraberinde taşıyordu. Bu nedenden dolayı da yüzyıllar sonra da olsa bu metnin bütün yapısının oturduğu mantık ve ana düşüncesi yeniden biçimlendirilmeliydi.

Öte yandan, Tartuffe çok fazla değişiklik yapılmadan oynandı. Çünkü oyun oynandığı yılda dinsel ikiyüzlülük bizim Tartuffe'lerimiz tarafından oldukça iyi uygulanmaktaydı. Tanrı, Vatan, Aile, Ahlak, Özgürlük vb. adına, tanrısal ve askeri olan şeylere karşı çıkanları cezalandıranlar caddelerde dolaşıyordu. Tartuffe, tanrıyı ilahi bir güç, adalet olarak görmektense bir ortak olarak algılayan bu sistemi oldukça güçlü bir biçimde açığa çıkarıyordu. Moliere'in oyunun sonunda "Tartüfçü" eleştirilerden kurtulmak adına hükmete düzdüğü övgü de dahil, oyunda köklü değişiklikler yapmanın gereği yoktu. Oyunu bütün basitliğiyle sahnelemek seyirciyi güldürmek için yeterliydi. Yapıt ulusallaştırılmıştı.

Bu aşama ta başından beri kimi engeller getirdi. Örneğin, biçim. Birçok kişi klasik yapıtların oynanmasını tekrar TBC'ye dönme ve yeni bir perspektif getirmeme olarak yorumluyordu. Moliere'i, Lope'yi ya da Machiavelli'yi sahnelemekteki amacımız, bu yazarların gelenekçi yapılarını yeniden yaratmak değildi. Bu metinlerin tümü bugüne getirilmek için sanki arkalarında hiçbir ulusal ya da tiyatral gelenek yokmuş gibi kabullenilmişlerdir. Ne Lope'yi yaparken Allejandro Ulloa'yı ne de Moliere'i yaparken Fransız bir oyuncu topluluğunu düşünmüştük. Bizim gönderme yapmak istediğimiz düşüncelerimiz, o gün de bugün de geçerli olan kişilerarası toplumsal ilişkilerdi. Kuşkusuz, sonunda bir biçime ulaşmıştık. Ama bu ilkel bir biçim değildi. Bu bizi kopya etmenin sınırlamalarından kurtardığı gibi bize sanatsal yaratıcılığın sorumluluğunu da getiriyordu.

Bu anlamda büyük kültür merkezlerinden gelen birçok eleştiri de kısa sürede yanıtlandı. Onlara göre klasiklerin ulusal değil "evrensel"di. Bu tip oyunları ya Old Vic ya da Comedie yapabilirdi. Biz bunu tersine çevirdik. Biz de bir "evren"dik. Evrensel olanın bir parçasıydık.

Yorumu da göz önünde bulundurmak şartıyla, yeni bir nokta daha bulduk. Toplumsal yorumlama öne çıktı. Oyuncular yorumlarının temelini oluşturan kuşkulu noktalar yerine diğerleriyle ilişkilerinden doğan bir karakter yarattılar. Böylece dıştan içe doğru bir yaratım ortaya çıktı. Karakterin oyuncunun kendisinden doğduğunu varsaydık. Karakterin kendisini sürüklediği bir figür değildi oyuncu; ama hangi karakter hangi oyuncudan doğacaktı? Her insan gerçek yaşamında kendi kişiliğini canlandırır. Kendine has gülme, yürüme, konuşma şekli, düşünme ve hissetme biçimi vardır. Her in-

sanın konumu ayrı bir karakterdir ve herkes ilkin kendini yaratacaktır . Ama bunu yaparken, gündelik yaşamdaki görme, duyma, hissetme, düşünme ve hareket etme'yi daha büyük biçimde yapacaktır. Oyuncu öncelikle gündelik yaşamın sınırlarından sıyrılmalıdır. Algılama ve yansıtabilme yetisini zorlamalıdır. Kendi karakterinin girdiği ilişkileri çözümlemek için çaba harcamalıdır.

Bu aşamanın gerçekleştirilmesinde en önemli nokta kişilerin basitliği tüm çapraşıklığı içinde algılamaları ve çözümlemeleridir. Böylece evrensel olanın bireşimi de ortaya çıkacaktır. Belki biri kavramsallaştırılamayan birşey sunarken, öteki de soyut birşey getirecek ve asıl gerekli olan da bu ikisinin bireşimini gerçekleştirmek olacaktır.

Dördüncü Basamak: Müzikaller

Arena oldukça fazla müzikli gösteri yapmıştır. Her pazar müzisyenlerin ve şarkıcıların katılığı gösteriler yapılıyordu. Bunlar, Moracy do Val ve Solano Riberio'nun yaptığı "Bossa-Arena" genel başlığı altında toplanan gösterilerdi. Sonra bunlara, Paulo Jose'nin Küçük Bir Öykü ve Çocukların Savaşı gibi deneysel yapıtları da eklendi. Bu gösteriler daha sonra Rio de Janerio'dan gelen bir topluluğun "öneri"siyle farklı bir boyut kazandı. Nara Leao, Maria Bethania, Ze Keti ve Joao do Vale'den oluşan bu topluluğun önerdiği şey müzikaldi. Tek kişilik bir gösteri olan Ari Toledo'ya Göre Dünyanın Yaradılışı, Nelson Lins de Barros, Francisco de Arris ve Carlos Lyra'nın Brezilya'da Bir Amerikalı; Gilberto Gil, Gal Costa, Tomre, Piti ve Caetano Veloso'nun Arena Bahia'yı Anlatıyor ve Maria Bethania'nın Savaş Zamanı bu yapıtların arasında sayılabilir. Bunun yanında diğerleri daha episodik ve ayrıntı çalışmalardır. Bütün bu yapıtların içinde bana en önemli gelen çalışma Guarnieri ile benim tarafımdan yazılan ve müziklerini Edu Lobo'nun yaptığı Arena Zumbi'yi Anlatıyor'du.

Zumbi'nin birçok amacı vardı ve bunlardan bir kısmını gerçekleştirebildi. En temel amacı şimdiye dek kehanet gibi ortaya konan tiyatro estetiğinin belli kurallarını yıkmaktı. Aslında istediğimiz bunun da ötesiydi. Arena Tiyatrosu'nun ve onu oluşturanların,

dünyasal bakış açısından, bugünü yansıtan bir öykü anlatmak istiyordu yoksa kozmik bir açıdan değil. Öykü anlatılırken oynanmıyor; oynanırken Anlatıcı'ya gönderme yapılıyordu.

Zumbi, şu anki ve gelecekteki tüm şeytanlıklara dikkat çeken, uyaran bir yapıttı. Metnin gazete benzeri yapısı seyirciye de sıcak gelebilecek çağrışımları gerektiriyordu. Ve bu çağrışımlar aynı zamanda seyirciyi tahrik de ediyordu. Böylesi bir yaklaşım, metnin doğası da dikkate alındığında yapısal bir basitleştirmeyi de getiriyordu. Metin, ortaçağ dinsel tiyatrosu geleneğine bağlı, Manikeist (37) bir metindi. Ve aynı yolda, aynı nedenlerden ötürü ortaçağın dinsel tiyatrosu bütün tiyatral anlamları kullanıyordu. Zumbi'de de metin müzikle desteklenmeliydi. Bu yapıtta seyirciye iletilmesi istenen fikirler şarkı yoluyla iletiliyordu.

Zumbi varolan tüm gelenekleri yıkmıştı. Hatta korunması gerekenleri bile yıkmıştı. Özdeşleşmeyi yıkmıştı. Hiçbir zaman bir karakterle özdeşleşme olanağı tanımıyor ve seyirci de daha çok olmuş bitmiş olayların dıştan bir seyircisi oluyordu. Özdeşleşim yeniden sağlanmalıydı; ama uygun işlev görecek yeni bir sistemle olmalıydı bu.

Joker'e Gereksinim

Arena Zumbi'yi Anlatıyor yapımı belki de Arena Tiyatrosu'nun en büyük başarısıydı. (Bunu hem sanatsal olarak, hem de seyirci üzerindeki etkisi açısından söylüyorum.) Seyirciyle ilişkisindeki başarısı polemikçi doğasından kaynaklanıyordu. Ve ulusumuzun tarihindeki önemli bir bölümü yeniden tartışmaya açıyor; (bu anlamda modern bir perspektif kullandığımızı söylemeliyim.) siyahların savaşımını yeniden eğerlendiriyor ve günümüzde de bunu sürdürmemiz için bir örnek oluşturuyordu. Sanatsal anlamda başarılıydı; çünkü yaratım özgürlüğünü kısıtlayan mekanik ve estetik kısıtlamalar içeren en gelenekçi ve oldukça köklü tiyatral alışkanlıkları yıkıyordu.

Zumbi'yle birlikte tiyatronun "yıkılma" aşaması -tüm

formülleri, değerleri, kuralları ve kabulleri ile- tamamlanmış oluyordu. Varolan göreneklerin hiçbirini kabullenmiyorduk ama yeni bir görenekler sistemi oluşturmamız da henüz olanaklı değildi.

Görenek konusunda sıkça yapılan bir hata vardır. Görenek tek başına iyi ya da kötü değildir. Örneğin biz, doğalcı tiyatro geleneğinin göreneklerini iyi ya da kötü diye sınıflayamayız. Belli anlarda ve belli durumlarda yararlıydılar; yararlı da olabilirler. Arena Tiyatrosu, kendi payına 1956'tan 1960'a kadarki süreçte realizm'i ve onun tüm göreneklerini, tekniklerini ve işleyişini kullanmıştır. Bu kullanım Brezilye yaşamını ve ya da onun dışsal görünümünü sahne üzerinde gösterme toplumsal ve tiyatral gereksinimini yanıtlamıştır. Biz gerçek şeylerin aslında nasıl olduklarını değil kendilerini (Brecht'ten ödünç aldığımız terimlerle) göstermekle daha çok ilgiliydik. Bu yüzden de fotoğraf tekniklerini kullandık. Aynı yolda, başka biçemleri ya da araçları da bir eylemci tiyatro olarak bizim estetik ve toplumsal gereksinimlerimizle örtüştüğü oranda kullanmaya hazırdık. Çünkü bir tiyatro gerçekliği çok doğru bile olsa yansıtmakla değil, ona müdahale etmekle yükümlüdür.

Gerçeklik bitmiş ve tamamlanmış birşeydir. Bizse gerçekliği biçimlenme aşamasında sorgulamak istiyorduk. Bu yüzden kullanacağımız biçimler de biçim haline gelmemiş ve biçimlenemez olmalıydı. Bu yapılar kendi yıkılışlarını da haykırıyorlardı. Yöntem ele geçirilmeliydi. Bizse bunu her zaman (gazete tiyatrosu) elimizde tutmak istiyorduk.

Arena Anlatıyor... dizisinin ilki olan Zumbi tiyatroyu bozmuştu. Bizim açımızdan yeni bir başlangıç için gerekli olan temel görev bir karmaşa yaratmaktı. Tiradentes ile de sahne yeni sistem için hazırlanıyordu. Bu sağlıklı düzensizlik aşağı yukarı dört teknik yoluyla başarılmıştı.

Birincisi oyuncu-karakter ayrılığıyla ilgiliydi. Tabii ki, oyuncu ile karakterin ayrılması ilk kez gerçekleşmiyordu. Bu tiyatro doğduğunda da vardı. Grek Tragedyasında önce iki sonra ise üç oyuncu metinde bulunan tüm karakterleri sırasıyla yorumluyordu. Bu yüzden de seyircinin karıştırmasını önlemek için mask kullanmaktaydılar. Biz de malzeme anlamında değil ama karakterin mekanik eylemler ve tepkiler bütünü anlamında mask'ı kullandık. Gerçek ha-

yatta hepimiz önceden belirlenmiş, tipik, mekanik davranışlar gösteririz. Belirgin dil, devinim ve düşünme alışkanlıklarımız vardır. Günlük yaşamdaki tüm ilişkilerimiz kalıplıdır. Bu kalıplar da, tıpkı karakterlerin "mask"ları gibi bizim "mask"larımızdır. Zumbi'de bizim yaratmaya çalıştığımız, oyuncuların her rolü oynamasından bağımsız olarak süreğen masklar bulmaktı. Kral Zumbi'nin karakteristik şiddeti her sahnede onu başka bir oyuncu canlandırsa da değişmiyordu. Don Ayres'in "kabalığı", Ganga Zona'nın "gençliği", Gongoba'nın "duygusal" doğası vb. herhangi bir oyuncunun fiziksel biçimne ya da karakter özelliklerine bağlı değildi. Tabii bu tırnak işaretleri "mask"ın kendine has doğası üzerine kimi ipuçları veriyordu. Tabii bu işleyiş Joyce'un ya da Proust'un yapıtlarından yola çıkarak yapılmış bir oyun gösterimine hizmet edemez. Ama Zumbi Manikeist bir metindi; iyinin ve kötünün, doğrunun ve yanlışın, öğüt vermenin ve savaşımın metniydi. Ve böyle bir tiyatro için de böylesi bir yorumlama oldukça uygun düşüyordu.

Ama oyuncuyla karakterin ayrılmasında örnek verme adına Grek Tragedyasına kadar gitmemize gerek yok; modern tiyatrodan da birçok örnek verilebilir. Brecht'in Evet Diyen'iyle Arjantinli yazar Osvaldo Dragon'un Anlatılması Gereken Öyküler'i buna iki örnektir. Aynı zamanda Zumbi'den hem ayrılmakta hem de ona benzemektedirler. Arjantin oyununda, hiçbir zaman dramatik çatışma oluşmaz; metin lirik bir anlatıma dayalıdır. Karakterler şiirde olduğu gibi anlatılmakta ve oyuncular da şiiri dramatize eder gibi oynamaktadırlar. Brecht'in metninde de askeri karakolda olanlar belli bir uzaklıkta anlatılmakta- yargıdan önce yoldaşın ölümü gösterilmektedir: "Şimdiki zaman" şu anda olan olayın değil, olmuş olan olayın anlatımıdır.

Zumbi'de ise -bu bir erdem ya da eksiklik değil- oyunun her anı "bu anda" ve "çatışkısal" olarak yorumlanmıştır. Oyunun "kurgusal" yapısına karşın öykünün grupsal anlatımının gözden kaçırılmasına izin verilmez. Kimi oyuncular seyircinin zamanını ve mekanını paylaşırken kimileri de farklı zaman ve mekanlara gidip gelirler. Bunun sonucunda oluşan ise birçok oyundan, belgeden ve şarkılardan oluşan bir çeşit "yamalı yorgan"dır.

Bu ayrışmanın örnekleri sayısızdır. "Freres Jacques"ı ya da Amerikan Tiyatrosu'ndaki bütün "Gazete Tiyatrosu" hareketini anımsayalım. Bu hareketin oyunlarından birinde ("E=MC2") Democ-

ritus'tan bu yana gelişen atom teorisi, Hiroşima'ya atom bombası atılması ve bu tip bir enerjinin barışçıl amaçlarla kullanılması anlatılmaktadır. Sahneler tam anlamıyla birbirinden bağımsızdır ve sadece aynı temadan yola çıktıkları için birbirine bağlanmaktadır.

Genelde isteğimiz, yapıtlarımızın tiyatro tarihi bağlamında itibar görmesidir. Ama kimse Brezilya toplumu bağlamını düşünmez. Tiyatro tarihi bunun emsalleriyle doludur. Bu anlamda Arena'nın işi, oyuncular kendilerini gerçekleştirmelerine yarayacak psikolojik ayrıntıların peşine düşseler de bu realist safhanın gereklerini yerine getirmektir. Zumbi'de her oyuncu çatışmanın içindeki birini canlandırmaya değil, oyunun tümünü oynamaya zorlanmıştır.

Tüm oyuncuları tüm karakterleri oynamaya zorlayarak bu ilk deneyimin ikinci teknik yanı başarılmıştır. Bütün oyuncular basit bir biçimde anlatıcılar olarak sınıflandırılmıştır. Oyun, belli bir karakterin ölçütünden oyunu anlatmaktansa ortak ölçüte göre bir takım tarafından anlatılmıştır. "Biz Arena Tiyatrosu'yuz.", "Şimdi size hep birlikte bir öykü anlatacağız. Ne düşündüğümüzü anlatacağız." Böylece "ortak" bir yoruma ulaşmış olacağız.

Üçüncü teknik başarılı bir biçimde, biçimsel eklektizm olarak adlandırılan bir karmaşa yaratmaktı. Aynı gösteri içinde "soap opera"nın her türüne yer verdik. Melodram'dan sirk gösterisine ve Vodvil'e dek gittik. Birçok insan seçilen yolun çok tehlikeli olduğunu söylüyor ve Arena'nın sınırlarını aştığını ikaz ediyordu. "Sanatsallık mı?" yoksa "Ne olursa olsun güldürmek mi?", bunun arasında bir karar verilmesi isteniyordu. Nedense, sürekli olarak uyarılar güldürü ögeleri üzerinde toplanıyordu. Karşıt uç olan ve içinde kimi riskler taşıyan Melodram'a ise kimsenin birşey dediği yoktu. Şurası kesindi ki eleştirmenlerimiz ve seyircilerimiz melodram'ı kullanmamıza birşey demiyorlardı. Ama bu dönemde ülkemizde gülmeye eğilim oldukça azdı.

Yalnızca türde değil, biçemde de oldukça sağlıklı bir karmaşa yaratıldı. "Banzo" gibi bazı sahneler dışavurumcu iken, "Rahip" ve "Lady Duena" sahnesi gerçekçi idi. "Ave Maria" sembolist iken, "twist" sahnesi gerçeküstücü biçimde sınırlanmıştı.

Tiyatro'da herhangi bir uyumsuzluk uyarıcıdır. Oyun ya-

zarlığının geleneksel kuralları gülünç abartıyı bir uyarı biçimi olarak önerir. Burada da kimi "biçemsel abartı"ya gidildi ve seyirci de bu kaba ve şiddetli değişimleri oldukça hoş karşıladı.

Bir teknik daha kullanıldı ki, o da müzikti. Müzik bütün bu yöntemlerden bağımsız bir güçtü. Bu tip basitleştirilmiş metinlerde seyirciyi izlenecek olana alıştırmak adına müzik kullanıldı. Bir örnekle açmam gerekirse, eğer müzik olmasa hiç kimse "Ypiranga'nın ıssız bayırlarında yiğitçe, gök gürler gibi bir ağlama duyuldu"ya, (Brezilya Ulusal Marşı) ya da "Mehtaplı gecelerde beyaz bir kuğu gibi, mavi denizde birşeyler süzüldü"ye (Brezilya Bahriye İlahisi) inanamazdı. Aynı biçimde, eğer Edu Lobo'nun müzikleri olmasa yine kimse düşüncenin sunulduğu biçimiyle "Şimdi savaş zamanı"na da inanamazdı.

Sonuç olarak, Zumbi bu dört tekniği kullanarak Arena Tiyatrosu'nun sanatsal gelişimindeki ilk safhaları bireştirmede estetik görevini başarıyla yapmış oldu.

Arena'nın dramaturgisi de tıpkı oyunculuğu gibi bu gerçekçi dönem boyunca aramayı, araştırmayı sürdürdü. Tiradentes'te "Joker"in dediği gibi, "yapıtın içinde eğer sadece makarna yer ve kahve yaparlarsa seyirci de bunları öğrenir: Kahve nasıl yapılır ve makarna nasıl yenir?- bütün bilinen budur. " Bu dönemde Brezilya yaşamının ve onun tüm gözle görülen dışsal görünümlerinin doğru bir deşifresi için oldukça fazla zaman harcandı. Hayatın tam anlamıyla bir yeniden yaratımı, bu sürecin en temel amacıydı. Bununla birlikte bu yol, dönemi içinde gerekliydi ama böylesi bir yolun sanat yapıtı için atıl olma gibi bir riski de beraberinde getirdiği gerçekti. Sanat bir bilgi biçimidir. Bundan dolayı da sanatçının gerçekliği yorumlama ve onu anlaşılır kılma zorunluluğu vardır. Ama yorumlama yerine onu yeniden üretme ile kendini sınırlarsa makûl hale getirme hatasına düşecektir. Benzeşlik ölçütü aynı zamanda etkisizliğin de ölçüsüdür. Oyun yazarı kendini tam bir taklitle sınırlamak istemez ama doğalcı araçların kullanılması çözümleme olanaklarını kısıtlasa da gerçek odur. Metinler karışık ve müphem bir hale gelir: Kahraman kimdir? Küçük burjuva Tiao mu, yoksa proleter Octavio mu? Jose de Silva'nın çözümü nedir? Açlıktan ölse de herşeyi olduğu gibi bırakmak mı, yoksa bir gerilla gibi savaşmak mı? (Bunlar, Onlar Smokin Giymez ve Güney Amerika'da Devrim'in karakterleridir.) "Klasiklerin Ulusal-

laştırılması"na kalkıştığımızda, sahnede başarılı olma adına biz bunun tam tersini yaptık. İletmek istediğimiz düşünceleri masallarla somutlaştırdık. (Tartuffe, En İyi Başkan vb.) 14.Lui dönemindeki ya da ortaçağdaki hayatı getirmek bizi çok fazla ilgilendirmiyordu. Don Tello ve Tartuffe aslında o dönemde yaşayan insanlar değil; oldukça fazla bugünün Brezilyalılarına benzeyen La Fontaine'in kurtlarıydılar. Dorina ve Pelayo kuzu postuna bürünmüş kurtlardı. Bütün bu simge karakterlerin bir anlamı vardı; çünkü hepsi de bizim insanlarımızın özelliklerine benzer nitelikleri canlandırıyorlardı.

Bunları bireştirmek gerekliydi. Bir yanda tekil olan öte yanda ise evrensel olan... Genel ve aynı zamanda da farklı olan'ı bulmalıydık.

Sorun bir yönüyle, Brezilya tarihinden bir parçayı, Zumbi mitini kullanarak ve ona seyircinin çok iyi bildiği bugünün son olaylarını ve bilgilerini yükleyerek halledilmişti. Örneğin Don Ayres'nin konuşması tamamen oyunun oynandığı zamana denk gelen bir gazeteden kesilmiş bir konuşma üzerine oturtulmuştu. (Daha da özelleştirirsek, Üçüncü Ordu Komutanı, diktatör Castelo Branco'nun yaptığı konuşmada da "iç düşmana karşı savaşmak" tan sözediliyordu.)

Aslında, doğru bir bireşim gerçekleştirilememişti. Bunu güçbela başarabilmiştik. Ama, "Bireysel" olan ile "Evrensel" olanı yanyana getirmek ve bunları da bir yandan bir masal yapısı içinde verilen bir mitsel öyküyle öte yandan ise ulusal yaşamın en son olaylarını içeren gazetelerle doldurmak hiç de küçümsenecek bir başarı değildi. Bu iki düzeyin birleşimi eşzamanlıydı ve bu da Genel ama aynı zamanda ayrıca olanı biraraya getiriyordu.

Zumbi işlevini yerine getirmiş ve araştırmanın bir aşamasını bitirmişti. Tiyatronun "yıkılma" aşaması bitmiş, şimdi de yeni biçimlerin önerileceği aşama başlamıştı.

"Joker" dramaturgide ve sahnelemede sürekli bir tiyatro biçimi olarak önerilen bir sistemdi. Beraberinde daha önce Arena Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen tüm denemeleri ve buluşları da getiriyordu. Daha önce olanların bir toplamıydı. Bunları beraberinde getirirken aynı zamanda bunların eşgüdümünü de sağlıyordu. Bu anlamda da bizim tiyatromuzun gelişiminde ileriye doğru en önemli atılıştı.

Bu yeni sistem önerisi boşlukta ortaya çıkmış değildir. Aksine kimi estetik ve toplumsal dürtülerden ve gereksinimlerden ve bunlara yanıt vermek için doğmuştur. Etraflı araştırmalar Elizabeth dönemi metinlerinin yapısının o dönemin toplumsal koşullarının, seyircisinin ve hatta dönemin tiyatro binalarının özelliklerinin bir sonucu olduğunu göstermiştir. Shakespeare oyunları genellikle şiddet sahneleriyle -uşakların kavgası (Romeo ve Juliet) , kitlenin protesto hareketi (Coriolanus) -ya da bir hayaletin (Hamlet), cadıların (Macbeth) ya da bir yaratığın (III.Richard) görünmesiyle başlar. Yazar oyunlarına böyle başlamayı şans eseri seçmemiştir. Onun seyircisinin kabalığı ve gürültücülüğü üzerine çok şey yazılmıştır. Örneğin portakalların romantik dili: Eğer bir erkek seyircinin arasında bir kadına kur yapıyorsa, satıcıyı çağırarak bir düzine portakal alacaktır. Akıl almaz bir biçimde belki de o satıcıya bağırırken bir aşk sahnesi oynanmaktadır. Sonra yine aynı satıcı portakalları kadına götürecek ve yanıtını bekleyecektir. Yanıt, kadının davranışlarıyla ortaya çıkacaktır. Eğer paketi geri çevirirse fazla ısrar etmeye gerek yok demektir. Ama ya yarısını geri gönderirse? Bu da "kimbilir" anlamına gelmektedir. Eğer tümünü saklarsa umut var demektir. Bir de hemen oracıkta "Olmak ya da Olmamak" sırasında portakalları yemeye başlarsa artık kuşku yok, teklifi kabul etmiştir. Çift artık tragedyanın sonunu bekleyemeyecek, başka bir yerde kendi pastoral komedyalarını yaşamayı tercih edeceklerdir.

Bu tabii ki Maeterlinck'vari bir tiyatronun gelişmesi için uygun bir ortam değildir. Laurence Olivier, V.Henry filminde Elizabeth dönemi seyircisinin tam bir imajını verir: Bu bağıran, küfreden, dövüşen ya da doğrudan oyunculara bulaşan bir seyircidir. Soylular sahnede yer alırken, diğer seyirciler istedikleri her yerde dolaşırlar. Bu seyirciyi susturmak için kesin, kuvvetli girişlere gereksinim vardır. Oyuncular ise seyirciden daha çok gürültü yapmak durumundadırlar. Shakespeare yazarlığının yöntemi de bu şartlara göre oluşmuştur.

Bunun yanında teknik ilerlemeler de yeni biçemlerin ortaya çıkmasında etken olmuştur. Elektriksiz bir dışavurumculuk olanaksızdı herhalde.

Ama bunun yanında tiyatral biçimi belirleyen başka etkenler

de vardır. Tennesse Williams'ın cinsel sapmaları, hadım etmeleri ve yamyamlıkları New York seyircisinden bağımsız düşünülemeyeceği gibi, modern epik tiyatronun doğduğu yer olan Volksbühne de 60 bin proleter izleyicisi olmadan düşünülemez. Brecht'in Cesaret Ana'sını Broadway'de ya da Iguana'nın Gecesi'ni Berlin'de sendika salonlarında sunmak absürd olurdu herhalde. Her seyirci kendi dünyaya bakış açısına denk düşen oyunları talep eder.

Gelişmemiş ülkelerde bununla birlikte "büyük kültürel merkezler"deki tiyatroyu bir model ve amaç olarak görme alışkanlığı vardır. Seyirci el altında ve belli bir uzaklıkta bulundurulmaktadır. Sanatçı kendisinin bu "eğitimli" ve "kültürlü" seyircinin düşlerinden ya da çevresinde olup bitenler tarafından etkilenmesine izin vermez. Bu yabancı geleneği kabul etmeye çalışırken, kendisi yerli geleneğini kurmaya kalkışmaz. Bu kültürü tanrısal bir sözmüşçesine kabullenirken, kendinden bir sözcük bile katmaz buna.

"Joker" sistemi kendinden menkul bir sistem değildir; bugünün toplumunun, özellikle de Brezilyalı izleyicimizin özellikleri tarafından belirlenmiştir. Nesneleri estetik ve ekonomik bir doğadan kaynak bulmaktadır.

İlk sorunumuz, sunulan aynı gösterinin içinde hem oynamak hem de çözümlemenin nasıl yapılacağıydı. Genellikle, bir oyunun sahnelenmesinde oyun kendi ölçütlerini de beraberinde taşır. Örneğin, Don Juan'ın herhangi iki ayrı gösterimi de, Moliere'in aynı metninden yola çıkmış olzsalar da birbirine benzemeyebilir. Örneğin Coriolanus aynı zamanda hem faşizmi desteklemek hem de ona karşı çıkmak amacıyla sahnelenebilir. Julius Caesar'ın kahramanı Marcus Antonius ya da Brutus olabilir. Çağdaş yönetmen Antigone ile Creon'un çatışmasında taraf tutabilir ya da ikisini de koruyabilir. Oedipus'un tragedyası onun kaderi ya da gururu olabilir.

Metni çözümlemek ve bu çözümlemeyi seyirciye geçirmek; eylemi önceden belirlenmiş yalın bir açıya göre odaklamak; yazarın ya da yönetmenin bakış açısını göstermek gereklidir. Bu gereklilik farklı yollarda ve biçimlerde olabilir.

Monologlar genellikle seyirciye nasıl görmesi gerektiğiyle ilgili bir bakış açısı sunar. Ve oyununun içindeki çatışmaların tümünü an-

lamasına yardımcı olur. Grek Tragedyasında bir biçimleme görevi yapan koro, aynı zamanda da kahramanın eylemlerini çözümlemekteydi. Ibsen'in oyunlarında da bu tür dramatik işlevler gözlenir. Onda bu yazarın sözcüsü yoluyla kendisini gösterir. Arthur Miller'ın Köprüden Görünüş'te kullandığı, sonra da Düşüşten Sonra'da sınırlı olarak sürdürdüğü gibi anlatıcı da kullanılabilir. Böylece kahraman kendini psikoanalist'e ya da Tanrı'ya anlatır gibi açıklamaktadır. Bu Miller için sorun olmadığı gibi bizim için de değildir.

Bunlar daha önceden geliştirilmiş kimi olası çözümlerdir. "Joker" sisteminde aynı sorun gündeme gelmiş ve benzer bir biçimde çözülmüştür. Yukarda anılan tüm teknikler, hatta bize en nesnel gelenleri bile asıl amacı saklamak için kullanılan örtülerdir. Tekniğin gördüğü işlev sıkıntıyla saklanmıştır. Biz ise ne olduğunu ve ne için kullanıldığını apaçık göstermeyi tercih ettik. Saklama seyirciye diğer karakterlerden daha yakın bir "tip" karakterin yaratılmasıyla son bulmuştu. Korolar ya da anlatıcılar seyircinin yaşadığı toplumun değil, mesellerin kişileriydiler. Biz çağdaş ve seyircinin tanıdığı olan bir "joker" önermekteydik. Bunun için onun "açıklama"larına bir sınır getirmek; onu diğer karakterlerden ayırarak seyirciye daha yakın bir konuma getirmek gerekmektedir.

Bu sistemle birlikte, periyodik olarak verilen "açıklamalar"ın gösteriyi iki farklı ve birbirini tamamlayan düzeyde geliştirmesi tasarlanmıştı. Bunlardan biri (tiyatronun düşünülebilecek tüm kaynaklarında kullanılan) "mesel", diğeri ise "Joker"in de yorumladığı gibi "anlatı"dır.

İkincil nesnel estetik ise biçemle ilgilidir. Birçok oyunun aynı zamanda bir biçemden daha fazla biçem kullandığı doğrudur; tıpkı Ferenc Molnar'ın Liliom'u ya da Elmer Rice'ın Hesap Makinesi (Yeryüzü ve Cennet sahnelerinde gerçekçiliğin ve dışavurumculuğun kullanılması.) gibi. Ama aynı zamanda yazarların biçemsel değişimler konusunda sıkıntı çektikleri de doğrudur. Cennet sahnesi için dışavurumculuk uygundur ama gerçekçilik için bu yapmacık bir durumdur. Sinemada da, örneğin ünlü Doktor Caligari'nin Muyenehanesi filmi kılık değiştrmiş gerçekçi br filmden başka birşey değildir. İçinde, dünyanın deli bir adamın bakış açısından görünümünün verilmesi dolayısıyla biçemsel hileler kullanıldığı itiraf edilir.

Zumbi kendi payına taşıdığı tüm özgürlüklerle fantazinin genel atmosferi içinde birleşmiştir; aslında tüm sahneler benzer fantazi yöntemleriyle ortaya çıkarılmıştır. Bu gereçleri kullanma biçimlerindeki farklılıkların oluşturduğu biçemsel çeşitlilik olmasına karşın aynı gereçler yapıta bir bütünlük de vermektedirler. Oyuncular ak ile karanın, iyi ile kötünün, sevgi ile nefretin kimi zaman nostaljik kimi zaman ise uyarıcı tondaki etik skenografinin işlevlerini bedenleriyle bütünleştirmişlerdir.

"Joker"le birlikte, tüm biçemleri, türleri ve gereçleri içerecek bütüncül (Oynayanlarla ve metnin yapısıyla) bir tiyatro öneriyorduk. Her sahne, estetik olarak, ortaya koyduğu sorunlara göre biçimlenmeliydi.

Her biçem birliği kullanılan yöntemlerin kaçınılmaz biçimde gücünü yitirmesini getirir. Belli bir biçemin seçilen araçları oyunun belli sahnelerinde kullanmak için ideal olabilir. Ama aynı araçlar gereksiz oldukları belli olsa bile diğer sahnelerde de kullanılır. Bundan dolayı biz sorunların herbirini bağımsız olarak çözmeye karar verdik. Böylece yazara ya da yönetmene uygun gelebilecek, gerçekçilik, gerçeküstücülük, pastoral, tragi-komedya ve diğer tüm türler ve biçemler, yapıtın ya da oyunun bütününde hiçbir zorlama olmaksızın kullanılabilecekti.

Tabii, bu yaklaşım bütüncül bir karmaşaya yönelme riskini de beraberinde getiriyordu. Bu tehlikeden kaçınmak için ise "açıklamalar"a daha fazla vurgu yapmak gerekmektedir. Böylece genişleme olanağı olan ve oyundaki tüm diğer biçemlerin bağlı olduğu bir genel biçem ortaya çıkmaktadır. Oyun yazmak genel anlamıyla bir yargılama, bir duruşmadır. Ve tıpkı bir mahkemede olduğu gibi, her tanıklığın ya da müdahalenin duruşmanın ana biçimini bozmaksızın kendi biçimine sahip olabilmesi mümkündür. "Joker"de de her bölüm ya da episod, belli bir biçimin egemenliğinde olmayan ama yalın bir bakış açısını ortaya çıkaran tümün bütünlüğüne de zarar vermeden kendisini varetmek durumundadır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, sistemin içinde bulunan tam olarak birbirine karşıt iki işlevin varlığı geniş bir çeşitleme olanağı sunmaktadır. Bunlardan biri somut gerçekliğe dayanan kahramansal işlev diğeri de onun soyutluğunu evrenselleştiren "Joker" işlevidir. Bunların

içinde tüm biçemler olanaklıdır.

Çağdaş tiyatro özgünlük üzerine oldukça fazla vurgu yapmaktadır. Birinci ve ikinci dünya savaşları, kolonilerin bağımsızlık savaşları, ezilen sınıfların yükselişi, teknolojinin gelişimi kimi temel biçimsel yeniliklere bağlı olan sanatçılara da belli bir meydan okuma gibi işlev görmüştür. Dünyanın bu hızla evrilmesi tiyatronun evrilmesinde de olağanüstü bir hızlılık getirmiştir. Ama bir kehanet haline gelen küçük bir ayrım vardır. Her yeni bilimsel keşif bir sonraki keşifi doğurmakta ve hiçbir şey kaybetmeksizin herşeyi kazanmaktadır. Öte yandan, tiyatroda ise her yeni keşif daha önceki kazanımların kaybedilmesi anlamına gelmektedir.

Böylece modern tiyatro tekniğinin ana teması da tüm keşiflerin, her yaratımın tiyatronun mirasını arttırdığı ve yeninin eskiyi yıkmayıp yerine geçtiği gerçeği göz önünde tutularak eşgüdümlenmesi olarak ortaya çıkıyordu. Bu da tam anlamıyla esnek bir yapı içinde yapılmalıydı. Böylece kendine bir kimlik ve değişmezlik atfederken aynı zamanda da yeni buluşları içine sindirebilirdi.

Tiyatroda değişmez gibi görünen bir yapı içinde yeni kuralların ve alışkanlıkların ortaya çıkması, seyirciye her gösteride oyunun kurallarının değişebilirliğini göstermeye yardımcı oluyordu. Örneğin futbolun önceden belirlenmiş kuralları vardır. Penaltının ve ofsaytın, doğaçlamaya ve her oyunda sürprize olanak tanımayan tanımları vardır. Maçlar, eğer o an, o maç için konulmuş kurallara göre oynanıyor ve taraftarlar da maçı izledikleri anda kuralları da tanıyor olsalardı kuşkusuz bütün ilginçliğini yitirirdi. Ön bilgi haz alma adına zorunludur.

"Joker"de aynı yapı aynı zamanda Tiradentes ve Romeo ile Juliet için de kullanılabilecektir. Ama bu değişmeyen yapı içinde her sahnenin, episodun, bölümün ya da açımlamanın özgünlüğünü engelleyen hiçbir şey yoktur.

Kıyaslamalı örnekleri sadece sporda bulmayız. Seyirci bir resmi gördüğünde bir yerine baksa da bunu bütünün içine yerleştirebilir. Bir duvar resminin bir detayı aynı zamanda o bütünün bir parçasıyken bir an için ondan ayrılabilir de. Tiyatro da eğer izleyici oyunun kurallarını önceden bilirse bu tür bir etkiyi yakalayabilecektir.

Sonuçta, sistemin estetik nesnelerinden biri -diğerlerinden daha az önemli değil- sistematik olarak düşüncenin eylemi ya da buna karşıt olarak eylemin düşünceyi belirlemesinden kaynaklanan özne-karakter ya da nesne-karakter arasında bir seçim yapmaya çalışmaktan ibarettir.

Sözü geçen ilk fikir ayrıntılı olarak poetikasında Hegel tarafından ve ondan çok zaman önce de Aristoteles tarafından savunulmuştur.

İki görüşte de, basit terimlerle açıklayacak olursak, dramatik eylem karakterin ruhunun özgür hareketinden doğmaktadır. Hatta Hegel daha da ileri giderek sanki bugünün Brezilya'sının sezgisiyle düşünüyormuş gibi, toplumun uygarlaşması ve gelişmesiyle koşut olarak bugünün karakterlerinin tümünün gelenekler, alışkanlıklar ve yasalar yumağının mahkumu olduğunu; bundan ötürü de modern toplumun tiyatro ile uyuşmadığını iddia etmektedir. Bu da en mükemmel dramatik kahramanın -yasama, yürütme ve yargı ile- bütün gücü elinde bulunduran ortaçağ prensleri olduğunu getirmektedir. Zaten bugünün politikacılarının içlerinde yatan aslanın da bu olduğuna kuşku yoktur. Karakter ancak elinde bütün gücü bulundurarak "kendi ruhunun hareketlerini dışa vurabilme" yetisine sahiptir. Bu hareketler onu öldürmeye, ele geçirmeye, saldırmaya ya da affetmeye yöneltebilir. Hiçbir şey onu bunları yapmaktan alıkoyamaz. Somut hareketler karakterin öznelliğinden kaynaklanmaktadır.

Kuramcı ve oyun yazarı Brecht ise bunun tam tersini savunur. Ona göre karakter dramatik eylemin yansımasıdır. Bu eylem de nesnellikten ya da nesnel-öznel çatışkısından gelişir. Bu kutuplardan biri ahlaksal değerler olsa da diğeri ve önemlisi ise toplumun ekonomik altyapısıdır.

"Joker"de çatışmaların yapısı, karakterleri bunun bilincinde olmasalar da ya da Hegel'in yaklaşımına göre özgür olsalar da daima altyapısaldır.

Burada amaç özne-karakter'in en geniş özgürlüğünü toplumsal çözümlemenin ciddi bir taslağı içinde gerçekleştirmektir. Bu özgürlüğün biraraya getirilmesinde de dışavurumculuk gibi lirik biçimlerin öznelci karmaşası önlenmektedir. Ayrıca dünyanın

acımasız bir talihe sahip bir karmaşa olarak sunulması da önlenmektedir. Ve umuyoruz ki, aynı zamanda bu yöntem insan deneyimlerini bir özetler silsilesi haline getiren mekanik yorumlamaları da engelleyecektir.

Bu sistemin birçok nesnesi vardır. Hepsi estetik olmamakla birlikte estetik olandan da kaynaklanmamaktadır. Seyircinin elindeki gücü şiddetle sınırlandırmak, tiyatronun içinde bulunduğu üstyapısal ürünlerin yokedilmesini hızlandırmaktadır. Her durum, kendi alanı içinde değerlendirilmelidir; yoksa iyimser bir bakış açısıyla insanların tiyatroya ilgisinin azlığı, ya da pazar eksikliği ya da popüler olması için desteğe ihtiyacı olduğu; resmi sınırlamaların (vergilerin ya da düzenlemelerin) çokluğuna yönelik saptamalarla değil.

Tüm bu düşmanca görünüşün içinde, "Joker" sistemine uyan bir sahnelemeyle, oyunun karakterlerinin sayısından bağımsız olarak herhangi bir sayıda oyuncuyla herhangi bir oyunu sahnelemek mümkündür. Her koronun her oyuncusu kendi yorumlama olanaklarını getirmektedir. Sahnelemenin masraflarının düşürülmesi her oyunu yapılabilir hale getirmektedir.

Bunlar sistemin nesneleridir. Bunların başarılması iki temel yapı taşının; oyuncuların ve gösterinin yaratılmasına ve geliştirilmesine bağlıdır.

"Joker"in Yapı Taşları

"Zumbi"de bütün oyuncular bütün karakterleri yorumlamışlardır. Rol dağılımı her sahnede sürekliliği göz önünde bulundurarak yapılmamış, aksine aynı rolü aynı aktöre iki kez vermemek için özel çaba sarfedilmiştir.

Eğer temel ayrımlarını önemsemezsek, bu tıpkı bir futbol takımı gibidir. Pozisyonları ne olursa olsun bütün oyuncular topun ardındadırlar. Tiradentes'te ve "Joker" sisteminde her oyuncunun önceden belirlenmiş bir pozisyonu vardır ve o pozisyon için

düşünülmüş kurallara uygun olarak hareket eder. Karakterler değil ama işlevler metindeki çatışmaların genel yapısına uygun bir biçimde oyunculara göre belirlenmiştir.

Birinci işlev, sistem içinde fotografik, somut gerçeklik olarak sunulan "kahramansal" işlevdir. Bu oyuncu ile karakter arasında yetkin ve süreğen bir bağ oluşturan yegane işlevdir: Bir aktör bir kahramanı canlandırır. Burada özdeşleşme vardır.

Bu işlevin gerçekleşmesinde yerine getirilmesi gereken birçok zorunluluk vardır. Oyuncu, Stanislavski tarzı yorumu en ortodoks biçimiyle kullanmalıdır. Oyuncu hiçbir biçimde bir olguyu bir insan olan karakterin sınırlarını aşacak şekilde oynayamaz. Yemek için yiyeceğe, içmek için içeceğe ve kavga etmek için de kılıca ihtiyacı vardır. Tıpkı, Onlar Smokin Giymez'deki karakterler gibi davranmalıdır. İçinde hareket ettiği uzam Antoine'ın ifade ettiği gibi olmalıdır. "Kahramansal" bir karakter tıpkı bir karakterin görünümüne sahip olmalıdır yoksa yazarınkine değil. Varoluşu, -zaman zaman "Joker" oyundaki kimi ayrıntıları çözümleme adına araya girse de- asla sekteye uğratılmamalıdır. Eylemini, -sanki başka bir oyundan gelmiş de sahne üzerinde kaybolmuş gibi- "gerçekten" sürdürmelidir. O "hayatın bir parçası"dır; yeni gerçekliktir; cinema verite'dir, yaşayan bir belgedir; ayrıntıdır; görünen gerçektir; gerçek birşeydir.

Oyuncu yalnızca gerçeğe benzeme ölçütünce yönlendirilmek zorunda değildir. Onun skenografik görünüşü bunu yapmaktadır: Giysileri ya da kişisel eşyaları olabildiğince yerel olmalıdır. Diğer üç duvar da yıkılmış olsa bile seyircinin onu görmesiyle dördüncü duvarın yokluğu izlenimi uyanmalıdır.

Bu işlev, aşırı derecede soyutlamaya bağlı olan gösterinin genellikle kaybettiği özdeşleşme duygusunu yeniden keşfetmeye kalkışmaktadır. Böylesi durumlarda seyirci karakterle arasında varolan duygusal bağını yitirmekte ve deneyimi yalnızca rasyonel bilgi ile sınırlı kalmaktadır. Bu olayın ana nedenleriyle ilgilenmeye ihtiyacımız yoktur. (Bunu yapmanın zamanı da değildir zaten.) Şimdilik onu tanımlamak yeterlidir. Ayrıca özdeşleşmenin hangi oyunda, hangi temada, ya da hangi olaylar bütününde olursa olsun kolaylaştırıcı bir işlev gördüğü de bir gerçektir.

Özdeşleşme estetik bir değer değildir. Yalnızca dramatik ritüelin iyi ya da kötü yönde kullanılabilecek mekanizmalarından biridir. Arena'nın gerçekçi aşamasındaki işleyiş daima övgüye değer bir biçmde olmamıştır. Çoğu zaman tiyatronun sahip olması gereken yorumlayıcı niteliğin yerini hayata benzerlik ilkesi almıştır. "Joker" de bu dışsal özdeşleşim yorumlama tarafından adım adım izlenmiştir. Bu dışsal tanıma , eşzamanlı olarak bu dışsallık çözümlendiği sürece varolmuştur.

Baş kahramanın aynı zamanda baş karakter olması gerekli değildir. Bu Macbeth'de Macduff; Coriolanus'ta halktan biri; Romeo ve Juliet'te erken ölmese Mercutius; Kral Lear'da ise soytarı olabilir. Kahramansal işlevi yazarın seyirciyle özdeşleşim bağı kurmasını istediği karakter yerine getirir.

Eğer ethos ile dianoia'yı birbirinden ayırabilirsek -ki bunu sadece öğretici amaç için yaparsak- diyebiliriz ki, baş kahraman etik bir davranış gösterirken "Joker" dianoiyak'tır.

Sistemin ikinci işlevi "Joker"in kendisidir. Bu işlevi baş kahramanın işlevinin tam karşıtı olarak tanımlayabiliriz.

"Joker'inki" kendi yarattığı büyüsel bir gerçekliktir. Eğer gerekirse, büyülü duvarlar, kavgalar, askerler, ordular yaratabilir. Diğer tüm karakterler de "Joker" tarafından yaratılan ve belirlenen büyüsel gerçekliği kabullenirler. Kavga etmek için uyduruk bir silah kullanır. Ata binmek için bir at uydurur. Kendini öldürmek içinse gerçekte olmayan bir kamanın olduğunu kabullenir. "Joker" çok işlevlidir. Asıl işlevi ise oyunun içindeki her rolü oynayabilmesi hatta baş kahramanın gerçekçi doğası onu engellediğinde onun yerine de geçebilmesidir. Örnek: Tiradentes'in ikinci bölümünde, baş kahraman ile birlikte bir düş sahnesinde ata binmektedir. Sahneye atla çıkmak akla yakın görünmediği için bu sahneyi "Joker" işlevini yüklenen oyuncu tahta bir atın üzerinde oynayacaktır. Burada da "Joker" işlevini coryphaeus (korobaşı) görecektir.

"Joker" oyuncunun genel görünümü karakterlerin üzerinde ya da arkasında olan bir yazar ya da uyarlayıcı görünümü olmalıdır. Tiradentes'in durumunda, o onsekizinci yüzyılın Brezilyalı'sının bilgisine ve görünümüne sahip değildir. O aksine o günden bu güne dek

olanları da bilir. Bu aynı zamanda tarihin de öykünün de düzlemini değiştirir. O yazarı, ya da uyarlayıcıyı da hatta oyunun başını, ortasını, sonunu da bilmektedir. Oyunun nesnesini ve olayların gelişimine de yabancı değildir. O herşeyi bilmektedir. Ama tek işlevi bu da değildir. "Joker"-oyuncu oyundaki karakterlerden birini canlandırdığında yalnızca yorumladığı o karakterin görünümüne sahip olur.

Bu yolda, tüm tiyatral olanaklar "Joker" işlevinin üstüne kurulmuştur. O büyüseldir; herşeyi bilir; her şekle girebilir; aynı zamanda her yerdedir. Sahne üzerinde tören şefi gibidir. Oyun yapısındaki ve gösterideki açıklamaları yapar. Gerektiğinde de korobaşı ya da koral orkestra tarafından desteklenir.

Diğer oyuncular iki koroya bölünmüşlerdir. İkincil Kahraman ve Karşı Kahraman'dır bunlar. Her ikisinin kendi korobaşı vardır. Birinci koronun oyuncuları baş kahramanı destekleyen ve onun ana fikrini veren herhangi bir rol oynayabilirler. Örneğin, -Hamlet'te- Horatio, Marcellus, Oyuncular, Hayalet vb. "iyiler" korosudur. (Ya da kahramanın korosu) Diğeri; haydut korosu ise "kötü" korodur ve muhalif rolleri oynayan oyunculardan oluşmuştur. Örnek verirsek, bu grupta da Kral Claudius, Kraliçe Gertrude, Laertes, Polonius vardır.

Korolar belirli sayıda oyuncudan oluşmazlar. Bölümden bölüme sayıları değişebilir. İki çeşit kostüm vardır. Temel olanı, işleve ve işlevin bağlı olduğu koroyla bağlantılıdır; diğeri ise karakterlere göre değil ama oyunun çatışması sergilenirken farklı toplumsal rollerle bağlantılıdır. Her toplumsal rol için bir kostüme izin vardır: Ordu, kilise, proleterya, aristokrasi, yargı erki vb. Aynı anda iki ya da daha fazla oyuncunun sahne üzerinde aynı rolü, örneğin asker rolünü oynamaları mümkündür. Bu durumda aynı kostüm birden çok oyuncu tarafından aynı anda kullanılacaktır. Bu da seyircinin görsel olarak oyuncuların aynı rolü oynadıklarını anlamasını sağlayacaktır. Aksi takdirde, karakter sayısı kadar kostüm olması gerekecektir.

Oyuncular cinsiyetlerine bağlı kalmaksızın aynı anda hem erkek hem de kadın rollerini o sahnedeki dramatik eylemi belirleyen cinsin ne olduğunu göz önünde bulundurarak oynayabilirler. Örneğin aşk sahnelerini karşıt cinsler oynamalıdır. Böyle olmasaydı Arena daha çok hoşa gideceğinden emin olduğu Tennesse Williams oynardı.

Bu yapıyı tamamlayan şey ise gitar, flüt ve vurmalılardan oluşan koral orkestradır. Bu üç müzisyen aynı zamanda diğer telli, nefesli ve vurmalı aletleri de çalarlar. Müzikal desteği dışında oyunun yorumlama anlarında kendi başına ya da korobaşıyla birlikte şarkı söylemek durumundadır.

Bu herhangi bir oyunun sahnelenmesinde uyum sağlayabilecek esneklikte olan sistemin en temel yapısıdır. Örneğin, oyunun üç grubun çatışmasını gerekli kıldığı bir durumda üçüncül bir koro hemen yaratılabilir ve süren eylemin içine monte edilebilir. Romeo ve Juliet gibi bir oyunda örneğin birçok kahraman, biri "Joker" olmak üzere ikiye yükseltilebilir. Ya da bu durumda kendi işlevini Montegue ve Capulet'lerin reislerini canlandıran korobaşlarına yükler. Oyunda baş kahraman üzerine özel bir vurgu yoktur. Bu işlev kaldırılırken koro başlarının işlevlerini yüklenen iki "Joker" yaratılabilir. Sonuçta, çatışmadaki güçlerden biri oyunun gelişiminin büyükçe bir bölümü sırasında iki ya da üç oyuncuya ihtiyaç duyuyorsa, koro başları diğer tüm oyuncuları yalın bir "Joker" korosu haline getirirken, aynı zamanda bu işi de sürdürebilir.

Her metnin uyarlanması farklı olacak ve topluluğun yapısında kimi gerekli biçimlemeleri de belirleyecektir. "Joker" aynı zamanda tüm oyunlar için belirgin bir "gösterim yapısı"na da sahip olacaktır. Bu yapı yedi ana bölüme ayırılabilir: İthaf, açımlama, bölüm, sahne, yorum, görüşme ve yönlendirme.

Her gösteri bir kişiye ya da bir olaya ithaf edilme ile başlayacaktır. Bu toplulukça söylenen bir şarkı olabileceği gibi, kısa bir parça ya da okunabilecek basit bir metin de olabilir. Burada metinden, sahnelerden ya da şiirlerden parçalar da okunabilir. Örneğin, Tiradentes'te oyunun, Brezilya'nın özgürleşmesinde en önemli katkıları yapan ilk kişi olan Jose Joaquim da Maia'ya adandığı koronun söylediği bir şarkı, bir parça ve metinden alıntıların oluşturduğu bir kompozisyonla belirtilmiştir.

Açımlama dramatik eylemin bütünlüğündeki bir kesilmeden ibarettir. Düzyazı halinde yazılır ve "Joker" tarafından söylev biçimiyle seslendirilir. Eylemi sunanın bakış açısından, bu noktada bunlar Arena'nın oyuncularıdır, sunmak; istenilen yere odaklamaktadır. Bu söylevi ortaya çıkarmak için daha bir yığın gereç kul-

lanılabilir: Belgeler, günlük gazeteler, okuma parçaları, mektuplar, saydamlar, filmler, haritalar vb. Bu noktada daha da ileri gidilerek kimi sahneler yeniden düzenlenerek (tabii ki uyarlamalarda) yerlerine metinde olmayan ama olayı daha da iyi açımlayan bölümler konulabilir. Örneğin, kararsız bir Hamlet'in oynanması sırasında III.Richard'ın kararlılığını gösteren bir sahne oynanabilir. Açımlamalar genel olarak oyunun biçemini de bilirler. Söylev, forum, tartışma, mahkeme, yorum, çözümleme, savunma ya da tez vb. Giriş açımlaması yazarı, uyarlayanı ve oyuncuları tanıtırken, aynı zamanda kullanılan teknikleri, tiyatronun yenileşme gereksinimini ve metnin nesnelerini de anlatır. Tüm bu açımlamalar oyunun oynandığı zamana ve kente göre değişebilecek, dinamik açımlamalar olmalıdır. Örneğin bu yöntemde, eğer oyun daha önce tiyatro görülmemiş bir bölgede oynanıyorsa açımlama daha çok özelde "Joker"i anlatmaktansa, genel olarak tiyatro olgusunun ne olduğuna çevrilecektir. Eğer yine oyun, oyunun temasıyla ilişkili olan bir olayın meydana geldiği bir günde oynanıyorsa, bu noktadaki ilişkiyi de çözümlemelidir. Bizim burada ısrarla vurgulamak istediğimiz bu süreğen sistemin aynı zamanda saati, günü, dönemi yansıtan ve vurgulayan ama bunlara da indirgenmeyen, geçici doğasıdır.

Genel yapı daha sonra az ya da çok bağımsız sahnelerden oluşan episodlara bölünecektir. Birinci sekans daima ikinciden bir episod daha fazla olmalıdır. Yani ikiye bir, üçe iki, ya da dörde üç gibi.

Bir sahne ya da olayın önemi küçüktür ama dramatik eylemin niteliksel gelişimi içinde çeşitlenirken kendi içinde de tamamlanır. Bir diyalog ya da şarkı formunda olabilir ya da bir, haber, şiir ya da okuma parçasının sınırlılığına sahip olabilir ama sonuçta çatışan güçler sisteminde niteliksel bir değişime yol açmalıdır.

Sahneler, görevleri bir sahneyi diğerine fantastik bir biçimde bağlamak olan tercihen koşuklu yazılmış sözlerle, koro ya da orkastranın söylediği şarkılarla birbirine bağlanır. Her sahnenin kendine özgü bir biçemi olduğu unutulmamalıdır. Gerektiğinde yorumlamalarla her değişime dikkat çekilmesi önerilmektedir.

Görüşmeler kendi başlarına özel, yapısal bir konuma sahip değildirler. Onların varlığı tamamen açıklama gereksinimine bağlıdır.

Çoğu kez oyun yazarı karakterin düşünsel yapısını doğru bir biçimde açımlamada kendini zorunlu hisseder. ama asla diğer karakterlerin önünde yapmaz bunu. Örneğin, Hamlet'in bütün eylemleri, eğer ölüm isteği açığa vurulursa hemen anlaşılabilir. Ama bu açığa vurma, Kral'ın ya da Kraliçe'nin önünde yapılmadığı gibi Ophelia ya da Horatio'nun önünde de yapılmaz. Shakespeare monolog'u pratik ve doğrudan iletişimin hızlı ve kestirme yolu olarak kullanır. Bu bilgilendirmenin tüm eylem boyunca da sunulabilmesi mümkündür. O'Neill bu sorunu Araya Giren Tuhaf Oyun'da, metindeki karakterleri "konuşan" ve "düşünen" olarak ayırır ve bunları ışıklama ve diğer tiyatral araçlarla farklı tonlarda verir. Sonsuz Günler'de John Loving rolü iki kişi tarafından canlandırılır. Bunlardan biri John'u, kişiliğinin görünen yanını, diğeri ise Loving'i, iç hayatını oynar. Bunun yanında "fısıltı" da tiyatro tarihinde oldukça fazla kullanılmıştır. Bu tekniğin bugün biraz kullanım dışı kalması, fısıltının kendine koşut bir kesikli yapı getirmesi ve bunun da eylemi açımlamak yerine onun daha karmaşık hale getirmesinden dolayıdır.

"Joker" sisteminde bunun diğer gereçlerin kullanımıyla buluşması gereklidir. Örneğin spor karşılaşmaları sırasında (Futbol, boks vb.) bölüm aralarında ya da oyunun durduğu anlarda yorumcular uzmanlarla seyirciyi doğrudan bilgilendiren ve sahada ne olup bittiğini anlatan görüşmeler yaparlar.

Bu biçimde, her zaman için karakterin "içini" göstermek gereklidir. "Joker" bir anda eylemi durduracak ve karakter de kendi nedenselliklerini açıklayabilecektir. Tabii bu olurken kendisiyle görüşülen karakter, bir karakter olduğunun bilincindedir. Burada oyuncu "burada ve bu anda" olma bilinçliliğinden kurtulmuş olur. Tiradentes'te bütün olayı oluşturan, Barbecana Viskontu'nun kraliyet vergilerini toplamasında, bunun bir sır gibi izleyiciye fısıltı ya da benzer tekniklerde söylenmesi durumunda onu "iyi kalpliliği" öne çıkabilecektir. Ama bu bir görüşme yoluyla yapılırsa aynı şey olmayacaktır. Seyircinin önünde gerçekleşen canlı bir programdaki gibi seyirci kendi sorularını sorabilir. Görüşmeler herşeye açıktır.

Sonuçta, gösterinin yapısında son bölüm olarak yönlendirme gelir. Burada "Joker" her oyunda sunulan farklı tema ışığında seyirciyi kışkırtır. Bu bir şarkı ya da söylev, ya da ikisinin karışımı da olabilir.

Bunlar sistemin yapı taşlarıdır. Daha önce de söylediğimiz bir cümleyi burada tekrarlıyoruz. İçindeki tiyatral etkinliklerin geçiciliğine rağmen sistem süreğendir; estetik sorunlar için belirgin çözümler bulmaya çalışmaz. Yapmaya çalıştığı, tiyatroyu ülkemizde yeniden olanaklı hale getirmek ve tiyatronun zahmete değer birşey olduğu düşüncesine doğru yol almaktır.

Günümüzde kahramanlar iyi düşünülmüş değildir. Brecht'siz bir Brecht'çiliği getiren parçalı yapısıyla Amerikan Dramaturgisi'nin Neoromantik gerçekçiliğinden kaynaklanan bütün yeni tiyatral eğilimler de bu hastalıktan muzdariptirler. Amerikan tarzında başarısızlığın propogandacı ve ideolojik teşhiri oldukça yaygındır. Durumları bizlerden kötü olan insanları göstermek her zaman için işe yarar. Bu onları, zaaflarından, şizofreniden, nevrozdan ya da günümüz psikoanalizinin diğer rahatsızlıklarından muzdarip karakterler karşısında güçlü duruma geçirir. Böyle birşey, tiyatro bileti alabilecek parayı bulabildikleri için ya da küçük mutluluklarından dolayı şükreden seyirciyi daha duyarlı hale getirecektir. Kahraman, kim olursa olsun inatçı bir karakter ve bir "hayır!" taşır. Amerikan Tiyatrosu ise aksine ticari uysallığı içinde "evet" demek zorundadır. Temel işlevi sakinleştirme ve temkinliliktir.

"Yeni-Brecht'çilik" tarzında sorun daha da karmaşık hale gelir. Kahramanları atan kişi Brecht değil miydi? Yoksa, bunlar onun kimi hırslı öğrencileri tarafından yapılan yorumlamalar mıydı? diye sorulabilir. Kimi belli örneklere bakmak bu konuda bize yardımcı olacaktır.

Şiirlerinden birinde Brecht, aralarında Aziz Martin'in de öyküsünün bulunduğu, kahramanlar üzerine öyküler anlatır. Sert geçen bir kış mevsiminde, Aziz bir gece cadde boyunca yürürken, soğuktan neredeyse donarak ölmekte olan yoksul bir adam görür. Adam "kahramanca" direnmektedir. Pelerinini yırtar ve yarısını yoksul adama verir. Aziz Martin bir kahraman mıdır? Ya da kahramanlığı bir yana, yaptığı hareket düşüncesiz bir hareket değil midir? Ölçütü aptallık olan bir kahramanlık olamaz. Aziz Martin'in kahramanlığı bir nedenden dolayı geçersizdir: O da bunun bir kahramanlık olmadığıdır.

Brecht, başka bir şiirinde yine kahramanlar üzerine bir olay anlatır. Bir savaş kazanan generalin yanında binlerce asker

savaşmıştır. Julius Caesar Rubicon'u geçerken yanında bir ahçı vardır hiç değilse. Brecht bir kahramanın yemek yapmayı bilmemesini ya da bir generalin askerlerinin desteği olmadan savaşamamasını eleştirmez. Brecht kahramanları yıkmaksızın onların sayılarını çoğaltmıştır.

Brecht kahramanların gizli çamaşırlarını da ortaya çıkartmıştır. Engizisyon mahkemesine çıkmadan önce Galileo dünyanın döndüğünü "korkakça" inkar eder. Eleştirmenler, eğer Galileo kahramansa, kahramanca dünyanın döndüğünü savunması ve kahramanca ateşe atılmayı göze alması gerektiğini söylerler. Ben, bu noktada kahraman olmak için aptal olmanın gerekli olmadığını -ve hatta küçük dozda da olsa, bir zeka gerektirdiğini düşünmeyi yeğlerim. Kahramanlığa bir aptallık yüklemek onu gizemselleştirmektir. Galileo'nun kahramanlığı yalan söylemektir. Çünkü doğruyu söylemek aptallık olacaktır.

Brecht kahramanlık konusunda kendiliğinden ortaya atılmış değildir. Ama yine de kahramanlığın belli kurallarını eleştirmiştir. Her toplumsal sınıfın kendi kahramanı vardır. Yine, şiirlerinden birinde Brecht, insanın doğruyu ve yanlışı nasıl söyleyebileceğini; kendini gizlemeyi ve ortaya koymayı, ölmeyi ve öldürmeyi bilmek zorunda olduğunu söyler. Bu Kipling'in "eğer"li kahraman tanımından çok uzak görünmektedir. Öte yandan, Brecht'in gerilla taktiklerini öğretmede Maoizme yaklaşımı şöyledir: Bir insan kendisinden on kat daha güçlü olan birine ancak yüzyüze geldiğinde saldırabilir. Orlando'nun Mao'yu dinlerkenki hali amcasını dinlemesinden daha dikkatli ve meraklıdır. Amadis'lerle Sid'lerin kahramanlığını belirleyen kölelik ve egemenliktir. Bunun dışına çıkılmak istendiğinde ise, fahişelerin meraklı bakışları altında (O zaman Kastilya'lı kadınlardı bunlar..) yeldeğirmenlerine ve şarap tulumlarına karşı savaşmak durumunda kalınır. Tıpkı Don Kihote'nin kaderi gibi; tıpkı daha sonrakilerin kaderi gibi... Bir sınıfın kahramanları mutlaka sınıflarının Don Kihote'leri olacaktır. Halk Düşmanı Dr.Stockman bir burjuva kahramanıdır. Kahramanlığı neden dolayıdır? Kötü olan durum en kötü hale geldiğinde kasabanın yıkılması yönünde bile bir seçim yapabilir. Belediyenin en önemli gelir kaynağı olmasına karşın kirlenmeden dolayı termalin işletilmesine karşıdır. Ibsen'in metninde çelişki burjuvazinin gelişme gereksinimi ile yurttaşlar tarafından ortaya konan ahlaksal değerler arasındadır. Stockman değerleri koruyarak "temiz olma"

suçunu işler. Bu da onun kahramanlık çeşididir. Gerçek çözümün, Stockman tarafından önerilen çözüm olmadığını bildiğimizden (içine çekildiğimiz sorgulama burjuvazidense bir sınıfın doğrusudur.) dolayı onu mahkum edebiliriz. Ama onu mahkum edersek, yalnızca onun kahramanlığını mahkum etmiş olmayız. Aynı zamanda, burjuvaziyi ve onun değerlerini ahlaksal olanları da dahil olmak üzere mahkum etmiş oluruz.

Stockman'ın kahramanlığı onu destekleyen ve biçimleyen burjuva değerleri tarafından belirlenmekte ve onaylanmaktadır. Her sınıf, kast ya da tabakanın dönüştürülemez bir kahramanı vardır. Ezilen sınıflar şunu "anlamalı"dırlar ki, egemen sınıfların kahramanlarının egemenliği devam ettiği sürece buna ahlaksal egemenlik de eklenecektir. Örneğin Sid, IV.Alonso'yu savunurken kahramanca hayatını tehlikeye atar ve tahkir edilmeyi bile bir ödül olarak kabul eder. Bugün olsa Sid, kahramanca Lordunu fabrikadan çıkaracak; polislerle ve gözyaşı bombalarıyla onu korumaya çalışacaktır. Tebâ Sid yaptıklarından dolayı aptal olmadığı gibi; Proleter Sid de yaptıklarından dolayı aptal değildir; kahramandır ve kahraman olacaktır.

Kahramanlarla ilgili olarak, edebiyat onları kolayca sunmanın bir yolu olarak gizemselleştirmeyi kullanır. Ancak kullanılan bu yöntem, her yapıtın amacına göre değişebilmektedir. Julius Caesar hasta bir adamdı. Bu karakter içinde gösterilebileceği gibi, karakter mitleştirilerek olağanüstü sağlıklı bir biçimde de gösterilebilir.

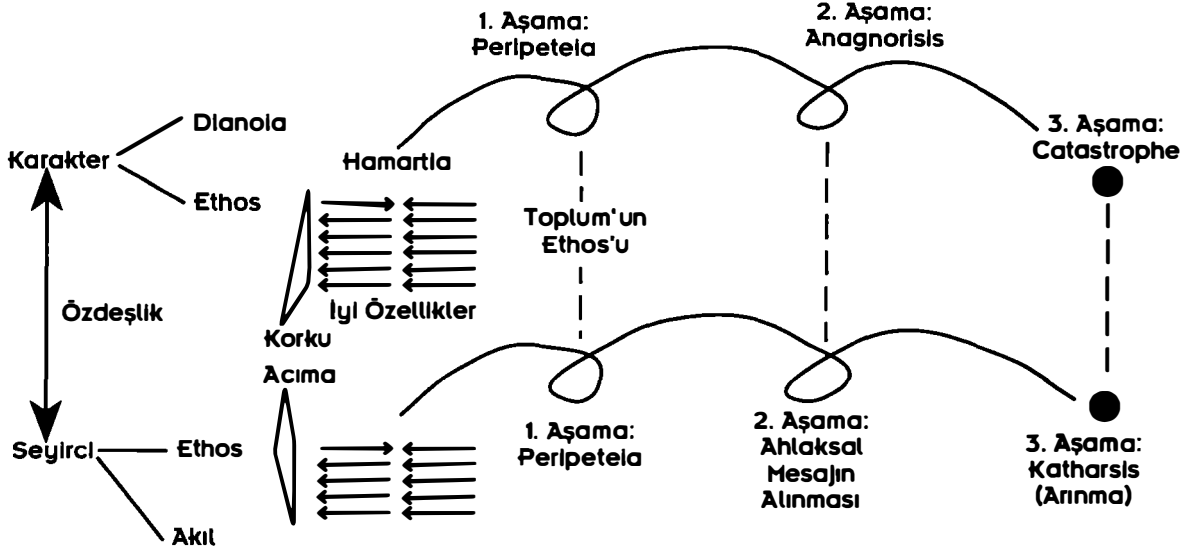
Mit insanın basitleştirilmesidir. Buna bir itirazımız yoktur. Ama insanın mitleştirilmesi gizemselleştirilmesi anlamına gelmez. Spartaküs mitinde onun cesaretinin çok büyük olmadığını bilmemize karşın bu bizi rahatsız etmez. Gaius Gracchus ve onun tarım reformunda da bizi sıkan birşey yoktur. Ama Tiradentes miti bizi rahatsız eder. Neden?

Mitleştirme eylemi insanın gerçek davranışlarına ve gerçek olaylara bağlıdır. Gaius Gracchius miti Gaius Gracchius'un kendisinden daha devrimcidir. Ama toprakları rençberler arasında dağıtan bu adamın toprak sahiplerince öldürüldüğü de doğrudur. Mit ile insan arasındaki fark sadece davranış temelinde bir niteliktir. Olaylar aslında aynıdır. Burada sıradan olaylar ayıklanırken temel olaylar büyütülür.

Örneğin yemek yeme, şarap içme ya da aşık olma bir insanın parçaları olmasına rağmen mitin bir parçası değildirler. Gaius Gracchius mitinin yaratılmasında Romalının kadını olup olmadığını bilmek ya da hangi içkilerden, yemeklerden hoşlanacağını bilmek gereksizdir. Tıpkı Tiradentes miti için, onlara oldukça yakın olsalar da onun gayrımeşru çocuğunu ve odalığını göstermek, bir gerçek olmasına rağmen gereksizdir.

Tiradentes mitleştirilmesinde özellikle ikincil derecede olaylardan kaçınılmıştır. Bu noktada sorun yoktur. Ama egemen sınıfların diğer sınıfların kahramanlarını "uyarlama" zaafı vardır. Mitleştirme bu durumları örtmekten ibarettir. İşte, Tiradentes'te olan budur. Yaptığı işlerin en büyük önemi onun devrimci içeriğinde yatar. Parçalı olarak, macera açısından bir direnç anıtıdır. Tiradentes dönemi içinde tıpkı bugün de ve başka zamanlarda da olacağı gibi devrimcidir. Romantik olarak olsa bile, insanların esenliği adına yıkılan bir rejimin yerine yenisini koymak için bir arayış içindedir. Bu onun bizim ülkemiz için yapmak istediğidir. Tutkularını mutlaka eyleme geçirecek, diğer olaylar ise yaşamında hiçbir zaman birincil sırayı alamayacaktır. Ama o, öptüğü haçla birlikte, suçunu kabullenerek darağacında acı çekmektedir. Bugün, Tiradentes'in Brezilya'nın bağımsızlık kahramanı olarak görülmesi adettendir. Ama onun devrimci bir kahraman olduğu, gerçekliği değiştiren bir kahraman olduğu unutulmaktadır. Mit gizemselleştirilmiştir. Bu yıkılması gereken mit değildir. Bu gizemselleştirmedir. Küçültülmesi gereken bir kahraman değil; savaşımıyla birlikte büyütülmesi gereken bir kahramandır.

Brecht, "Mutludur kahramanlara ihtiyaç duymayan insanlar." der. Katılıyorum. Ama biz mutsuz insanlarız; bundan dolayı da kahramanlara ihtiyacımız var. Tiradentes'lere ihtiyacımız vardır.


1. Aşama:
Peripeteia
2. Aşama:
Anagnorisis
3. Aşama:
Catastrophe
Dianoia
Karakter
Ethos
Hamartia
Toplum'un
Ethos'u
İyi Özellikler
Özdeşlik
Korku
Acıma
Seyirci
Ethos
Akıl
1. Aşama:
Peripeteia
2. Aşama:
Ahlaksal
Mesajın
Alınması
3. Aşama:
Katharsis
(Arınma)

EKLER

EKLER

Ek A: "Joker" sisteminin Teknikleri"

Günlük yaşantımızda da ritüelleri farkına varmadan yaşarız. Tiyatroda da bunun farkına varmak oldukça zordur. Bundan dolayı da seyircinin ritüelleri olduğu gibi "görme"si için; onunla özdeşleşme ilişkisi kurmadan karakterin yabancılaşmasının farkına varması ve bireysel istekleri değil de toplumsal gereklilikleri algılaması için belli tekniklerin kullanılmasına gereksinim vardır.

Sinemada kameranın seyircinin ilgisini ve konsantresini belirlenmiş bir noktaya odaklamasıyla bunu başarabilmek daha kolaydır. Bunun için de Antonioni somutlaştırma ustasıdır. Kayboluş filminde Alain Delon'un çizdiği karakterin iktidar tutkusu vardır. Arabası kepçeye asılmış düştüğü ırmaktan çekilirken biz onun birinci olmak , başarılı olmak üzerine söylediği sözleri dinleriz. Ya da Monica Vitti ile seviştikten sonra telefonun çalması ve sekiz-on telefon görüşmesi yapması da onu yeniden piyasa dünyasının yabancılaşmasına döndürür.

Tiyatroda oyuncuların hareketleri de tıpkı sinemada kamera ile yapılanı yapmalıdır.

1.)Ritüelin Parçalanması Ritüel bilinen biçiminden, kar-

maşıklaştırılacak bir biçimde parçalanır. İşkence gören kişi işkenceciden belli bir uzaklıkta hareket eder; aşık sevdiğinden; iki boksör birbirinden uzak dövüşür vb. Burada sorun, genel işleyişi ayrıştırarak, parçaların işleyişinin daha açıkça ve bağımsız olarak görülebilmesi için bir olguyu parçalarına bölmektir.

2.)Zamanı Parçalamak Bu, tepkilerin etkilerden önce gelmesinden ibarettir. Böylece savaşçı kavga etmeden acı çekmekte; kanı akmakta, tebâ hükümdarını görmeden diz çökmektedir. Böylece yabancılaşmış karakterlerden biri, ilişkinin diğer üyesi olmamasına rağmen, ritüel içindeki işlevini gösterebilir. Köle işçi hizmet edecek kimse olmamasına karşın hizmet eder. General emir verecek kimse olmasa bile emir vermeyi sürdürür vb. Teknik, figürü ritüel oluşturmaya iterken aynı zamanda da ritüel içindeki figürün kendi ritüelini oynamasını da sağlar.

3.)Optik Açıların Toplanması Aynı ritüel farklı optik açılardan yeniden biçimlenir. Tıpkı bir futbol maçında golün farklı açılardan (tabii ki oyuncunun da) gösterilmesi gibi. Bolivar bir işkenceciyi üç kişiyle canlandırır. Bu üç kişi, aynı zamanda işkence gören adamdan uzakta, aynı hareketleri yaparlar.

4)Ritüelin Bir Sahnesinin Diğerine Uygulanması Belli bir zamanda, belli bir kilisenin sınıfsal kökenli yapısı açığa çıkarılmak istendiğinde, Rahip-İnanan ritüeli Toprak Sahibi- Rençber ritüeline uygulanır. Efendi-Köle ritüeli Aşk ritüeline Sermayedar-İşçi ritüeli Komutan-Asker ritüeline vb. çevrilir. Bu tekniğin özelliği tüm fazlalıklarından ayıklanmış bir biçimde ilişkilerin gerçek temelini gösterebilmektir.

5)Ritüelin Tekrarı Ritüel iki-üç kez aynı ya da değiştirilmiş biçimde seyircinin bu ritüeli harekete geçiren gerginliklerin farkına varması için tekrarlanır.

6)Eşzamanlı Ritüeller Eşzamanlı olarak bir anlam kazanması ve bir karşılaştırma noktası olarak işlev görmesi için bir ritüel diğerine eklenir.

7) Dönüşümler Bir oyuncu canlandırma sırasında bir karakterden yavaş bir dönüşümle, yine birinci rolün özelliklerini gösteren

ikinci bir karaktere dönüşür. Bir köpek bir askere vb. dönüşebilir örneğin. Böyle bir değişim istenmediğinde ise "Kesme" ile durdurulur.

Ek:B Toplumsal Mask

(Davranış: ses, hareket, jest, yorum. Skenografi: Gereçler, giysi, kişisel nesneler, renkler, günlük fiziksel masklar- bunlar halkın hemen tanıyabileceği türden masklar olmalıdır.-)

l) Karakterin ait olduğu sınıf hangi sınıftır? Bu toplumsal mask kişileştirmesi davranış ve Skenografi için temeldir. Burjuva mı? İşçi mi? Toprak sahibi mi? Rençber mi? Ektiği toprağın sahibi mi? Hangi düzende? Bürokrat mı? Müdür mü? Kısaca: Emeğini mi kiralıyor yoksa sermayesini mi (Para, toprak) büyütüyor?

2) En temel toplumsal rolü nedir? Üretim ilişkilerindeki yeri? Ustabaşı mı? Müdür mü? Sekreter mi? Baş daktilo mu? Yardımcı daktilo mu? Büyük bir şehrin polisi mi? Yoksa küçük bir kasabanın mı? Feodal bürokrasinin emirlerine mi uymaktadır? Yoksa şerif olarak kasabanın sahibi midir? İlaç pazarlamacısı mı? Taksi şoförü mü? Kamyon şoförü mü? Çok yakınındaki insanlarla kıyaslandığında ne kadar para kazanmaktadır?

3) Aile İlişkileri? Baba? Anne? Oğul ya da Kız? Yeğen? Amca ya da Hala? Ailesinin dışında oyun alanında girdiği ilişkilerle karşılaştırıldığında aile içi ilişkileri nasıldır? Ailede en çok parayı kazanan baba mıdır? Yoksa kocası emekli ya da işsiz olan bir anne midir? Ailesi için çalışan bir kız mıdır? Yoksa gece klüplerinde çalışan ve ailesini hayır sahibi olarak gören biri midir?

4) Cinsiyet Yukarıdaki gibi cinsel ve ailesel ilişkileri oyundaki ilişkileri ile karşılaştırır.

5) Aile- Komşuluk- İş toplumsal kompleksi Komşular, arkadaşlar ya da aynı top takımının üyeleri gibi. Okulda aynı sınıfta olmak, aynı meslekte vb.

Toplumsal Mask /Maskeyi çıkartmak Farklı durumlarda yaratılan olası insan ilişkilerini; Üretim, iş, cinsiyet, aile ve yeniden yaratım ilişkilerinin bir diğeri ile karşılaştırmadan oluşur. Oynadığı her rolde, her rolün bağımsızlığını düşünerek karakter maskını çıkarmalıdır. Şunu anlamalıyız ki insan temelde eşittir. Ama temel olarak üretim ilişkilerinin alt yapısı tarafından belirlenen eşitsiz olan oluşumlara karşı kendini hazırlar. (Aile, iş, okul, komşuluk vb.) Eğer sonraki değişirse buna bağlı olarak diğer ilişkiler de değişecektir. Devrimci gelişimde üst yapıdaki gelişimi mümkün kılacak değişim isteği kadar alt yapısal değişiklikleri de göstermek en önemli şeydir.

Örnekler

Gardiyan

Proleter'dir. Çünkü kendi emeğini kiralayarak bir maaş kazanmaktadır. (İşçi elbiseleri giyer.)

Burjuva'dır. Çünkü örneklere bakıldığında ilgi alanı onlarınkine benzer ve onlar gibi düşünür. (Seyirci de burjuvanın bir simgesi olan melon bir şapka kullanır.)

Diğer gardiyanların arkadaşı'dır. (Örneğin, aynı futbol takımının renklerini taşıyan giysiler giyerler.) İşlevi gereği baskıcı'dır. Emirleri uygulamak için baskı kullanır. (Bir tabanca ya da sopa kullanır.)

Çocuklarının baba'sıdır. (Bir babayı temsil edebilecek giysiler giyer.)

Rahip
Haç-İsa'nın Çarmahı
İncil- İkna Etme
Kamçı- Baskı
Kovboy Pantolonu- Toprak Sahibi

Baba
Burjuva, Ailenin Reis'i
Annenin çocukları yetiştirmede hayat arkadaş'ı

Hamile kalması ve nüfusun bir kişi çoğalması riskine karşın kızını para karşılığı yabancı erkeklere satan kızının patron'u.

Gelişim Aşamaları

I.Ritüelden masktan kurtulma. Her karakterlerin toplumsal maskların öğelerine parçalanması. İlişkiler bütünü içinde bu maskın gündelik ilişkilerinde gerekli kıldığı ritüelleri çözümlemek. Üretim, aile, komşuluk, arkadaşlık vb.

II. Çözümleme ve Tartışma Toplumsal maskları ve ritüelleri dönüştürme ve karıştırmanın tüm yeni olanaklarını araştırma. Üst yapının gerekli ve olası değişimleri alt yapıdaki değişiklikler tarafından oluşturulmaktadır. Örneğin, polisin emirleri uygulamayı sürdüreceğini anlarız. Burada asıl sorun polis değil emrin kendisidir. Bu örnekte polis burjuva melon şapkasını çıkartmalı ve işçi kaskını geçirmelidir kafasına. (Amerikan polislerinin neden astronotlara benzediğinin yanıtı belki de burada yatmaktadır.)

III. Yeniden Ritüelleştirme ve Mask Takma Yeni öğeleri, yeni ritüellerin seçiminden sonra bunları öncekilerle karşılaştırmak.

DİPNOTLAR

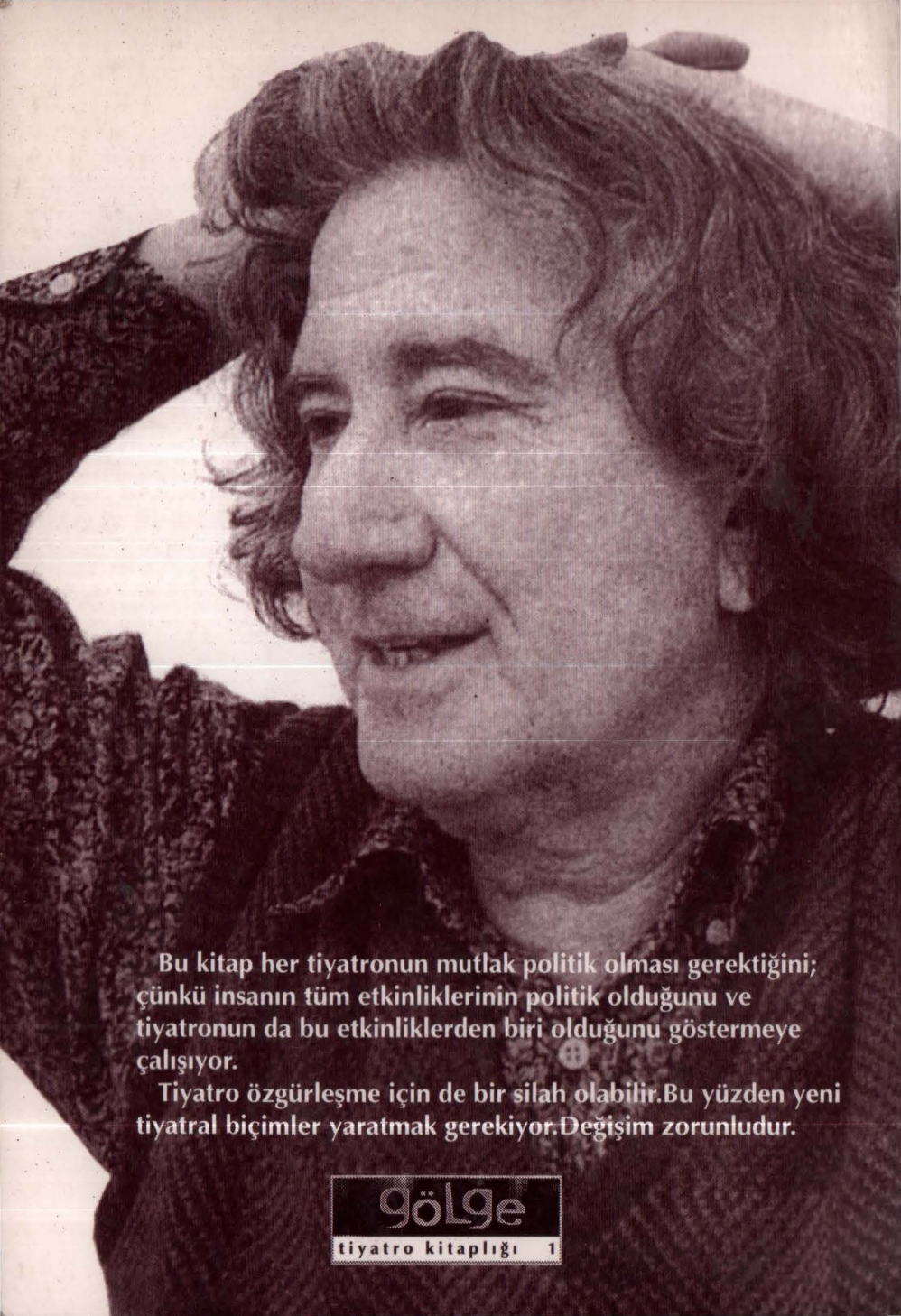
DİPNOTLAR

(1) Arnold Hauser, The Social History Of Art, trans.Stanley Goldman, 4 vols. (New York: Vintage Books, Inc.,1957), 1:83, 84-85, 87.
(2) G.W.F.Hegel, The Philosophy Of Fine Art, trans.F.P.B. Osmaston, 4 vols. (London: G.Bell and sons Ltd.,1920), 4:257.
(3) S.H.Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4th ed., New York: Dover Publications, Inc.1951.
(4) "Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avèc des couleurs qui en font connaitre et hair la difformité... et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théatre etait une école ou la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien volu donner des règles due pòeme dramatique... Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes." Butcher, pp.243-244.
(5) Butcher, p.245.
(6) Butcher, pp.252-254
(7) Butcher aktarıyor. pp.247-248
(8) Butcher, pp.248-249
(9) Butcher, p.254
(10)Hauser, 1:86.
(11)Arnold Hauser, The Social History of Art, trans. Stanley Godman, 4 vols. (New York: Vintage Books, Inc. 1957), 1:83,84-85, 87.
(12)Hauser, 1:180-81
(13)Hauser,1:181-82
(14)Formas literarias en los pueblos romanicos (Buenos Aires: Espasa-Calpe,1944), p.22
(15)Alfred von Martin, Sociology of the Renaissance (New York: Oxford University Press, 1944), p.16.
(16)Von Martin, p.17.
(17)Von Martin, pp.17-19.
(18)Von Martin, pp.26-27.
(19)Hauser, 2:149-150.

(20)Hauser, 4:89.
(21)Ünlü Fransız Tiyatro Yönetmeni.
(22)G.W.Hegel, The Philosohy of Fine Art, trans. F.P.B. Osmaston, 4 Vols. (London: G. Bell and Sons, Ltd. 1920 1: !02-10.
(23)Hegel, 4:100.
(24)Hegel,4:102.
(25)Hegel,4:103.
(26)Hegel,4:103-104.
(27)Hgel,4:109.
(28)Hegel,4:251.
(29)Hegel,4:259-260.
(30)"Günlük Tiyatro Üzerine" adlı şiiri İngilizcesinden çevirmek yerine, daha önce dilimize Kerem Çalışkan tarafından yapılan ana dilden çevirisini almayı yeğledim. (Ç.N.)
(31)Brecht On Theatre, John Willet, Hill and Wang, New York 1964, p.274.
(32)Brecht On Theatre, p.107.
(33)Geçişme: Kendinden geçme, esriklik, teslim olma...
/34)Bkz.Farklı Dillerin Çizelgesi.
(35)Bu hükümet, Juan Velasco Alvarado'nun başkanlık ettiği 1968 devriminden sonra oluşturulan hükümettir. Alvarado'nun yerine 1975'te Francisco Morales Bermudez geçmiştir. (Ingilizce'ye çevirenin notu.)
(36)Yazarın liderliği altındaki Arena Tiyatrosu Brezilya'nın -hatta tüm Latin Amerika'nın en önemli tiyatrolarından biri oldu. 1964'te askersel yönetimin işbaşına geçmesinden sonra Boal'in buradaki çalışmaları sansürle ve diğer baskılarla engellendi. Bu otoriter rejime karşı sözünü sakınmaz tavrı onu 1971'de işkenceye ve hapisliğe maruz bırakmıştır. Üç ay içinde serbest bırakıldıktan ve tüm suçlamalardan aklandıktan sonra kendisinin ve ailesinin güvenliği ve esenliği için Brezilya'yı terketmek zorunda bırakıldı. Yine aynı politik keyfiyetler onu Buenes Aires'i ve Arjantin'i de terketmeye zorladı. Sonra Portekiz'de oturma izni alabildi.
(37)Manikeizm, M.S.3. ve 5.yüzyıllarda arasında rağbet gören ve Zerdüştlükten esinlenerek, hem tanrıya hem şeytana inanan bir mezhepti. (Ç.N.)

DÜZELTME

48-49 Sayfa ile 190 sayfada yer alan grafikler yer değiştirecektir



Bu kitap her tiyatronun mutlak politik olması gerektiğini; çünkü insanın tüm etkinliklerinin politik olduğunu ve tiyatronun da bu etkinliklerden biri olduğunu göstermeye çalışıyor.

Tiyatro özgürleşme için de bir silah olabilir.Bu yüzden yeni tiyatral biçimler yaratmak gerekiyor.Değişim zorunludur.

gölge
tiyatro kitaplığı 1