PETER BROOK

Boş Alan

Çeviren:
Ülker İnce

AFA
YAYINLARI

AFA - Tiyatro: 1
AFA - Yayınları: 104

ISBN 975-414-045-6

Şubat, 1990

The Empty Space adlı İngilizce orijinalinden çevrilen
bu kitabın tüm çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.
Dizi Sorumlusu: Esen Çamurdan

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Gülen Ofset
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Sıhhiye Apt. 19/8 Cağaloğlu-İSTANBUL
☎526 39 80

İçindekiler

1	ÖLÜMCÜL TİYATRO	7
2	KUTSAL TİYATRO	51
3	KABA TİYATRO	82
4	ANSAL TİYATRO	125

Babama

Bu kitapta yer alan yazılar, Peter Brook'un Granada Northern Lectures kapsamında Hull, Keele, Manchester ve Sheffield üniversitelerinde "The Empty Space: The Theatre Today" adı altında verdiği derslerdir.

1

Ölümcül Tiyatro



Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır. Oysa tiyatro dediğimiz zaman söylemek istediğimiz şey pek de bu değildir. Kırmızı perdeler, spot ışıkları, serbest koşuk, gülüşmeler, karanlık; bütün bunlar her derde deva tek bir sözcüğün şemsiyesi altında birleşip üstüste binerek karmakarışık bir imge oluştururlar. Sinemanın tiyatroyu öldürdüğünden söz ederiz ve bunu söylerken sinemanın ortaya çıktığı zamanki gişeli fuayeli, kapanır koltuklu, yer lambalı, değişen sahneli, aralı, müzikli, sözümona bir tiyatro vardır kafamızda, sanki tiyatro, tanımı gereği, bunlar, bunların bir parmak daha fazlası demekmiş gibi.

Ben tiyatro sözcüğünü dörde ayırıp sözcüğün dört ayrı anlamını belirlemeye çalışacak ve böylece Ölümcül Tiyatro, Kutsal Tiyatro, Kaba Tiyatro ve Ansal Tiyatro'dan söz edeceğim. Bazen Londra'nın West End bölgesinde ya da New York'taki Times Square'in dışında bir yerde bu dört tiyatronun dördü birarada bulunur. Bazen birbirlerinden kilometrelerce uzakta; Kutsal'ı Varşova'daysa Kaba'sı

Prag'tadır, bazen de eğretilemeseldirler: Bir oyunun bir perdesinde aynı gece ikisi birden yanyana bulunurlar. Bazen de dördü, Kutsal'ı, Kaba'sı, Ölümcül'ü, Ansal'ı aynı anda içiçe girer.

Ölümcül Tiyatro ilk bakışta bilinen bir şey olarak alınabilir çünkü kötü tiyatro anlamına gelir. En çok saldırılan, aşağılanan tecimsel tiyatro ile göbekbağı olan ve en sık karşılaştığımız bir tiyatro olduğu için onu eleştirmek zaman kaybetmekmiş gibi görülebilir. Oysa bu ölülüğün aldatıcı olduğunu, her yerde karşımıza çıkabileceğini bilirsek ancak o zaman sorunun boyutlarını anlarız.

Ölümcül Tiyatro'nun durumu hiç değilse az çok açıktır. Dünyanın her yerinde tiyatro seyircisi giderek azalıyor. Arasıra yeni akımlar, tek tük de olsa iyi yeni yazarlar ortaya çıkmıyor değil, ama genel olarak tiyatro, insanların düşünce yükseltmek ya da onlara bir şeyler öğretmek şöyle dursun eğlendirmeyi bile başaramıyor. Tiyatroya sık sık fahişelik yakıştırılmıştır, bu sanatın lekesiz olmadığını anlatmak için, ama bugün bu yakıştırma bir başka anlamda doğru: Fahişeler parayı alır, işin zevk yanına boş verirler. Broadway bunalımı, Paris bunalımı, West End bunalımı, bunların hepsi de aynı kapıya çıkar: Tiyatronun can çekişen iş durumuna geldiğini ve seyircinin de bunun kokusunu aldığını anlamamız için gişe memurlarının bir şey söylemesine gerek yok. Aslında halk, ağzından düşürmediği gerçek eğlenceyi gerçekten istese nereden başlayacağımızı bilmeye zorlanacaktık. Sahici bir eğlence tiyatrosu yok, bize paramızın karşılığını vermeyen yalnızca suyuna tirit güldürüler, kötü müzikaller değil, Ölümcül Tiyatro Molière'in oyunlarından tutun da Brecht'in oyunlarına kadar her yere amansızca sızmayı başarıyor. En korkusuzca,

en rahat, en sinsice girip çöreklendiği yer de hiç kuşkusuz William Shakespeare'in oyunlarıdır. Ölümcül Tiyatro, Shakespeare'e kolayca sığınır. İyi oyuncuların usulüne uygunmuş gibi görünen bir biçimde oynadıkları oyunları izleriz, oyuncular canlı ve renkli görünürler, müzik vardır, hepsi kostümlüdür, klasik tiyatronun en iyi örneklerinde nasıl olmaları gerektiği kanısındaysak öyledirler. Ama ne var ki, gizliden gizliye oyunu felaket sıkıcı buluruz ve içimizden kabahati ya Shakespeare'e yükleriz ya bu tür tiyatroya ya da kendimize. İşin daha da kötüsü, bir de ölümcül izleyici vardır, birtakım özel nedenlerden dolayı yoğunluğun, hatta eğlendiriciliğin eksikliğinden hoşlanır, tıpkı alışılagelmiş biçimde oynanmış klasik bir oyundan sonra tiyatrodan çıkarken bir yandan ezberlediği satırları alçak sesle kendi kendine mırıldanırken bir yandan da kendi kuramcıklarını bir kez daha sınayıp doğruluklarına kendini inandırmasını engelleyecek bir şeyle karşılaşmadığı için gülümseyen bir tiyatro adamı gibi. Onun gönlünde yatan şey, yaşamdan daha soylu bir tiyatrodur, bir tür düşünsel doygunluğa ulaştığı zaman bunu, susuzluğunu çektiği gerçek deneyim sanır. Ne yazık ki, ağırlığını körelmişlikten yana koyar, böylece Ölümcül Tiyatro yoluna devam eder.

Her yıl gerçekten başarılı temsilleri boy gösterdikçe izleyen kişi tuhaf bir olguya tanık olacaktır: Sözümona başarılıların başarısızlara göre daha canlı, daha çılgınca, daha gözkamaştırıcı olacağını sanarız ama durum her zaman böyle değildir. Hemen hemen her mevsim tiyatrosever kentlerin çoğunda büyük başarı sağlayan ve bu kurallara meydan okuyan bir oyun olur; tatsız tuzsuzluğuna karşın değil de böyle olduğu için başarı kazanan bir oyun. Ne de olsa kültür deyince aklımıza belli bir görev duygusu geli-

yor; tarihsel kılıklar, uzun söylevler de can sıkıntısı duygusunu çağrıştırıyor. Tersten söylersek, dozu kaçırılmamış bir sıkıcılık övgüye değer bir tiyatro olayının güvencesi olmaktadır. Gerçekten de dozu tutturmak öylesine ince bir iştir ki tam formülü verilmez –biraz fazla kaçırdınız mı izleyici bulamazsınız, az gelirse konuyu itici ve yoğun bulur izleyici. Bununla birlikte ikinci sınıf yazarlar büyük bir şaşmazlıkla bu karışımı kusursuz bir biçimde yapmayı becerir ve dünyanın her yanında övülen kof başarılarla Ölümcül Tiyatro'yu ayakta tutarlar. İzleyiciler tiyatroda hayattan "daha iyi" diyebilecekleri bir şey ararlar. Bu yüzden de kültürlü ya da kültürün kuşantılarını, bilmedikleri ama var olabileceğini hayal meyal sezinledikleri bir şeyle karıştırırlar, böylece de, ne yazık ki, kötü bir şeyi başarılı bir şey düzeyine çıkarmakla yalnızca kendilerini aldatırlar.

Ölüden söz ediyorsak şunu belirtmeden geçemeyeceğiz, insanda apaçık belli olan ölüm ile dirim arasındaki fark başka alanlarda bunca açık değildir. Bir doktor hayat belirtisi ile hayat çekip gittikten sonra geride kalan işe yaramaz kemik yığını arasındaki farkı bir bakışta anlar; ama bir düşünce, bir tutum ya da biçimin canlılıktan cansızlığa geçişini anlama konusunda daha az deneyimliyizdir. Tanımlaması zordur ama bir çocuk bunun kokusunu alabilir. Size bir örnek vereyim: Fransa'da klasik trajedileri oynamanın kasvet verici iki yolu vardır. Biri gelenekseldir, özel bir ses tonu, özel bir hal tavır, soylu bir görünüm, abartılı müzikli bir titremleme demektir bu. İkincisi ise aynı şeyin yarımağızla yapılanıdır. Tumturaklı hareketler, yüce değerler, gündelik yaşamımızdan hızla siliniyorlar, bu yüzden de her yeni kuşak o şatafatlı davranış biçimini

gittikçe daha kof, daha anlamsız buluyor. Bu da genç tiyatro oyuncusunu öfkeli ve sabırsız bir arayışa, doğru dediği şeyin araştırmasına yöneltiyor. O kendi rolünü daha gerçekçi oynamak istiyor, ağzından çıkan manzum sözlerin sahiden de gerçek konuşmaya benzemesini istiyor ama metnin katı biçimselliğinin bu tür bir uygulamaya direndiğini görüyor. Ne gündelik konuşma gibi canlı ne de rol kesen oyuncularınki gibi apaçık aktörce olan rahatsız bir uzlaşma yapmak zorunda kalıyor. Böylece onun oyunu zayıf düşüyor, rol kesicilerinki güçlü olduğu için de özlemle anımsanıyor. O zaman da birisi çıkıp trajedinin gene "yazıldığı gibi" oynanması çağrısında bulunuyor. Yeterince haklı da oluyor ama ne yazık ki, yazılı söz bize yalnızca kağıtta neler yazılı olduğunu söyler, bir zamanlar nasıl canlandırıldığını değil. Hiçbir kayıt bant falan yoktur, yalnızca uzmanlar vardır ama onların bir tekinin bile kuşkusuz ilk elden bilgisi yoktur. Gerçek antikalar tarihe karışmıştır, geriye yalnızca geleneksel biçimde oynamayı sürdüren, esinlerini gerçek kaynaklardan değil de düşsel kaynaklardan, örneğin bir zamanlar yaşlı bir oyuncunun çıkardığı sesin anısından –ki o ses de daha önceki bir oyuncunun sesinin anısıdır– alan geleneksel oyuncuların varlığında yaşayan bazı öykünmeler kalmıştır.

Bir zamanlar Comédie Française'de bir prova seyretmiştim, çok genç bir oyuncu çok yaşlı bir oyuncunun karşısına geçmiş, onun davranışlarını ve konuşmalarını aynadaki yansısı gibi yineliyordu. Bunu önemli bir gelenek olan, sözgelimi Noh oyuncularının bilgiyi sözlü olarak babadan oğula aktarma geleneğiyle karıştırmamak gerekir. Orada iletilen anlamdır ve anlam hiçbir zaman geçmişe ait bir şey değildir. Her kişinin kendi bugünkü deneyimi içinde

doğruluğu sınanabilir. Ama rol oynamanın dış biçimlerine öykünmek, biçimi yaşatmaktan başka işe yaramaz –her hangi bir şeyle ilişkilendirilmesi güç bir biçimi.

Shakespeare için de aynı öğüdü duyar ya da okuruz: "Ne yazılıysa onu oynayın." Ama yazılı olan nedir? Kağıt üzerinde kimi şifreler. Shakespeare'in sözcükleri, onun sözlü olarak söylenmesi istediği sözlerin kayıtlarıdır, anlamlarının bir bölüğünü oluşturan ses perdesi, duraklama, ritim ve davranış ile birlikte insanların ağzından çıkacak sözcükler. Bir sözcük sözcük olarak doğmaz, bir içtepinin ürünüdür, anlatım gereksinimini bize duyuran tutum ve davranışın dürtüklemesiyle ortaya çıkar. Bu süreç tiyatro yazarının içinde olup biter; oyuncunun içinde yinelenir. Her ikisi de sözcüklerin ancak ayırdında olabilirler ama hem oyun yazarı hem de oyuncu için sözcük, görünmeyen devasa bir oluşumun görünürdeki küçük bir parçasıdır. Kimi yazarlar sahne tanımı ve açıklamalarında oyunun anlamını ve amaçlarını anlatma girişiminde bulunurlar ama en iyi oyun yazarlarının, kendilerini en az anlatanlar arasından çıktığı gerçeğini görmemek elimizden gelmez. Onlar daha fazla açıklamanın büyük bir olasılıkla hiçbir işe yaramayacağını bilirler. Bir sözcüğü en doğru söylemenin tek yolunun o sözcüğün yaratılış sürecine koşut bir süreç aracılığıyla bulunacağını bilirler. Bunun başka yolu olmadığı gibi daha basiti de yoktur. Ne yazık ki, bir aşık konuşmaya başladığı ya da bir kral ağzını açtığı an hemen onlara bir etiket yapıştırırız: Aşık "romantik"tir, kralsa "soylu". Böylece farkına bile varmadan romantik aşktan, krallara yaraşır soyluluktan ya da prens gibilikten söz ediyoruzdur, sanki bunlar avcumuzun içinde tutabileceğimiz ve oyuncuların gözleriyle görebilecekleri şeylermiş gibi.

Ama bunlar elle tutulur, gözle görülür şeyler değildirler, ortada yokturlar. Bunları bulmak istiyorsak tek yapabileceğimiz iş, kitaplardan ve tablolardan varsayımsal çıkarsamalarda bulunmaktır. Bir oyuncuya "romantikçe" oynamasını söylerseniz hiç duraksamadan öyle yapmaya çalışacaktır, ne demek istediğimizi bildiğini düşünerek. Nelerden yararlanabileceğini gelin şöyle bir düşünelim. İçine doğma, düşgücü, eski oyunlardan kalma fotoğraflar, bunların hepsi ona, eski oyunculardan, sözgelişi, kime hayransa onun gizli öykünmesi de içinde olmak üzere karışık bir "romantiklik" verecektir. Kendi özel deneyimlerinin dışına çıkmamaya özen gösterse metinle uyuşmama tehlikesi doğabilir; metin dediği şeyi oynamaya kalkışsa bu kez de öykünmekten, geleneksel olmaktan öteye gidemez. Her iki durumda da bir uzlaşma sözkonusudur, çoğu kez de inandırıcılıktan uzak bir uzlaşma.

Klasik oyunlar için kullandığımız "müziksel", "şiirsel", "yaşamdan daha büyük boyutlu", "soylu", "kahramanca", "romantik" gibi sözcüklerin sanki kesin bir anlamları varmış gibi yapmanın alemi yok. Bunlar belli bir dönemin eleştiri anlayışını yansıtan sözcüklerdir ve bugün bu ölçütlere uygun bir oyun sahnelemeye kalkışmak Ölümcül Tiyatro yapmanın en şaşmaz yoludur –saygıdeğer olduğu için yaşayan, canlı bir doğruymuş sanılan Ölümcül bir tiyatro.

Bir keresinde bu konu üzerine bir konuşma yaparken şöyle somut bir deney yapma fırsatım oldu: Dinleyiciler arasında, rastlantı olarak *Kral Lear*'i ne okumuş ne de sahnede görmüş bir kadın vardı. Ona Goneril'in konuşmasını verdim ve bu konuşmayı elinden geldiğince iyi bir biçimde, içinde neleri önemli buluyorsa ona göre okumasını söy-

ledim. Çok sade bir tarzda okudu ve böylece ortaya söz güzelliği, büyü dolu bir konuşma çıktı. Daha sonra kendisine bunun kötü yürekli bir kadının konuşması olduğunun düşünüldüğünü söyledim ve her sözcüğü ikiyüzlüce okumasını istedim. Dediğim gibi yapmaya çalıştı, o zaman izleyiciler, verilen bir tanıma göre oynamaya çalıştığında kadın ile sözcüklerin basit müziği arasında nasıl güç ve garip bir çekişme geçtiğini gördüler:

> Efendi babacığım, çok daha fazla seviyorum sizi sözcüklerin anlatabileceğinden;
> Değerli ne varsa, paha biçilmez ya da eşine az rastlanır cinsinden;
> Bir nebze bile az değil hayattan, iyilik, sağlık, güzellik ve onurla birlikte;
> Bir çocuk ne kadar sevilebilirse o kadar ya da bir baba;
> Bu sevginin yanında can değersiz kalır, sözler güçsüz;
> Öylesine çok seviyorum ki sizi anlatılmaz sözle.

Herkes kendi kendine deneyebilir bunu isterse. Nasıl söyleyeceğine bakabilir. Bu sözler kalabalık önünde konuşmaya alışkın, iyi eğitilmiş, zarif bir kadının, topluluk önünde güvenli ve rahat birinin sözleri. Kişiliğinin ipuçlarına gelince, bize yalnızca önyüz gösteriliyor, biz de bunun ince ve alımlı olduğunu görüyoruz. Ama insan Goneril'in bu ilk dizelerinin korkunç kötü ruhlu bir kadına yaraşır biçimde söylendiği oyunları düşünür de bir kez daha bu sözlere bakarsa buna bir açıklama bulamaz –Shakespeare'in ahlak anlayışı konusundaki önyargıdan başka. Gerçekten de Goneril sahnede ilk göründüğü zaman bir 'konuşan' değil de salt elindeki konuşmanın söz-

lerinin esindirdiğini oynayacak olsa o zaman oyunun bütün dengesi değişir, bunu izleyen sahnelerdeki Goneril'in kötü ruhluluğu olsun, Kral Lear'in uğradığı haksızlık olsun artık ne o kadar kaba ne de o kadar basite indirgenmiş görünecektir. Kuşkusuz oyunun sonunda Goneril'in davranışlarının onu canavar dediğimiz şeye dönüştürdüğünü öğreniriz ama gerçek bir canavara, hem karmaşık hem de inandırıcı.

Yaşayan bir tiyatroda her yeni provaya bir önceki günkü bulguları sınavdan geçirerek başlarız, gerçek oyunun gene bir kez daha elimizden kaçtığına inanmaya hazırızdır. Oysa Ölümcül Tiyatro'nun klasiklere yaklaşımına, "Oyunun nasıl oynanması gerektiğini nasıl olsa bir yerde birisi bulmuştur" inancı egemendir.

Kabaca biçem dediğimiz şeyin değişmez sorunu budur. Her yapıtın kendi biçemi vardır, başka türlüsü olamaz. Her dönemin kendi biçemi vardır. Bu biçemi saptamaya kalktığımız an, yolumuzu yitiririz. Çok iyi anımsıyorum, bir keresinde Londra'ya, Pekin Opera'sının hemen ardından, karşı tarafın, Formoza Çini'nin rahiplerden oluşan Opera Topluluğu gelmişti. Pekin topluluğu eski kaynaklarıyla hâlâ bağlarını sürdürüyor ve eski kalıpları her gece yeniden yaratıyordu. Formoza Topluluğu'ysa aynı şeyleri yaparken onlardan kalma anılara öykünüyor, kimi ayrıntıları kaçırıyor, gösterişli bölümleri abartıyor, anlamı unutuyordu. Yeniden doğmuyordu hiçbir şey. Böylesine yabancı bir şeyde bile ölü ile diri arasındaki ayrım apaçık ortadaydı.

Gerçek Pekin Operası dış biçimlerin kuşaktan kuşağa değişmediğini gösteren bir tiyatro sanatı örneğiydi ve daha birkaç yıl öncesine kadar sanki sonsuza dek dayanabi-

lecekmişcesine iyi dondurulmuş gibi görünüyordu. Oysa bugün bu olağanüstü değerli kalıntı bile öldü. Sağlamlığı ve niteliği sayesinde, tıpkı bir anıt gibi, çok uzun ömürlü olmayı başarabildi ama bir gün geldi ki kendisi ile çevresindeki toplumun hayatı arasındaki uçurum çok büyüdü. Kızıl Muhafızlar bambaşka bir Çin yansıtıyorlar. Şimdi bu halkın içinde yaşadığı yeni düşünce yapısı ile geleneksel Pekin Operası'nın tutum ve anlamlarının pek az ilişkisi var. Bugün Pekin'de imparatorlar, prensler yok, odalarını kiraya verenler, askerler var. Bambaşka konulardan söz etmek için gene o aynı akılalmaz akrobatik beceriler kullanılıyor. Batılıların gözünde bu utanç verici bir ayıp, ince beğenili gözyaşları dökmek bizim için kolay. Elbette bu olağanüstü kalıtın ortadan silinmesi çok acı ama gene de ben Çinlilerin en çok övündükleri varlıklarından birine karşı takındıkları o acımasız tutumu canlı tiyatronun anlamı ile yakından ilişkili görüyorum. Tiyatro her zaman kendi kendini yok edici bir sanattır, her zaman rüzgara yazılan bir şeydir. Profesyonel bir tiyatro her gece birbirinden farklı insanları biraraya getirir ve onlara davranışların diliyle seslenir. Bir temsil bir süre sonra yerine oturur ve çoğunlukla yinelenmek zorundadır, hem de olabildiğince iyi ve doğru yinelenmelidir, gelgelim oturduğu günden başlayarak görünmez bir şeyler ölmeye başlar.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, Tel Aviv'de Habimah'ta kırk ya da daha fazla yıldır süren oyunlar vardır. Vakhtangov'un tıpkı yirmilerde sahnelediği gibi sahnelenen *Prenses Turandot*'u gördüm, Stanislavski'nin aynen korunmuş kendi yapıtını gördüm ama bunların hiçbiri bir antikadan öte bir ilgi uyandırmadı, hiçbirinde yeni ya-

ratıların canlılığı yoktu. Listemizdeki oyunları gişe gelirini sonuna kadar sağacak uzunlukta oynamadığımız kaygısını taşıdığımız Stratford'da şimdi bunu oldukça yararcı bir açıdan tartışıyoruz. En fazla beş yıllık bir ömür biçiyoruz belli bir sahnelemeye. Modası geçmiş görünen yalnızca saç tuvaletleri, kostümler ve makyaj değil. Sahnelemenin bütün öteki ögeleri –belli coşkuların yerini tutan davranış formülleri, el kol hareketleri, ses tonları– görünmez bir tahvil borsasında durmadan dalgalanıyorlar. Hayat yerinde durmuyor, oyuncu ve izleyici üzerinde rol oynayan etkiler var, başka oyunlar, sanatlar, sinema, televizyon, gündelik olaylar, tarihi yeniden yazmak ve gündelik doğruyu değiştirmek için elbirliği yapıyorlar. Moda dünyasında birisi elini masaya vurup "çizme moda" diyecektir; bu varoluşsal bir olgudur. Moda gibi öylesine ıvır zıvır bir şeye uzak kalabileceğini sanan canlı bir tiyatro, canlılığından bir şeyler yitirir. Tiyatroda daha önce doğmuş her biçim ölüme yazgılıdır; her biçim yeniden düşünülmelidir, yeni kavrayış tarzı da kendi çevresinde bütün etkilerin damgasını taşıyacaktır. Bu anlamda tiyatro göreceliktir. Gene de büyük bir tiyatro bir modaevi değildir; sürekli, değişmeyen ögeleri vardır, tiyatro etkinliğinin altında belli temel sorunlar yatar. Ölümcül tuzak ölümsüz doğrularla yapay çeşitlemelerin arasına bir çizgi çizer, bu çok ince bir züppelik biçimidir ve öldürücüdür. Örneğin yönetmen ve sahne tasarımcıları için sahne görünümünü, kostümü ve müziği değiştirmek normal sayılır, gerçekten de bunların yenilenmesi gerekir ama iş tutum ve davranışlara geldi mi kafalar çok daha fazla karışır, bu ögeler yazılı metinde doğru olarak varsalar gene aynı biçimde kendilerini dile getirmeyi sürdürebileceklerini dü-

şünme eğilimindeyizdir.

Bununla yakın ilişkisi olan bir çelişki de birbirinden büsbütün farklı biçimlerin, tiyatro ile müziğin, sanki ikisi de aynı şeymiş gibi ele alındığı opera sahnelemelerinde müzikçi ile sahne yönetmeni arasındaki çelişkidir. Müzikçi, görünmezin görünür bir ifadesine insanoğlunun yaklaşabileceği kadar yakın bir malzeme ile çalışır. Elindeki müzik parçası bu görünmezin notaya geçirilmiş halidir ve sesleri çıkaran da hemen hemen hiç değişmeyen çalgılardır. Çalgıcının kişiliği önemli değildir. Zayıf bir klarnetçi şişman bir klarnetçiden daha dolgun sesler çıkarabilir. Müzik aracı olan çalgı müzikten ayrı bir şeydir. Bunun sonucunda müziğin malzemesi olan şeyler yeniden gözden geçirilmeye, yeniden değerlendirilmeye gerek göstermeden hep aynı biçimde gelir gider. Ama tiyatronun aracı etten kemikten bir şeydir ve burada bambaşka yasalar geçerlidir. Araç ile ileti birbirinden ayrılmaz. Ancak çıplak bir oyuncu keman gibi tam anlamıyla bir çalgıya benzeyebilir, o da ancak klasik bir vücut yapısına sahip olmak, koca göbekli ya da çarpık bacaklı olmamak koşuluyla. Böyle bir durum kimi zaman bir baleci için sözkonusu olabilir, kalıplaşmış hareketleri kendi kişiliğinin ya da hayatın dış deviniminin etkisiyle değişikliğe uğratmadan aynen yineleyebilir. Ama bir tiyatro oyuncusu kostümünü giyip kendi diliyle konuşmaya başladığı an izleyicilerle paylaştığı varoluşun ve dışavurumun dalgalı ülkesine girer. Kendi yaptığı iş çok farklı olduğu için müzikçi Verdi'yi güldüren, Puccini'ye kahkahalar attıran geleneksel sahnelerin bugün niçin komik ya da öğretici görünmediğini anlamakta güçlük çeker. O yüce operanın saçmalık sınırına dayanmış ölümcül bir tiyatro olduğuna hiç kuş-

ku yok. Opera küçücük ayrıntılar üzerine kopartılan büyük kıyametlerden, hiçbir şeyin değişmesine gerek yoktur kanısı çevresinde dönüp dolaşan gerçeküstü öyküciklerden oluşan bir kabustur. Operada her şey değişmelidir ama değişmenin önü tıkalıdır.

Gene de fazla öfkeye kaptırmayalım kendimizi çünkü kendimiz ile yaşayan tiyatro arasındaki tek engelin gelenek olduğunu söyleyip sorunu basitleştirirsek işin aslını gözden kaçırırız. Ölü bir öge her yerde vardır; kültürel yapıda, bize önceki kuşaklardan kalan sanatsal değerlerde, ekonomik çatıda, oyuncunun yaşamında, eleştirmenin işlevinde. Bunları incelediğimizde bunun tam tersinin de, yanıltıcı bir biçimde, doğru olduğunu görecegiz, çünkü Ölümcül Tiyatro'nun içinde çakaralmaz, ölü doğmuş ya da hatta bir an için inandırıcı görünen gerçek bir yaşamın parıltıları vardır.

New York'ta, sözgelimi, en ölümcül öge kuşkusuz ekonomiktir. Yani orada yapılan her şey kötüdür demek istemiyorum ama ekonomik nedenlerle bir oyunun üç haftadan fazla prova yapamadığı bir yerde tiyatro daha işin başında sakatlanmıştır. Tek belirleyici zaman olamaz kuşkusuz; üç haftada da beklenmedik bir sonuç alınabilir. Bazen tiyatroda, insanın kimya ya da şans dediği şey öylesine akılalmaz bir enerji dalgası yaratır ki, buluşlar şimşek gibi birbirini izlemeye başlar. Ama pek ender olur bu. Bir sistem büyük çoğunlukla üç haftadan uzun provayı kesinkes dışlıyorsa sağduyumuz bize pek çok şeyin bundan zarar göreceğini söyler. Hiçbir deneme yapılamaz, gerçek sanatsal serüvenlere atılmak olanaksızlaşır. Yönetmen üç haftada malı teslim etmelidir yoksa işinden olur, oyuncu da öyle. Kuşkusuz zamanı kötü kullanmak

da var; aylarca oturur tartışır, kaygılanır, doğaçlamalar yaparsınız ama bu hiçbir şeyi göstermez. Rusya'da Shakespeare oyunları gördüm, yaklaşımları öylesine geleneksel ki, tam iki yıl süren onca tartışmalardan, arşiv çalışmalarından sonra dermeçatma toplulukların üç haftada aldıklarından daha iyi bir sonuç alınamamış. Bir oyuncu ile tanışmıştım, tam yedi yıl Hamlet provası yapmış gelgelim hiç oynayamamış çünkü yönetmenin ömrü provaları tamamlamaya yetmemiş. Öte yandan Stanislavski türü prova yapmış Rus oyunları ise ancak düşümüzde görebileceğimiz bir temsil düzeyine ulaşıyorlar. Berliner Ensemble'da zaman çok iyi kullanılır, hiç sınırlama konmaz, yeni bir oyun çalışmasına oniki ay verilir, zamanla iyi bir liste oluşturdular, gösterilerin hepsi de birbirinden iyi, hepsinde de salon ağzına kadar doluyor. Basit kapitalist ağzıyla söylersek, çırpıştırılmış, yamalıbohça gösterilerin pek ender başarılı olduğu tecimsel tiyatrodan çok daha iyi bir iş bu. Her mevsim Broadway ya da Londra'da pahalı gösterilerin çoğu bir–iki hafta içinde perdelerini kapıyorlar, aradan sıyırtabilen garabetlerin sayısı pek az. Gene de felaketlerin yüzdesi, sisteme olan inancı ya da eninde sonunda nasılsa sistemin işleyeceği inancını sarsmıyor. Braodway'de bilet fiyatları durmadan yükseliyor ve ne tuhaftır ki, her yeni mevsim bir öncekinden daha başarısız oldukça iş yapan oyunların gişe hasılatı da artıyor. Kapılardan giren insanların sayısı azaldıkça gişelere akan para çoğalıyor, bir gün gelecek ki son milyonerlerden biri yalnız kendisi için özel bir gösteriye bir servet ödeyecek. Anlaşılan kimileri için kötü giden işler kimileri için iyi gidiyor. Herkes yakınıyor ama sistemin sürmesinden yana olanlar az değil.

Sanatsal açıdan bunun sonuçları oldukça ciddidir, Broadway vahşi bir orman değil, pek çok dişlinin birbirine geçtiği bir makina. Ama dişlilerin her biri zorlanmış, birbirine uyacak ve düzenlice çalışacak biçimde çarpıtılmışlar. Sanat erbabının –sanat erbabı derken, yalnız oyuncuları değil sahne tasarımcılarını, kompozitörleri, elektirikçileri de söylemek istiyorum– kendilerini korumak için bir aracıya gerek duyduğu başka bir tiyatro yoktur dünyada. Bu insana abartılı gibi geliyor ama bir anlamda herkes sürekli tehdit altında, herkesin işi, ünü, yaşama tarzı günlük dengede. Düşünülürse böyle bir gerilimin bir korku atmosferi yaratması gerekir, durum öyle olsaydı bunun getireceği yıkım da açıkça görülürdü. Uygulamadaysa bu gizli gerilim doğrudan doğruya o ünlü Broadway atmosferini doğuruyor, gözle görülür bir çoşkunluk ve neşenin egemen olduğu son derece coşkulu bir atmosfer. *House of Flowers*'in ilk provasının yapıldığı gün oyunun müziğini hazırlayan Harold Arlen yakasında. mavi bir peygamber çiçeği, elinde şampanya ve hepimize armağanlarla çıkageldi ve oyuncuları sırayla tek tek kucaklayıp öpmeye başladı, o sırada söz yazarı Truman Capote gizlice kulağıma eğilip "Bugün balayı, yarın avukatlar damlar," diye fısıldadı. Doğruydu. Daha oyun kent halkının karşısına çıkmadan Pearl Bailey bana 50.000 dolarlık bir mahkeme ilamı uzattı. Bir yabancı için (şimdi geriye bakınca) çok matrak ve heyecanlıydı –"gösteri dünyası" denince akan sular durur– ama işin aslı, azgın coşkunluğun doğrudan doğruya coşkusal incelik yoksunluğuyla bağlantılı olmasıdır. Bu koşullarda hiç kimse cesaret edip kendini başkalarına açamaz, bunu yapabilecek güven ve dinginlik ortamını bulamaz. Uzun süre birlikte

çalışmanın ve kendi dışındaki insanlara sahici güvenin ürünü olan gösterişsiz yakınlıktan söz ediyorum. Broadway'de kabak çiçeği gibi açılanların olması doğaldır ama bunun birbirine inanıp güvenerek çalışan insanlar arasındaki incelikli, duyarlı bir ilişkiyle ilgisi yoktur. Amerikalıların İngilizlerde kıskandıkları budur, bu tuhaf duyarlılık, bu eşitlikçi olmayan alış veriş. Ona biçem diyorlar ve bir gizem gözüyle bakıyorlar. New York'ta bir rol dağıtımı yaparsanız, size falan oyuncunun "kendine özgü biçemi" olduğu söylenirse bu demektir ki, o bir Avrupalının öykünmesinin öykünmesidir. Amerikan tiyatrosunda insanlar, sanki kazanılabilecek bir şeymiş gibi, ciddi ciddi biçemden söz ederler ve klasikleri oynayıp da eleştiricilerce pohpohlanınca "o şeyin" kendilerinde olduğuna inanan oyuncular biçemin ancak üç beş beyefendi oyuncuda bulunabileceği inancını yaşatmak için her şeyi yaparlar. Ama gene de istese Amerika'nın kendisinin büyük bir tiyatrosu olabilir. Bunun için gerekli her şey var; enerji var, yüreklilik var, mizah, para, katı gerçeklerle yüzleşme gözüpekliği.

Bir sabah Çağdaş Sanat Müzesi'nde dikilmiş, bir dolar verip içeri girebilmek için oraya biriken insanlara bakıyordum. Hemen hemen her birinde –kendilerine oyun oynamak isteyeceğim izleyici tipi olarak en basit kişisel ölçütü kullanacak olursam– iyi bir izleyicinin canlı zekası ile özellikli görünümü vardı. New York, gizilgüç olarak, dünyanın en iyi izleyicilerine sahip yerlerinden biri. Ne yazık ki, bu insanlar pek ender tiyatroya gidiyorlar.

Pek ender gidiyorlar çünkü fiyatlar çok yüksek. Kuşkusuz o parayı verebilecek durumdalar ama fiyatlar sık sık düşürülüyor. Dünyada eleştirmenlerin en güçlü, en

sert oldukları yer New York, bu hiç de boşuna değil. İzleyici her yıl birtakım sıradan, günahkâr kulları son derece pahalı uzmanlar mertebesine yükseltiyor çünkü bir resim biriktiricisi nasıl ki pahalı bir tablo alırken bu kumarı tek başına oynamak istemez, Duveen gibi, sanat yapıtlarına değer biçen uzmanlardan yararlanma geleneği de bilet gişelerine de girdi. Böylece çember tamamlanmış oluyor. Yalnızca oyuncunun değil, izleyicinin de kendini koruyacak adamlara gereksinimi var, meraklı, zeki, uzlaşmasız insanların çoğu tiyatrodan uzak durmayı yeğliyor. Bu yalnızca New York'a özgü bir durum değil. John Arden'in *Sergeant Musgrave's Dance* (Çavuş Musgrave'in Dansı) adlı oyunu Paris'te Athenée Tiyatrosunda sahnelenirken buna çok yakın bir deneyimim oldu. Tam bir fiyaskoydu, basında çıkan yazıların hemen hemen hepsi kötü buluyordu oyunu, tam anlamıyla boş bir salona oynuyorduk. Kentin bir yerinde bu oyunun bir izleyicisi olduğuna inanıyorduk, bu yüzden de bedava üç temsil vereceğimizi duyurduk. Bedava bilet öylesine bir izleyici çekti ki, üç temsilin üçü de sanki birer ilk gösterim oldu. İnsanlar içeri girmek için birbirlerini eziyorladı, polis fuayenin önünü demir parmaklıklarla kapatmak zorunda kaldı, oyun çok iyi gitti, izleyicinin coşkunluğundan cesaret alan oyuncular çok iyi bir temsil çıkardılar ve karşılığında da alkış topladılar. Bir gece önce havalandırmalı bir morga benzeyen tiyatro başarının çağıltısıyla inliyordu. Temsil bitince salonun ışıklarını yaktık ve izleyicilere baktık. Çoğu gençti, hepsi iyi giyimliydi, takım elbiseli, kravatlılar sayıca daha fazlaydı. Tiyatronun yönetmeni Bayan Françoise Spira sahneye çıktı.

"Aranızda bir bilet parasını bulamayacak durumda ola-

nınız var mı?"

Bir kişi elini kaldırdı.

"Peki geri kalanlar, sizler bedava olmasını beklemek zorunda mıydınız?"

"Basında çıkan yazılar kötüydü."

"Basına inanıyor musunuz?"

Hep bir ağızdan "Hayır!"

"E, peki....?"

Her yerden aynı yanıt –büyük bir kumar, sayısız düş kırıklığı. Kısır döngünün nasıl çalıştığını burada görüyoruz. Ölümcül Tiyatro yavaş yavaş mezarını kazıyor.

Ya da soruna öbür yönden de bakabiliriz. İyi tiyatro iyi izleyiciye bağlıysa o zaman her izleyici hak ettiği tiyatroyu bulur. Ama tiyatro izleyicileri izleyici sorumluluğu diye bir şey duymaktan hoşlanmazlar. Peki pratikte bu nasıl çözülecek? İnsanlar bir gün görev gereği tiyatroya gideceklerse bu çok acı bir gün olacaktır. Bir kez tiyatroya girip oturduktan sonra izleyici "daha iyi" olayım diye kendi kendini kamçılayacak değil ya. Bir anlamda izleyicinin gerçekten yapabileceği bir şey yoktur. Ama burada bir çelişki var, bunu gözardı edemeyiz çünkü her şey ona bağlı.

Shakespeare Kraliyet Tiyatro Topluluğu *Kral Lear* oyunuyla Avrupa'da turne yaparken oyun giderek gelişiyordu, en iyi temsillerse Budapeşte ile Moskova arasında oynandı. Pek çoğu pek az İngilizce bilen insanların oluşturduğu bir izleyici topluluğunun, oyuncuları böylesine etkilediğini görmek olağanüstü bir şeydi. Bu izleyiciler oraya üç şey getirmişlerdi: Oyunun kendisine karşı bir sevgi, yabancılarla ilişki kurma konusunda gerçek bir açlık ve her şeyden önemlisi de oyunun acılı izlekleriyle

doğrudan ilişki kurmalarını sağlayan Avrupa'nın son yıllardaki yaşam deneyimi. Bu izleyicinin gösterdiği dikkatin niteliği sessizlik ve yoğunlaşma biçiminde kendini gösteriyordu, oyuncuları, sanki yaptıkları şeyin üzerine parlak bir ışık tutulmuşcasına etkileyen bir duygu vardı salonda. Bunun sonucunda en karanlık bölümler ışıklandı, izileyicilerin pek azının gerçekten izleyebildiği ama hepsinin sezinlediği güzel kullanılan bir İngilizce ile ve bir anlam zenginliği içinde oynandı. Oyuncular çok etkilenip heyecanlanmışlardı. Böylesine bir ilgi merkezi olmaktan öğrendikleri şeyleri İngilizce konuşan bir izleyiciye vermeye hazır bir durumda Birleşik Amerika'ya geçtiler. Ben İngiltere'ye geri dönmek zorundaydım, ancak birkaç hafta sonra Philadelphia'da yakaladım onları. Oyunda o niteliğin çoğundan eser kalmadığını görünce şaşırıp kaldım, çok canım sıkıldı. Oyuncuları suçlamak istedim ama ellerinden geleni yaptıklarını görmemek için kör olmak gerekti. Tek değişiklik izleyici ile olan ilişkileriydi. Philadelphia'da, evet, izleyici İngilizceyi anlıyordu ama çoğunluk oyuna ilgi duymayan insanlardan oluşuyordu; malûm nedenlerden –toplumsal bir olay olduğu için, karıları direttiği için, v.b.– gelmişlerdi buraya. Bu özel izleyiciyi *Kral Lear* oyununa çekmenin bir yolu olmalıydı ama o yol bizim yolumuz değildi. Avrupa'da çok elverişli görünmüş olan ağırlık burada anlamsız kaçıyordu. İnsanların esnediğini gördükçe suçluluk duyuyor, bizlerden başka bir şeyin beklendiğini anlıyordum. *King Lear*'i Philadelphia'lılara göstermek üzere hazırlasaydım, abartmaya kaçmadan her şeyi başka türlü vurgulardım ve çekinmeden söyleyeyim, daha iyi sonuç alırdım. Ama turnede olan, iyice oturmuş bir oyunla hiçbir şey yapamazdım.

Gene oyuncular bu yeni duruma içgüdüsel bir biçimde tepki gösterdiler. Oyunda izliyecileri avuçlarına almalarını sağlayacak ne varsa vurguluyorlardı, yani heyecan yaratacak en küçük bir eylemi ya da melodram kırıntısını daha yüksek sesle, daha kaba oynuyorlar, İngilizce bilmeyen izleyicinin çok hoşlandığı ama, tuhaf değil mi, ancak İngilizce bilen izleyicinin tam anlamıyla anlayabileceği o karışık bölümleri çabuk geçiyorlardı. Sonunda tiyatronun yöneticisi oyunu New York'taki Lincoln Centre'a götürdü. Ses düzenlemesi berbat, dev bir salondu ve izleyiciler sahne ile iletişim kuramamanın sıkıntısını çekiyorlardı. Ekonomik nedenler yüzünden bu koca salona konmuştuk: İşte size neden–sonuç kısır döngüsünün nasıl çalıştığına bir örnek, yanlış izleyici ya da yanlış bir mekan ya da her ikisi birden oyuncuların en inceliksiz temsilleri çıkarmalarına yol açar. Eldeki koşullara tepki gösteren oyuncuların da başka seçeneği yoktu, yüzlerini salona dönüp yüksek sesle konuştular, oynadıkları oyunda değer kazanmış her şeyi, yerinde bir davranışla, bir kenara ittiler. Bu tehlike bütün turnelerde vardır çünkü özgün temsildeki koşulların pek azı geçerliliğini korur, her yeni izleyici ile iletişim kurmak şansa kalmıştır. Kuşkusuz eskiden gezici tiyatrolar temsillerini her yeni yere uyarlıyorlardı; çağımızın ince ayrıntılı sahne ürünlerinde bu esneklik yok. Gerçekten de Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu'nun Vietnam Savaşını konu alan ortak bir grup doğaçlaması olan *US*'ini oynarken turne çağrılarının hiçbirini kabul etmemeye karar vermiştik. Oyunun her ögesi 1966'da Londra'nın Aldwych Tiyatrosu'nda karşımızda oturan özel bir kesiti için düşünülmüştü. Bir oyun yazarınca kaleme alınmış bir metnin olmaması gerçeği bu

özel deneyime özgü bir durumdu. İzleyici ile ortak göndermeler aracılığıyla kurulan ilişki geceye malzemelik ediyordu. Elimizde biçim almış bir metin olsaydı onu başka yerlerde de oynayabilirdik, olmayınca doğaçlama gibi bir şey yapamıyorduk –bunu yaparken de hepimiz Londra'nın beş ay süren tiyatro mevsimi boyunca bile olsa böylesine uzun süre oynamakla bir şeylerin yitirildiğini duyumsuyorduk. Tek bir temsil gerçek bir doruk olurdu. Kendi oyun listemize girme zorunluluğunu duymak yanlışlığını yaptık. Repertuvar yinelenen bir şeydir, yinelemek için bir şeyin dondurulmuş olması gerekir. İngiliz sansür kuralları oyuncuların temsil sırasında uyarlama ve doğaçlama yapmasını yasaklar. Bu durumda dondurmak ölü tiyatroya kayışın başlangıcıydı, oyuncuların izleyicileri ve konularıyla ilişkilerinin dolaysızlığı azaldıkça canlılıkları da kalmıyordu.

Bir keresinde birtakım üniversitelilerle konuşurken onlara izleyicinin oyuncuları dikkatinin niteliği ile nasıl etkilediğini göstermeye çalışıyordum. Bir gönüllü istedim. Bir adam geldi, ona üzerine Peter Weiss'ın Auschwitz'i konu alan *The Investigation* (Soruşturma) adlı oyunundan alınmış bir konuşmanın yazılı olduğu bir kağıt parçası uzattım. Gönüllü arkadaş kağıdı alıp kendi kendine okurken izleyiciler kıs kıs gülüyorlardı, kendilerinden birinin gülünç duruma düşüceğini gören izleyicinin tepkisi hep böyle olur. Ama gönüllü, okuduğu şeye öylesine dalmıştı ki, genellikle yapıldığı gibi, bu gülüşmelere saf saf sırıtarak tepki gösterecek halde değildi. Bu ciddilikten, bu yoğun dikkatten bir şeyler geçti izleyiciye ve izleyiciler suskunlaştı. Daha sonra, benim ricam üzerine, gönül-

lü yüksek sesle okumaya başladı. İlk sözcükler kendi korkunç anlamlarıyla ve izleyicilerin onlara tepkisiyle yüklüydü. İzleyiciler hemen anladılar, gönüllü ile, yapılan konuşmayla özdeştiler, konferans salonunun sahanlığına çıkmış olan gönüllü gözden silinmişti artık, Auschwitz ile ilgili çıplak veriler öylesine güçlüydü ki her şeye egemen olmuştu. İzleyiciler suspus olmuş, şaşkınlık ve dikkatle dinlerken gönüllü de okumasını sürdürüyordu, teknik açıdan, okuyuşu da kusursuzdu, ne fazla incelik vardı ne de az, ne fazla ustalık vardı ne de az, kusursuzdu çünkü kendinin bilincine varacak, doğru tonlayıp tonlayamadığına dikkat edecek durumu yoktu. İzleyiciler duymak istiyorlardı, o da bunu biliyor ve duyurmak istiyordu: İmgeler kendi düzeylerini kendileri buluyor ve sesinin en uygun yükseliğe ve perdeye ulaşmasını sağlıyorlardı.

Bunun ardından bir başka gönüllü daha istedim. Ona *V.Henry* oyunundan bir konuşma uzattım, Fransız, İngiliz savaş şehitlerinin adlarının, sayılarının listesini veren konuşmayı. Yüksek sesle okudu ve amatör bir oyuncunun yapacağı bütün yanlışları yaptı. Shakespeare cildine daha şöyle baktığı an manzum bir parça okumakla ilintili bütün şartlı reflekslerin ağına düşmüştü. Soyluluk ve tarihsellik vermeye çalıştığı yapay bir ses kullanmıştı, ağzında sözcükleri yuvarlıyor, garip vurgulamalar yapıyor, dili dolaşıyordu, kaskatı kesilmiş ne yapacağını şaşırmıştı. İzleyiciler dikkatlerini vermeden, yerlerinde kıpırdanarak dinliyorlardı. Bittiği zaman dinleyicilere Agincourt'taki ölülerin listesini neden Auschwiz'deki ölümlerin anlatımı kadar ciddiye almadıklarını sordum. Bu sorum canlı bir tartışma açtı.

"Agincourt'takiler geçmişte olmuş."

"Ama Auschwitz de geçmişte."

"Onbeş yıl, fazla değil."

"Yani sınırı kaç yıl olmalı?"

"Bir ceset ne zaman tarih olur?"

"Kaç yıl bir ölümü romantik yapar?"

Bir süre böyle konuştuktan sonra bir deney yapmayı önerdim. Amatör oyuncu konuşmayı bir kez daha okuyacak ama bu kez her addan sonra biraz duraklayacaktı. Bu duraklarda izleyiciler Auschwitz izlenimlerini sesizce anımsayıp Agincourt ile biraraya getirmeye, bu adların bir zamanlar canlı birer birey olduğuna inanmanın bir yolunu bulmaya, Agincourt'u henüz belleklerden silinmemiş bir katliammış gibi kafalarında canlandırmaya çalışacaklardı. Amatör oyuncu okumaya başladı, izleyiciler de gerekli çabayı gösterip kendilerine düşen rolü oynamaya. İlk ad okunduktan sonraki yarı sessizlik koyu bir suskunluğa dönüştü. Suskunluğun gerilimi egemen olmuştu izleyicilere, okuyan ile dinleyenlerin paylaştığı bir coşku vardı bunun içinde, okuyan kendini unutmuş dikkatini okuduğu şeyde anlatılanlara büsbütün kaptırmıştı. Dinleyenlerin yoğun ilgisi yönlendiriyordu artık onu; ses değişimleri sade, ritimleri sahiciydi, bu da dinleyenlerin ilgisini arttırıyordu. Böylece iki yönlü etkileşim çalışmaya başlamıştı. Bittiği zaman hiçbir açıklama yapmaya gerek yoktu, izleyici kendini eylemin içinde görmüştü, sessizliğin kaç katmanı olabileceğini.

Kuşkusuz bütün deneyler gibi bu da yapaydı. İzleyiciye olağanüstü etkin bir rol verilmiş, bunun sonucunda da deneyimsiz oyuncuyu izleyici yönlendirmişti. Genellikle böyle bir parçayı okuyan deneyimli bir oyuncu sahici

olmayı başardığı oranda izleyiciyi suskunlaştırır. Bir oyuncunun bütün salonu avcunun içine aldığı zamanlar vardır, usta bir matador gibi izleyiciyle oynar. Ama genellikle bu yalnızca sahneden gelmeyebilir. Örneğin hem ben hem de oyuncular *The Visit* ile *Marat/Sade*'ı Amerika'da oynamayı İngiltere'de oynamaktan daha ödüllendirici bulduk. İngilizler *The Visit*'i kendi koşulları içinde almayı kabul etmediler; öykü her küçük topluluktaki acımasızlığı anlatıyordu. Biz bunu İngiliz taşrasında boş denebilecek salonlara oynadığımız zaman izlemeye gelenlerin tepkisi şuydu: "Bu gerçek değil, böyle şey olmaz." Beğenenler de beğenmeyenler de onu bir fantezi olarak almışlardı. *Marat/Sade* Londra'da bir devrim, savaş ve delilik oyunu olarak değil de tiyatroluk bir sergileme olarak beğenildi. "Yazınsal" ile "tiyatroluk", bu iki karşıt sözcüğün pek çok anlamı var ama İngiliz tiyatrosunda övgü olarak kullanıldıkları zaman çoğu kez sakıncalı konulardan uzak durmanın yollarını tanımlarlar. Amerikan izleyicisi her iki oyuna da çok daha dolasız tepki gösterdi, insanın açgözlü, kıyıcı, gizli bir deli olduğu önerilerini kabul etti, onlara inandı. Dramın malzemesi onları büyüledi, etkisi altına altına aldı. *The Visit* oyununda öykünün biraz alışılmamış, dışavurumcu biçimde anlatılması olgusu çoğunlukla sözkonusu bile edilmedi. Yalnızca oyunun ne demek istediği tartışıldı. Kazan, Williams ve Miller'ın gişe rekoru kırmış oyunları, Albee'nin *Kim Korkar*'ı, oyuncularla, konu ve kaygıların sahiden paylaşıldığı ortak bir alanda buluşan bir izleyici çekmişti –bunlar çok etkileyici olaylardı, temsil çemberi taş gibi sağlam ve eksizdi.

Amerika'da ölümcülü sezme ve ona gösterilen şiddetli tepki dalgası çok güçlü. Yıllar önce çarçabuk işe alınıp atı-

lan oyunculara güven ve süreklilik kazandırmak için *Actors' Studio* (Oyuncu Atölyesi) diye bir şey kurulmuştu. Stanislavski öğretilerinin bir bölümü üzerinde son derece ciddi ve iyi düzenlenmiş çalışmalar sürdüren Oyuncu Atölyesi o zamanki kamuoyunun ve oyun yazarlarının gereksinmelerine yanıt veren olağanüstü bir oynayış okulu geliştirdi. Oyuncular gene üç haftada sonuç almak zorundaydılar ama bu okulun geleneğinden destek alıyor ve provaya eliboş gelmiyorlardı. Yaptıkları işe bir güç, bir bütünlük veriyordu bu eğitim. Yöntemli oyuncu, gerçekliğin klişe öykünmelerine yüz vermeyecek, kendi kendine daha sahici bir şey arayacak biçimde eğitilmişti. Bulduğu şeyi de önce yaşamak ve öyle aktarmak zorundaydı, böylece oyunculuk etmek son derece doğalcı, naturalist bir çalışma durumuna geldi. "Gerçeklik" pek çok anlamı olan bir sözcüktür ama şimdi gerçeğin, oyuncunun çevresindeki insanları ve sorunları yansıtan dili olarak anlaşılıyordu ve zamanın yazarlarının –Miller, Tennessee Williams ve Inge'nin– betimlemeye çalıştıkları varoluş dilimlerine denk düşüyordu. Aynı biçimde, Stanislavski tiyatrosu da, doğalcı kalıba göre biçilmiş Rus klasiklerinin en iyilerinin gereksinmelerine karşılık vermekten alıyordu gücünü. Rusya'da belli bir süre için okul, kamuoyu ve oyun tutarlı bir bütün oluşturmuştu. Daha sonra Meyerhold, Stanislavski'ye meydan okudu, "gerçekliğin" başka ögelerini yakalamak için başka türlü bir oyun tarzı önerdi. Ama Meyerhold ortadan silindi. Bugün Amerika'da bir Meyerhold'un ortaya çıkmasının zamanı gelmiştir çünkü Amerikalılar hayatın doğalcı betimlemesinin artık kendilerini yönlendiren güçleri anlatmaya yetmediği kanısındadırlar. Artık Genet tartışılıyor, Shakespeare yeni-

den değerlendiriliyor, Artaud'dan alıntılar yapılıyor, sık sık dinsel tören sözü ediliyor ve bütün bunların çok gerçekçi nedenleri var. Amerikan yaşamının pek çok somut yönü bu boylamlarda kavranabilir çünkü. Kısa bir süre öncesine kadar İngilizler Amerikan tiyatrosundaki canlılığı kıskanıyorlardı. Şimdiyse sarkaç Londra'ya kaymakta, sanki bütün anahtarlar İngilizlerin elinde. Yıllar önce Oyuncu Atölyesi'nda bir genç kızın Lady Macbeth rolünü çok değişik bir yaklaşımla oynayışına tanık olmuştum, kız ağaca öykünüyordu. Bunu İniltere'de anlattığım zaman komik buldular, tuhaf gibi gelen bu uygulamaların neden gerekli olduğunu anlaması gereken bugün hâlâ pek çok oyuncu var. Ama New York'taki kızın grup çalışması ve doğaçlama konusunda bir şey öğrenmesine gerek yoktu, o bunları kabul etmişti, onun anlaması gereken şey biçimin anlam ve gerekleriydi, kolları havada "duyumsamaya" çalışarak ayakta durmak, istek ve enerjisini yanlış yönde boş yere harcamaktı.

Bütün bunlar bizi aynı soruna götürüyor. Tiyatro sözcüğünün pek çok savruk anlamı var. Dünyanın pek çok yerinde tiyatronun kesin bir yeri, açık seçik bir amacı yok, parçalanmış bir halde yaşıyor. Tiyatronun biri para peşinde koşuyor, biri ün, biri coşku, biri politika, biri eğlence. Oyuncu ise kendi denetimi dışındaki koşullardan şaşkına dönmüş, tükenmiş bir durumda oradan oraya sürükleniyor. Oyuncular bazen kıskanç ya da önemsiz insanlarmış gibi görünebilirler ama şimdiye kadar çalışmak istemeyen tek oyuncuya rastladım. Çalışma isteği onun biricik güç kaynağıdır. Bu meslekle uğraşanların dünyanın her yerinde birbirlerini anlamalarını sağlayan budur. Ama tek başına mesleğin sorunlarını çözmeye

yetmez. Pek az sayıda okulu olan, hiçbir amacı olmayan bir tiyatroda oyuncu genellikle bir müzik aleti değil el aracıdır. Ama gene de tiyatro oyuncuya döndüğü zaman sorun hâlâ çözülmemiştir. Tam tersine ölümcül oyunculuk bunalımın baş nedeni olur.

Oyuncu çıkmazı yeterli prova zamanı ayıramayan tecimsel tiyatrolara özgü olmakla kalmaz. Şarkıcılar ve dansçılar masleklerinin son günlerine kadar öğretmenlerini yanlarından ayırmazken oyuncular bir kez sahneye atıldıktan sonra yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olacak hiç kimseyi bulamazlar yanlarında. Tecimsel tiyatroda bu en korkutucu boyutlardadır belki ama aynı şey sürekli topluluklar için de sözkonusudur. Belli bir noktaya ulaştıktan sonra oyuncu hiç ev ödevi yapmaz. Biçim almamış, gelişmemiş ama son derece yetenekli, gelecek vaadeden genç bir oyuncuyu düşünün. Ne yapabileceğini çarçabuk anlar, başlangıçtaki güçlüklerin üstesinden geldikten sonra, biraz da şansı yardım ederse, kendisini kıskanılacak bir noktaya gelmiş bulabilir: Sevdiği bir işi vardır, o iyi yapıyordur, öte yandan da para kazanıyor, aynı zamanda beğeniliyordur. Gelişmeye niyeti varsa bundan sonraki adım görünürdeki konumunun ötesine geçmek, zor geleni bulgulamaya çalışmak olmalıdır. Ama hiç kimsenin bu tür sorunlara ayıracak zamanı yoktur. Arkadaşları pek yararlı olamazlar, onun yaptığı işi ana-babasının bilmesi pek olası değildir, iyi niyetli ve zeki bir menajeri olabilir ama ona iyi rol önerilerini yüzüstü bırakıracak, onu daha iyi ama bilinmez bir şeye sürükleyecek biri değildir. Mesleğinde yükselmek ille de sanatsal gelişme anlamına gelmez, genellikle mesleğinde yükseldikçe oyuncu zamanla hep aynı oyunu oynar duruma gelir. Berbat bir

öyküdür bu, ayrıksı örnekler bu doğruyu gözlerden saklar.

Ortalama bir oyuncu günlerini nasıl geçirir? Kuşkusuz çok değişik şeyler yapar, yatakta uzanmaktan, içki içmek, berbere gitmekten tutun da menajerine, film, kayıt, okuma, bazen çalışma yapmaya gitmeye kadar, hatta son zamanlarda olduğu gibi biraz politika oynamaya kadar. Ama zamanını ıvır zıvıra ya da ciddi şeylere harcaması konumuz dışında kalıyor, bizi ilgilendiren yaptığı şeylerin pek azının asıl kaygısıyla ilgisinin olması –bir oyuncu olarak devinmek, yani bir insan olarak devinmek, yani sanatsal gelişmesini amaçlayan çalışma. Böyle bir çalışma nerede yapılabilir ki? Genellikle kendilerini "benim ellerime bıraktıktan", bu ilk girişi yaptıktan sonra ne kadar çabalasalar da prova sırasında bile bir an için de olsa içlerindeki bir kofluğun çevresinde katılaşmış görüntülerinden acınası bir biçimde vazgeçemeyen oyuncularla kaç kez çalıştım. Kimi zaman kabuğu kırmak mümkün olsa bile televizyon ekranındaki görüntüye çekiç indirmek gibi oluyor bu.

İngiltere'de olağanüstü gençlerden oluşan yepyeni bir oyuncu ailesi çıkıverdi karşımıza –bir fabrikada yüzleri birbirinin tam ters yönüne dönük iki sıra insana tanık olduğumuzu duyumsuyoruz: Bir sırası, yaşlı ve yorgun, ayaklarını sürükleyerek dışarı çıkıyor, ötekisi, genç ve canlı iri adımlarla ilerliyor. Sıralardan birindekilerin ötekilerden daha iyi olduğu, canlı sırayı oluşturanların daha iyi bir türün üyeleri olduğu izlenimini alıyoruz. Bu bir yere kadar doğru ama sonunda yeni vardiya da eskisi kadar yaşlı ve yorgun olacak. Henüz değişmemiş olan belli koşulların kaçınılmaz sonucu bu. Acıklı olan şu ki otuz

yaşın üstündeki oyuncuların meslekteki konumları yeteneklerinin gerçek bir göstergesi olamıyor çoğu kez. Doğuştan gelen yeteneklerini geliştirme şansına sahip olamamış sayısız oyuncu var. Kuşkusuz bireyci bir meslekte yalancı ve abartılı bir önem pek ender durumlar için sözkonusudur. Bütün iyi sanatçılar gibi tanınmış oyuncuların da gizemli bir ruhsal kimyaları vardır, yarı bilinçli ama gene de dörtte üç gizli kalan, yalnızca "içgüdü", "bir duygu", "tınılarım" diye tanımlayabilecekleri, imgelerini ve sanatlarını geliştirmelerini sağlayan bir şey. Özel durumlar için özel kurallar geçerli olabilir. Provalar sırasında hiçbir yöntem gözetmemiş gibi görünen, zamanımızın en büyük kadın oyuncularından birinin kendine özgü olağanüstü bir yöntemi vardı. Bunu kendine özgü bir dille anlatabiliyordu ancak. "Bugün hamuru yoğuruyoruz, canım," diyordu bana. "Biraz daha pişsin, fırına sürelim." "Şimdi biraz yulaf eklemek istiyor." "Bu sabah üzerini yağlıyoruz." Nasıl denirse densin işin tekniğini tam anlamıyla yansıtıyor, Oyuncu Stüdyosu deyimlerini kullansaydı da ancak bu kadar anlatabilirdi. Ama sonuç alma yetisi yalnızca kendinde kalıyor, bunu çevresindekilere yararlı olacak biçimde iletemiyor, bunun sonucunda da o kendi "kekini pişirirken" öteki oyuncu "içinden nasıl gelirse" öyle yapıyor, üçüncüsü de, tiyatro okulu diliyle söylersek "Stanislavski'nin üst-amacına ulaşmaya" çalışıyor, yani takım çalışması olanağı kalmıyor. Sürekli bir tiyatro topluluğu bulamayan oyuncuların pek azı başarılı olmayı vargit sürdürebilirler, bu çoktandır bilinen bir gerçek. Ama sürekli bir tiyatro topluluğunun bile bir amacı, yani bir yöntemi, yani bir okulu yoksa, uzun vadede ölümcülleşmeye yazgılı olduğu gerçeği unutulmamalı. Okul der-

ken kuşkusuz oyuncunun bir odaya kapanıp kolunu bacağını çalıştıracağı bir jimlastikhane demek istemiyorum. Yalnızca kasları esnetmekle oyunculuk olmaz; tıpkı parmak alıştırması yaparak piyanist olunamayacağı, parmaklarını çalıştırmanın ressamın fırçasına yardımda bulunmayacağı gibi. Ama gene de büyük bir piyanist her gün saatlerce parmak alıştırması yapar; Japon ressamları tam bir daire çizme alıştırmasını ömürboyu yaparlar. Oyunculuk sanatı bazı bakımlardan hepsinin en zorudur, sürekli eğitim görmedikçe oyuncu yarı yolda kalır.

Öyleyse ölümcüllük gördüğümüz zaman bunun suçlusu kimdir? Eleştiricilerin kulaklarını çınlatacak, ölümcüllüğün en kötüsünün gerçek kaynağının onlar olduğuna inanmamıza yol açacak, gizli açık, pek çok şey söylendi. Yıllardır hep "Eleştiriciler, eleştiriciler" dedik durduk, sanki hep aynı altı adam Paris ile New York arasında, resim sergisiydi, konserdi, jet uçağıyla mekik dokuyormuş ve hep aynı büyük yanlışları yapıyormuş gibi. Ya da sanki hepsi birer Thomas à Becket'miş gibi –hani Kralın o şen, zampara arkadaşı; kardinal olur olmaz o da bütün selefleri gibi ayıpçı kesilmişti. Eleştiriciler gelirler, giderler ama eleştirilenler genellikle "onları" hep aynı görürler, Bizim sistemimiz, gazeteler, okuyucu istekleri, telefonla ulaştırılan notlar, mekan sorunları, tiyatrolarımızdaki molozların oranı, aynı işi uzun süre sık sık yapmanın ruh çökertici etkisi, bunların hepsi bir eleştiricinin yaşamsal işlevini yerine getirmesini engellemek için işbirliği yaparlar. Sokaktaki adam tiyatroya gittiği zaman kendi keyfi için geldiğini söyleyebilir. Bir eleştirici tiyatroya gittiği zaman salt sokaktaki adama hizmet ettiğini ileri sürebilir, ama doğru değildir. O yalnızca tiyo veren biri

değildir. Bir eleştiricinin çok daha önemli bir rolü vardır, çok daha temel bir rolü, çünkü eleştiricisi olmayan bir sanat çok daha ciddi tehlikelerin tehditi altındadır.

Örneğin bir eleştirici becerisizlikleri açığa çıkardığı zaman tiyatroya hizmet ediyordur. Zamanının çoğunu homurdanarak geçiriyorsa hemen hemen her zaman haklıdır. Tiyatro yapmanın dehşet verici güçlüğü kabul edilmeli. Belki de en zor ortamdır ya da gerçekten yapıldığı zaman öyle olur. Çok acımasızdır, hataya, savurganlığa yer yoktur. Bir okur bir romanın kimi sayfalarını ya da koskoca bölümlerini atlasa da roman yerli yerinde durur; beğendiği bir şeyden bir anda sıkılıvermeye teşne izleyiciyse bir şeyi kaçırırsa bir daha yerine koymayabilir. İki saat hem çok kısa bir süredir hem de sonsuzluk kadar uzun. Halkın iki saatini kullanmak çok ince bir sanattır. Ama korkunç kaçınılmazlıkları olan bu ince sanata çoğunlukla rasgele çalışmalarla hizmet edilir. Ölümcül bir boşluğun içinde tiyatro sanatlarını öğrenebileceğimiz yerlerin sayısı çok azdır, bu yüzden de bilgi yerine sevgi sunan tiyatroya uğramak isteriz daha çok. Zavallı eleştirici işte her gece bu değerlendirmeyi yapmaya çağrılıyor.

Her düzeydeki dünya tiyatrosunun en büyük yanlışı, sorunu, trajedisi beceriksizlik: Gördüğümüz her iyi komedi, müzikal, siyasal revü, manzum ya da klasik oyuna karşılık en temel becerilerden yoksunluğun ihanetine uğramış onlarcası var. Sahneleme, tasarımlama, konuşma, bir sahnenin ortasından yürüyüp geçme, oturma, hatta dinleme teknikleri yeterince bilinmiyor; dünyanın tiyatrolarının çoğunda iş bulmak için –şans dışında– gerekli şeylerin azlığı ile, söz gelimi, piyanist olmak için gerekli en alt beceri düzeyini karşılaştırın. Kaç bin küçük kentte

kaç bin müzik öğretmeninin Liszt'in en güç pasajlarının notalarını çalabildiğini ya da Scriabin'i deşifre edebildiğini düşünün. Müzikçilerin basit yeteneğiyle karşılaştırıldığı zaman bizim yaptığımız iş çoğu zaman amatör düzeyde kalıyor. Bir eleştirici her tiyatroya gidişinde ustalıktan çok beceriksizlik görecektir. Bir keresinde bir Ortadoğu ülkesince bir opera sahnelemeye davet edildim, davet mektubunda açıkça şöyle yazıyordu: "Orkestramızda bütün aletler yok, kimi zaman yanlış nota çalındığı olur ama izleyiciler şimdiye kadar bunu hiç fark etmediler." Bereket versin eleştirici fark etmekten yanadır, bu anlamda da tepkisi ne kadar öfkeliyse o kadar değerlidir, ustalığa bir çağrıdır. Bu çok önemli bir görevdir ama bundan başka bir görevi de vardır. O bir yolaçıcıdır.

Eleştirici bu sorumluluğu kabul etmediği, kendi öneminin büyüklüğünü görmediği zaman o ölümcül oyuna katılmış demektir. Eleştirici genellikle yaptığı işin insansal yönlerinin tam anlamıyla bilincinde olan içten ve saygıdeğer bir kişidir; ünlü "Broadway Kasapları"ndan biri, söylentiye göre, insanların mutluluğunun ve gelecekleri-nin kendi ağzına baktığını bilmekten çok rahatsız oluyormuş. İ i de, yıkıcı gücünün bilincinde olsa bile yapıcı gücünün öneminden habersiz. *Şimdiki durum* bozuksa –bunun tersini iddia edecek eleştirici çok azdır– o zaman tek yapılacak şey olayları olası bir amaca göre değerlendirmektir. Bu amaç hem sanatçı hem de eleştirici için aynı olmalıdır –daha az ölü ama henüz tam anlamıyla betimlenemeyecek bir tiyatroya doğru gitmek. Bizim varmak istediğimiz son nokta, ortak amacımız budur, bu yol üzerindeki bütün işaret direklerini, bütün ayak izlerini görmek ortak görevimizdir. Eleştiricilerle ilişkilerimiz yapay

bir anlamda gergin olabilir ama daha derinlikli bir anlamda son derece zorunludur: Okyanustaki balıklar gibi, deniz yatağının varlığının sürmesi için birbirimizi yeme hünerimize gereksinimimiz var. Ama yalnızca birbirimizi yemekle olmaz, su yüzüne çıkma çabasını paylaşmaya da gerek var. Hepimiz için güç olan da bu. Eleştirici bütünün bir parçasıdır ve uyarılarını hızlı ya da yavaş, uzun ya da kısa yazmış, aslında pek de önemli değildir. Önemli olan kendi toplumunda tiyatronun nasıl olabileceği konusunda bir düşüncesi var mı, her yeni deneyimden sonra bu düşünceyi yeniden gözden geçiriyor mu? Kaç eleştirici işini böyle görüyor?

İşte bu yüzden bir eleştirici ne kadar işin içine girerse o kadar iyidir. Bir eleştiricinin bizim yaşamımıza katılmasında, oyuncularla tanışıp, konuşup tartışmasında, bizi izleyip bize karışmasında iyilikten başka bir şey görmüyorum. Bu ortama el atıp onu kendisinin yoğurmaya kalkışmasını olumlu karşılarım. Ama kuşkusuz burada küçük bir toplumsal sorun var –bir eleştirici basında yerin dibine batırdığı biriyle nasıl konuşur? İlk anda sıkıntılı olabilir ama kimi eleştiricilerin ayrılmaz bir parçası oldukları işle canlı bir ilişki kurmalarını engelleyen şeyin bu olduğunu düşünmek saçmadır. Her iki taraf da utangaçlıklarını kolayca unutabilirler ve hiç kuşkusuz bu işle daha yakın bir ilişki kurmak, bir eleştiriciyi, tanımak zorunda olduğu kişilere hiçbir biçimde göz yumma durumunda bırakmaz. Tiyatro insanlarının birbirlerine yönelttikleri eleştiri genellikle şaşılacak derecede serttir ama kesinlikle haklıdır. Artık tiyatrodan hoşlanmayan bir eleştirici hiç kuşkusuz ölümcül bir eleştiricidir, tiyatroyu seven ama bunun anlamına eleştirel bir açıklık getiremeyen

eleştirici de ölümcüldür, canlı eleştirici ise tiyatronun ne olabileceğini kendi kendine formüllendirmiş olan, bu formülü her tiyatro olayına katılışta kumara sokma yüreklilığı gösteren eleştiricidir.

Mesleği eleştiricilik olan bir kişi için en kötü sorun, düşüncelerini değiştirecek ateşli olaylarla karşılaşma fırsatının pek ender doğmasıdır. Dünyada pek az iyi oyun varken onun coşkusunu sürdürmesi çok güçtür. Yıllardır sinemaya akıtılan yeni ve zengin malzemenin haddi hesabı yok, buna karşılık tiyatronun tek seçeneği ya büyük geleneksel yapıtlardan ya da onlardan çok daha az iyi olan çağdaş ürünlerden birini seçmek. Böylece sorunun bir başka alanına atladık, aynı derecede temel sayılan bir alanına: Ölümcül yazar çıkmazına.

Bir oyun yazmak son derece güç bir iştir. Tiyatronun doğası gereği oyun yazarı birbirine karşıt kişilerin ruhlarına bürünmek zorundadır. O bir yargıç değil bir yaratıcıdır, ilk tiyatro denemesi yalnızca iki kişiyi ilgilendirse bile, hangi biçemi kullanırsa kullansın, o iki kişinin ikisiyle de A'dan Z'ye yaşamak zorundadır. İnsanın bütünüyle bir kişiyi bırakıp ötekine geçmesi –ki bu Shakespeare'in bütün oyunlarının, Çehov'un bütün oyunlarının dayandığı ilkedir– her dönemde insanüstü bir iştir. Benzersiz yetenekler ister, belki de bizim çağımızla uyuşmayan yetenekler. Yeni başlayan bir oyun yazarının yapıtı cılız görünürse bu, henüz insanı anlama çapının genişlememiş olmasından gelebilir. Öte yandan orta yaşlı, olgun bir yazınerinin oturup kişiler uydurduktan sonra onların tüm gizlerini bize açıklamasından daha kuşku verici bir şey olamaz. Fransa'da klasik roman biçimine karşı duyulan hoşnutsuzluk her şeyi bilen yazar türüne duyulan tepki-

nin sonucuydu. Marguerite Duras'a romanlarındaki kişilerin ne duyumsadığını sorarsanız çoğunlukla "Ben nereden bileyim?" diye yanıtlayacaktır; Robbe Grillet'ye, falan kişi falan şeyi neden yaptı deseniz size "Tek bildiğim şey kapıyı sağ eliyle açmış olduğu" diyebilir. Ama bu düşünce henüz tiyatroya gelmedi, ilk provada tek kişilik gösteri yapan, yüksek sesle okuyan, bütün rolleri tek başına oynayan hâlâ yazarın kendisi. Hiçbir yerde kolay kolay ölmeyen bir geleneğin en abartılı biçimi bu. Yazar kendisinin özel biri oluşunu erdemleştirmeye, yapıtının haklı çıkarmadığını çok iyi bildiği halde yazınsallığını, kendini önemsemenin dayanağı yapmaya sürüklenmiştir. Belki de gizlilik gereksinimi bir yazarın yaradılışının görünmez bir parçasıdır. Belki de ancak kapalı kapılar ardında, kendi kendine kaldığı zaman, herkesin huzurunda söz etmeyeceği kişisel imge ve çatışkılarına bir biçim vermeyi başarabilir. Aeschylus'un, Shakespeare'in nasıl çalıştığını bilmiyoruz. Tek bildiğimiz şey, evde oturup yapıtını kağıda döken adam ile oyuncu ve sahne dünyası arasındaki ilişkinin giderek zayıfladığı, giderek yetersizleştiği. En iyi İngiliz yazarları tiyatronun kendisinden çıkıyor: Wesker, Arden, Osborne, Pinter, ilk akla gelen örnekler, hepsi de yazar oldukları kadar yönetmen ve oyuncu, hatta zaman zaman emprezaryoluk da yaptılar.

Gene de, ister yazıneri olsun ister oyuncu, gerçekten etkileyici, olağanüstü diyebileceğimiz pek az yazar var. Yazar bir kurban değil de bir efendi olsaydı insan onun tiyatroya ihanet ettiğini söyleyebilirdi. Aslında yapması gerekeni yapmayarak ihanet ettiği söylenebilir –yazarlar kendi çağlarının çağrısına yanıt vermekte yetersiz kalıyorlar. Kuşkusuz arasıra buna uymayan parlak, şaşırtıcı

örnekler çıkıyor. Gene dünyadaki yeni tiyatro metinleri üretimi ile karşılaştırılınca filmlere akıtılan yeni, yaratıcı çalışmaların niceliğini düşünüyorum. Yeni oyunlar gerçekliğe öykünme işine soyundukları zaman, neyin gerçek olduğundan çok neyin öykünme olduğunu anlıyoruz: Amaç kişiyi bulgulamaksa basmakalıp tiplerin ötesine geçtikleri pek ender görülüyor; bir tartışma sunmaksa tartışmanın dikkate değer uç noktalara götürüldüğü de pek görülmüyor; hatta hayatın bir yönünü canlandırmak istedikleri zaman bile iyi biçimlenmiş sözün yazınsal niteliğinden öte bir şey veremiyorlar bize çoğu kez; toplumsal eleştiriyse niyetleri, toplumsal bir hedefi onikiden vurdukları olmuyor gibi bir şey; güldürmek istiyorlarsa bunu da genellikle bayatlamış yollardan yapıyorlar.

Sonuç olarak biz ya eski oyunları yeniden canlandırmak ya da yeterli bulmamamıza karşın salt yaşadığımız günlere bir jest olsun diye yeni oyunları sahneleme seçeneğiyle karşı karşıya kalıyoruz. Ya da bir oyun başlatmaya girişmek –tıpkı, sözgelimi, Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu'nda Vietnam'ı konu alan bir oyun arayan ama bulamayan birtakım oyuncunun ve yazarın bu boşluğu doldurmak için doğaçlama ve yazarsız türetme tekniklerini kullanarak bir oyun yaratmaya giriştikleri zaman yaptıkları gibi. Topluluk zengin bir topluluksa ortaklaşa yaratım, cılız bireyselliğin ürünüyle ölçülemeyecek kadar zengindir; ama bu hiçbir şeyi kanıtlamaz. Ortaklaşa çalışmanın eninde sonunda kaçırmak zorunda olduğu özlülüğü ve odak noktasını ürüne vermek için bir yazara gereksinim vardır.

Pek az insan bir oyun yazarı kadar özgürdür. Bütün dünyayı sahneye getirebilir isterse. Ama aslında akıl al-

maz derecede çekingendir. Bütün hayata bakar ve hepimiz gibi yalnızca küçücük bir parçasını görür, bir yönüyle kendisini büyüleyen bir parçacığını. Ne yazık ki, bu ayrıntıyı daha büyük bir yapı ile ilişkilendirmeye giriştiği pek görülmez. Kendi sezgisini tam ve yetkin, kendi gerçekliğini bütün gerçeklik olarak kabul eder. Sanki kendisinin bir aracı, bir gücü saydığı öznelliğine olan inancı gördüğü şeyler ile kavradığı şeyler arasındaki bir diyalektiği olanaksız kılar. Bunun sonucunda da ya kendi özel yaşam deneyimini derinlemesine ve bütün karanlık yönleriyle bulgulamaya çalışan ya da bu alanlardan kaçıp dış dünyayı araştıran yazar çıkar karşımıza –her biri kendi dünyasını bütün dünya sanır. Shakespeare diye biri olmasaydı bu ikisinin asla birleşemeyeceği yargısına varmamız anlaşılabilirdi. Ama Elizabeth Dönemi tiyatrosu diye bir şey var ve yakışık alır bir şey olmasa da başamızın üzerinde bu örnek kılıç gibi sürekli sallanıyor. Dörtyüz yıl önce oyun yazarı için dış dünyadaki olay kalıplarını, bireyler olarak yalıtılmış karmaşık insanların iç dünyalarındaki durumları, onların korkularının ve özlemlerinin güçlü çekimini apaçık çatışkıya sokmak isteme olanağı vardı. Tiyatro gözler önüne sermek demekti, yüzyüze gelme demekti, çelişki demekti ve bunun sonunda da çözümleme, katılım, tanıma, bilme, en sonra da insan kavrayışının uyandırılması demekti. Shakespeare tabanı olmayan, bulutlarda yüzen bir dağ zirvesi değildi: Onu besleyen onlarca ikinci sınıf oyun yazarı, onları besleyen daha başka önemsiz yazarlar vardı ama hepsi de, Hamlet'in dediği gibi, çağın biçim ve baskılarıyla boğuşma tutkusunu paylaşıyorlardı. Gelgelelim bugün, manzum ve gezici, yeni bir Elizabeth Tiyatrosu olacak şey değildir. Bu bizi soruna

çok daha yakından bakmaya ve Shakespeare tiyatrosuna özgü niteliklerin neler olduğunu araştırmaya zorluyor. Basit bir olgu hemen kendini gösteriyor. Shakespeare bugün de geçerli olan aynı birimi kullanıyordu: Kamu zamanının birkaç saatini. Bu zaman süresini inanılmaz zenginlikteki canlı malzemenin bir miktarını, saniyesi saniyesine biraraya toparlamak için kullanıyordu. Bu malzeme aynı anda son derece çeşitli düzeylerde var olur, ta diplere dalar, yükseklere fırlar: Teknik oyunlar, nazım ile düzyazı kullanımı, heyecanlı, komik, rahatsız edici bir yığın sahne, yazarın kendi gereksinimlerine karşılık bulmak için geliştirmek zorunda kaldığı şeylerdi; yazarın açık seçik, insansal ve toplumsal bir amacı vardı bu ona konularını araştırmak için, anlatım yollarını araştırmak için, tiyatro yapmak için yeterli nedeni sağlıyordu. Günümüz tiyatro yazarının hâlâ öykü, tutarlılık ve biçem hapishanesinden çıkamadığını, tutku ve büyüklenme sözcüklerini kirli sayan Viktorya dönemi değerlerinin kalıntılarınca koşullandığını görüyoruz. Oysa her ikisine de öyle gereksinimi var ki! Keşke tutkulu olsa, keşke biraz yüksekler-de dolaşsa! Çünkü bir devekuşu, yalıtılmış bir devekuşu olduğu sürece bu asla olamaz. Başını kumdan çıkarabilmesi için o da aynı bunalımla yüzyüze gelmeli. Tiyatronun ne olması gerektiğini o da bulgulamalı.

Kuşkusuz bir yazar ancak sahip olduğu şeylerle çalışabilir, duyarlılığının dışına sıçrayamaz. Kendi kendini daha iyi ya da ne ise ondan başka türlü olmaya zorlayacak değil. Ne görüyor, düşünüyor, duyumsuyorsa onları yazabilir. Ama kullanacağı aracı iyileştirecek bir şey vardır. İlişkilerindeki eksik halkayı ne kadar açıklıkla görürse, ne hayatın çeşitli durumları konusundaki bilgisinin ne

de tiyatronunu çeşitli yönleri konusundaki bilgisinin yeterli olduğunu, kaçınılmaz yalnızlığının kendisi için bir hapishane olduğunu o kadar iyi anlar, şimdilik kopuk duran gözlem ve deneyim tellerini birleştirmenin yollarını o kadar daha iyi bulur.

Yazarın karşı karşıya olduğu sorunu tam anlamıyla tanımlamaya çalışalım. Tiyatronun gereksinimleri değişti ama bu değişiklik yalnızca bir moda değişimi değil. Sanki elli yıl önce bir tür tiyatro modaymış da bugün "halkın nabzını" elinde tutan yazar yeni anlatım biçimini bulabilirmiş sanılmasın. Değişiklik şu: Uzun yıllardır oyun yazarları başka alanlara ait değerleri tiyatroya uygulayarak işi yürüttüler. Bir adam "yazmak"ı biliyorsa –yazmak, sözcük ve cümleleri biçemli, incelikli bir biçimde birarayа getirmek demekse– bu o kişinin iyi bir tiyatro yazarı olması için yeterli bir başlangıç kabul ediliyordu. İyi bir olay örgüsü, ilginç gelişmeler uydurmak ya da "insan doğasını anlamak" olarak tanımlanan şey iyi oyun yazarlığının en azından basamak taşları sayılırdı. Bugün artık iyi işçilik, sağlam kurgu, etkili perdeler, kısa, keskin diyaloglar gibi ilgisiz erdemlerin hepsi alaşağı olmuş durumda. En azından televizyonun etkisiyle dünyanın her yerinde her sınıf izleyici –ekranda bir kare gördüğü an– hemen yargıda bulunmaya alıştı, öyle ki, ortalama bir yetişkin hiçbir yardıma, iyi bir "sanat uzmanı"nın açıklamasına, ortaya sermesine gerek kalmadan sahneleri ve kişileri yerli yerine oturtuyor. Tiyatroya ait olmayan erdemlerin sürekli değer yitirmesi sonucu artık başka erdemler onların yerini almaya başlıyor. Bunlar aslında daha çok tiyatronun biçimiyle ilgili şeylerdir ve bu yüzden de daha zorlayıcıdırlar. İnsan, sahne sahnedir –sahneye uyarlanmış

bir romanın, sahneye uyarlanmış bir şiirin, sahneye uyarlanmış bir konuşmanın ya da sahneye uyarlanmış bir öykünün sergilenme yeri değildir– öncülünden yola çıkarsa o zaman bu sahne üzerinde ağızdan çıkan söz o sahnede, belli sahne koşulları altında ya var olur ya da olmaz. Bir başka deyişle, oyun yazarının, çevresindeki hayat ile beslenen kendi yaşamını yapıtına koymasına karşın yaptığı seçimler, bağlandığı değerler ancak tiyatro diliyle anlatıldığı oranda etkilidirler –boş sahne fildişi kule değildir çünkü. Bir yazarın ahlaksal ya da siyasal nedenlerle bir oyunu mesaj iletmek amacıyla kullandığı durumlarda bunun pek çok örneği görülebilir. Bu mesajın değeri ne olursa olsun sonunda ancak sahneye ait değerlerle bağdaşıyorsa işlevini yerine getirir. Bir yazar bugün geleneksel bir biçimi araç olarak "kullanabileceğini" düşünürse kendi kendini kolayca aldatabilir. Geleneksel biçimlerin izleyiciler için hâlâ yaşadığı dönemlerde geçerliydi bu. Geleneksel biçimlerin artık yaşamadığı günümüzde, bu koşullardaki tiyatroya hiç ilgi duymayan, yalnızca kendi söylemek istediği şeyin derdinde olan bir yazar bile işin ta kökenine inmek, oradan başlamak zorundadır –tiyatrosal sözün gerçek doğası sorunundan. Başka çıkar yol yoktur– yoksa büyük bir olasılıkla kendisini istediği yere götüremeyecek, elden düşme, bozuk bir taşıtla yola çıkmaya razı olacaktır. Yazarın sorunu ile yönetmenin sorunu işte bu noktada çakışır.

Yazara hizmetten, oyunun kendi sözünü kendisinin söylemesine izin vermekten dem vuran bir yönetmen gördüm müydü hemen kuşkulanırım çünkü bu en zor iştir, Bir oyun kendi sözünü kendisi söyleşin derseniz en küçük bir ses çıkmayabilir. İstediğiniz şey oyunun duyulma-

sıysa o zaman bir yolunu bulup ondan ses çıkartmalısınız. Bu iş pek çok sayıda bilinçli çaba gerektirir ve bunun sonucunda büyük bir basitliğe ulaşılabilir. Ama "basit" olmak için yola çıkarsanız sonuç olumsuz olabilir, basit yanıta giden kaçınılmaz adımlar kolayca yolunu şaşırabilir.

Tuhaf bir roldür yönetmeninki: Tanrı olmak hevesinde değildir ama rolü buna çok elverişlidir. O bir ölümlü rolü oynamak ister ama oyuncular onu hakem yapmakta içgüdüsel olarak gizlice anlaşılırlar çünkü her zaman için bir hakeme fena halde gereksinim vardır. Yönetmen bir anlamda her zaman son sözü söyleyen kişidir, bilmediği bir yörede geceleyin yolgöstericilik yapar ama başka seçeneği de yoktur –yol göstermek zorundadır, yolu gösterirken öğrenir. Bunu farketmez de, en kötüyle baş etmesi gerekirken mutlu sonun geleceğine güvenirse ölümcüllük kendisini pusuda bekler.

Ölümcüllük bizi hep aynı noktaya getiriyor: Ölümcül yönetmenler eski formülleri, eski yöntemleri, eski şakaları, eski etkileri kullanırlar, sahnelerde beylik başlangıçlar, beylik sonları işe koşarlar; bu onların iş arkadaşları olan tasarımcılar ve besteciler için de geçerlidir, her seferinde sıfırdan, çölden, temel sorundan –niçin kostüm, niçin müzik, hangi amaçla sorusundan– başlamadıkları sürece. Ölümcül bir yönetmen her bölümde olması gereken şartlı reflekslere hiçbir biçimde kafa tutmayan yönetmendir.

Hiç değilse yarım yüzyıldır tiyatronun bir birlik sorunu olduğu, bütün ögelerinin yoğrulmaya çalışılması gerektiği kabul edilegeldi ve bu da yönetmenin ortaya çıkmasına yol açtı. Ama daha çok bir dış birlik sorunuydu

bu, çelişkili biçemlerin bozuk sesler çıkarmaması için biçemlerin oldukça dıştan törpülenmesi. Karmaşık bir yapıtın iç birliğinin nasıl dile getirilebileceği sorununu düşünürsek belki de tam tersi bir şeyle karşılaşırız –dış ögelerin çatlak sesler çıkarmasının oldukça gerekli olduğu gerçeğiyle. Biraz daha ileriye gider izleyiciyi, izleyicinin geldiği toplumu düşünersek bütün bu ögelerin gerçek birliğine hizmet edecek şey, belki de başka ölçütlere göre çirkin, uyumsuz, yıkıcı görünen etkenlerdir.

Dengeli ve uyumlu bir toplum tiyatroda kendi uyumunu yansıtma ve doğrulama yollarını arama gereksiniminde olabilir. Böyle tiyatrolar oyuncularla izleyicileri ortak bir "evet"te buluşturmak peşinde koşabilirler. Ama değişen karmaşık bir dünya çoğu kez geçersiz bir "evet" sunan tiyatro ile izleyicinin küçük, dinamik "hayırlar" konusunda bölünmesine neden olacak kadar güçlü bir kışkırtma sunan tiyatro arasında seçim yapmak zorundadır.

Bu konularda yaptığım konuşmalar bana pek çok şey öğretti. Bu noktada her zaman izleyicilerin arasından biri ayağa fırlayıp sorar a) yüksek ölçütlere uymayan tiyatroların kapatılmasını mı istiyorum ya da b) insanların iyi bir eğlencede hoşça vakit geçirmeleri kötü mü ya da c) amatörlere ne diyorum, diye.

Sansürcülük etmek, bir şeyleri yasaklamak ya da herhangi bir kimsenin eğlencesini bozmak gibi bir isteğimin olmadığı yanıtını veriyorum genellikle. Repertuvar tiyatrolarına, yaptıkları işin düzeyini korumak için büyük eşitsizliklerle savaşmak zorunda kalan dünyadaki bütün topluluklara sonsuz saygım var. Başkalarının eğlencesine, özellikle insanların havailiklerine sonsuz saygım var, ben

kendim tiyatroya duyumsal, çoğu kez de sorumsuz nedenlerle geldim. Eğlence iyidir. Ama gene de beni sorgulayanlara tiyatronun genelde kendilerine umdukları ya da istedikleri şeyleri verip vermediğini soruyorum.

İsrafa özellikle aldıran biri değilim ama insanın neyi israf ettiğini bilmemesi çok acınası bir şey. Kimi yaşlı bayanlar banknotları kitap ayracı alarak kullanırlar, dalgınlıkla yapılmıyorsa ancak ahmaklıktır bu.

Ölümcül Tiyatro sorunu ölümcül derecede can sıkıcı bir kişinin sorununa benzer. Ölümcül derecede can sıkıcı kişilerin başı, yüreği, kolları, bacakları vardır, ailesi, dostları vardır; hatta hayranları bile vardır. Gene de ona rastladığımız zaman içimizi çekeriz, bu iç çekişte olanaklarının en tepesinde olması gerekirken en dibinde olmasına hayıflanma vardır. Ölümcül dediğimiz zaman ölü demek istemiyoruz, son derece hareketli, bu yüzden de değişebilir bir şey demek istiyoruz. Bu değişikliğe doğru atılacak ilk adım, dünyanın her yerinde tiyatro denen şeyin bir zamanlar anlamlarla yüklü bir sözcüğün gülünç bir öykünmesi olduğu yolundaki basit ve tatsız gerçeği kabul etmektir. Dev kültür arabası savaş ya da barış dinlemeden ilerliyor ve sanatçıların izlerini durmadan yükselen çöp yığınına taşıyor. Tiyatrolar, oyuncular, eleştiriciler ve halk gıcırdayan ama asla durmayan bir makinada kenetlenmiş durumdalar. Her zaman için önümüzde yeni bir mevsim var ve biz bütün yapıyı gözden geçirecek olan o tek önemli soruyu soramayacak kadar meşgulüz. Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o ? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekan mı hayatımız-

da? Ne gibi bir işlevci olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Kendine özgü özellikleri nedir?

Tekerlek icat edilmeden önce Meksika'daki köle orduları koca koca taşları ormanların içinden dağların tepesine taşıyorlardı, oysa onların çocukları küçücük tekerlekler üzerindeki oyuncaklarını iplerinden çekiyorlardı. Oyuncakları yapan kölelerdi ama aralarındaki ilişkiyi yüzyıllarca görmediler. İyi oyuncular kötü komedilerde ya da ikinci sınıf müzikallerde oynadıkları zaman, salt kostümleri ya da sahnelerin değişme biçimi ya da baş roldeki kadın oyuncunun güzelliği hoşlarına gittiği için izleyiciler sıradan klasikleri alkışladıkları zaman bunda bir yanlışlık yok. Ama gene de ipinden çektikleri oyuncağın altındaki şeyi fark ettiler mi acaba? O bir tekerlek.

2

Kutsal Tiyatro

Buna kısaca Kutsal Tiyatro diyorum ama Görünür Kılınan Gürünmezin Tiyatrosu da diyebilirdim: Sahnenin, görünmeyenin göründüğü bir yer olduğu sanısı görüşlerimizi derinden etkilemiştir. Hepimiz duyumlarımızın hayatı büyük oranda kaçırdığını biliriz. Çeşitli sanatlar varsa bunun en iyi açıklaması, bunların ancak ritimler ve biçimler halinde ortaya kondukları zaman tanımaya başladığımız kalıplardan söz etmek için var olduklarıdır. İnsanların, kalabalıkların, tarihin davranışının böylesine yinelenen kalıplara uyduğunu gözlemliyoruz. Şeria'nın duvarlarının boru sesleriyle yıkıldığını duyuyoruz, müzik denen sihirli şeyin üfleyen, ellerini sallayan, vuran, tellere sürten beyaz papyonlu kuyruklu adamlardan çıkabildiğini fark ediyoruz.' Müziği üreten araçların saçmalığına karşın müzikteki somutun aracılığıyla soyutu kavrarız, sıradan insanların ve onların beceriksiz aletlerinin bir kullanım sanatı aracılığıyla dönüştürüldüğünü algılarız. Orkestra şefinin kişiliğini ilahlaştırabiliriz ama müziği yapanın o olmadığının bilincindeyizdir, müzik onu yaratır –rahat ve açıksa, doğru ayarlanmışsa görünmez irade onu egemenliğine alır, onun aracılığıyla da bize ulaşır.

Ölümcül Tiyatro'nun bayağılaşmış ülkülerinin gerisindeki gerçek düş, düşünce budur. Soyluluk, güzellik, şiir gibi –hangi özel nitelikleri gösterdiklerini ortaya koymak için benim yeniden incelemek isteyeceğim– sözcükleri büyük bir ciddilik ve duygululukla kullanan kişilerin demek istedikleri, anımsadıkları şey budur. Tiyatro idealizmin hâlâ yanıtlanmamış bir soru olarak kaldığı en son tartışma alanıdır: Dünyadaki izleyicilerin pek çoğu kendi yaşam deneyimlerinin ötesine geçen sahne üzerindeki deneyim aracılığıyla görünmezin yüzünü gördükleri yolundaki olumlu yanıtı kendi deneyimlerine dayanarak vereceklerdir. Sevgiyle, güzel temsil edilmiş *Oedipus*'un ya da *Berenice*'in, *Hamlet*'in, *Üç Kızkardeş*'in ruhu ateşlediğini, kendilerine gündelik tekdüzeliğin her şey demek olmadığını anımsattığını söyleyeceklerdir.

Çağdaş tiyatroyu mutfağı, kirli lavabosu ve acımasızlığı için suçlayanların aslında söylemeye çalıştıkları şey bu. Onlar, savaş sırasındaki romantik tiyatronun, renk, ses, müzik ve devinim tiyatrosunun kurak hayatların susuzluğunu nasıl söndürdüğünü anımsıyorlar. O dönemde buna kaçış deniyordu ama bu sözcük ancak bir anlamda doğruydu. Bir kaçıştı ama aynı zamanda bir anımsatmaydı: Bir hapishane hücresine giren serçe gibi. Savaş bittiği zaman tiyatro aynı değerleri bulabilmek için eskisinden de daha büyük çaba gösterdi.

Kırklı yılların sonlarının tiyatrosu göz kamaştırıcıydı: Jouvet ve Berard'lar, Jean-Louis Barrault'lar, balede Clavé'ler, *Don Juan*, *Amphitryon*, *Chaillot'nun Delisi*, *Carmen*, John Gielgud'un yeniden çekidüzen verdiği *Ciddi Olmanın Önemi*, Old Vic'de *Peer Gynt*, Olivier'nin *Oedipus*'u, Olivier'nin *III. Richard*'ı, *The Lady's not for*

Burning, Venus Observed, tıpkı onbeş yıl öncesinde olduğu gibi Covent Garden'da *The Three-cornered Hat*'de kuş kafesinin altında Massine; bu bir renk ve devinim tiyatrosuydu, güzel kumaşlar, gölgeler, yabansı, çağlayan gibi akan sözcükler, düşünce sıçramaları, kurnaz oyunlar, tasasızlık, gizem ve şaşırtmacanın her türü; tek amacı, yitirilmiş inceliğin anısına dönme amacını paylaşır görünen örselenmiş bir Avrupa'nın tiyatrosuydu.

1946 yılında bir öğleden sonra Hamburg'ta Reeperbahn'da yürüyordum, ıslak, ruh karartıcı gri bir pus umutsuz, sakat orospuları sarmalarken bir gece kulübünün kapısından heyecanla içeri dalan, kimileri koltuk değnekli, morarmış burunlu, göçük avurtlu bir çocuk kalabalığı gördüm. Arkalarından gittim. Sahnenin üzerinde parlak mavi bir gökyüzü vardı. Parlak giysili iki kılıksız soytarı boyalı bir bulutun üzerine oturmuş Göklerin Kraliçesi'ni ziyarete gidiyorlardı. "Ondan ne isteyeceğiz?" dedi biri. "Yemek," diye yanıtladı öteki, çocuklar bağrışarak onayladılar. "Ne yemeği isteyeceğiz?" Saymaya başladı soytarı "*Schinken, Leberwurst*.....", bulunmayan yiyecekleri saydıkça heyecan çığlıklarının yerini bir sessizlik aldı –derin ve gerçek bir tiyatro suskunluğuna dönüşen bir sessizlik. Bir imge gerçeklik kazanıyordu, orada olmayan bir şeye duyulan gereksinime yanıt olarak.

Dış kabuğu yanan Hamburg Operası'nın yalnızca sahnesi kalmıştı ama insanlar oraya toplanıyorlar, operacılar da *Seville Berberi*'ni oynamak için ipince bir setin arka duvarına tırmanıyorlardı çünkü hiçbir şey onların bunu yapmasını engelleyemezdi. Küçücük bir tavanarasına elli kişi sıkış tepiş doluşuyor ve onlardan arta kalan santimetre karelerde oyuncular büyük bir kararlılıkla sanatla-

rını yerine getirmeyi sürdürüyorlardı. Harabeye dönmüş bir Düsseldorf'ta kaçakçılar ve haydutlar üzerine sudan bir Offenbach, tiyatroyu neşe ve sevinçle dolduruyordu. Tartışacak, çözümlenecek bir şey yoktu –birkaç yıl önce Londra'da olduğu gibi o kış Almanya'da tiyatro bir açlığa yanıt veriyordu. Ama neydi bu açlık? Görünmez olana duyulan açlık mıydı bu, gündelik yaşamın en dolu biçiminden de derin bir gerçekliğe duyulan açlık, yoksa yaşamda eksik olan şeylere duyulan bir açlık mıydı, aslında gerçekliğe karşı bir tampon arayışı mı? Önemli bir soru çünkü çok yakın bir geçmişte belli değerleri, belli becerileri, belli ustalıkları olan bir tiyatronun var olduğuna, bizim onu kayıtsızca yok ettiğimize ya da bir kıyıya ittiğimize inanan pek çok kişi var.

Eskiye özlem budalası olmamaya çalışmalıyız. Romantik tiyatronun en iyi örnekleri, opera ve balenin uygar zevkleri kökeninde kutsal olan bir sanatın kötü indirgemeleriydi her zaman için. Yüzyıllarla birlikte eski Orfeus Törenleri Gala Temsillerine dönüştü –yavaş yavaş ve fark edilmeden şaraba damla damla su katıldı.

Perde bütün tiyatro okulunun büyük bir simgesiydi; kırmızı perdeler, yer lambaları, yeniden çocuklaşmak düşüncesi, özlem ve büyü, hepsi biraradaydı. Gordon Craig yaşamını yanılsama tiyatrosuna saldırmaya harcadı ama en sevdiği anıları boyalı ağaçlar ve ormanlarla ilgili olanlardı, *trompe l'oeil* –göz yanılması– etkilerini anlatırken gözleri parlardı. Ama o aynı kırmızı perdenin artık süprizler gizlemediği gün geldi, artık çocuk olmak istemediğimiz –ya da buna gereksinim duymadığımız– günler, kaba büyünün yerini daha acımasız sağduyuya bıraktığı günler; o zaman perde sökülüp atıldı, yer lambaları kaldırıl-

dı.

Kuşkusuz sanatlarımızda hâlâ yaşamlarımızı yöneten görünmez akımları yakalamak istiyoruz ama gözlerimiz şimdi renk tayfının karanlık ucuna çevrilmiş durumda. Bugün kuşku, tedirginlik, kaygı ve korku tiyatrosu soylu bir amacı olan tiyatrodan daha sahici görünüyor. Tiyatronun kökeninde görünmezin cisimlendirilmesi demek olan dinsel törenler bulunsa da, kimi Doğu tiyatroları dışında, bu törenlerin ya tümüyle yittiklerini ya da kötü bir bozuşma içinde var olmayı sürdürdüklerini unutmamalıyız. Doğru olarak notaya geçirildiği için Bach'ın imgesi gayet iyi korunmuştur; ressam Fra Angelico gerçek bir cisimleşme örneğidir; ama bugün bizim böyle bir şeye girişmemiz olası mı, kaynağı nerede bulacağız? Sözgelimi soylu bir görünüm elde etmenin en kusursuz reçetelerine göre Coventry'de bir katedral inşa edildi. Dürüst, içten sanatçılar, "en iyiler" biraraya gelip ortak çalışma yoluyla Tanrı, İnsan, Kültür ve Yaşamı kutlama denemesinde bulundular. Bunun sonucunda da ortada yeni bir yapı, ince düşünceler, süslü camlar var –ancak törenler müzelik olmuş durumda. Kırsal bölgede küçük bir kilisede belki de pek sevimli olabilecek o Eskil ve Çağdaş İlahiler, duvardaki o sayılar, o dik yakalar, o dersler –bunların hepsi burada yazık ki çok uygunsuz kaçıyor. Bu yeni yer, yeni tören istiyorum, diye bağırıyor ama kuşkusuz yeni tören yeni yapıdan önce gelmeliydi –bütün büyük camilerin, katedrallerin, tapınakların yapıldığı zamanlarda olduğu gibi, yapının biçimini belirleyen şey bütün anlamları ile birlikte törenin kendisidir. İyi niyet, içtenlik, saygı, kültüre inanç tek başına yeterli değildir: Dış biçim ancak törenin eşit derecede geçerliliği varsa geçerlidir. Peki bu-

gün bunun doğrusunu kim söyleyecek? Kuşkusuz bugün, her zaman olduğu gibi, gerçek törenler sahnelemek zorundayız ama tiyatroya gitmeyi yaşamlarımızı beslleyen bir deneyime dönüştürecek törenler için gerçek biçimlere gereksinim var. Bunlar elimizin altında hazırda beklemiyorlar, konferanslar, kararlar da bize bunları verecek değil.

Oyuncu yok olmuş bir geleneğin sesini boş yere arar, eleştirici ve izleyici de aynı şeyi yapar. Noel'di, doğum günüydü, cenazeydi, ne derseniz deyin, tören duygusunu büsbütün yitirdik ama anı olarak bize sözcükler kaldı, ayrıca eski güdüler iliklerimize işlemiş durumda. Törenlerimizin olması gerektiğini, onları ele geçirmek için "bir şeyler" yapmamız gerektiğini biliyor ve bize onları "bulmadığı" için oyuncuyu suçluyoruz. Böylece oyuncu bazen biricik kaynağı olan hayal gücünü kullanarak yeni törenler bulmaya girişir, putataparlık ya da barok törenlerinin dış biçimlerine, ne yazık ki kendi süslemelerini de ekleyerek, öykünür, sonuç pek ender inandırıcı olur. Yıllardır süren zayıf, sulandırılmış öykünmelerden sonra şimdi kendimizi kutsal sahne düşüncesini yadsır buluyoruz. Çocukların iyi kalmasını sağlamak için kutsalın bir orta sınıf silahı durumuna gelmesi kendi hatası değil.

1945'te ilk kez Stratford'a gittiğim zaman akla gelebilecek bütün değerler, ölümcül duygusallık ile kendinden hoşnut bir değerliliğin içine gömülmüştü –halkın, uzmanların ve basının onayladığı bir gelenekçilik. Bütün bunların pencereden fırlatılıp atılması ve olası gerçek değerlerin yeniden gerçekten araştırılması için olağanüstü bir kişi olan yaşlı bay Sir Barry Jackson'ın yürekliliği gerekiyormuş. Yıllar sonra gene Stratford'da Shakespeare'in

400. doğum yıldönümü için verilen bir yemekte bir törenin ne olduğu ile ne olabileceği arasındaki ayrımı açıkça gördüm. Shakespeare'in doğum yıldönümünün törensel bir kutlama gerektirdiği düşünülmüştü. Belleklerde hayal meyal kalmış tek kutlama biçimi yemekli kutlamalardı, günümüzdeyse ziyafet demek *Kim Kimdir*'den adları alınmış insanların Prens Philip'in çevresine toplanıp füme balık ve biftek yemesi demektir. Büyükelçiler birbirine başlarını sallayıp kırmızı tören şarabını elden ele dolaştırıyorlardı. O bölgenin parlemento üyesiyle çene çaldım. Sonra birisi resmi bir konuşma yaptı, hepimiz kibarca dinledik ve Shakespeare'in onuruna içmek için ayağa kalktık. Kadehler tokuşturulduğu an, saniyeden de kısa bir süre için, orada bulunanların ortak bilinci aracılığıyla ve dikkatlerin aynı noktada toplanmasıyla 400 yıl önce böyle birinin yaşamış olduğu ve hepimizin burada bunun için toplandığımız düşüncesi geçti kafalardan. Kısa bir an için suskunluk derinleşti, orada bir anlam imlemesi vardı, bir an sonra bitti, unutuldu. Törenleri daha iyi anlasaydık kendisine çok şey borçlu olduğumuz bir kişinini kutlama töreni rastlantısal değil, bilinçli olurdu. Oyunları kadar güçlü, onlar kadar unutulmaz olabilirdi. Ama biz nasıl kutlayacağımızı bilmiyoruz çünkü neyi kutlayacağımızı bilmiyoruz. Tek bildiğimiz şey en sondaki tepki: Alkış yoluyla kutlamanın sesini ve duygusunu biliyor ve seviyoruz, takılıp kaldığımız yer de burası. Bir tiyatro deneyiminin iki doruğu olabileceğini unutuyoruz. Bir kutlama doruğu vardır, katılımımız ayak parıltıları, yaşa sesleri, bağrışmalar ve alkışlarla patlar; bir doruk vardır, bunun tam tersine derin bir suskunluk olur –ortaklaşa paylaşılan deneyimi tanımanın, onun değerini anlamanın

başka bir biçimi. Suskunluğu büyük oranda unuttuk. Hatta ondan utanıyoruz bile; hiç düşünmeden ellerimizi çırpıyoruz çünkü başka ne yapacağımızı bilmiyoruz, suskunluğun da yerinde sayıldığının, suskunluğun da iyi olduğunun ayırdında değiliz.

Tören ancak kendi düzeyimizde olduğu zaman onunla alış verişimiz olabilir: Pop müziği denen şey bizim kavrayabileceğimiz bir tören zinciridir. Peter Hall'un Shakespeare imzalı *Wars of the Roses* oyun dizisindeki büyük parlak başarısı öldürmeye, politikaya, entrikaya ve savaşa dayanıyordu: David Rudkin'in rahatsız edici oyunu *Afore Night Come* bir ölüm töreniydi, *Batı Yakası'nın Hikayesi* ise kentsel şiddet töreni; Genet kısırlık ve onursuzlaşma törenleri üretir. *Titus Andronicus*'u Avrupa turnesine çıkardığım zaman, Shakespeare'in bu anlaşılması güç oyunu izleyicileri hemen etkiledi çünkü oyunun içine gerçekmiş gibi algılanan bir kan dökme töreni sokmuştuk. Londra'da "pis oyunlar" diye nitelenen oyunlarla birlikte patlak veren anlaşmazlığın canalıcı noktasına götürüyor bu bizi: Yakınma konusu olan şey bugün tiyatronun çamur içinde debelendiğiydi; Shakespeare'de, o yüce klasik sanattaysa bir göz yıldızlara çevrilmiştir, kış ayini ilkyaz ayini duygusunu da içinde taşır. Galiba bu doğru. Bir anlamda karşıtlarımıza yürekten katılıyorum ama önerdikleri şeyi görünce değil. Onlar kutsal bir tiyatro arayışında değiller, onlar mucize tiyatrosundan söz etmiyorlar, onlar "daha yüksek" denenin "daha nezih" anlamına geldiği, soylu olmanın saygın olmakla eş tutulduğu edepli uslu oynamaktan söz ediyorlar. Heyhat, mutlu son, iyimserlik, şarap ısmarlar gibi ısmarlanacak şeyler değildir. Biz isteyelim istemeyelim, bir kaynaktan fışkırır

gibi kendiliğinden fışkırırlar, böyle bir kaynağın elimizin altında hazır bulunduğuna inanırsak içi kof öykünmelerle kendimizi aldatmayı sürdürmüş oluruz. Kutsal tiyatro ile en küçük ilişkisi olan şeyden ne kadar dönüşsüzcesine uzaklaştığımızı anlarsak birkaç iyi insanın çabasıyla güzel tiyatronun bugünden yarına geri gelebileceği düşünü kafamızdan büsbütün silmeye başlayabiliriz.

Yavanlıktan uzak deneyimlere bugün her zamankinden çok gereksinimimiz var. Kimileri bunu cazda, kimileri klasik müzikte, kimileri marihuanada, kimileri L.S.D.'de arıyorlar. Tiyatroda kutsaldan ürküp kaçıyoruz çünkü bunun ne olabileceğini bilmiyoruz. Tek bildiğimiz, kutsal denen şeyin bizi düş kırıklığına uğrattığıdır. Şiirselden ürküyoruz çünkü şiirsel denen şey boş çıktı. Şiirsel tiyatronun diriltilmesi çabaları renksiz kokusuz ya da anlaşılması güç ürünlerle sonuçlandı. Şiir anlamsız bir deyim durumuna geldi, sözlü müzik, güzel sesler ile olan ilişkisi nasıl olmuşsa Shakespeare'e yamanmış Tennyson'cu gelenekten kalma bir şeydir, öyle ki manzum bir oyunun düzyazı ile opera arası, ne konuşur gibi ne de şarkı söyler gibi ama düzyazıdan –içerik ve nedensel ahlaksal değer açısından– daha yüksek bir yükleme yaparak söylendiğini düşünmeye koşullanmışızdır.

Kuşkusuz burjuva değerler kutsal sanatın bütün biçimlerini yok etti, gelgelelim bu gözlemin sorunumuza yararı yok. Burjuva biçimlerden geri dönüşe izin vermek, bütün insanların ortak gereksinimlerinden geri dönüşe geçmek, budalalıktır: Kutsal bir görünmezle, tiyatro aracılığıyla yüz yüze gelme gereksinimi hâlâ yaşıyor, o zaman bütün olası araçlar yeniden gözden geçirilmeli.

Konuşulan sözü yok etmek istemekle suçlandığım za-

manlar oldu, aslında bu saçmalıkta az da olsa gerçek payı yok değil. Sürekli değişen dilimiz Amerikanca ile kaynaşması sonucu hiç olmadığı kadar zenginleşti ama artık söz, tiyatro sanatı için eskisi gibi bir araç olmaktan çıkmış görünüyor. Acaba bir görüntü çağında yaşadığımızdan mıdır? Hatta acaba görüntüye doyma döneminden geçmemiz mi gerekiyor, dile olan gereksinimimizin yeniden ortaya çıkması için? Olabilir, çünkü bugün yazarlar, düşünceleri ve görüntüleri sözcükler aracılığıyla Elizabetlı dönemindeki gibi zorlu biçimde birbirleriyle çarpıştıramaz görünüyorlar. Çağdaş yazarların en etkilisi olan Brecht dolu dolu, zengin metinler yazdı ama oyunlarının asıl inandırıcılığı kendi sahnelemelerinin görüntü düzeninden gelir. Gene de bu çölde bir peygamberin sesi duyuldu. Savaş öncesi Fransa'da tiyatronun kısırlığına ateş püsküren aydın kafalı bir dahi olan Antonin Artaud kendi düşgücüne ve sezgisine dayanarak başka türlü bir tiyatroyu –akkor çekirdeğin, kendisine en yakın biçimler aracılığıyla konuştuğu Kutsal bir tiyatroyu– betimleyen broşürler yazdı. Veba gibi zehirleyerek, mikrop bulaştırarak, örnekseme, büyü yoluyla iş gören bir tiyatro; oyunun, olayı kendisinin, metnin yerine geçtiği bir tiyatro.

Yazar için sözcüklerin dili kadar kesin başka bir dil var mıdır? Eylemlerin dili, seslerin dili var mıdır –devinimin bir parçası olarak anlatım dili, yalan olarak, parodi olarak, saçma olarak, çelişki olarak, şok ya da haykırış olarak söyleme dili? Sözcük anlamının daha ötesinden söz ediyorsak, şiir, daha çok sıkıştırılmış, daha derinlikli anlamına geliyorsa –onu bulacağımız yer burası mı? Bu soruların yanıtlarını araştırmak, kutsal tiyatronun ne olabileceğini kendi kendimize öğrenmeye çalışmak için

Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu'nda Charles Marowitz ile birlikte Vahşet Tiyatrosu adlı bir topluluk kurduk.

Bu ad Artaud'ya saygı olsun diye verildi ama Artaud'nun kendi tiyatrosunu yeniden kurmak anlamına gelmiyordu. Vahşet Tiyatrosu'nun ne anlama geldiğini öğrenmek isteyenler doğrudan doğruya onun kendi yazılarına baş vurmalılar. Kendi deneylerimize ad olarak o çarpıcı başlığı seçtik, deneylerimizin çoğu Artaud'nun düşüncelerinden kaynaklanıyordu, her ne kadar yaptığımız çalışmalar onun önerilerinden çoğunlukla uzaksa da. Akkor çekirdekten değil, basitçesi, en dış halkadan başladık.

Bir oyuncuyu karşımıza oturtup ona hiçbir fiziksel devinim gerektirmeyen tiyatrosal bir durum düşünmesini söyledik ve hepimiz bu durumun ne olduğunu bulmaya çalıştık. Kuşkusuz bu olanaksızdı, zaten yaptığımız işin en önemli noktası da buydu. Bundan sonra yapılacak iş, anlamanın gerçekleşebilmesi için gerekli en azın ne olduğunu bulmaktı: Bu bir ses, bir devinim, bir ritim miydi, bunlar birbirinin yerini alabilir miydi, yoksa hepsinin kendi özel gücü ve sınırları mı vardı? Bu bakımdan çok dar sınırlamalarla çalışmaya başladık. Bir oyuncu bir düşünceyi iletecektir başlangıç noktası her zaman için yansıtmak zorunda olduğu bir düşünce ya da dilek olacaktır ama sözgelimi bir parmak, bir ses tonu, bir çığlık ya da ıslık çalma yetisinden başka kullanabileceği bir şey yoktur.

Odanın bir ucunda yüzü duvara dönük olarak bir oyuncu oturur. Öteki ucunda da yüzü birinciye dönük, kımıldaması yasaklanmış bir başka oyuncu vardır. İkinci oyuncu birinciyi kendine itaate zorlayacaktır. Birincinin

arkası dönük olduğuna göre ikincisinin kendi dileklerini ona iletmek için sesleri kullanmaktan başka çıkar yolu yoktur çünkü sözcük kullanması yasaklanmıştır. Olanaksız gibi görünüyor ama yapılabilir. Gergin bir ipin üzerinde yürüyerek bir uçurumu geçmeye benziyor: Zorunluluk birden tuhaf güçler doğurabilir. Bir kadının koca arabayı, arabanın altında kalmış çocuğunun üzerinden kaldırdığını duymuştum –onun kasları için teknik açıdan hiçbir biçimde öngörülmeyecek bir davranış. Ludmilla Pitoeff kuramsal olarak onu her gece öldürecek bir yürek çarpıntısıyla sahneye çıkardı. Bu uygulamada biz de pek çok kez aynı derecede tuhaf sonuçlar gözledik: Uzun bir suskunluk, zihnin bir noktada yoğunlaşması, çeşitli tıslamalar, çağıltılar çıkarmayı deneyen bir oyuncu; bütün bunların sonucunda öteki oyuncu birden ayağa kalktı ve birincinin kafasındaki devinimi büyük bir şaşmazlıkla yerine getirdi.

Gene aynı oyuncular tırnaklarını bir yere vurarak iletişim kurma denemesi yaptılar: Bir şeyi anlatma gereksiniminin zorlamasından başlayıp yanlızca tek bir araç kullanarak. Bu kez o araç ritim idi –bir başkasında gözler ya da başın arkası. İki kişi arasında çok değerli bir boğuşma geçecekti, her hamleye karşı hamlede bulunacak ama birbirlerine dokunmayacak, baş, kol ya da ayaklarını kımıldatamayacaklardı. Bir başka deyişle yalnızca bedenlerini kımıldatmaya izin vardır, hiçbir gerçek ilişki, dokunuş olamaz ama hem fiziksel hem coşkusal olarak bir boğuşmaya girilecek ve bu sonuna kadar sürdürülecektir. Bu tür alıştırmalara jimnastik gözüyle bakılamaz, kas direncinin kırılması yalnızca bir yan üründür, asıl amaç her zaman –seçenekleri sınırlayarak– direnci arttırmak ve bu

direnci gerçek bir anlatım mücadelesinde kullanmaktadır. İlke, iki çubuğun birbirine sürtülmesidir: Sert karşıtların sürtünmesinden ateş çıkar –aynı yolla başka yanma biçimleri elde edilebilir. Sonuçta oyuncu görünmez anlamlarını iletebilmek için zihnini bir noktada toplamaya gereksinimi olduğunu anladı, istence gereksinimi olduğunu; bütün coşku dağarcığını yardıma çağırmaya gereksinimi olduğunu; gözüpekliğe gereksinimi olduğunu; açık seçik bir düşünceye gereksinimi olduğunu. Ama hepsinden önemlisi biçim gereksiniminin kaçınılmazlığı sonucuna varmasıydı. Güçlü bir biçimde duyumsamak yetmiyordu, itkilerinin taşıyıcısı ve yansıtıcısı olacak yeni bir biçim türetmek için yaratıcı bir sıçramaya gerek vardı. Gerçek "aksiyon" denen şey budur işte. Çalışmalarımız sırasında en ilginç anlardan birini topluluk üyelerinden hepsinin çocuk rolü yapmalarını istediğimiz zaman yaşadık. Tahmin edileceği gibi hepsi birbiri ardına kamburlaşıp solucan gibi kıvrılarak ya da viyaklayarak birer çocuk "öykünmesi" yaptılar –sonuç, utanç verici derecede acıydı. Sonra sahneye biri geldi, topluluğun en uzun boylu üyesi, hiçbir fiziksel değişime baş vurmadan, bebek konuşmasını öykünmeye kalkışmadan, herkesi hoşnut edecek biçimde, iletmesi istenen düşünceyi tam anlamıyla sunmayı başardı. Nasıl? Bunu anlatamam; dolaysız bir iletişim biçiminde oldu bu, yalnızca orada bulunanlar için. İşte kimi tiyatroların büyü, kimilerinin bilim dediği şey budur ama ikisi de aynı şeydir. Görünmez bir düşünce doğru olarak gösterilmişti.

"Gösterildi" diyorum çünkü jestlerde bulunan bir oyuncu köklü bir gereksinimden yola çıkarak hem kendisi için hem de öteki kişi için bir şeyler yaratıyordur. İzle-

yicinin gerçek işlevini anlamak güçtür, hem vardır hem yoktur izleyici, görmezden gelinir ama gereklidir. Oyuncu hiçbir şeyi izleyici için yapmaz, ama her zaman birisi için yapar. İzleyen kişi, unutulması ama hiçbir zaman akıldan çıkarılmaması gereken bir ortaktır: Her davranış bir cümledir, anlatımdır, iletişimdir, yalnızlığın özel bir dışavurumudur –Artaud'nun her zaman dediği gibi ateşle verilen bir işarettir– ama bu, bir kez bağlantı kurulduktan sonra, deneyimin paylaşılması anlamına gelir.

Yavaş yavaş çeşitli sözsüz dillere yöneldik: Bir olay, bir deneyim parçası aldık, alıştırmalar yaptık, o dilleri paylaşılır durumlara getiren alıştırmalar. Oyuncuları kendilerini yalnızca doğaçlama yapan, içtepilerinin eline körükörüne bırakan kişiler olarak değil, bir jestin ya da bir çığlığın kendi bulguladığı, hatta yeniden biçimlediği bir nesne durumuna gelebilmesi için biçim arama ve bulma sorumluluğu bulunan yaratıcılar olarak görmeye yüreklendirdik. Yaptığımız deneylerle maske ve makyajın geleneksel dilinin artık işe yaramadığını görüp onları yadsıdık. Suskunluk üzerine denemeler yaptık. Suskunluk ile süre arasındaki ilişkiyi bulgulamaya çalıştık: Bunun için izleyicilere gereksinimimiz oldu, böylece karşılarına susan bir oyuncu dikip izleyicilerin dikkatinin nereden nereye kadar oyalanabileceğini gördük. Daha sonra yinelenen kalıplar anlamında tören konusunda deneyler yaptık, olayların mantıksal sergilenişinden daha hızlı bir biçimde, daha fazla anlam sunmanın nasıl mümkün olabileceğini gördük. İyi kötü, başarılı başarısız, bu deneyleri yapmaktaki tek amacımız şuydu: Oyuncunun varlığı aracılığıyla görünmez olan görünür kılınabilir mi?

Görünür dünyanın bir kabuk olduğunu biliyoruz –ka-

buğun altında kaynayan madde vardır, volkanın içine bakarsak görürüz. Bu enerjiyi nasıl gün ışığına çıkabiliriz? Meyerhold'un aşk sahnelerini salıncakta oynadığı biyo-mekanik deneylerini inceledik, temsillerimizin birinde bir Hamlet Ophelia'yı izleyicilerin kucağına atıp kendisi bir iple tepelerinde sallandı. Ruhbilimi yadsıyorduk, özel ile genel -davranışları gündelik yaşamın fotografik kurallarıyla kayıtlı, oturacaksa oturan, kalkacaksa kalkan dış görünüşteki insan ile kuraltanımazlığı ve şiiri genellikle kendi sözcükleriyle anlatılabilecek derindeki insan- arasındaki sugeçirmez görünen engeli yıkmaya çalışıyorduk. Yüzyıllardır gerçekçi olmayan konuşma dünyanın her yerinde kabul göregeldi, sözcüklerin tuhaf şeyler yapabileceği genel kuralını her türlü seyirci yuttu -sözgelimi, bir monoloğ sırasında bir adam kımıldamadan yerinde durur ama sözcükleri istedikleri yere uçuşabilirler. Abartılmış konuşma iyi bir uygulama ama başka bir uygulama daha yok mu? İzleyicilerin başlarının üzerinde iple bir adam sallanırken ansal olan şey her yönüyle tehlikeye atılmıştır -adam konuşurken iç rahatlığı ile oturan izleyicilerin bulunduğu bölge bir karmaşanın içine itilir: Acaba bu korkulu anda değişik bir anlam ortaya çıkabilir mi?

Doğalcı oyunlarda oyun yazarı diyalogu öyle bir biçimde düzenler ki, diyalog bir yandan doğal görünürken bir yandan da neyin görülmesini istiyorsa onu gösterir. Dili mantıksızca kullanarak, konuşmalardaki gülünçlüğü, davranışlardaki tuhaflığı sergileyerek Saçma Tiyatrosu'nun yazarı kendine yeni bir söz dağarının kapılarını açar. Örneğin odaya bir kaplan girer ama odadaki çift hiç oralı olmazlar, kadın konuşur, erkek pantolonunu çıkararak ya-

nıtlar, pencereden içeriye başka bir pantolon fırlar. Saçma Tiyatrosu gerçekdışının ardına gerçekdışı olduğu için düşmedi. Gerçekdışıyı birtakım bulgulamalar yapmak için kullandı çünkü insanlararası gündelik alış verişte doğruluğun bulunmadığını, doğruluğun akla aykırıymış gibi görünende bulunduğunu sezinlemişti. Bu tür bir dünya görüşünden doğmuş birtakım dikkate değer bireysel yapıtlar olmasına karşın tanınmış bir okul olarak saçma bir çıkmaza gelip dayandı. Dokusu yeni olan şeylerin çoğu gibi, somut müziğin çoğu gibi, örneğin, şaşırtıcılık ögesi yıpranıp eskiyor ve biz onun kapsadığı alanın bazen çok küçük olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalıyoruz. Zihnin ürettiği fantezi hafif olmaya eğilimlidir, Saçma'nın büyük çoğunluğundaki olağandışılık ve gerçeküstücülük Artaud'yu ruhbilimsel tiyatronun dargörüşlülüğünden daha fazla doyuramazdı. Kutsallık arayışından ne istediği kesindi: O, kutsanmış bir yer olacak bir tiyatro istiyordu; tiyatroya, kendi doğalarından birbiri ardına şiddetli sahne imgeleri türetecek adanmış oyuncuların ve yönetmenlerin hizmet etmesini istedi, insan malzemesinden öylesine güçlü patlamalar yaratılsın ki, bir daha öykücük ve konuşmaya dayalı tiyatroya dönülmesin istedi. Doğal olarak öldürme ve savaş için yedekte tutulan her şeyi tiyatronun içermesini istedi. Bütün savunmasını bir kıyıya bırakacak delik deşik edilmeyi, şaşırtılmayı, ürkütülmeyi, ırzına geçilmeyi göze alacak, bunun sonucunda da yepyeni, güçlü bir elektrik yüküyle dolacak bir izleyici istiyordu.

Çok olağanüstü görünüyor ama zihin kurcalayıcı bir kuşku uyandırıyor. Acaba izleyiciyi ne derece edilgenleştirir bu? Artaud her günkü hayatımıza egemen olan bildik

biçimlerden ancak tiyatroda kendimizi sıyırabildiğimizi söylüyordu. Tiyatroyu, içinde daha büyük bir gerçekliğin bulunabileceği kutsal bir yer yapıyordu bu. Onun çalışmasını kuşkuyla karşılayanlar bu doğrunun ne derece geniş kapsamlı, bu deneyimin ne derece değerli olduğunu soruyorlar. Bir totem, ana rahminden gelen bir haykırış, bunlar her kimin olsa önyargı duvarlarını yarıp geçerler, bir uluma, hiç kuşku yok, insanın en derin tellerine dokunur. Ama bu, gözümüzün önünden bir perde kaldırır mı, kendi bastırdığımız şeylerle kurulan bu bağlantı yaratıcı mıdır, sağaltıcı mıdır? Gerçekten kutsal mıdır –yoksa Artaud kendi tutkusu içinde bizi gerisin geriye, çabalardan, ışıktan uzak, ölüler ülkesine, D.H. Lawrence'a, Wagner'e mi sürüklüyor; hatta bu akıldışılık tapınmasında bir faşizm kokusu yok mu? Görünmeze, zeka karşıtı olana bir tapınma mı bu? Zihnin yadsınması mı?

Bir peygamber ile o peygambere inananları birbirinden ayırmak gerekir. Artaud hiçbir zaman kendi tiyatrosuna ulaşamadı, belki de onun görüşünün gücü, bu tiyatronun asla ulaşılamayacak, bizi sürekli ardından koşturan bir şey olmasıdır. Kuşkusuz o kendisi her zaman bütünsel bir yaşama tarzından, oyuncu ile izleyicinin eylemlerinin aynı umutsuz gereksinimden kaynaklandığı bir tiyatrodan söz ediyordu.

Artaud'yu uyguladığınızda Artaud'ya ihanet edersiniz: İhanet edersiniz çünkü uygulamaya koyduğunuz şey, düşüncesinin her zaman yalnızca bir bölümüdür, ihanet edersiniz çünkü bir avuç adanmış oyuncunun çalışmasına kuralları uygulamak kolaydır ama tiyatronun kapısından rasgele içeri giren bilinmez izleyicilerin hayatlarına öyle mi ya!

Gene de "Vahşet Tiyatrosu" deyiminin çarpıcı sözcüklerinden şiddeti çok, akılcılığı az, aşırıcılığı çok, sözü az, tehlikesi çok bir tiyatronun yolunu el yordamıyla bulma çabası geliyor. Şiddetli sarsıntılar hoşa gidiyor. Şiddetli sarsıntıların tek kötü yanı eskimeleri. Sarsıntıdan sonra ne geliyor? İşte güçlük burada. Seyirciye tabanca sıkarım –bir keresinde yaptım bunu– bir an için ona değişik bir biçimde yaklaşma olanağı bulurum. Bu olanağı bir amaca bağlamam gerekir yoksa bir an sonra izleyici eski yerine döner: Durgunluk tanıdığımız en büyük güçtür. Mavi bir tabaka gösteririm –yalnızca mavi bir renk tabakası– mavilik bir coşku yaratan dolaysız bir bildirimdir, bir an sonra bu izlenim solar. Canlı parlak bir kırmızı gösteririm, bu değişik bir izlenim yapar ama biri nedenini, nasılını, ne içinini bilerek bu anı yakalayıp avcunda sıkmadıkça o da solmaya başlar. Sorun, ilk kurşunları kolayca sıkıp bu boğuşmanın sizi nereye götüreceği konusunda bir düşüncesi olmamaktır. Sıradan izleyiciye şöylece bir bakmak bize, karşı konulması güç bir saldırı isteği verir –önce tetiği çekip soruları sonra sormak. *Happening** denen olaya giden yol budur.

Happening çok güçlü bir bulgudur, ölü biçimlerin pek çoğunu, iç karartıcı tiyatro binasını, perde, yer gösterici, giysi odası, program, bar gibi sevimsiz fazlalıkları bir vuruşta yerle bir eder. Her zaman her yerde olabilir, az ya da çok sürebilir: Hiçbir şey gerekli değildir, hiçbir tabu yoktur. İçtengelme olabilir, biçimsel olabilir, anarşik olabilir, sarhoş edici bir enerji yaratabilir. *Happening*'in gerisinde "Uyanın!" çığlığı vardır. Van Gogh, gezgincilerin kuşaklar boyu Provence'ı yepyeni bir gözle görmelerine

* Doğaçlama bir gösteri ya da oyun Ç.N.

yol açtı. *Happening* kuramına göre bir izleyici yeni bir görme yetisi kazanacak biçimde sarsılabilir, bunun sonucunda da çevresindeki hayata gözlerini açabilir. Makul görünüyor, *Happening*'lerde Zen ile Pop Sanat'ın etkileri birleşip son derece mantıklı bir yirminci yüzyıl Amerikan karması örneği veriyor. Kötü bir *Happening*'in ne kadar acıklı olduğuna inanmak için görmek gerek. Bir çocuğun eline bir boya kutusu verirseniz, çocuk bütün renkleri birbirine karıştırırsa sonuçta hep aynı kahvemsi gri ortaya çıkar. *Happening* her zaman bir kişinin zihninin ürünüdür ve ister istemez mucidinin düzeyini yansıtır: Bir topluluğun ürünüyse topluluğun iç güçlerini. Bu serbest biçim çoğu kez aynı değişmez simgelerin içine hapsolur: Un, kremalı pastalar, kağıt tomarları, giyinme, soyunma, kostüm giyme, yeniden soyunma, üstündekileri değiştirme, işeme, su atmak, su püskürtme, sarılma, yuvarlanma, kıvranma –bir *Happening* bir hayat tarzı durumuna gelseydi, onunla karşılaştırıldığında, en yavan hayatın olağanüstü bir *Happening* gibi görüneceğini düşünüyor insan. *Happening* denen şey, ilerdeki sarsıntıları daha gelmeden etkisizleştirmek için birleşen küçük sarsıntılar ve onları izleyen düş kırıklıklarından başka bir şey olmayabilir. Yoksa sarsıntıyı verenin çılgınlığı, sarsıntıyı geçireni, gene de sille tokat bir tür Ölümcül İzleyici durumuna getirir –izleyici istekle işe başlar üstüne çullanıldıkça vazgeçer.

Şurası çok açık ki, *Happening* ile en kolay değil, en zor biçim ortaya sürüldü. Sarsıntı ve süprizler izleyicinin reflekslerinde çentik açtıkça, izleyici bunun sonucunda daha açık, ilgili ve uyanık duruma geldikçe hem karşıdan izleyen hem oynayan için olanak ve sorumluluk doğmak-

tadır. O anı kullanmak gerek ama nasıl ve ne için? Burada gene temel soruya dönüyoruz –iyi ama neyin ardındayız? Zen'in "kendin yap" önerisi pek işe yaramıyor. *Happening* çok yararlı yeni bir süpürge: Çöpleri süpürüp attığına kuşku yok ama o ortalığı süpürürken eski diyalog yeniden duyuluyor, biçimsizliğe karşı biçim, disipline karşı özgürlük tartışması; Sınırlı ile Sınırsız deyimlerini ilk kez birbirlerinin karşıtı olarak kullanan Pythagoras kadar eski bir diyalektik. "Varoluş varoluştur, her dışavurumun içinde her şeyin hepsi vardır, surata inen bir şamar, burunda duyulan bir çimdiklenme ya da bir tart, hepsi aynı derecede Buda'dır," ilkesinin doğruluğunu göstermek için Zen'in parçacıklarını kullanmak iyi hoş. Bütün dinler görünmezin hep görünür olduğunu ileri sürerler. Ama patırtı da burada kopuyor. Zen de içinde olmak üzere dinsel öğreti görünen–görünmeyenin kendiliğinden değil, ancak belli koşullarda görülebileceğini ileri sürer. Koşullar, belli durumlar ya da belli bir anlayışla ilgili olabilir. Her ne koşulda olursa olsun, görünmezin görünürlüğünü kavramak bir ömür harcanacak iştir. Kutsal sanat buna bir katkıdır, böylece kutsal tiyatronun bir tanımına geliyoruz. Kutsal bir tiyatro görünmezi ortaya dökmekle kalmaz onun kavranmasını olanaklı kılacak koşulları da sunar. *Happening* ile bunların hepsi arasında bir bağ kurulabilir ama *Happening*'in şu andaki yetersizliği, kavrama sorununu derinlemesine incelemeyi yadsımasından geliyor. "Uyanın!" çığlığının yeteceğine, "Yaşasın!" çağrısının hayat vereceğine safça inanıyor. Kuşkusuz daha fazlasına gerek var. Ama neye?

Başlangıçta *Happening*'in amacı ressamın bir yaratısı olmaktı –boya ve tual ya da zamk ve tahtatozu ya da so-

mut nesneler yerine, belli ilişkiler ve biçimler üretmek için insanları kullandı. Tıpkı bir tablo gibi, *Happening* de dünyayı zenginleştirmek, doğaya eklenmek, gündelik yaşamın yanıbaşmda durmak üzere dünyaya getirilmiş yeni bir nesne, yeni bir yapıt olarak düşünülmüştü. *Happening*'i can sıkıcı bulanlara onun yandaşları, hiçbirinin ötekinden daha kötü olmadığı yanıtını veriyorlar. Kimileri kimilerine göre "daha kötü" görünüyorsa bu, izleyicinin koşullanmışlığından kaynaklanmaktadır, gözlerinin yorgunluğundan değil. Bir *Happening*'e katılıp bundan büyük keyf almış olanlar dışardan bakanların cansıkıntısına kayıtsız kalabilirler. Katılmış olmak olgusu kavrayış güçlerini arttırır. Operaya gitmek için smokinini giyerken "Olay yaşama duygusu çok hoşuma gidiyor" diyen adam da, sabaha kadar sürecek bir gösteri için çiçekli ceketini giyen bir Hipi de ayrı ayrı aynı yöne gidiyorlar. Olay, durum, *Happening* –üçü de aynı anlama gelir. Yapılar farklıdır –opera, geleneksel ilkelere göre yapılandırılıp yinelenir, hafif gösteriyse raslantılara ve çevreye göre, ilk ve son olarak sergilenir; ama her ikisi de bilerek düzenlenmiş, sıradan olanın içine sızacak, onu canlandıracak bir görünmezi yakalamak amacıyla yapılan toplantılardır. Tiyatroda çalışan bizler dolaylı olarak yola devam edip bu açlığı doyurmaya çağrılıyoruz.

Bu çağrıya kendilerince yanıt vermeye kalkışan pek çok kişi var. Bunlardan üçünü anacağım.

Merce Cunningham var. Martha Graham'dan ayrılan Cunningham özgürlüğe sıçrayışa sürekli bir hazırlık olmak üzere günlük çalışmalar yapan bir bale topluluğu kurdu. Klasik bir dansçı, kendisine verilen bir hareketin her ayrıntısını gözlemek ve onu uygulamak üzere yetişti-

rilir. Vücudunu, ona söz geçirecek biçimde eğitmiştir, tekniği onun uşağıdır, böylece hareketin yapılışına kendini vermek yerine müzikle birlikte, müzikle derin bir uyum kurarak hareketin kendi kendine gelişmesine izin verebilir. Merce Cunningham'ın iyi eğitim görmüş dansçıları bir hareketin ilk sergilenişi sırasında onun içinde akan ince akıntıları daha iyi ayrımsamak için eğitimlerini kullanırlar –eğitimsiz insanın acemiliklerinden arınmış oldukları için teknikleri bu ince dürtünün ardına takılmalarına elverir. Doğaçlama yaptıkları zaman –aralarında, kendilerini asla yinelemeyen, sürekli hareket eden duygular doğduğu, kesintisizce aktığı için– hareket aralıkları düzenlidir, bu yüzden de ritimler yerinde, oranlar doğru görünebilirler. Her şey içten geldiği gibidir ama gene de bir düzen vardır. Suskunluk pek çok gizilgüç içerir; karmaşa ya da düzen, keşmekeş ya da katı kalıplar, hepsi nadastadır –görünür kılınan görünmez, doğası gereği kutsaldır ve dans ederken Merce Cunningham kutsal bir sanat için çabalar.

Zamanımızın belki de en yoğun, en kişisel yazını Samuel Beckett'in imzasını taşıyor. Beckett'in oyunları sözcüğün gerçek anlamıyla birer simgedir. Yalancı bir simge yumuşak ve bulanıktır; gerçek simge sert ve açık. "Simgesel" dediğimiz zaman çoğu kez iç karartıcı biçimde kapalı bir şey demek isteriz: Gerçek bir simge özgül bir şeydir, bir doğruyu dile getirebilecek tek biçimdir. Bodur bir ağacın yanında bekleyen iki adam, konuşmasını banda alan bir adam, bir kuleye kapatılmış iki adam, beline kadar kuma gömülmüş bir kadın, çöp bidonlarının içindeki ana baba, ayaklı kaplar içinde üç kafa: Bunlar katıksız buluşlar, kesin çizgilerle tanımlanmış yeni imgelerdir –ve sah-

nede nesne halinde dururlar. Onlar tiyatro düzenekleridir. İnsanlar onlara gülümserler ama onlar yerlerini korurlar, onlara eleştirmen işlemez. Ne anlama geldiklerinin bize söylenmesini beklersek bir yere varamayız ama gene de her birinin bizimle yadsıyamayacağımız bir ilişkisi vardır. Bunu kabul edersek simge içimizde büyük ve meraklı bir göz deliği açar.

Beckett'in karanlık oyunları işte böyle aydınlık olur, yaratılan umutsuz nesne gerçeğe tanıklık etme isteğinin azgınlığının tanığıdır. Beckett iç rahatlığıyla "hayır" demez, acımasız "hayır"ını bir "evet" özleminden hareketle geliştirir, bu yüzden de onun umutsuzluğu, umutsuzluğun tam tersinin dış çizgilerini taşıyan bir olumsuzluktur.

İnsanlık durumundan söz etmenin iki yolu vardır: Biri açınlama süreci, bununla hayatın bütün olumlu ögeleri sergilenebilir, ikincisi dürüstçe görme süreci, bununla sanatçı gördüğü şey ne ise ona tanıklık eder. Birinci süreç açığa vurmalara dayanır; kutsal isteklerle meydana getirilemez. İkincisi dürüstlüğe dayanır, kutsal isteklerle gölgelenmemesi gerekir.

Beckett *Mutlu Günler*'de bu ayrımı dile getirir. Toprağa gömülen kadının iyimserliği bir erdem değildir, durumunun gerçeğini görmesini engelleyen bir ögedir. Ancak pek ender anlarda durumunu görür gibi olur ama iyimserliği bunları hemen kafasından uzaklaştırır. Beckett'in kimi izleyiciler üzerindeki etkisi bu durumun oyundaki baş kişi üzerindeki etkisine çok benzer. İzleyici kıpırdar, oflar, puflar, esner ve çıkar gider ya da rahatsız edici doğru'dan kaçmasını sağlayacak bir düzenek olarak aslı astarı olmayan yakınmaların her türlüsünü uydurup söyler.

Ne yazık ki, pek çok yazarın paylaştığı iyimserlik isteği onların umudu bulmasını engeller. Beckett'in kötümserliğine saldırdığımız zaman bir Beckett sahnesinde kapana kısılmış Beckett oyun kişileri bizler oluyoruz. Beckett'in bildirisini olduğu gibi kabul edersek o zaman birden her şey değişir. Ama oldukça değişik bir izleyici de vardır, Beckett izleyicisi; her ülkede düşünsel duvarlar dikmeyen, iletiyi çözümlemek için aşırı çaba göstermeyen izleyici. Bu izleyici güler, bağırır ve sonunda Beckett ile birlikte şenliğe katılır; bu izleyici beslenmiş, zenginleşmiş olarak, yüreği hafiflemiş, tuhaf, akıl almaz bir sevinçle dolmuş olarak çıkar onun oyunlarından, kara oyunlarından. Şiir, soyluluk, güzellik, büyü –bu kuşkulu sözcükler bir kez daha tiyatroya geri döndüler.

Polonya'da küçük bir tiyatro topluluğu var, başında da gene kutsal bir amacı olan Jerzy Grotovski diye bir meczup. Tiyatronun amacının kendi kendisi olamayacağı kanısında; tıpkı kimi derviş tarikatlarında olduğu gibi onun için tiyatro bir araçtır, kendi kendini inceleme, bulgulama aracı, bir kurtuluş olanağı. Oyuncunun elinde çalışma alanı olarak kendisi vardır. Bu alan ressamınkinden daha zengindir, müzikçininkinden daha zengindir çünkü bulgulamak için oyuncunun bütün yönlerine çağrıda bulunması gerekir. İncelediği şey eli, gözü, kulağıdır, incelemeyi yapmak için kullandığı araçlar da onlardır. Böyle görüldüğü zaman oyunculuk insanın bütün ömrünü alacak bir uğraştır –oyuncu provaların zahmetli, değişken koşulları, temsillerin büyük durak noktaları aracılığıyla kendisi ile ilgili bilgisini genişletir. Grotovski'nin deyimleriyle söylersek, oyuncu bir rolün kendi etine işlemesine izin verir; başlangıçta en büyük engel kendisidir,

ama sürekli çalışarak engellerin yıkılmasını sağlayacak fiziksel ve ruhsal olanakları üzerinde teknik egemenlik kurar. Rol aracılığıyla "kendi kendini kavramak" ancak kendini açık tutmakla olur: Oyuncu kendisini tam olduğu gibi göstermekten hiç çekinmez, çünkü rolün gizinin ondan kendisini açmasını, kendi gizlerini ortaya dökmesini istediğini anlar. Böylece temsil eylemi bir esirgemezlik, çoğu kişinin kendine saklamayı yeğleyeceği şeyi esirgemezlik eylemidir –bu esirgemezlik onun izleyiciye armağanıdır. Burada oyuncu ile izleyici arasında tıpkı papaz ile tapınan kişi arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki vardır. Herkes papaz olmak zorunda değildir ve hiçbir geleneksel din bunu herkesten beklemez. Ruhani sınıftan olmayan –hayatta zorunlu rolleri olan– insanlar vardır, bir de o insanlar adına başka yükleri yüklenen insanlar vardır. Papaz, törenleri kendisi için ve başkaları adına yerine getirir. Grotovski'nin oyuncuları temsillerini, katılmak isteyenler için bir tören olarak sunarlar: Oyuncu herkesin içinde yatan –ve gündelik hayatın gizlediği– şeyleri dürtükler, açığa çıkarır. Bu tiyatro kutsaldır çünkü amacı kutsaldır; toplumda açık seçik belirlenmiş bir yeri vardır ve kilisenin artık doyurmadığı bir gereksinime yanıt verir. Grotovski'nin tiyatrosu Artaud'nun ülküsüne en çok yaklaşmış olan bir tiyatrodur. Bütün üyeleri için bütüncül bir yaşama tarzıdır; çalışmaları düzenli yürümemiş, genellikle olanak yokluğundan bir işe yaramamış *avant-garde* ve deneysel topluluklarının çoğuyla tam bir karşıtlık oluşturur. Deneysel ürünlerin çoğu istedikleri şeyi yapamıyorlar çünkü dış koşullar son derece olumsuz. Oyuncu kadrosu derme çatma, prova zamanını hayatlarını kazanma gereksinimi kısaltıyor, sahne, kostüm,

ışık, v.b. yetersiz. Yakınma konuları da özürleri de yoksulluk. Grotovski yoksulluğu bir ülkü yapıyor; onun oyuncuları kendi gövdeleri dışında her şeyden vazgeçiyorlar; ellerinde insan denen alet ve sınırsız zaman var –kuşkusuz dünyadaki en zengin tiyatroyu duyumsuyorlar.

Bu üç tiyatronun, Cunningham, Grotovski ve Beckett'in birtakım ortak noktaları bulunmakta: Az araç, yoğun çalışma, sıkı disiplin, tam belirginlik, aynı zamanda, hemen hemen bir koşul olarak, bunlar bir *élite*'in tiyatrosudurlar da. Merce Cunningham genellikle yoksul tiyatrolarda oynar, destek bulamadığı için hayranlarının kaşları havaya kalkarsa o istifini hiç bozmaz. Beckett orta büyüklükte bir salonu pek ender doldurur. Grotovski –bilinçli bir seçimle– otuz kişiye oynar. Onun inancına göre kendisinin ve oyuncunun karşı karşıya olduğu sorunlar öylesine büyüktür ki, daha büyük bir izleyici kütlesini dikkate almak yaptıkları işin sulandırılmasına yol açmaktan başka işe yaramaz. Bana, "Ben araştırmamı yönetmen ve oyuncuya dayandırıyorum. Seninki yönetmen, oyuncu ve izleyiciye dayanıyor. Bunun olabileceğini kabul ediyorum ama benim için çok dolaylı," demişti. Haklı mı acaba? "Gerçeklik"le ilişki kurabilecek tiyatrolar yalnızca bunlar mı? Kuşkusuz kendilerine karşı dürüstler, kuşkusuz en temel soruyla karşı karşıyalar: "Tiyatroya ne gerek var?" ve her biri kendi yanıtını bulmuş durumda. Her biri kendi açlığından yola çıkıp kendi gereksinimini azaltmak için çalışıyor. Gene de kararlarının katışıksızlığı, etkinliklerinin yüksek ve ciddi niteliği seçimlerine bir renk, alanlarına bir sınırlama getiriyor. Aynı anda hem çok özel hem popüler olmayı başaramıyorlar. Beckett'te kalabalıklar yok, Falstaff yok. Eski, Schoenberg

örneğinde olduğu gibi, Merce Cunningham'ın da bir halk şarkısını yeniden bulgulaması ya da *Tanrı Kraliçe'yi Korusun*'u ıslıkla çalabilmesi için çok emek harcaması gerek. Gerçek hayatta Grotovski'nin baş oyuncusu doymak bilmezcesine caz plağı toplayan biri ama hayatı demek olan sahnede pop şarkısı diye bir şey yok. Bu tiyatrolar hayatı bulguluyorlar ama hayat dedikleri şey sınırlı. "Gerçek" hayat birtakım "gerçekdışı" özellikleri dışlıyor. Artaud'nun kafasında kurduğu yapımların betimlemelerini bugün okursak kendi beğenilerini, kendi zamanının geçerli romantik imgelerini yansıttığını görürüz çünkü karanlık ve gizem, makamlı okuma, dünyadışı haykırışlar, cümlelere karşı tek sözcükler, iri biçimler, maskeler, krallar, imparatorlar, papalar, azizler, günahkârlar ve kamçılılar, vücudu saran kara giysiler, kıvranan çıplak deri konusunda belli bir yeğleme göze çarpar.

Kendisinin dışında var olan ögelerle çalıştığı için daha nesnel bir çalışma ortaya koyduğunu sanan yönetmen kendini kandırır. Seçtiği alıştırmalarla, hatta bir oyuncuyu kendi özgürlüğünü kazanmaya yüreklendirme tarzıyla bir yönetmen kendi zihinsel durumunu sahneye yansıtmadan edemez. Bir yönetmen bir oyuncuyu öylesine uyarmalı ki, oyuncunun iç zenginliği dışarıya fışkırsın, öylesine fışkırsın ki, ilk içtepinin öznelliğini tam anlamıyla değiştirsin, bir yönetmen için en büyük jiujitsu numarası budur. Ama genellikle yönetmenin ya da koreografın kalıbı apaçık sırıtır ve amaçlanan nesnel deneyimin tek bir yönetmenin özel imge düzeninin anlatımına dönüşmesi işte bu noktada kendini gösterir. Görünmezi yakalamaya çalışabiliriz ama sağduyu ile ilişkimizi koparmamalıyız –dilimiz çok özelse izleyicinin inancının bir bölümü-

nü yitiririz. Örnek her zaman olduğu gibi Shakespeare'dir. Onun amacı her zaman için kutsal, fizikötesi olandır ama çok uzun süre yükseklerde dolaşma yanlışına asla düşmez. Bizim için saltık olanla dostluk etmenin ne kadar güç olduğunu biliyordu o –bu yüzden de bizi sürekli kaldırıp kaldırıp aşağı, yeryüzüne çarpar– hem "tanrılaştırmak"tan hem de "alaya almak"tan söz eden Grotovski bunu anlamaktadır. Görünmezin hepsini asla göremeyeceğimizi kabul etmek zorundayız. Bu yüzden de ona doğru her saldırıdan sonra yenilgiyle yüzyüze gelmek, yere yıkılmak, yeniden başlamak zorundayız.

Yaşayan Tiyatro'yu tanıtmaktan şimdiye kadar kaçındım çünkü başında Julian Beck ile Judith Malina'nın bulunduğu bu topluluk, sözcüğün her anlamıyla, özel, gezginci bir topluluk. Kendi yasalarına göre, çoğu kez de bulunduğu ülkenin yasalarına aykırı olarak dünyayı dolaşıyor. Üyelerinin her birine –birarada yaşayan, birlikte çalışan otuz kadar kadın ve erkeğe– her yönüyle bir yaşama tarzı sağlıyor; sevişiyorlar, çocuk yapıyorlar, oynuyorlar, oyunlar türetiyorlar, beden ve ruh çalışmaları yapıyorlar, önlerine çıkan her şeyi paylaşıp her şeyi tartışıyorlar. Her şeyden önemlisi de bir topluluk oluşturmaları; ama yalnızca toplumsal varoluşlarına anlam veren özel bir işlevleri olduğu için bir topluluk oluşturabiliyorlar. Bu işlev oyun oynama işlevi. Oynamasalar topluluk diye bir şey kalmayacak. Temsil veriyorlar çünkü temsil verme eylemi ve olgusu onların daha büyük, ortak bir gereksinimlerine karşılık veriyor. Kendi yaşamlarında bir anlam arayışı içindeler, bu arayışın en üst noktasında, merkezinde de tiyatro olayı var, bir anlamda hiç izleyici olmasa bile temsil vermek zorundalar. Ama izleyici olmazsa

temsillerinin gerçek anlamı da kalmaz –izleyici her zaman için bir sınavdır, o sınav olmadıkça temsil yapmacıklaşır. Ayrıca kılgısal amaçlı bir topluluk bu, çünkü hayatların kazanmak için temsil hazırlayıp satışa sunuyorlar. Yaşayan Tiyatro'da üç şey birleşmiş: Topluluk temsil vermek için vardır, temsil vererek hayatlarını kazanırlar, ortak hayatlarının en yoğun, en içten anlarını temsillerde yaşarlar.

Bir gün bu kervan durabilir. İlk çıktığı yer New York'ta olduğu gibi kendisine düşman bir çevrede olabilir bu, o durumda işlevi, sahnedeki hayat tarzı ile dışardaki hayat tarzı arasındaki rahatsız edici çelişkiyi gittikçe daha iyi görmelerini sağlayarak izleyicileri kışkırtıp bölmek olacaktır. Kendileri ile çevreleri arasındaki doğal gerilim ve düşmanlık onların kimliklerini sürekli yeni baştan çizecektir. Bunun tersine, kendilerinin kimi değerlerini paylaşan daha büyükçe bir toplumda rahat edebilirler. Orada başka bir birlik, başka bir gerilim olacaktır: Sahne ile izleyici gerilimi paylaşacaktır –oldum olası tanımlanmamış, bitip tükenmeyen bir kutsallık arayışının dile gelmesi sözkonusudur.

Pek çok bakımdan örnek oluşturan Yaşayan Tiyatro aslında henüz kendi çıkmazıyla kapışmış değil. Geleneği, kaynağı olmayan bir tiyatro birçok geleneğe, birçok kaynağa başvurmak zorundadır –yoga, Zen, ruhçözüm, kitaplar, söylenti, bulgu, esin– zengin ama tehlikeli bir seçmecilik. Çünkü aradıkları şeye götüren yöntem hepsinin toplamı olamaz. Toplamı azaltmak, eklentileri çıkarmak ancak bir değişmezin ışığında yapılabilir. Onlar hâlâ bu değişmezin arayışı içindeler.

Bu arada son derece Amerikan ve gerçeküstü bir mi-

zahtan, neşeden sürekli besleniyorlar, ama iki ayakları da yere basar durumda.

Haiti'de *Vudu* mezhebinde bir törene başlamak için gerekli şey, bir direk ve insan. Davulları çalmaya başlarsınız, ta Afrika'daki tanrılar sizin çağrınızı duyarlar. Sizin yanınıza gelmeye karar verirler, *Vudu* çok gerçekçi bir dindir, tanrının Atlantik'i geçmesi için gerekli zamanı da hesaba katar. Böylece davulu çalmaya devam edersiniz, bir makam tutturur, rom içersiniz. Bu biçimde kendinizi hazırlarsınız. Beş altı saat geçer tanrılar uçarak gelirler –başınızın üzerinde dönerler ama yukarı bakmaya değmez, elbette görünmezler. İşte direğin önemi buradadır. Direk olmazsa görünür dünya ile görünmez dünyayı birbirine bağlayacak bir şey olmaz. Direk de haç gibi bir bağdır. Toprağa dikilmiş odun aracılığıyla ruhlar aşağı kayarlar ve şimdi başkalaşımlarının ikinci adımı için hazırdırlar. Bir insanı aracı yapmaları gerekir, törene katılanlardan birini seçerler. Bir iki tekme, bir iki inilti, yerde kısa bir debelenme, böylece bir adamı cin tutar. Adam ayağa kalkar artık kendisi değildir, tanrı ile doludur. Artık tanrının bir biçimi vardır. Şaka yapabilecek, sarhoş olabilecek, herkesin yakınmasını dinleyebilecek biridir. Din adamı Houngan'ın ilk işi tanrı geldiği zaman tanrının elini sıkıp yolculuğunun nasıl geçtiğini sormak olur. Tanrı olmasına tanrıdır ama artık gerçekdışı değildir: Şurada, bizim düzeyimizde, ulaşılabilir biridir. Sıradan erkek ya da kadın onunla konuşabilir, tulumba kolu sallar gibi elini sıkabilir, tartışabilir, ona sövebilir, onunla yatabilir –böylece Haitili, geceleyin gününü yöneten büyük güçler ve gizemlerle ilişkiye girer.

Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevelenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi –onun kutsallığına, sanatın kutsallığına bilmeyenleri inandırmak için. Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar, korkusu mu vardı? Biz bugün yapmacığın foyasını meydana çıkardık. Ama gereksindiğimiz şeyin Kutsal Tiyatro olduğunu yeniden bulguluyoruz. Öyleyse onu nerede aramalıyız? Bulutlarda mı yerde mi?

3

Kaba Tiyatro

Günü kurtaran, halkın beğenisine uygun tiyatrodur her zaman. Çağlar boyu pek çok kılık değiştirmiştir ama hepsinde ortak tek bir öge vardır –kalabalık. Tuz, ter, gürültü, koku: Tiyatroda değil at arabalarında, yük vagonlarında, direkler üstünde oynanan bir tiyatro, ayakta duran, içki içen, masalarda oturan izleyiciler, içeriye yeni giren, oyunculara laf atan izleyiciler, arka odalarda, üstkatlarda, ahırlarda oynanan tiyatro, bir gecelik duraklar, salona gerilen yırtık bir çarşaf, acele değişiklikleri gözlerden saklayacak eski püskü bir paravan –yalnızca tek bir genel deyim, *tiyatro* sözcüğü bunların hepsini ama ışıltılı avizeleri de kapsıyor. Yeni tiyatro inşa eden mimarlarla kaç kez beyhude tartışmalarım oldu –bunun iyi ya da kötü bina sorunu olmadığı inancımı onlara anlatabilmek için boş yere sözcükler aradım: Güzel bir mekan hiçbir zaman bir hayat patlaması ortaya çıkarmayabilir, ama bakarsınız rasgele bir salon olağanüstü bir buluşma yeri olur; tiyatronun gizi budur işte, ama bu gizem anlayışı içinde onu bir sanat olacak biçimde düzenlemenin tek olanağı saklıdır. Mimarinin öteki biçimlerinde bilinçli, iyi düzenlenmiş bir tasarım ile işlevsellik arasında bir ilişki

bulunur: İyi tasarımlanmış bir hastane karmakarışık birine göre daha kullanışlı olabilir; ama tiyatro sözkonusu olduğunda tasarım sorunu mantıklı bir biçimde başlayamaz. Sorun bizden neler isteniyor, bunları en iyi nasıl düzenleriz, demekle çözülmez –bunun sonucunda genellikle uysal, göreneksel, çoğu kez de soğuk bir salon ortaya çıkacaktır. Tiyatro binası inşa etme tekniği işe, insanlar arasında en canlı ilişkiyi doğuranın ne olduğunu araştırmakla başlamalı, acaba bunun sağlanmasına en çok yarayacak şey asimetri midir, hatta düzensizlik mi? Böyleyse, bu düzensizliğin kuralı ne olabilir? Bir mimar cetvel ve pergel ile hazırlanmış bir plana göre modelini geliştirmektense, tıpkı bir sahne tasarımcısı gibi karton parçalarını sezgisiyle hareket ettirerek çalışsa daha iyi olur. Pisliğin iyi bir gübre olduğunu öğrendiysek, fazla titizlenmenin alemi yok; tiyatronun belli bir kaba ögeye gereksinimi varsa bu, onun doğal toprağının bir parçası olarak kabul edilmeli. Elektronik müzik ilk ortaya çıktığı zamanlar, kimi Alman stüdyoları doğal müzik aletlerinin çıkaracağı bütün sesleri çıkarabileceklerini öne sürdüler, hem de çok daha iyilerini. Zamanla çıkardıkları seslerde hep aynı kuruluğun olduğunu anladılar. Bunun üzerine klarnet, flüt ve kemandan çıkan sesleri incelediler, gördüler ki, her notada önemlice oranda düpedüz gürültü var; tahta üzerinde tam anlamıyla bir tırmalama ya da derin solumaların rüzgara karışması: Katıksızlık yanlılarınca pislikten başka bir şey değildi bu ama besteciler –bestelerini insanlaştırmak için – hemen sentetik pislik yapmak zorunda kaldılar. Mimarlar bu ilkeyi görmüyorlar –en önemli tiyatro deneyimleri, bu amaç için inşa edilmiş yasal mekanların dışında yaşanıyor hep. Gordon Craig,

Hampstead'de, bir kilise salonunda verilen iki temsil ile Avrupa'yı yarım yüzyıl etkiledi –Brecht tiyatrosunun imzası, neredeyse bir bodrumda, bir duvardan bir duvara bir telin gerilmesi gerektiği zaman atıldı. Kaba Tiyatro halka yakındır: Bu bir kukla tiyatrosu olabilir –bugün Yunanistan'ın köylerindeki gibi– gölge tiyatrosu olabilir: Genellikle ayırıcı özelliği biçemden yoksunluğudur. Biçemin olabilmesi için bol zaman gerekir: Kaba koşullarda bir şey iletmek devrim gibi bir iştir çünkü ele ne geçerse silah olarak kullanılır. Kaba Tiyatro seçip ayıklamaz: İzleyici rahat durmazsa o zaman kuşkusuz huzursuzluk çıkaranlara bağırmak –ya da bir şaka doğaçlamak– sahnenin biçem birliğini korumaya çalışmaktan daha önemlidir. Yüksek sınıf tiyatrosunun lüksü içinde her şey rabıtalı olabilir; kaba bir tiyatrodaysa kavga yerine bir kovaya vurarak patırtı çıkarılabilir, yüzlerin korkudan bembeyaz kesildiğini göstermek için un kullanılabilir. Kaynakları sınırsızdır: Kendi kendine konuşma, afiş, tartışma konularına göndermeler, yerel şakalar, fırsatlardan yararlanmak, şarkılar, danslar, tempo, gürültü, zıtlıklara yaslanma, kestirmeye kaçıp abartma, yapay burunlar, klişe tipler, şişirilmiş karınlar. Biçem birliğinden kurtulmuş halk tiyatrosu aslında çok çeşnili ve şık bir dil kullanır: Bu oyunların izleyicisi şivelerdeki, kılıklardaki tutarsızlıkları ya da mim ile diyalog, gerçekçilik ile anıştırma arasındaki gidiş gelişleri kabul etmekte hiç güçlük çıkarmaz. Öykünün gelişimini izlerler, bir yerlerde birtakım ölçütlere aykırı davranılmakta olduğundan habersizdirler. Martin Esslin San Quentin'de hayatlarında ilk kez bir oyun izleyen ve *Godot'yu Beklerken* ile karşı karşıya gelen mahkumların düzenli tiyatro izleyicilerine anlaşılmaz gelen

şeyleri izlemekte hiç güçlük çekmediklerini yazıyordu.

Shakespeare'i yenileme yönündeki hareket içindeki öncü kişilerden biri de William Poel'di. Bir zamanlar bir bayan oyuncu bana elli yıl önce Londra'da karanlık bir salonda bir geceliğine oynanan *Kuru Gürültü* yapımında Poel ile birlikte çalıştığını söylemişti. İlk provaya elinde bir çantayla gelmiş Poel, içinden dergilerden kesilmiş tuhaf birtakım fotoğraflar, resimler çıkarmış. Kraliyet Bahçe Partisinde kraliçeye takdim edilen bir kızın fotoğrafını ona uzatıp, "Bu sensin," demiş. Bir başkasına zırhlı bir şövalye, bir Gainsborough portresi ya da yalnızca bir şapka uzatmış. Bütün basitliğiyle, oyunu okuduğu zaman nasıl gördüğünü dile getiriyordu anlaşılan –doğrudan doğruya, tıpkı bir çocuk gibi– tarih ve dönem düşünceleriyle kendini denetleyen bir yetişkin gibi değil. Dostumun söylediğine göre Pop Sanat öncesindeki alaşımın olağanüstü bir homojenliği varmış. Bundan kuşkum yok. Poel büyük bir yenilikçiydi ve gerçek Shakespeare biçemiyle tutarlılığın hiçbir ilişkisinin olmadığını açıkça görüyordu. Bir keresinde Shakespeare'in *Love's Labour Lost*'unu yapmıştım, oradaki Polis Dull'ı Viktorya çağı polisi gibi giydirdim çünkü adı Londra aynasızının tipik özelliklerini çağıştırıyordu. Kişilerin geri kalanı başka nedenler yüzünden 18. yüzyıl Fransız ressamı Watteau kılıkları giymişlerdi ama hiç kimse tarihe aykırılığın farkında değildi. Uzun bir süre önce bir *Hırçın Kız* yapımı görmüştüm, bütün oyuncular oyun kişilerini kafalarında nasıl canlandırıyorlarsa öyle giyinmişlerdi –bir kovboy ile uşak üniformasının düğmelerini parlatan şişman bir kişiyi hâlâ anımsıyorum– bu oyun şimdiye kadar gördüğüm en doyurucu yorumdu

Kuşkusuz kabalığa etkinliğini veren şey daha çok pisliktir; ağzı bozukluk ve bayağı, doğaldır; müstehcenlik neşeli: Temsil bunlarla toplumu özgürleştirme rolünü üstlenir çünkü halk tiyatrosu, doğası gereği, otoriteye, geleneğe, ihtişama, yapmacığa karşıdır. Bu bir gürültü tiyatrosudur, gürültü tiyatrosu demek alkış tiyatrosu demektir.

Tiyatro üzerine yazılmış pek çok kitabın kapağından bize ters ters bakan o iki korkunç maskeyi düşünün –bize söylendiğine göre bu iki maske eski Yunan'da birbirine eşit iki ögeyi, komedi ve trajediyi simgeliyor. Hiç değilse her zaman ikisi iki eşit ortak olarak gösteriliyorlar. O zaman bu zamandır, gene de, "sahici" tiyatro önemli görülmüş, Kaba Tiyatro'ya ise daha az önemli gözüyle bakılmıştır. Ama tiyatroyu yeniden canlandırmak yönündeki her girişim halk kaynaklarına dönmek zorunda kalmıştır. Meyerhold'un amacı, amaçların en yükseğiydi, bütün hayatı sahneye getirmeyi amaçlıyordu, saygı duyduğu ustası Stanislavski'ydi, Çehov dostuydu; ama gerçekte o başını sirklere, müzikollere çevirdi. Bercht kabareden geliyordu; Joan Littlewood fanfar özlemi çekiyor; Cocteau, Artaud, Vahtangov, yanyana düşünülmesi en olanaksız üç ad, hiçbir şeyi beğenmeyen bu kişilerin hepsi halka dönüyorlar; ve Bütünsel Tiyatro bütün bunların karışımı. Deneysel tiyatro her zaman tiyatro binalarından çıkıp odalara ya da meydan sahnesine döner: Amerikan sanatlarının buluştuğu yer opera değil, umutları boşa çıkarmadığı ender zamanlarda, Amerikan müzikalidir. Amerikan ozanlarının, koreograflarının, bestecilerinin yüzleri Broadway'e dönüktür hep. Jerome Robbins gibi, Balanchine ve Martha Graham'ın katıksız, soyut tiyatrosunda halk gösterilerinin kalabalığına dönen bir koreograf ilginç bir ör-

nektir. Ama "halk" sözcüğü tam bir karşılık değil: "Halk" sözcüğü akla kasaba panayırını ve zararsız bir biçimde eğlenen insanları getiriyor. Halk geleneği aynı zamanda sataşma, amansız taşlama ve çarpıtıp karikatürleştirmek demektir. Bu nitelik kaba tiyatronun en büyük örneklerinde, Elizabeth tiyatrosunda vardı, bugün İngiliz tiyatrosunda müstehcenlik ve sertlik yeniden dirilişin motorları durumuna geldiler. Gerçeküstücülük kabadır –Jarry kabadır. Anarşinin özgürleştirdiği düşgücünün akla gelebilecek her kılık ve biçimde, yaban bir yarasa gibi bir içeri bir dışarı uçuştuğu Spike Milligan'ın tiyatrosunda bunların hepsi var. Milligan, Charles Wood ve bir iki kişi daha güçlü bir İngiliz geleneği olabilecek bir şeye işaret ediyorlar.

Jarry'nin *Kral Übü*'sünün, kaba ile sanatsal geleneğin farkını gösteren iki yapımını izlemiştim. Fransız televizyonunda bir *Übü* yapımı vardı, elektronik araçlarla büyük bir virtüözlük olayı gerçekleştirilmişti. Yönetmen canlı oyuncularla siyah beyaz kukla etkisini yaratmayı bilmişti, ekran dar şeritlere bölünmüştü ve bir çizgi romana benziyordu. Bay Übü ile Bayan Übü Jarry'nin kendi karakalem resimlerinin canlandırılmışıydı –elifi elifine Übü'ydüler. Ama televizyon izleyicisi öykünün kaba gerçekliğini asla kabul etmedi: Parmak uçlarında dans eden bebekler görüyorlardı, ne olduğunu anlayamadılar, canları sıkılıp televizyonun düğmesini çevirdiler. O zehir zemberek protesto oyunu bir zeka oyununa dönüşmüştü. Hemen hemen aynı sıralarda Alman televizyonunda Çek yapımı bir *Übü* vardı. Bu *Übü* Jarry'nin resimlerinin, açıklamalarının hiçbirini dikkate almamıştı: Çöp bidonlarıyla, çöplerle, eski demir karyolalarla tam bir Pop Sanat üs-

lubu bulgulamıştı: Bay Übü maskelenmiş bir hacıyatmaz değil tanınabilir bir düzenbazdı; Bayan Übü ince, alımlı bir fahişe; toplumsal bağlam apaçıktı. Filmin başında Bay Übü içdonuyla yataktan sendeleyerek çıkarken yastıkların arasından şirret bir ses ona neden Polonya Kralı olmadığını soruyordu, daha ilk anda izleyicinin güveni kazanılmıştı, izleyici artık öykünün gerçeküstü gelişimini izleyebilirdi çünkü kaba durumu ve kişiler kendi koşulları içinde kabul etmişti.

Bütün bunlar kabalığın görünüşüyle ilgilidir ama bu tiyatronun niyeti nedir? Her şeyden önce kabalık utançsızca neşe ve kahkaha yaratmak için vardır ortada, Tyrone Guthrie'nin "eğlence tiyatrosu" dediği şey, gerçekten eğlendirebilen bir tiyatroda yerini hak etmiş sayılır. Ciddi, adanmış ve derinlemesine araştırıcı çalışmanın yanısıra sorumsuzluk da olmalıdır. Tecimsel, bulvar tiyatrosunun bize verebileceği şey budur –ama bu tiyatro çoğu kez yorgun, partalı çıkmış bir durumdadır. Eğlencenin sürekli yeni elektrik yüküne gereksinimi vardır: Salt eğlence olsun diye eğlence olanaksız değildir ama yeterli olmaz. Saçmalık, bir elektrik yükü yaratabilir, neşe iyi bir akım doğurabilir ama bataryanın her zaman yeniden dolması gerekir: Yeni yüzlerin, yeni düşüncelerin bulunması gerekir. Yeni bir şaka şimşek gibi çakar söner; sonra eski şaka geri gelir. En güçlü komedi ilk örneklere, mitolojiye, durmadan yinelenen temel durumlara dayanır; ister istemez kökleri toplumsal geleneğin içindedir. Komedi her zaman toplumsal bir tartışmanın ana ırmağından ayrılan bir kol değildir: Sanki başka başka yönlere ayrılan çeşitli komedya gelenekleri vardır ve bir süre için akış yönü görülmese de ırmak akmayı sürdürür, sonra bir gün birden

bire büsbütün kurur.

İnsanın asla laf olsun diye etkiler ve dış yüzeyler bulmaya kafa yormaması gerektiğini söyleyen kesinkes bir kural yok. Neden olmasın? Ben kendi adıma bir müzikal sahnelemenin öteki tiyatro biçimlerine göre daha zevkli olabileceğini düşünüyorum. İşe yarar bir el çabukluğu geliştirmek insana büyük bir zevk verebilir. Gelgelim tazelik izlenimi her şeyden önemlidir –bekletilen yiyecekler tatlarını kaybederler. Kutsal Tiyatro'nun bir enerjisi vardır, Kaba'nın başka enerjileri. Kaygısızlık ve neşe onu besler, ayaklanma ve muhalefet yaratan aynı enerji de öyle yapar. Militan bir enerjidir bu: Öfkeden kaynaklanan enerji, bazen de nefretten. Berliner Ensemble'ın *Komün Günleri* yapımındaki buluş zenginliğinin gerisindeki yaratıcı enerji insanları barikatlara gönderen enerjiden farksızdır: *Arturo Ui*'nin enerjisi soluğu dosdoğru savaşta alabilirdi. Toplumu değiştirmek, onu ölmez ikiyüzlülükleriyle karşı karşıya getirmek büyük bir elektirik kaynağıdır. Figaro ya da Falstaff ya da Tartuffe, kahkaha aracılığıyla yerer, putları kırar ve yazarın amacı toplumsal bir değişme yaratmaktır.

John Arden'in o olağanüstü oyunu, *Çavuş Musgrave'in Dansı*, pek çok başka anlamlarının yanısıra, sahici tiyatronun nasıl ortaya çıktığını gösteren bir örnek olarak alınabilir. Musgrave pazar yerinde, doğaçlama bir sahnede bir kalabalıkla karşılaşır, kendisindeki korku ve savaşın boşunalığı duygusunu olabildiğince güçlü bir biçimde iletme girişiminde bulunur. Yaptığı doğaçlama gösteri sahici bir halk tiyatrosu parçası gibidir, sahne gereci olarak makinalı tüfekler, bayraklar, havaya kaldırarak taşıdığı üniformalı bir iskelet kullanır. Bunlarla iletisini ka-

labalıklara tam olarak aktarmayı beceremiyince, çaresiz kalan enerjisi onu daha başka anlatım araçları aramaya iter, birden bir esin gelir ve düzenli bir biçimde ayaklarını yere vurmaya başlar, giderek bu, çılgın bir dans ile birlikte bir ezgiye dönüşür. Çavuş Musgrave'in dansı bir anlamı yansıtmak için duyulan şiddetli bir gereksinimin, hiç önceden kestirilmeyecek, çılgın bir biçimi nasıl birden ortaya çıkardığını gösteren bir örnektir.

Burada kabanın ikinci yüzünü görüyoruz: Kutsal tiyatro görünürde vücut bulan görünmeze duyulan özlemse, kaba da belli bir modele batırılan keskin bir hançerdir. Her iki tiyatro da izleyicilerindeki derin ve gerçek özlemlerle beslenir, her ikisi de bitip tükenmez enerjiyi, farklı enerji kaynaklarını günışığına çıkarır ama her ikisi de sonunda belli şeyleri kesinlikle sınırları içine kabul etmeyen alanlar oluştururlar. Kutsal tiyatro Tanrı'ya yakarmanın geğirmekten daha gerçek olduğu bir dünya yaratıyorsa kaba tiyatro da bunun tam tersini yapar. Orada geğirme gerçektir, yakarmaksa gülünç. Kaba tiyatronun hiçbir biçemi, göreneği, sınırlaması yok görünür –uygulamada üçü de vardır. Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, eski giysiler giymek bir meydan okuma olarak başlayıp bir davranışa dönüşebilir, böylece kabalık kendi kendinin amacı olabilir. Meydan okuyan halk tiyatrocusu öylesine ayağı yere basan biri olabilir ki, cisminin uçmasına izin vermez. Hatta bir olanak olarak uçmayı ya da dolaşılacak uygun bir yer olarak gökleri yadsıyabilir. Bu bizi Kutsal Tiyatro ile Kaba Tiyatro arasındaki asıl karşıtlığın ortaya çıktığı noktaya getirir. Kutsal Tiyatro görünmez olanla uğraşır ve bu görünmez insanın bütün gizli itkilerini içine alır. Kaba Tiyatro insanların yaptıkları işlerle uğraşır

çünkü gerçekçi ve dolaysızdır –çünkü acımasızlığı ve kahkahayı kabul eder– kaba ve elaltında olan şey içi boş kutsallıktan iyidir.

Bu konuda daha fazla bir şeyler söylemeden önce burada durup zamanımızın en güçlü, en etkili, en köktenci tiyatro adamı Brecht'in anlam ve önemine bakmamız gerekiyor. Tiyatro ile ciddi olarak ilgilenen hiç kimse Brecht'i görmeden geçemez. Brecht zamanımızın anahtar kişisidir ve bugün bütün tiyatro çalışmaları bir noktada ya onun söz ve başarılarından başlar ya da onlara döner. İşe hemen söz dağarımıza kazandırdığı sözcükten başlayabiliriz –*yabancılaştırma*. *Yabancılaştırma* sözcüğünün bulgulayıcısı olarak Brecht tarihe mal olsa gerek. Brecht çalışmaya başladığında Alman sahnelerinin çoğuna ya doğalcılık ya da izleyiciyi coşkularının selinde boğmak, ona kendini büsbütün unuttürmak için her şeyi yapan, opera tarzında, o büyük, topyekûn tiyatro çıkartmaları egemendi. Sahnede olan tüm canlılık, izleyicinin içine itildiği edilgenlikle dengeleniyordu.

Brecht için, gerekli bir tiyatro, hizmet ettiği toplumdan gözünü bir an bile ayıramazdı. Oyuncular ile izleyiciler arasında dördüncü bir duvar falan yoktu –oyuncunun biricik amacı hiçbir ayrım yapmadan saygı duyduğu izleyicide gerekli tepkiyi uyandırmaktı. Brecht'in yabancılaştırma düşüncesini ortaya atışının tek nedeni izleyiciye duyduğu saygıydı çünkü yabancılaştırma "Durun!" çağrısından başka bir şey değildi: Durmak, susmak, bir şeyi ışığa tutmak, bize onu bir kez daha göstermek. Yabancılaştırma her şeyden önce izleyicinin, gördüğü şeyi yetişkinlere özgü bir biçimde, inandırıcıysa kabul etme sorumluluğunu daha çok üstlenmesi için onu kendi başına çalış-

maya çağırmaktır. Brecht tiyatroda herkesin çocuklaştığı yolundaki romantik görüşü kabul etmez.

Yabancılaştırma etkisi ile *Happening* etkisi hem benzerdir hem karşıttır: *Happening* etkisi aklın diktiği bütün duvarları yıkmaya yöneliktir, yabancılaştırmaysa bizi sarsıp aklımızın en doğru biçimde çalışmasını sağlamaya. Yabancılaştırma çeşitli perdelerden, pek çok biçimde iş görür. Normal bir sahne eylemi inandırıcıysa bize gerçekmiş gibi görünür ve biz onu geçici bir süre için nesnel doğru olarak kabul etmeye hazırızdır. Irzına geçilmiş bir kız ağlayarak sahneye girer – yeterince dokunaklı oynayabiliyorsa hiç düşünmeden onun bir kurban, zavallı talihsiz biri olduğunu kabul ederiz. Ama varsayalım ki, kızın arkasından bir soytarı geliyor ve kızın gözyaşlarını yansılıyor, gene varsayalım ki, bizi güldürmeyi başaracak kadar da yetenekli. Bu yansılama bizim ilk tepkimizi yok eder. O zaman duyduğumuz sempati nereye gidiyor? Hem kızın kişiliğinin doğruluğuna hem durumunun gerçekliğine duyduğumuz güveni bir palyaço sarsar, aynı zamanda bizim kendi kolay duygusallığımız da ortaya çıkar. Daha da ileri gidersek, bu tür olaylar bizi birden doğru ve yanlış konusundaki görüşlerimizdeki değişkenlik olgusuyla yüzyüze getirebilir. Bütün bunlar katı bir amaç duygusundan çıkar. Brecht izleyicinin belli bir duruma özgü ögeleri iyi değerlendirmesini sağlayarak onun içinde yaşadığı toplumu daha doğru kavramasına, böylece de o toplumun hangi yollarla ne ölçüde değişebileceğini öğrenmesine hizmet ettiğine inanıyordu tiyatronun.

Yabancılaştırma karşıtsav aracılığıyla etkili olabilir; parodi, öykünme, eleştiri, her türlü uzsöz ona açıktır. Yalnızca tiyatroya özgü, diyalektik bir alış veriş yöntemi-

dir. Yabancılaştırma bugün bize açık olan bir dildir, gizilgüç açısından şiir kadar zengindir: Değişen bir dünyada dinamik tiyatronun olası bir aracıdır ve biz, yabancılaştırma aracılığıyla Shakespeare'in dilde dinamik araçlara başvurarak ulaştığı bölgelere ulaşabilirdik. Yabancılaştırma çok basitçe sağlanabilir, birtakım fiziksel hilelerle. İlk yabancılaştırma hilesini çocukken bir İsveç kilisesinde görmüştüm; para toplama torbasının ucunda vaaz dinlerken uyuklayanları dürtüklemeye yarayan bir boynuz vardı. Brecht aynı amaçla yaftalar ve gizlenmemiş spot ışıkları kullanmıştı; Joan Littlewood askerlerini Pierrot gibi giydirdi – yabancılaştırmanın sonsuz olanakları var. Tumturaklı oynamanın balonunu söndürmektir amacı hep – Chaplin'in duygusallığı bu duygusallık ile karşıtlık oluşturan felaketler, yabancılaştırmadır. Çoğu kez bir oyuncu kendini fazlaca rolüne kaptırdığı zaman gittikçe daha çok abartıp ucuz duygusallığa düşebilir ama bu arada izleyiciyi de kendisi ile birlikte sürükler. İşte bu durumda yabancılaştırma önlemi, bir yanımızla yürek tellerimizin çekimine büsbütün kendimizi bırakmak isterken bizi uyanık tutacaktır, Ama bir izleyicinin beylik tepkilerine el atmak çok güçtür. *Lear*'in sonunda, Gloucester kör olduğu zaman –izleyici hiç düşünmeden bir alkış tufanı koparmadan önce sahneyi şöyle bir kendi zihninde değerlendirsin diye– en son vahşet eylemi tamamlanmadan salonun ışıklarını yaktık. Paris'te, *The Representative*'de de gene alkışı önlemek için elimizden ne geliyorsa yaptık çünkü bir toplama kampı olayında oyuncunun yeteneklerine hayranlık pek uygunsuz görünüyordu. Gene de hem bahtsız Gloucester hem de tiyatro kişilerinin en iğrenci olan Auschwitz doktoru sahneden aynı alkış tufanı ile ayrılı-

yorlardı.

Jean Genet çok ustalıklı bir dil kullanıyor olabilir ama oyunlarındaki en şaşırtıcı izlenimleri yaratan şey, ciddi, güzel, tuhaf ve komik ögeleri yanyana getirmesini sağlayan görsel buluşlardır. Çağdaş tiyatroda *The Screens*'in birinci bölümünün doruk noktası kadar yoğun ve soluk kesici pek az şey vardır, sert deyimler, komik insanlar ve dev kuklalar, hepsi birden bir sömürgecilik ve devrim antı oluştururken, sahnedeki eylem kocaman beyaz yüzeylere savaşla ilgili bir duvar yazısının çiziktirilmesidir. Buradaki düşüncenin gücü ile o düşünceyi dile getiren çoğu düzeyli anlatım yollarını birbirinden ayırmak olanaksızdır. Genet'nin *The Blacks*'i oyuncularla halk arasında gidip gelen güçlü bir ilişki olduğu zaman tam anlamını bulur. Paris'te aydınlarca izlenen oyun Barok bir yazınsal eğlenceydi; ne Fransız yazınına ne de zencilere metelik veren izleyicinin bulunduğu Londra'da oyun anlamsızdı; New York'ta, Gene Franknel'in üstün yapımında elektirik ve titreşim yüklüydü. Bana söylendiğine göre, tiyatrodaki siyahların beyazlara oranına bağlı olarak titreşim her gece değişiyormuş.

Brecht'ten önce *Marat/Sade* diye bir şey mevcut olamazdı, Peter Weiss'ın kafasında çeşitli yabancılaştırma düzeylerinde oluştu: Fransız Devrimi olaylarını olduğu gibi kabul etmek olanaksızdır çünkü deliler oynamaktadır ve onların eylemleri de soruya açıktır çünkü başlarında Marquis de Sade vardır –dahası, 1780 olaylarına hem 1808 hem de 1966 gözüyle bakılır– çünkü oyunu izleyenler ondokuzuncu yüzyıl başlarının izleyicisini temsil ederler ama bir yandan da yirminci yüzyıllıdırlar. Bütün bu çaprazlama düzlemler her an göndermeyi çoğaltır ve izle-

yicilerin her birini bir etkinliğe zorlar. Oyunun sonunda delilerevi iyice çığırından çıkar: Bütün oyuncular çılgınca bir şiddet sergileyen doğaçlamalar yaparlar ve bir an için sahnedeki imge doğalcı ve zorlayıcıdır. Anlarız ki, hiçbir şey bu ayaklanmayı durduramaz: Dünyanın deliliğini hiçbir şeyin önleyemeyeceği sonucuna varırız. Ama işte tam bu anda, Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu temsilinde sahne yönetmeni bir bayan sahneye çıktı ve bir düdük öttürdü, delilik derhal sona erdi. Burada bir sorun ortaya konuyordu. Bir saniye önce durum umutsuzdu: Şimdi her şey bitti, oyuncular peruklarını başlarından çıkarıyorlar: Elbette bu yalnızca bir oyun. Böylece alkışlamaya başlıyoruz. Ama birden oyuncular da bizi alkışlıyorlar, alay eder gibi. Buna tepkimiz, bireyler olarak bir anlık bir kızgınlık duyup alkışlamayı bırakmak oluyor. Bu olayı tipik bir yabancılaştırma zinciri örneği olarak anıyorum, her yeni olgu ile birlikte durumumuzu yeniden ayarlamak zorunda bırakılıyoruz.

Brecht ile Craig arasında ilginç bir ilişki vardır – Craig ince ince bir orman resmi boyamaktansa onu anıştıracak bir simgenin kullanılmasından yanaydı, böyle yapmasının nedeni gereksiz bilgilerin *daha önemli şeyler pahasına* dikkatlerimizi oyaladığını fark etmesiydi. Brecht bu katılığı aldı, yalnızca sahne görünümüne değil oyuncunun yaptığı işe ve izleyicinin davranışına da uyguladı. Gereksiz coşkuyu, salt oyun kişisini ilgilendiren özelliği ve duyguların gelişimini çıkarıp attıysa, izleğinin saydamlığının tehlike olduğunu gördüğü için attı. Bercht döneminin öteki Alman tiyatrolarında bir oyuncu –bugün de pek çok İngiliz oyuncusu– bütün görevinin kendi kişiliğini olabildiğince tam, bütün yönleriyle göstermek olduğuna ina-

nır. Bu demektir ki, gözlemlerini ve düşgücünü kendi portresini çizmek için fazladan ayrıntılar bulmaya yöneltir çunkü bir toplum ressamı gibi, yapacağı resmin elinden geldiğince hayata benzemesini ve tanınabilir olmasını ister. Hiç kimse ona daha başka bir amacın olabileceğini söylememiştir. Brecht "tam" demenin "hayata benzer" ya da "bütün yönleriyle" anlamına gelmek zorunda olmadığı yolundaki basit ve şaşırtıcı görüşü ileriye sürdü. Her oyuncunun oyunun eylemine hizmet etmesi gerektiğine ama yazarın bakış açısından ve dışardaki değişen dünya bakımından oyunun gerçek eyleminin, gerçek amacının ne olduğunu (kendisinin dünyayı bölen bu savaşlarda kimden yana olduğunu) bilmeden neye hizmet ettiğini bilemeyeceğine işaret etti. Ama kendisinden ne istendiğini, neyi başarması gerektiğini anlarsa rolünü de doğru dürüst anlar. Kendisini oyunun bütünüyle olan ilişkisi içinde görürse kişilik çizerken aşırıya kaçmanın oyunun gereksinimlerine ters düşeceği gibi, fazlaca gereksiz özelliğin de ters etkide bulunup kendi görüntüsünü daha az çarpıcı duruma getireceğini anlayacaktır. O zaman oynadığı kişiyi daha yansız görecektir, sevimli sevimsiz yanlarına daha başka bir gözle bakacaktır ve sonunda önemli olanın o kişiyle "özdeşleşmek" olduğunu düşündüğü zamankinden daha farklı sonuçlara varacaktır. Kuşkusuz bu, oyuncunun kafasını kolayca karıştırabilir de çünkü içgüdülerini bastırarak, aydın olmaya kalkışarak bunu acemice uygularsa sonu felaket olur. Her oyuncunun yalnızca kurama göre çalışabileceğini düşünmek yanlıştır. Hiçbir oyuncu bir şifreyi oynayamaz: Yazılı metin ne kadar biçemli ya da ne kadar şematik olursa olsun oyuncu her zaman simgelediği garip hayvanın sahne yaşamına belli

ölçüde inanmalı. Ama gene bir oyuncu bir rolü bin türlü oynayabilir, bir portre çizmek tek seçenek değildir. Brecht kendi katkısının değerini ölçebilecek, zeki oyuncu kavramını ileri sürmüştü. Siyasetten hiç anlamamakla övünen, tiyatroya bir fildişi kule gözüyle bakan pek çok oyuncu vardı, hâlâ da var. Brecht için böyle bir oyuncunun yetişkinlerden oluşan bir toplulukta yeri yoktur: Bir tiyatroyu ayakta tutan bir topluluktaki oyuncu kendi işiyle olduğu kadar dış dünya ile de ilgilenmelidir.

Kuram söze döküldüğü zaman karışıklıkların da kapısı aralanır. Berliner Ensemble dışında, Brecht'in denemelerini temel alan Brecht yapımlarında Brecht tutumluluğu vardır ama ondaki düşünce ve duygu zenginliğinden eser yoktur. Çoğunlukla bunlardan kaçınılmıştır, bu yüzden de yapıt kuru görünür. En canlı tiyatro bile kaba enerjisini yitirdiği zaman ölüleşir: Brecht'in ölümcül tutsakları Brecht'i yok etmişlerdir. Brecht işlevlerini anlayan oyunculardan söz ederken, her şeyin çözümleme ve tartışmayla başarılabileceğini düşünmemişti. Tiyatro derslik değildir, pedagojik bir Brecht anlayışına sahip bir yönetmen malumatfuruş birinin Shakespeare'in oyunlarına verebileceği canlılıktan daha fazlasını veremez oyunlarına. Herhangi bir prova sırasında yapılan çalışmanın niteliği tam anlamıyla çalışma ikliminin yaratıcılığından gelir –ve yaratıcılık açıklamalarla ortaya çıkarılacak bir şey değildir. Provaların dili hayatın kendisine benzer: Sözcükleri kullandığı gibi suskunlukları, uyarıcıları, parodiyi, kahkahayı, mutsuzluğu, umutsuzluğu, içtenliği ve gizliliği, etkinliği ve yavaşlığı, açıklık ve karmaşayı da kullanır. Brecht bunun farkındaydı, son günlerinde tiyatronun naif olması gerektiğini söyleyerek arkadaşlarını şa-

şırtnıştı. Bu sözlerle bir oyunu çatıp kurmanın bir çeşit oynamak olduğuna, bir oyunu izlemenin oynamak olduğuna işaret ediyordu; şaşırtıcı bir biçimde incelik ve eğlenceden söz ediyordu. Dillerin pek çoğunda hem oyun hem oynamak sözcüklerinin aynı olması bir rastlantı değildir.

Kuramsal yazılarında Brecht gerçek ile gerçekdışıyı birbirinden ayırır, bence bu büyük bir karışıklığa neden olmuştur hep. Anlambilimsel açıdan öznel, her zaman nesnelin, yanılsama, olgunun karşıtı olmuştur. Bu nedenlerle onun tiyatrosu iki durumu sürdürmek zorunda kalmıştır: Genel ve özel, resmi–gayriresmi, kuramsal–kılgısal. Kılgısal çalışması oyuncudaki iç yaşamı önemseme düşüncesine dayanır; ama dış yaşam da bu yaşamı yadsır çünkü bir kişide iç yaşamın "ruhsal" damgasını yeme tehlikesi vardır. Bu "psikolojik" sözcüğü tek yanlı tartışmalarda çok revaçtadır –tıpkı "doğalcı" sözcüğü gibi bir konuyu kapatmak ya da karşısındakini susturmak için küçümseme anlamında kullanılır. Ne yazık ki, güç, parlak ve etkili olan eylem dilini, Freud'çu, duygusal, değişken, karanlık, belirsiz olan ruhbilim diliyle karşılaştırarak bir basitleştirmeye de yol açıyor. Böyle bakıldığı zaman kuşkusuz kaybeden ruhbilim olmak zorunda. Ama bu ayrım doğru mu? Her şey bir yanılsama. İmgeler aracılığıyla izlenimlerimizi iletmek başlıca anlatım tarzımızdır: Bir kişi bir imgeyi dile getirdiği anda, o aynı anda, öteki kişi inanma konusunda onunla hemen buluşur. Dili oluşturan şey ortak çağrışımlardır: Çağrışımlar ikinci kişide hiçbir şey uyandırmıyorsa, ortaklaşa bir yanılsama anı yaşanmıyorsa aralarında hiçbir alış veriş olamaz. Brecht bir sokak kazasını anlatan adamın durumunu çoğu kez

bir anlatı durumu olarak kabul etmiştir -bu yüzden biz de onun yaptığını yapıp ilgili algılama sürecini inceleyelim. Birisi bize bir sokak kazasını anlattığı zaman ruhsal süreç karmaşıktır: Ayrılmaz parçası olan seslerle birlikte üç boyutlu bir kolaj olarak görülebilir çünkü aynı anda pek çok ilgisiz şeyi birden yaşarız. Konuşan kişiyi görürüz, sesini duyarız, nerede olduğumuzu biliriz, bunlarla aynı anda o kişinin üzerine bindirmeli olarak anlattığı şeyi algılarız -anlık yanılsamanın canlılığı ve zenginliği o kişinin inancına ve beceresine kalmıştır. Konuşan kişinin tipi de önemlidir. Beyinsel türdense, yani uyanıklığı ve canlılığı daha çok beyninde toplanmış biriyse, duyumlardan çok düşünce izlenimleri alırız. Duygusal biriyse başka akımlar da olur, hiçbir çabada bulunmasına ya da araştırma yapmasına gerek kalmadan anımsadığı sokak kazasının kuşkusuz daha kapsamlı bir resmini çizer ve biz de onu öyle algılarız. Anlattığı şey ne olursa olsun bize karmaşık bir izlenimler demeti sunar, biz de onları algılarken onlara inanır, böylece bir an için bile olsa kendimizi unuturuz.

Bütün iletişimlerde yanılsamalar görünür ve kaybolurlar. Brecht tiyatrosu zengin imgelerden oluşan bir bileşimdir, bizden onlara inanmamızı ister. Brecht yanılsamadan küçümseyerek söz ettiği zaman saldırdığı şey bu değildi. Yok olmayan tek bir resimden -bir ağaç resmi gibi- görevini yerine getirdikten sonra da süren anlatımdan söz ediyordu. Ama Brecht tiyatroda yanılsama diye bir şeyden söz edince, sanki yanılsamanın olmadığı başka bir şey varmış gibi anlaşıldı bu. Böylece yanılsama gerçekliğin karşıtı olup çıktı. Ölü yanılsamanın karşısına yaşanan yanılsamayı, somurtkan anlatımın karşısına canlı

anlatımı, fosilleşmiş biçimin karşısına kımıldayan gölgeyi, donmuş resmin karşısına hareketlisini açıkça koysaydık çok daha iyi olurdu. Çoğu kez gördüğümüz şey üç duvarlı bir tiyatro sahnesinin çevrelediği bir resmin içinde bir kişidir. Kuşkusuz bu bir yanılsamadır ama Brecht bizim bunu uyuşturulmuş gibi, sorgusuz sualsiz inanarak izlediğimizi ileri sürer. Gelgelelim boş bir sahnede, burânın bir tiyatro olduğunu bize anımsatan bir yaftanın yanında bir oyuncu durursa o zaman, Brecht'in temel kuralına göre yanılsamaya düşmeyiz, yetişkin kişiler olarak izler ve yargılarız. Bu uyarı kuramda çok hoştur ama uygulamada o kadar değil.

Doğalcı bir Çehov oyununu ya da biçimsel bir Yunan trajedisini izleyen kişinin kendini Rusya'da ya da eski Tebai'de sanması olanağı yoktur. Ama her iki oyunda da güçlü bir oyuncunun metni etkili bir biçimde söylemesi izleyicinin kendini bir yanılsamaya kaptırması için yeterlidir, oysa oyuncu tiyatroda olduğunu her an gene de biliyordur. Amaç yanılsamanın önüne geçmek değildir: Her şey yanılsamadır, ancak kimi şeyler ötekilerden daha yanıltıcı görünür. Bizi inandırmayan şey beceriksiz yanılsamadır. Öte yandan hızlı ve değişen izlenimlerin kıvılcımıyla oluşmuş yanılsama düşgücünün ataklarının oyuna katılmasını sağlar. Bu yanılsama hareket eden televizyon görüntüsündeki tek bir noktaya benzer: İşlevi bitince yok olur.

Çehov'u doğalcı bir yazar saymak kolayca düşülen bir yanlıştır, gerçekten de "yaşamdan kesitler" olarak adlandırılan son yılların en derme çatma, en zayıf oyunları kendilerini büyük bir içtenlikle Çehov'cu sanmışlardır. Çehov asla yalnızca yaşamdan kesitler vermedi –o, ya-

şamdan, sonsuz bir yumuşaklık ve özenle, binlerce kesit almış bir doktordu. Bu kesitleri geliştirmiş, olağanüstü bir ustalıkla, tamamen yapay ve anlamlı bir biçimde düzenlemiştir, ustalığının bir bölümü de buradan, bu hileyi iyi gizleyip sanki anahtar deliğinden görüneni yansıtıyormuş gibi –ki hiç de böyle değildir– görünmesinden gelir. *Üç Kızkardeş*'in her sayfası açık bırakılmış bir teyp gibi yaşamın önümüzde açımlandığı izlenimini verir. Dikkatle incelendiği zaman Feydeau'deki kadar büyük rastlantılardan kurulduğu görülecektir –devrilen çiçek vazosu, tam gerektiği anda geçen itfaiye arabası; söz, sözün kesilmesi, uzaktaki müzik, kulisteki ses, içeri giriş, ayrılış– hepsi kare kare bütünlenip yanılsamalar dili aracılığıyla hayattan bir kesit yanılsamasını yaratırlar. Bu izlenimler dizisi aynı zamanda bir yabancılaştırmalar dizisidir de: Her bir kopukluk ince bir kışkırtmadır, düşünmeye çağrıdır.

Savaş sonrası Almanyası'ndaki temsillerden daha önce söz ettim. Hamburg'da bir tavanarasında bir keresinde *Suç ve Ceza* oyununu görmüştüm, o gece, daha o dört saatlik zaman sona ermeden, hayatımın en çarpıcı tiyatro deneyimini yaşadığım bir gece olmuştu. Her türlü tiyatro biçemi sorunu ister istemez ortadan kalkmıştı: Karşımızda gerçek bir ana ırmak vardı, izleyicileri bakışlarıyla taradıktan sonra konuşmaya başlayan bir anlatıcıdan kaynaklanan sanatın özü vardı. Kentteki bütün tiyatrolar yıkılmıştı ama burada, bu tavanarasında, bizim dizlerimize dokunan bir sandelyede oturan bir oyuncu sakin sakin, "18— yılında, Ramon Rodianoviç Raskolnikov adında bir öğrenci..." diye anlatmaya başladığı an canlı tiyatro hepimizi avcuna almıştı.

Avcuna almak. Ne demek? Söyleyemem. Tek bildiğim şey yukardaki sözlerle birlikte yumuşak, ciddi bir ses tonunun hepimize bir yerlerde bir şeyler anımsatmış olmasıydı. Hepimiz yatağımızın başında anlatılan öyküyü dinleyen çocuklardık aynı zamanda her şeyin farkında olan yetişkin insanlardık. Biraz sonra, bir adım ötemizde bir tavanarası kapısı gıcırdayarak açıldı ve içeriye Raskolnikov rolü yapan bir oyuncu girdi, biz zaten temsile dalmış durumdaydık. Kapı bir an tam anlamıyla bir sokak lambasını çağrıştırdı, biraz sonra tefeci kadının oturduğu apartmanın kapısıydı, daha sonra da iç odaya açılan geçit. Gelgelelim bütün bunlar ancak gerektikleri zaman öyle olup daha sonra hemen yok olan bölük pörçük izlenimler oldukları için kalabalık bir odada sıkış tepiş oturmuş, bir öykü izlemekte olduğumuzu asla unutmuyorduk. Anlatıcı eklentiler yapabilir, açıklamalarda bulunup felsefe yapabilir, kişilerin kendileri doğalcı oynama tarzından monologa geçebilir, bir oyuncu sırtını kamburlaştırarak bir kişilikten başkasına atlayabilirdi, Dostoyevski'nin romanının bütün karmaşık dünyası benek benek, nokta nokta, çizgi çizgi yaratıldı.

Bir romanın geleneği ne kadar da özgürdür, yazarın okurla olan ilişkisi ne kadar da çabasızdır: Geri planlar esinlendirilip savuşturulabilir, dış dünyadan iç dünyaya geçiş doğal ve süreklidir. Hamburg deneyiminin başarısı bir kez daha bana, yalnızca bizi bir yerden bir yere taşımak için bile bir sürü adama ve gıcırdayan makinalara gereksinim olduğu zaman değil, eylem dünyasından düşünce dünyasına geçişin de –müzik gibi, ışık değişikliği gibi ya da sahanlıklara tırmanmak gibi– herhangi bir hileyle açıklanması gerektiği zamanlarda tiyatronun nasıl aca-

yip acemileştiğini, ne kadar aciz ve acıklı duruma geldiğini anımsattı.

Godard sinemada tek başına, fotoğraflanmış bir sahnenin gerçekliğinin ne kadar göreli olabileceğini göstererek bir devrim yaptı. Film yapımcıları, süren bir eylemin gerçekliğini kırmamak için kuşaklar boyu süreklilik yasaları ve tutarlılık kuralları geliştirmişlerdi, Godard bu gerçekliğin de gene başka bir yalancı ve biçemsel bir gelenek olduğunu gösterdi. Bir sahneyi fotoğraflayarak ve onun görünür gerçeğini bir anda kırarak ölü yanılsamasının içine dalmış, karşıt izlenimlerin bir ırmak gibi fışkırmasını sağlamıştır. Büyük oranda etkilenmiştir Brecht'ten.

Berliner Ensemble'ın son *Coriolanus* yapımı yanılsamanın nerede başladığı nerede bittiği sorusunun altını çiziyor. Pek çok bakımlardan bu yapım bir zaferdir. Oyunun pek çok yönü sanki ilk kez sergileniyordu; çoğu bölümleri hiç böylesine iyi sahnelenmemişti. Topluluk oyuna toplumsal ve siyasal yönden yaklaşmıştı, böyle olunca da Shakespeare'deki halk kalabalıklarını beylik, mekanik bir biçimde sahnelemek olanaksızlaşmıştı. Bu zeki oyuncuların hiçbirini, adsız bir yurttaş rolüne, salt sırası geldikçe alkışlamak, homurdanmak, yuhalamak için sahneye çıkaramazdınız, yüzyıllardır küçük rol oyuncularına yapıldığı gibi. Aylar süren ve sonunda alt olay örgüsünün iskeletini aydınlatan çalışmayı besleyen enerji, oyuncunun toplumsal izleklere duyduğu ilgiden geliyordu. Küçük roller oyuncular için sıkıcı değildi –asla geri planda kalmıyorlardı, çünkü incelemek, tartışmak için çok çekici, kışkırtıcı anlaşmazlık konuları sergiliyorlardı. Halk, hitabet kürsüleri, çarpışma, meclisler doku bakımından zengindi: Bütün tiyatro biçimleri birarada hizmete sokul-

muştu –kılıklarda gündelik yaşam izleri vardır ama sahne konumlarında trajedi biçimselliği görülür. Konuşmalar kimi zaman yüksek bir dille, kimi zaman gündelik konuşma diliyle yapılıyordu, çarpışmalar çağdaş anlamlar iletmek için Çin tekniklerini kullanıyordu. Bir an bile beylik bir tiyatrovarilik ya da laf olsun diye soylu bir duygu yoktu. Coriolanus ülküselleştirilmemişti, hatta sevimli bile değildi: Dinamit gibiydi, sertti –beğenilecek bir yanı yoktu ama inandırıcıydı. Her şey billur gibi saydam olan eyleme hizmet ediyordu.

Derken küçük bir hata ortaya çıktı, benim için derin, ilginç bir çatlak durumuna gelen bir hata. Coriolanus ile Volumnia'nın Roma kapılarında o büyük buluşma sahnesi yeniden yazılmış. Shakespeare'in yeniden yazılması ilkesini bir an bile sorgulamıyorum –metinler yakılmadığına göre– herkes bir metne ne yapması gerektiğini düşünüyorsa yapabilir, bundan kimse de zarar görmez. İlginç olan sonuçtur. Brecht ile arkadaşları Coriolanus ile annesi arasındaki ilişkinin bütün aksiyonun dayanak noktası olmasına izin vermek istemiyorlardı. Çağımızda bunun ilginç bir nokta oluşturmadığı kanısındaydılar: Onun yerine, hiçbir önderin kaçınılmaz olmadığı izleğini örneklemek istediler. Ek bir öykü uydurdular. Coriolanus Romalı yurttaşlara, teslim olmaya karar verdikleri takdirde kendisine dumanla işaret vermelerini söyler. Annesi ile yaptığı tartışmanın sonunda kaleden yükselen dumanı görür ve çok sevinir. Annesi bunun teslim olma anlamında bir işaret olmadığını, evlerini savunmak için silahlanan insanların demir ocaklarından çıkan duman olduğunu söyler. Coriolanus Romalıların onsuz da yapabileceklerini anlar ve kendi yenilgisinin kaçınılmaz olduğunu gö-

rür. Teslim olur.

Kuramsal olarak bu yeni olay eskisi kadar ilginç, eskisi kadar başarılı. Ama Shakespeare'in bütün oyunlarında organik bir anlam vardır. Kağıt üzerinde bu öykücük sanki bir başkasının yerini pekâlâ alabilirmiş gibi görünür ve gerçekten de pek çok oyunda, kolayca çıkarılıp atılacak ya da yeri değiştirilecek sahneler, bölümler olabilir. Ama insanın bir elinde bir bıçak varsa öteki elinde de stetoskop olması gerekir. Coriolanus ile annesi arasındaki sahne oyunun can damarına yakın bir sahnedir: *Lear*'deki fırtına ya da *Hamlet*'in monologu neyse odur, sonunda serinkanlı düşünce iplikleri ile diyalektik sav kalıplarının birbirinin içinde erimesini sağlayacak ısı onun coşkusal içeriğinden yayılır. Oyunun iki baş kişisinin bu en yoğun çatışkısı olmadan öykü hadım kalır. Tiyatrodan çıkıp giderken zihnimizde daha az inatçı bir anı vardır. Coriolanus ile annesi arasındaki sahnenin gücü görünürde anlamlı olması gerekmeyen o ögelere dayanır yalnızca. Ruhbilimsel dil de bizi bir yere götürmez çünkü etiketlerin hiçbir önemi yoktur; bize saygı aşılayan şey derindeki gerçek ile olan ilişkisidir -derinliğini tam olarak ölçemediğimiz bir gizemin heyecan verici varlığı.

Berliner Ensemble'ın seçimi, toplum sahnesindeki insanın doğasının anlaşılmazlığını kabul etmenin toplumculuklarına gölge düşüreceğini gösteriyordu. Tarihsel olarak, benmerkezci burjuva sanatın bireyciliğinden nefret eden bir tiyatronun bunun yerine nasıl aksiyonlara dönmüş olması gerektiği açıktır.

Bugün Pekin'de Wall Street devlerinin karikatürlerini, savaş ve yıkım planları yapar ve hak ettikleri cezayı bu-

lurken göstermek gayet anlaşılır görünüyor. Bugünkü militan Çin'deki sayısız öteki etkenler bakımından bu, canlı, anlamlı bir halk sanatıdır. Biricik tiyatro etkinliğinin, başka ülkelerde başarı kazanmış oyunların kapkaçcı emprezaryolarca sahnelenen kötü kopyalarından oluştuğu Güney Amerika ülkelerinin çoğunda tiyatro bir yandan devrim mücadelesiyle, öte yandan da işçilerin türküleri ve köy söylenceleriyle birlikte ancak anlam ve gereklilik kazanmaya başlıyor.' Gerçekten de, günümüzün militan izleklerini geleneksel Katolik ahlakçı oyunlar aracılığıyla dile getirmek kimi yörelerde izleyici halk ile canlı ilişki kurmanın tek olanağı olabilir. Öte yandan, İngiltere'de özellikle siyaset ve siyasal düşünce alanında hiçbir şeyin gerçekten tanımlanmadığı, aşırı dürüstlükten tutun da soytarıca sahtakârlığa kadar her türlü biçimde her şeyi durmamacasına yeniden değerlendirmenin sürdüğü değişken bir toplumda –basit sağduyu ile basit idealizm, basit putkırıcılık ile basit romantizm, basit demokrasi, basit iyiyüreklilik, basit sadizm ile basit züppelik, hepsi birden kafalarda bulamaç olmuşken– adanmış bir tiyatronun bir partinin dümen suyunda gideceğini, hatta böyle bir dümen suyunun bulunabileceğini ummak boşuna olur.

Son birkaç yılın üstüste gelen olaylarının, adam öldürmelerin, *izm*'lerin, yıkılışların, ayaklanmaların, yerel savaşların etkisiyle artık büyü bozuldu. Tiyatro toplumsal değişmenin falan yolla gerçekleşebileceği inancından çok yalnızca değişme isteğini yansıttığı zaman toplumdaki bir doğruyu yansıtma olanağına en çok yaklaşmış oluyor. Kuşkusuz bireyin toplumdaki rolü, görevleri ve gereksinimleri, neyin bireye, neyin devlete ait olduğuyla ilgili so-

runlar gene sorgulanıyor. Elizabeth döneminde olduğu gibi insan gene neden bir hayatı olduğunu ve bu hayatı hangi ölçüye göre değerlendireceğini soruyor. İliklerine kadar hem komünist hem de Katolik bir ülkede Grotovski'nin fizikötesi tiyatrosunun ortaya çıkması bir rastlantı değil. Yahudi bir aileden gelen, Çekoslovakya'da büyümüş, Almanca konuşan, İsveç'te oturan, Marksizm sempatizanı Peter Weiss, Brecht'çiliğin, Brecht'in kendisinde bile düşünülemeyecek derece saplantılı bireycilikle ilişkilendirildiği zaman ortaya çıkıyor. Jean Genet sömürgeciliği ve ırkçılığı eşcinsellikle açıklar ve kendi rezillikleri aracılığıyla Fransız bilincini bulgular. Kullandığı imgeler özeldir ama ulusaldır da, söylenceleri ortaya çıkarmaya yakınlaşır.

Sorun dünyanın bütün topluluk merkezleri için farklıdır. Gene de genel olarak ondokuzuncu yüzyılda orta sınıf duygunluğuna gösterilen saplantılı ilginin gölgesi yirminci yüzyılda dünyanın bütün dillerindeki ürünlerin çoğunda görülür. Bireyler ve çiftler nicedir bir boşluğun içinde ya da boşluk sayılabilecek derecede yalıtılmış bir toplumsal bağlamda sergilendi hep. Bir insan ile o insanın çevresinde gelişen toplum arasındaki ilişki her zaman kişinin kendi özüne yeni bir canlılık, derinlik, gerçeklik getiren bir ilişkidir. New York ve Londra'da pek çok oyunun baş kişileri sulandırılmış, yumuşatılmış, araştırılmamış bir bağlam içinde sunulurlar –böylece de kahramanlık, kendi kendine eziyet ya da şehitlik boşlukta olup biten romantik acılar durumuna gelirler.

Vurgu birey üzerine mi olmalı yoksa toplum çözümlemesinin mi? Bu hemen hemen Marx'çıları Marx'çı olmayanlardan ayıran bir soru olmuştur. Belli bir duruma di-

yalektik ve bilimsel açıdan yaklaşan, olayı belirleyen toplumsal ve ekonomik etkenleri bulgulamaya çalışan Markx'çılardır, yalnızca Marx'çılar. Marx'çı olmayan ekonomiciler, Marx'çı olamayan toplumbilimciler vardır ama tarihsel bir kişiyi kendi bağlamına tam olarak yerleştirmeye girişen bir yazarın Marx'çı bir bakışaçısıyla çalışıyor olması hemen hemen kaçınılmazdır. Çünkü Marx'çılık yazara bir çatı, bir araç ve bir amaç sağlar –bu üç ögeden yoksun, Marx'çı olmayan yazar İnsan'a döner. O zaman da kapalı ve bulanık bir yazar olması işten bile değildir. Ama politik olmayan yazar için en iyisi bireyin kaypak dünyasındaki deneyim izlerini şaşmazlıkla değerlendiren bir tür uzman olmaktır. Epik oyunların Marx'çı yazarı yapıtlarına o olağanüstü insanın bireyliği duygusunu pek ender sokar –belki de insanın gücü ile güçsüzlüğüne eşit yansızlıkla bakmak istemediği için. Belki de İngiltere'deki pop geleneğinin böylesine şaşılası bir yaygınlık kazanmasının nedeni budur: Politik değildir bu gelenek, bağlantısızdır, bununla birlikte bombalardan, uyuşturuculardan, Tanrı'dan, ana-babalardan, cinsellikten, özel kaygılardan ayrı düşünülemeyecek, parçalanmış bir dünyaya ayarlanmıştır düğmesi –bir çeşit dünyayı değiştirme ya da dönüştürme isteği– pek güçlü olmasa da gene de bir istektir; her şeyi ışıtır.

Günümüzün tiyatro akımlarıyla henüz yüzyüze gelmeye başlamamış dünyadaki bütün tiyatrolara Brecht'i sindirme, Ensemble'ı inceleme ve kendi kapalı sahnelerinde hiçbir zaman yeri olmamış toplumun bütün o yüzlerini görme çağrısı yapılmaktadır. Latin Amerika'da olduğu gibi açık seçik devrimci bir konumu olan ülkelerdeki devrimci tiyatrolar, tiyatrolarını düpedüz açık seçik konula-

rın hizmetine cesaretle vermeye çağrılmaktadırlar. Berliner Ensemble ile onun yandaşlarına da bir çağrı yapılmaktadır, birey olarak insanın karanlık yönlerine karşı tutumlarını yeniden gözden geçirmeleri için. Tek olanağımız bu: Artaud'nun, Meyerhold'un, Stanislavski'nin, Grotovski'nin, Brecht'in doğruladıkları şeylere bakmak ve sonra onları şu anda çalışmakta olduğumuz yerin yaşamıyla karşılaştırmak. Her gün karşılaştığımız insanlara ilişkin olarak şimdi bizim amacımız ne? Özgürleşmeye gereksinimimiz var mı? Nelerden? Nasıl?

Shakespeare hem Brecht'i hem de Beckett'i içeren bir tiyatronun örneğidir ama ikisinin de ötesine geçer. Brecht sonrası tiyatrosunda bizim için gerekli olan şey, bulunduğumuz yerden ileriye gitmenin bir yolunu bulup Shakespeare'e geri dönmek. Shakespeare'de iç gözlem ve fizikötesi hiçbir şeyi yumuşatmaz. Tam tersine. Oyunlarından bizde kalan rahatsız edici ve unutulmaz izlenimleri Kaba İle Kutsal arasındaki uzlaşmasız karşıtlık aracılığıyla, tam anlamıyla duygudan yoksun ses perdelerinin atonal cızırtıları aracılığıyla ediniriz. Çelişkiler çok güçlü olduğu için derimizi yakarak içimize işler.

Ikinci bir Shakespeare ummak boşuna kuşkusuz. Ama Shakespeare tiyatrosunun gücünün nereden geldiğini ne kadar iyi bilirsek onun bir yolunu bulmamız da o kadar kolaylaşır. Örneğin Elizabeth tiyatrosunda sahne dekoru olmamasının en büyük özgürlüklerden biri olduğunu sonunda anladık. Hiç değilse İngiltere'de uzunca bir süre için bütün temsiller, Shakespeare'in oyunlarının kesintisiz oynanmak için yazıldığı, birbirini izleyen kısa sahnelerle, asıl olay örgüsünün arasına giren alt olay ör-

gusüyle kurulan sinemasal çatının tam bir bütünün parçaları olduğu bulgusundan etkilendi. Bu bütün, dinamik bir biçimde açımlanır yalnızca, yani bu sahnelerin kesintisiz, ardarda gelmeleriyle; böyle olmazsa tıpkı her makaradan sonra müzikli bir ara verilerek gösteren bir film kadar etkisini ve gücünü yitirir: Elizabeth dönemi sahnesi daha önce anlattığım Hamburg'daki tavanarasına benzerdi: Özelliksiz, açık bir yükselti –birtakım kapıları olan bir yer, topu topu– bu, oyun yazarının hiç çaba göstermeden izleyicileri, canı isterse, fiziksel dünyanın hepsini kapsayan sonu gelmez yanılsamalarla kamçılanmasına olanak veriyordu. Açık arenası, geniş balkonu, biraz daha küçükçe ikinci balkonuyla Elizabeth dönemi tiyatroevinin değişmez yapısı onaltıncı yüzyıl izleyicisinin ve oyun yazarının kafasındaki evren modeline benziyordu –tanrılar, saray ve halk– üç kat, birbirinden ayrı ama çoğu kez birbirine karışmış durumda –tam bir filozof düzeneği gibi bir sahne.

Yeterince değerlendirilmemiş olan şey, Elizabeth tiyatrosunda hareket rahatlığının yalnızca sahne dekoru sorunu olmadığıdır. Bir sahneden ötekine hızla geçtiği sürece çağdaş bir yapımın eski tiyatrodan öğrenmesi gerekeni öğrenmiş olduğunu düşünmek kolaydır. En önemli olgu bu tiyatronun yazarın dünyayı dolaşmasına izin vermesiydi, eylem dünyasından iç izlenimler dünyasına da kolayca geçmesine izin veriyordu. Bence bugün bizim için en önemli nokta işte buradadır. Shakespeare zamanında gerçek dünyada yapılan bir keşif gezisinin, bilinmeyene doğru yapılan bir yolculuk serüveninin heyecanı vardı, bugün gezegenimizin hiçbir gizi kalmadığı, gezegenler arası yolculuğun hayli sıkıcı göründüğü çağımızda aynı heyeca-

nı yeniden bulmayı umamayız. Elbette Shakespeare bilinmeyen anakaraların gizleriyle yetinmiyordu: Kendi imge düzeni aracılığıyla –masalsı keşifler dünyasından esinlenerek çizdiği resimlerle– coğrafyası ve devinimleri bizim için bugün de anlayabileceğimiz kadar dirimsel kalan ruhsal bir varoluşun derinlerine inmişti.

Çıplak bir sahnede gerçek bir oyuncu ile özlenen ilişki kurulduğu zaman biz izleyiciler sürekli olarak uzak çekimden yakın çekime geçer, dümen suyunu izler, dışına çıkar ya da sıçrarız –düzlemler çoğu kez üstüste biner. Sinemanın hareketliliğiyle karşılaştırıldığı zaman tiyatro bir zamanlar çok ağır ve gıcırtılı görünüyordu ama gerçek anlamda soyundurulmuş tiyatroya yaklaştıkça film ya da televizyondan çok daha geniş alanlı ve hafif olan bir sahneye yakınlaşırız. Shakespeare oyunlarının gücü insanı bütün yönleriyle aynı zamanda sunmasından gelir: Her fırça darbesiyle birlikte özdeşleşir ya da geri çekiliriz. İlkel bir durum bilinçaltımızda bizi rahatsız eder; zekamız gözler, yorumlarda bulunur, felsefe yapar. Brecht ile Beckett uzlaşmaksızın Shakespeare'de yanyana gelmişlerdir. Coşkusal ve öznel olarak bir şeylerle özdeşleşiriz –ama aynı zamanda toplumsal açıdan onları politik ve nesnel olarak değerlendiririz. Derindeki alanlar gündeliğin ötesinde olduğu için, abartılı bir dilin, törensel anlamda bir ritmin kullanılması bizi hayatın yüzeyde görünmeyen yönlerinin ta kendisiyle yüzyüze getirir; Ama ozan ile peygamber sıradan insanlara benzemedikleri için, epik durum doğal olarak içinde yaşadığımız durum olmadığı için, Shakespeare ritimde bir kesinti yaparak, şiirden düzyazıya geçerek, argolu konuşmaya kayarak ya da doğrudan doğruya izleyiciden gelen bir sözle bi-

ze nerede olduğumuzu anımsatmayı, bizi her şeyin adlı adınca bilindiği kaba dünyaya döndürmeyi de becerir. İşte böylece Shakespeare daha önce ve sonra hiç kimsenin başaramadığı çeşitli bilinç düzeyleri arasından geçen oyunlar yazmayı başardı. Teknik açıdan bunu yapmasını sağlayan şey, aslında biçeminin niteliği, o pürüzlü dokudur, zıtların bilinçli bir biçimde biraraya konmasıdır, başka birinde olsa buna biçem eksikliği denebilir. Voltaire bunu bir türlü anlayamamış, "barbarca" etiketini yapıştırabilmiştir yalnızca.

Denek olarak *Kısasa Kısas*'ı alabiliriz. Bu oyunun bir komedi olup olmadığına uzmanlar karar veremedikleri sürece oyun hiç oynanmamıştı. Aslında Shakespeare'in oyunları içinde gizini en çok ele verenin bu oyun olması bu bulanıklıktan gelmektedir –o iki ögeyi, Kutsal ile Kaba'yı, hemen hemen şemasal bir biçimde yanyana gösteren bir oyundur. İkisi karşıttır ama yanyana bulunurlar. *Kısasa Kısas*'ta her şeyin sıkı sıkıya kök saldığı, son derece gerçek, temeltaşı bir dünya vardır. Bu Ortaçağ Viyanası'nın iğrenç, kokuşmuş dünyasıdır. Oyunun anlamı için bu dünyanın karanlığı son derece gereklidir: Dostoyevskivari bu dekor içinde İsabella'nın merhamet yakarısı lirik bir komedinin asla olmayan ülkesindekinden çok daha anlamlıdır. Bu oyun zarif bir biçimde sahnelendiği zaman anlamsızlaşır –kesinlikle inandırıcı bir kabalığa, kire gerek vardır. Sonra oyunun bunca büyük bir bölümü düşünsel açıdan dinsel iken genelevin kaba güldürüsü bir neşter olarak önemlidir çünkü yabancılaştırıcı ve insanlaştırıcıdır. İsabella'nın bağnaz iffeti ve Dük'ün gizeminden sonra normallik banyosu yapmak için, Pompey'e ve Barnadine'a geri fırlatılırız. Shakespeare'in amaçları-

nı gerçekleştirmek için oyunun bütün bu bölümlerini, fantezi biçiminde değil, elimizden geldiğince kaba güldürü biçiminde oynatmalıyız. Eksiksiz bir özgürlüğe, zengin bir doğaçlamaya gerek var, kendini tutmakmış, yapay bir saygıymış, bunlar olmamalı –aynı zamanda çok dikkatli olmamız da gerekiyor çünkü bütün o halk sahnelerinin çevresinde oyunun beceriksizliğe tahammülü olmayan büyük alanları vardır. Bu daha kutsal alana girdiğimiz zaman Shakespeare'in bize çok açık bir işaret verdiğini görürüz: Kaba bölümler düzyazı, gerisi şiirdir. Düzyazılı sahnelerde, genel olarak söylersek, yapıt bizim kendi bulgularımızla zenginleşebilir –sahnelere bütünüyle hayat verebilmek için dışardan ayrıntılar eklenmesi gerekir. Şiirle yazılmış bölümlerde zaten dikkatliyizdir: Daha fazla şey söylemek istediği, daha fazla anlam sığdırmak istediği için Shakespeare'in şiire gereksinimi vardır. Dikkatliyizdir: Kağıt üzerinde görünür her işaretin gerisinde yakalanması güç, görünmez bir şeyler vardır. Teknik olarak şimdi daha az serbestlik, daha çok odaklaşma gereklidir bize –daha az soluk, daha çok yoğunluk.

Yani açıkçası başka bir yaklaşıma, başka bir biçeme gereksinimimiz vardır. Biçem değiştirmekte utanılacak bir yan yoktur –yarı kapalı gözlerle bir kitap sayfasına bakın, düzensiz aralıklı simgeler karmaşasından başka bir şey görmezsiniz. Shakespeare'i herhangi tek bir tiyatro türüne indirgersek oyunun gerçek anlamını yitiririz –onun durmamacasına değişen düzeneklerini izlersek bizi pek çok değişik ses perdesine dolaştıracaktır. *Kısasa Kısas* oyunundaki Kaba ile Kutsal arasındaki hareketi izlersek adalet, acıma, dürüstlük, bağışlama, erdem, bekaret, cinsellik ve ölümle ilgili bir oyun bulgularız: Bir çiçek dür-

bünü gibi oyunun bir bölümü ötekini yansıtır; prizmayı bütün olarak kabul etmekle anlam ortaya çıkar ancak. Bir zamanlar bu oyunu sahneye koyarken İsabella'ya, Angelo'nun hayatını bağışlatmak için diz çökmeden önce, izleyicilerin ne kadar dayanabilecekleri kanısındaysa o kadar durmasını söyledim –ve bu, oyunun iki dakika duraklamasıyla sonuçlandı. Bu oyun bir *Vudu* direği durumuna geldi –gecenin bütün görünmez ögelerinin biraraya geldiği bir suskunluk, soyut bir kavram olan acıma kavramının orada bulunanlar için somutlaştığı bir suskunluk.

Bu Kaba/Kutsal birleşimi *IV. Henry*'nın kimi bölümlerinde de açıkça görülür –bir yanda Falstaff ile han sahnelerinin düzyazısal gerçekçiliği, öte yanda bir yığın şeyin şiirsel düzeyleri –karmaşık bir bütün içinde yer alan her iki öge.

Kış Masalı'nda yontunun canlandığı o önemli ana dayanan çok ince bir kuruluş vardır, çoğu kez beceriksiz bir düzenleme olarak olayları sonuçlandırmanın hiç de makul olmayan bir yolu olarak eleştirilmiş, ancak romantik roman sanatı açısından yerine bulunmuştur. Aslında canlanan yontu, oyunun gerçeğidir. *Kış Masalı*'nda doğal bir bölümleme, üçe bölünmüşlük buluruz. Leontes karısını sadakatsizlikle suçlar. Onu ölüme mahkum eder. Çocuk denize bırakılır. İkinci bölümde çocuk büyür, bu kez de farklı, pastoral bir ortamda aynı eylem yinelenir. Leontes'in yalan yere suçladığı adam da aynı derecede insafsızca davranır. Sonuç değişmez –çocuk gene kaçar. Yolculuğu onu sonunda Leontes'in sarayına getirir, üçüncü bölüm birincisiyle aynı yerde geçer ama yirmi yıl sonra. Leontes gene kendisini benzer bir durumda bulur, daha önceki kadar aşırı insafsızlık edebileceği bir durumda.

Böylece ana aksiyon ilkin bütün şiddetiyle, sonra ikinci kez hoş ama cesur bir major perdeden bir parodi aracılığıyla sunulur, çünkü oyunun köy bölümü açık bir düzenleme olduğu kadar bir aynadır da. Üçüncü bölüm başka bir karşıt ses perdesinden başlar –pişmanlık perdesinde. Genç aşıklar Leontes'in sarayına girdikleri zaman birinci ve ikinci bölümler üstüste binerler: Her ikisi de Leontes'in şimdi tutumunun ne olacağı sorusunu sormaktadırlar. Oyun yazarının doğruluk duygusu üstün gelir de Leontes'e çocuklardan intikam aldırırsa oyun kendi özel dünyasının dışına çıkamaz, acıklı bir sonla biter: Leontes'in davranışlarına yeni bir eşitliğin gerçekçi bir biçimde girmesine izin verirse o zaman oyunun zaman kalıbının hepsi değişir: Geçmiş ile gelecek artık aynı şey değildirler. Düzey değişir, buna mucize de desek, yontu gene de canlanır. *Kış Masalı* üzerinde çalışırken bu sahneyi anlamanın yolunun tartışmak değil, oynamak olduğunu keşfettim. Temsil sırasında bu eylem tuhaf bir biçimde doyurucu –ve bizi derin derin düşündürüyor.

Burada bir *"Happening"* etkisi örneği görüyoruz –mantıkdışı olanın gündelik kavrayışımızı delip geçtiği, gözlerimizi dört açtırdığı an. Bütün oyun boyunca sorular sorulur, göndermeler yapılır: Şaşkınlık anı çiçek dürbününün sarsıldığı andır ve biz tiyatroevinde gördüklerimizi aklımızda tutar, hayatta başka biçimde, sulandırılmış, kılık değiştirmiş olarak yeniden karşımıza çıktıkları zaman oyunun sorularıyla aralarında ilişki kurabiliriz.

Bir an için *Kısasa Kısas* ile *Kış Masalı*'nı Sartre'ın yazdığını düşünelim, birincisinde İsabella Angelo için diz çökmezdi –böylelikle de oyun idam mangasının çıkardığı boş çatırtılarla sona erecekti– ötekindeyse yontu canlan-

mayacak, böylece de Leontes davranışlarının katı sonuçlarıyla karşı karşıya kalacaktı. Gerek Shakespeare gerek Sartre oyunları kendilerindeki doğruluk duygusuna göre biçimlerlerdi: Bir yazarın iç malzemesi ötekinden farklı dokundurmalar içerir. Bir oyundan olaylar ya da öykücükler alıp onları –"gerçeklik" ya da "doğruluk" gibi– dışardan, üçüncü bir mantıklılık ölçütüne vurmak yanlış olurdu. Shakespeare'in bize sunduğu oyun türü olaylar dizisinden oluşan bir oyun türü değil: Oyunları nesneler olarak, biçim ve anlamdan oluşan çok yüzeyli bileşikler olarak düşünür, anlatılan öykünün bu bileşiğin pek çok ögesinden yalnızca biri olduğunu, tek başına zahmete değecek biçimde oynanamayacağını ya da incelenemeyeceğini bilirsek onları anlamamız çok daha kolaylaşır.

Örnek olarak *Lear*'e çizgisel bir öykü olarak değil de bir ilişkiler yumağı olarak yaklaşabiliriz. İlkin, oyunun adı *Kral Lear* diye her şeyden önce bir kişinin öyküsü olduğu düşüncesinden kendimizi kurtarmaya çalışırız. Böylece o koca kurgudan gelişi güzel bir şey seçeriz –sözgelimi, Cordelia'nın ölümü– daha sonra, gözlerimizi krala çevireceğimiz yerde kadının ölümünden sorumlu kişiye çeviririz. Dikkatimizi onun, Edmund'un kişiliği üzerinde toplarız, bundan sonra yapılacak iş, ipuçlarını süzgeçten geçirerek şu Edmund denen kişinin kim olduğunu bulgulamaya çalışarak, sınama yanılma yoluyla oyunda yolumuzu bulmaktır. Ölçütlerimiz ne olursa olsun besbelli ki, o bir alçaktır çünkü Cordelia'yı öldürmekle oyundaki en nedensiz acımasızlık eyleminin sorumlusu olur –ama ilk baştaki sahnelerde onun üzerimizde bıraktığı izlenimlere bakarsak rastladığımız en çekici kişi olduğunu görürüz, büyük oranda. İlk sahnelerde Lear'in küflü, demir

yönetimi altında yaşamayı kabul etmemek vardır; Gloucester alıngan, telaşlı ve budaladır, kendi öneminin şişirilmiş imgesi dışında gözü bir şey görmez; oysa çarpıcı bir karşıtlık içinde piç oğlunun rahat özgürlüğüne tanık oluruz. Kuramsal olarak Gloucester'ın burnuna halka takıp sürüklemesini pek ahlaklı bulmasak da, içgüdüsel olarak, onun doğal kuraltanımazlığına yakınlık duymamak elimizde değildir. Goneril ile Regan'ın ona aşık olmasını anlamakla kalmaz, onların Edmund'u, yaşlı insanların siklorozunun yadsır göründüğü bir hayatı olumladığı için hayranlık duyulacak derecede kötü bulmalarına da hak verme eğilimi gösteririz. Cordelia'yı öldürttüğü zaman da Edmund'a karşı bu hayranlık tavrımızı sürdürebilir miyiz? Sürdüremezsek, neden? Ne değişti? Dış olaylar aracılığıyla Edmund mu değişti? Yoksa değişmiş olan yalnızca bağlam mı? Bir değer ölçeğine mi dokunuldu? Shakespeare'in değerleri nedir? Bir hayatın değeri nedir? Oyunu yeniden gözden geçirir ve önemli bir noktaya yerleştirilmiş, ama ana olay örgüsüne bağlanmamış, bu yüzden çoğu kez Shakespeare'in gevşek kompozisyonuna örnek olarak gösterilen bir olayla karşılaşırız. Bu, Edmund ile Edgar arasındaki savaştır. Daha yakından bakarsak şu olgu dikkatimizi çeker: Savaşı kazanan güçlü Edmund değil genç kardeşi Edgar'dır. Oyunun ilk sahnelerinde Edmund kurnazlıkta Edgar'ı yaya bırakmakta hiç güçlük çekmez ama beş perde sonra teke tek döğüşte kazanan Edgar olur. Bunun romantik bir gelenekten çok dramatik bir doğru olduğunu kabul ettiğimizde nasıl olup da bunun böyle sonuçlandığı sorusunu kendimize sormak zorunda kalırız. Bunu ahlaksal yönden büyümüş olmakla açıklayabilir miyiz yalnızca –Edgar büyüdü, Edmund soy-

suzlaştı– yoksa Edgar'ın kuşkuya yer bırakmayan gelişimi, naiflikten kurtulup akıllanması –ve özgürlüğü kalmayan, başı derde giren Edmund'daki gözle görülür değişiklik– iyinin kazanması gibi bayağı bir iddiadan çok daha karmaşık mıdır? Aslında biz bunu büyüme ve göçüş, yani gençlik ve yaşlılık, yani güç ve güçsüz sorunuyla ilgili bütün ipuçlarına bağlamak zorunda değil miyiz acaba? Bir an için bu bakış açısını benimsersek o zaman oyun birdenbire, oluşan saplantılara, katılaşan tutumlara karşılık hayatın akıp gidişi, setlerin yıkılışı, tutumların esnekleşmesi ile tam karşıtlık oluşturan yaşlılığın damar sertliği ile ilgili görünür. Kuşkusuz oyun genelde görmek ve körlükle ilgilidir, görmek neye eşittir, körlük ne anlama gelir – soytarının içgüdüsünün anladığı şeyi Lear'in iki gözü nasıl kaçırır, Gloucester'ın körken bildiği şey, iki gözünden nasıl kaçar? Ama olgu çok yüzeylidir; prizmasal biçiminin içinde zigzaglar çizen pek çok izlekler vardır. Gelin isterseniz gençlik ve yaşlılık izleklerinden ayrılmayalım, onların ardına düşüp oyunun en son satırlarına gelelim. İlk okuduğumuz ya da duyduğumuz zaman tepkimiz, "Ne kadar da aşikâr. Ne bayat bir son," demek olur, çünkü Edgar şunları söyler:

> Biz gençler
> Asla bu kadar şey görmeyeceğiz, ne de böylesine uzun yaşayacağız.

Daha yakından baktıkça aklımız karışır çünkü görünürdeki açıklık silinir, yerini naif çıngıltının içinde gizli tuhaf bir kapalılık alır. Son dize yüzeyden bakılınca tam anlamıyla saçmadır. Gencin hiç büyümeyeceği anlamına mı gelir bu, yoksa dünyanın bir daha asla yaşlı insanlar gör-

meyeceği anlamına mı? Shakespeare'in bilerek yazılmış bir başyapıtı için bu iki toparlamanın ikisi de hafif kalır. Ama geriye döner Edgar'ın kendi davranış çizgisine bakarsak, onun fırtına deneyiminin Lear'ınkiyle koşut olmasına karşın bu deneyimin onda Lear'deki kadar yoğun iç değişimler ortaya koymadığını görürüz. Gene de Edgar iki kişiyi –ilkin Oswald'ı sonra da kardeşini– öldürecek gücü kazanmıştır. Bu onu nasıl etkilemiştir –günahsızlığın yitirilişini ne derece derinden yaşamıştır? Hâlâ gözü o denli açık mıdır? Son konuşmasında gençliğin ve yaşlılığın kendi tanımlarıyla sınırlı olduklarını mı söylüyor –Lear kadar görebilmenin tek yolunun Lear'in deneyimlerini edinmekten geçtiğini, bu yüzden de insanın artık genç kalamayacağını mı? Lear –hem süre hem derinlik açısından– Gloucester'dan daha çok yaşar, bunun sonucunda da Gloucester'ın ölmeden önce gördüğünden daha fazlasını "görür". Acaba Edgar "uzun yaşamanın" bu tür deneyimlerden geçmek, yoğun yaşamak demek olduğunu mu söylemek istiyor. Öyleyse, "genç olmak" ilk başlarda Edgar'da olduğu gibi belli bir körlük ve ilk başlarda Edmund'da olduğu gibi belli bir özgürlük durumudur. Yaşlılığın da kendine özgü körlüğü ve göçüşü vardır. Ama gerçek görme gücü yaşlıyı başkalaştırabilecek derecede şiddetli yaşamaktan gelir. Gerçekten de oyunun serimlenişi içinde Lear'in en çok acı çeken kişi olduğu, herkesten "daha öteye" gittiği bize açıkça gösterilir. Kuşkusuz Cordelia ile birlikte kısa tutukluluk anı bir mutluluk, barış ve uzlaşma anıdır ve Hıristiyan yorumcular sanki öykünün sonuymuş gibi söz ederler bundan –sanki günahlarından arınarak cehennemden cennete yükselmenin apaçık bir öyküsüymüş gibi. Ne yazık ki, bu mazbut görüşe karşın

oyun sürer, acımasızca, uzlaşmaya yanaşmadan.

> Biz gençler
> Asla bu kadar şey görmeyeceğiz, ne de böylesine uzun yaşayacağız.

Edgar'ın –yarı açık bir soru gibi çınlayan– zihin kurcalayıcı sözlerinin gücü hiçbir ahlaksal dokundurma taşımamasından gelir. Gençliğin ya da yaşlılığın, görmenin ya da görmemenin, birbirinden hiçbir biçimde daha üstün ya da aşağı, iyi ya da kötü olduğunu bir an için bile önermez. İşin doğrusu, her tür ahkam kesmeye karşı olan bir oyunla karşı karşıya olduğumuzu bilmek zorundayız –artık bir anlatı olarak değil de hiçliğin boşluğunu ve gücünü, sıfırın içinde gizli, olumlu ve olumsuz yönleri incelemek için tasarımlanmış büyük, karmaşık, tutarlı bir şiir olarak görmeye başladığımız bir oyun. Öyleyse Shakespeare ne demek istiyor? Bize ne öğretmeye çalışıyor? Acı çekmenin hayatta önemli bir yeri olduğunu, bize getireceği bilgi ve iç gelişme adına işlenmeye değer olduğunu mu söylemek istiyor? Yoksa büyük acılar döneminin kapandığını, bize sonsuz gençlik rolünün düştüğünü görmemizi mi istiyor? Shakespear yanıtlamayı akıllıca yadsır. Ama bize bu oyunu vermiştir, bu oyunun deneyim alanı hem soru hem de yanıttır. Bu görüngüden bakıldığında oyun doğrudun doğruya çağımızın en ateşli izlekleriyle bağlantılıdır, toplumlarımızla, sanatlarımızla, ilerleme kavramlarımızla, hayatlarımızı yaşama biçimimiz üzerinde etkisi açısından eski/yeni sorunuyla. Oyuncular ilgi duyarlarsa ortaya çıkaracakları şey budur. Biz ilgilenirsek, bulacağımız şey budur. O zaman şık giysiler çok geride kalacaktır. Anlam temsil anı için var olacaktır.

Bütün oyunlar içinde hiçbiri *Fırtına* kadar elegelmez, zihin karıştırıcı değildir. Gene burada da, zahmete değer bir anlam bulabilmek için oyunu bütün olarak ele almak gerektiğini görürüz.'Dümdüz bir öykü olarak ilginç değildir; kostümler, sahne efektleri ve müzik için yeniden canlandırmaya da pek değmez; dayanıklı ve iyi yazın derlemesi olarak ancak birkaç matine müşterisini hoşnut edebilir –ama genellikle okul çağındaki kuşakları ömürboyu tiyatrodan soğutmaya yarar en iyi olasılıkla. Ama oyunda nasıl hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığını, nasıl oyunun bir adada geçtiğini ve bir adada geçmediğini, bir günde geçtiğini ve bir günde geçmediğini, bora sona erdikten sonra bile hâlâ bir fırtına içinde olan olaylar zincirinin tetiğini çeken fırtınayla başladığını, o sevimli çocuk pastoralinin doğal olarak ırza geçmeyi, cinayeti, işbirlığını ve şiddeti içerdiğini gördüğümüz zaman; Shakespeare'in öylesine özenle gizlediği izlekleri kazıp çıkardığımız zaman bu oyunun onun son sözü olduğunu, insanlık durumunun bütününü ele aldığını anlarız. Aynı biçimde, Shakespear'in ilk oyunu *Titus Andronicus* da, onu nedensiz bir melodram salvosu olarak görmekten vazgecip bütününü yakalamaya çalıştığımız an, gizlerini ele vermeye başlar. *Titus*'ta her şey karanlık bir akıntı ile ilgilidir, korkular ritimli ve mantıklı bir ilişki içinde ırmaktan taşar. İnsan bu biçimde araştırırsa güçlü ve nihayet güzel, yaban bir tören anlatımı bulabilir. Ama *Titus*'ta bu kazıyı yapmak nisbeten kolaydır –bugün yolumuz zorba bilinçaltına her zaman çıkabilir. *Fırtına* daha değişiktir. İlk oyunundan son oyununa gelinceye kadar Shakespeare pek çok cehennemin kıyısından geçmiştir. Belki de bugün oyunun doğasını tam anlamıyla ortaya koyabilmenin koşulları buluna-

maz. Ama bir sunuş yolu bulununcaya kadar hiç değilse metinle başa çıkma konusundaki başarısız girişimleri o şeyin kendisiyle karıştırmaktan sakınabiliriz. Bugün için oynanamaz durumda olsa da, fizikötesi bir oyunun hem kutsal, hem komik hem de kaba olan bir anlatım biçimini nasıl bulduğunu gösteren bir örnek olarak kalacaktır.

Görüyorsunuz ki, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, bunları yazmakta olduğum İngiltere'de Shakespear'in hâlâ modelimiz olması gibi öfkelendirici bir olguyla karşı karşıyayız. Bu bakımdan Shakespeare yapımlarında işimiz, oyunları her zaman "çağdaşlaştırmak" olmalı çünkü izleyici ancak oyunların izlekleriyle dolaysız ilişki kurduğu zaman, zaman ve gelenekler yok olur. Gene, hangi tarzda olursa olsun, ister az kişili bir oyun, ister bir *Happening*, ister çok sahneli, çok kişili bir oyun olsun, çağdaş bir tiyatroya yaklaşırken sorun hep aynıdır: Elizabeth tiyatrosunun güçlerinin eşitleri, kapsam ve erim olarak neredir? Bu tiyatro çağdaş anlamda hangi biçimi alabilir? Grotovski, bir kum taneciğinde bütün evreni bulan bir keşiş gibi, kendi kutsal tiyatrosunu yoksulluk tiyatrosu olarak niteler. Pislik, yoksulluğun düşkünlüğü de içinde olmak üzere bütün hayatı kucaklayan Elizabeth tiyatrosu büyük zenginlikleri olan bir kaba tiyatrodur. İkisi birbirinden belki de göründükleri kadar uzak değildirler.

İç ve dış dünyalardan çok söz ettim ama bütün karşıtlar gibi onlar da görelidir, kolaylık olsun diye kullanılırlar. Güzellik, büyü ve aşktan söz ettim, bir elimizle bu sözcüklere darbe indirirken ötekiyle onlara uzanır göründüğümüzden söz ettim. Gene de paradoks çok basit. Bu sözcüklerle ilişkili bulduğumuz her şey ölümcüldür ama

onların dile getirdikleri şey, bizim gereksindiğimiz şeydir. Boşalımı, katarsisi, arınmayı anlamıyorsak duygusal bir buhar banyosu ile aynı anlama gelmeye başladığı için anlamıyoruz. Trajediyi anlamıyorsak, Kralı Oynamakla karıştırılmaya başlandığı için anlamıyoruz. Büyü isteyebiliriz ama onu hokus–pokusla karıştırıyoruz, aşkı cinsellikle, güzelliği güzellikçilikle fena halde karıştırıyoruz. Ama gerçek olanın ufuklarını ancak bunlara yeni bir tanım getirerek genişletebiliriz. Ancak o zaman tiyatro yararlı olabilir çünkü bizi inandıracak bir güzelliğe gereksinimimiz var: Büyüyü öylesine dolaysız bir biçimde yaşamalıyız ki, neyin sahici olduğu konusundaki düşüncemiz değişebilsin.

O gerekli put kırma döneminin henüz sona ermediği görülüyor. Tam tersine dünyanın her yanında tiyatroyu kurtarmak için hemen hemen tiyatroyla ilgili her şeyin hâlâ süpürülüp temizlenmesi gerekiyor. Süreç pek başlamış sayılmaz, belki de hiç bitmeyecek. Tiyatronun sürekli devrime gereksinimi var. Ama sorumsuzca yıkımlar birer cinayettir; sert tepkilere, daha da büyük karışıklıklara yol açar. Sözde kutsal bir tiyatroyu alaşağı ediyorsak artık kutsala olan gereksinimin modasının geçtiğini, meleklerin olmadığını ilk ve son olarak kozmonotların kanıtladıklarını düşünmek yanlışına kapılmamaya çalışmalıyız. Gene, devrimcilerin, propagandacıların tiyatrosunun çoğundan hoşnut olmamaya başlamışsak, halktan, iktidardan, paradan ve toplum yapısından söz etmenin artık modasının geçtiğini düşünmemeliyiz bu yüzden.

Çağımıza uygun bir dil kullanacaksak, bugün kabalığın her zamankinden daha canlı, kutsallığın her zamankinden daha ölümcül olduğunu da kabul etmeliyiz. Bir

zamanlar tiyatro büyü olarak başlamış olabilir: Kutsal törenin büyüsü ya da yer lambaları ortaya çıktığı zamaki büyü gibi. Bugün işler tam tersi. Tiyatronun istendiğini, çalışanlarına güvenildiğini söylemek güç. Böyle olunca inançlı ve dikkatli bir izleyici kalabalığının toplanacağını düşünümeyiz. Onun dikkatini avucuna alacak, inancını zorla kazanacak olan biziz.

Bunu yapabilmek için gizli kapaklı, hileli hiçbir şeyin olmadığını kanıtlamalıyız. Boş ellerimizi açıp yenimizin içine gerçekten bir şey saklamadığımızı göstermeliyiz. Ancak o zaman başlayabiliriz.

4

Ansal Tiyatro

Tiyatronun çok özel bir yer olabileceğine hiç kuşku yok. Büyülteç gibi bir şey, aynı zamanda bir küçülteç. Küçücük bir dünya, bu yüzden de hoş bir dünya olması kolay. Günlük hayattan farklı bir şey, bu yüzden de hayattan kopabilir. Öte yandan biz giderek köylerden, köy çevresinden çok açık uçlu, sınırsız topluluklarda yaşarken tiyatro topluluğu hep aynı kalıyor: Bir oyunun oyuncu kadrosu eskiden neyse hâlâ o. Tiyatro hayatı daraltıyor. Pek çok bakımdan daraltıyor. Bir insanın hayatta tek bir amacının olması her zaman güçtür. Bununla birlikte tiyatroda amaç apaçıktır. İlk provadan başlayarak amaç her zaman gözle görülür bir şeydir, fazla uzak değildir ve herkesi ilgilendirir. Pek çok toplumsal kalıp örneğini işbaşında görürüz: İlk gecenin baskıları, kaçınılmaz olan birlikte çalışmayı, o kendini verişi, o enerjiyi, o birbirinin gereksinimlerini dikkate almayı –hükümetlerin savaş dışında yaratmayı düşünemeyecekleri şeyleri yaratır.

Dahası, genellikle toplumda sanatın rolü bulanıktır. Pek çok kişi hiçbir sanat olmadan da pekâlâ yaşayabilir, yokluğuna hayıflansalar bile bu onların işlevlerini yerine getirmelerini hiçbir biçimde engellemez. Ama tiyatroda

böyle bir ayrılık yoktur: Her ana özgü kılgısal soru sanatsal bir sorudur; en tutarsız, en hamhalat oyuncu bile en incelmişi kadar ses perdesi, tempo, titremleme, ritim, konum, uzaklık, renk ve biçim sorunlarıyla ilgilidir. Provada iskemlenin yüksekliği, kostümün kumaşının dokusu, ışığın parlaklığı, coşkunun niteliği her zaman önemlidir: Estetik kılgısaldır. Tiyatro bir sanat olduğu için böyledir, demek yanlış olur. Sahne hayatının bir yansısıdır ama [illegible] hayat, belli değerleri gözetme, değer yargılarında bulunma esasına dayalı olarak çalışan bir sistem olmadığı zaman, bir an bile yaşanamaz. Bir iskemle sahnede bir oraya bir buraya çekilir çünkü "öylesi daha iyi"dir. İki sütun kullanmak yanlıştır –ama bir üçüncüyü eklerseniz doğru olur– "daha iyi", "daha kötü", "pek iyi değil", "kötü" sözleri her gün kullanılır ama kararları yönlendiren bu sözlerin hiçbir ahlaksal anlamı yoktur.

Doğal dünyadaki süreçlerle ilgilenen bir kişi için tiyatro koşullarını incelemek çok ödüllendirici olurdu. Bulguları arıların, karıncaların incelenmesinden daha iyi uyarlanabilirdi genel topluma. Büyütecin altında her zaman açık seçik, ortak ama adı konmamış ölçütlere göre yaşayan bir insan topluluğu görürdü. Herhangi bir insan topluluğunda tiyatronun ya belli bir işlevinin olmadığını –ya da benzersiz bir işlevinin olduğunu– görürdü. İşlevin benzersizliği sokakta, evde, barda, dostların yanında ya da bir ruh doktorunun koltuğunda, kilisede ya da sinemada bulamayacağımız bir şeyi bize sunmasından ileri gelir. Sinema ile tiyatro arasında tek bir ilginç ayrım vardır. Sinema, bir ekranın üzerine geçmişken birtakım imgeler yansıtır. Zihnin ömür boyu kendi kendine yaptığı şey hep bu olduğu için sinema çok tanıdık bir biçimde gerçek-

miş gibi görünür. Kuşkusuz hiç de böyle değildir –günlük algının gerçekdışılığının doyurucu ve eğlendirici bir uzantısıdır. Öte yandan tiyatro kendini şimdide duyurur. Onu normal bilinç akımından daha gerçek yapan budur. Onu böylesine rahatsız edici yapan da bu olabilir.

Tiyatronun gizilgücüne duyulan saygıyı en iyi gösteren şey, sansürdür, başka bir şey değil. Pek çok rejimlerde, yazılı sözün özgür olduğu, imgenin özgür olduğu zamanlarda bile, en son özgürleştirilen şey tiyatrodur. Hükümetler, içgüdüsel olarak, canlı olayın tehlikeli bir elektiriklenme yaratabileceğini bilirler –bunun çok ender gerçekleştiğine tanık olsak bile. Ama bu eski korku eski bir gizilgücün sezinlenmesidir. Tiyatro canlı bir karşılaşmanın yer alabileceği bir alandır. Kalabalık bir insan topluluğunun birleşen dikkati benzersiz bir yoğunluk türetebilir. Bu yüzden de her zaman iş başında olan ve herkesin gündelik yaşamını yöneten güçler soyutlanıp daha açık bir biçimde kavranabilir.

Şimdi hiç çekinmeksizin kişisel olacağım. Bundan önceki üç bölümde tiyatronun, genel olarak dünyanın her yerinde yapıldığı, doğal olarak da benim düşünebildiğim kadarıyla farklı biçimlerini ele aldım. İster istemez sonuç bölümü olacak olan bu bölüm benim önerirmiş göründüğüm bir tiyatronun çizgilerini taşıyacaksa bunun nedeni yalnızca bildiğim bir tiyatrodan söz edebilecek olmamdır. Görüşlerimi daraltıp tiyatrodan benim kendimin ne anladığından söz etmeliyim. Çalışma alanımın içinden çıkardığım eylemler ve sonuçlardan söz etmeye çalışacağım: Deneyimimi ve bakış açımı oluşturan şey budur. Buna karşılık okuyucu da bunun, pasaportumdaki şeylerden –milliyet, doğum tarihi, doğum yeri, görünüş özellikleri,

göz rengi ve imzadan– farksız olduğunu gözlemlemelidir. Ayrıca bugünün tarihinden de ayrılamaz. Bu, bir yazarın yazma anındaki resmidir –çöken ve gelişen bir tiyatro ile birlikte araştırma yapan bir yazarın. Çalışmalarım sürdükçe her yeni deneyim bu sonuçları sonuç olmaktan çıkaracak. Bir kitabın işlevini değerlendirmek olanaksızdır, ama dilerim bu kitap bir yerlerde, başka bir zaman ve mekan ile ilgili sorunlarıyla boğuşan birinin işine yarar. Bunu bir el kitabı olarak kullanmaya çalışan olursa onu bir konuda uyarabilirim: Formül diye bir şey yok, yöntem diye bir şey yok. Bir uygulamayı ya da bir tekniği anlatabilirim ama benim anlattıklarıma dayanarak onları üretmeye kalkışacak olanların düş kırıklığına uğramaları kaçınılmazdır. Tiyatronun kuralları ve teknikleri konusunda bildiğim her şeyi kime olursa olsun birkaç saat içinde öğretmeyi üstlenebilirim. Gerisi uygulamadır –bu da tek başına yapılamaz. Bir oyunun temsile kadar geçen hazırlık serüvenini inceleyerek bunu sınırlı bir oranda gerçekleştirmeye girişebiliriz.

Temsil sırasında ilişki, oyuncu/konu/izleyici biçimindedir. Prova sırasında oyuncu/konu/yönetmen. İlk baştaki ilişki yönetmen/konu/tasarımcı. Dekor ve kostüm bazen prova sırasında, temsilin gerisiyle birlikte gelişir ama çoğu kez dekorları ve giysileri hazırlamak konusundaki pratik kaygılar tasarımcıyı, işini birinci provadan önce yapıp bitirmeye zorlar. Ben genellikle tasarımları kendim yaptım. Bu farklı bir üstünlük olabilir ama çok özel bir nedenden dolayı. Yönetmen bu biçimde çalışırken, oynunu kuramsal olarak kavrayışı da, onu renklerin, biçimlerin diliyle geliştirmesi de aynı hızla birlikte evrimleşir. Yö-

netmen, bakarsınız, bir sahneyi haftalarca bir türlü yakalayamaz, dekordaki bir biçim olmamış gibi görünür –sonra dekor üzerine çalışırken birden bir türlü yakalayamadığı sahnenin yerini bulabilir; güç olan sahnenin çatısı üzerinde çalışırken anlamını birden sahne eylemi ya da renk seli koşullarında yakalayabilir. Bir tasarımcı ile çalışırken önemli olan ikisinin birlikte aynı tempoyu tutturmasıdır. Pek çok tasarımcı ile birlikte, zevkle çalıştım ama bazen metnin içinde hangi biçimler var hangileri yok, daha iyice kavrayamadan bir biçimi kabul ya da ret etmek seçeneğiyle karşı karşıya kaldığım zamanlar kendimi tuhaf bir kapana sıkışmış gibi duyumsadım. Tasarımcının görüşüne karşı çıkmak için hiçbir mantıklı neden bulamayıp da yanlış bir biçimi kabul ettiğim zamansa kendi kendimi öyle bir kapana kıstırdım ki, temsil bundan asla kurtulamadı ve ben sonuçta kötü bir iş çıkardım. Şunu anladım ki, dekor oyunun son biçiminin geometrisidir ve bu yüzden yanlış bir dekor pek çok sahnenin oynanmasını olanaksızlaştırır, hatta oyuncular için pek çok olanağı öldürür. En iyi tasarımcı yönetmenle birlikte adım adım, oyun bir bütün olarak biçim alırken, geri dönüp değiştirerek, gereksiz yerleri kesip atarak geliştirir tasarımını. Kendi tasarımını kendisi yapan bir yönetmen doğal olarak tasarımların tamamlanmasının tek başına bir amaç olamayacağını bilir. Uzun bir gelişim çemberinin yalnızca başında olduğunu bilir çünkü önünde daha yapacağı kendi işi vardır. Ama pek çok tasarımcı dekorları ve kostüm taslaklarını teslim ettiği zaman kendisine düşen yaratıcılık görevinin gerçekten sona erdiğine inanma eğilimindedir. Bu özellikle tiyatroda çalışan iyi ressamlar için geçerlidir. Onlar için tamamlanmış bir ta-

sarım tamamlanmıştır. Sanatseverler bütün sahne tasarımlarının niçin "büyük" ressamlar ve yontucular tarafından yapılmadığını asla anlayamazlar. Aslında bizim istediğimiz şey bitmemiş bir tasarımdır; katı olmaksızın açık seçik olabilen bir tasarım; "kapalı"nın karşıtı olarak "açık" denebilecek bir şey. Tiyatroya özgü düşünmenin esası budur: Gerçek bir tiyatro tasarımcısı, bir sahnenin açımlanışı sırasında oyuncunun o sahneye katacağı şeylerle ilişkili olarak tasarımlarını sürekli devinim ve eylem içinde düşünecektir. Bir başka deyişle, iki boyutta çalışan sehpa ressamının ya da üç boyutta çalışan yontucunun tersine sahne tasarımcısı dördüncü boyutu da, geçen zaman parçasını da hesaba katarak düşünür –tek bir sahne imgesi değil, devinen sahne imgeleri. Bir sinema kurgucusu malzemesini olay bittikten sonra biçimler: Sahne tasarımcısıysa çoğu kez *Alice Harikalar Ülkesinde* filminin kurgucusu gibidir, hareket halinde, daha var olmamış malzemeden biçimler üretir. Kararlarını ne kadar geç verirse o kadar iyidir.

Yanlış kostüm ile bir oyuncunun oyununu bozmak işten bile değildir –oldukça sık yapılan bir şeydir de bu. Daha provalar başlamadan bir kostümün tasarımı konusunda görüşü sorulan bir oyuncu, daha hazır olmadan karar vermesi istenen bir yönetmene çok benzer. Oyuncu henüz rolünü fiziksel olarak yaşamamıştır –bu yüzden de görüşleri varsayımsaldır. Tasarımcı gösterişli bir şeyler çizdiyse –ve kostüm, kostüm olarak güzelse– oyuncu çoğu kez onu sevinçle kabul eder ama haftalarca sonra dile getirmeye çalıştığı şeyle hiç uyuşmadığını anlayacaktır. Tasarımlama işinin en temel sorusu şudur: Bir oyuncu ne giymelidir? Bir kostüm yalnızca tasarımcının kafasın-

dan çıkmaz: Bunun bir geri planı vardır. Bir Japonu oynayan beyaz bir Avrupalının durumunu düşünün. Kullanılması gereken her şey kullanılsa bile kostümü asla bir Japon filmindeki Samurai'ninki kadar alımlı olmayacaktır. Sahici dekoru içinde her şey yerli yerinde ve birbiriyle ilişkili görünür: Belgelerin incelenmesine dayanan bir kopyadaysa ister istemez uzlaşmaların ardı arkası kesilmez; malzeme ancak aşağı yukarı aynıdır, kesimin ayrıntısında uyarlamalar, hafif değişiklikler vardır, bunun sonucunda da oyuncunun kendisi kaynağa yakın insanlar gibi gerçeğe uygun bir biçimde giysinin içine yerleşemez.

Bir Japonu ya da bir Afrikalıyı öykünme süreçleriyle doyurucu bir biçimde sunamıyorsak, "dönem" dediğimiz şeyi de sunamayız. Prova giysileri içinde yaptığı iş gerçekmiş gibi görünen bir oyuncu Britsh Museum'daki bir vazodan kopya edilmiş bir ehramın içinde bu bütünlüğü kolayca yitirir. Ama gündelik kılık giymek her zaman bir çare değildir, genellikle temsil kılığı olarak uygunsuzdur. Sözgelimi Noh tiyatrosu son derece güzel olan dinsel tören giysilerini korudu, Kilise de öyle yaptı. Barok dönemlerde çağdaş bir "güzel giyim" vardı –bu yüzden de oyun ya da opera kılıklarına kaynaklık edebildiler. Oliver Messel ya da Christian Berard gibi olağanüstü tasarımcılar için Romantik balolar daha düne kadar geçerli bir kaynaktı. Devrimden sonra Sovyetler Birliği'nde, toplumsal yaşamda yeri kalmayan beyaz boyunbağı ve kuyruklu ceket, temsil ile provayı birbirinden ayırmak anlamında müzikçileri yakışıkalır ve güzel giydirmenin biçimsel temeli olmayı hâlâ sürdürmektedir.

Bize gelince, biz her yeni yapıma başladığımızda bu soruyu sanki ilk kez sorarmış gibi gündeme getirmek zo-

runda kalıyoruz: Oyuncular ne giyebilir? Eylemde işaret edilen belli bir dönem var mı? "Dönem" ne demektir? Gerçekliği nedir? Belgelerin bize sunduğu yönler doğru mu? Yoksa bir düş oyunu ve esinlenme daha gerçek mi olur? Tiyatrosal amaç ne? Neyi örtmek gerek? Neyi sözle anlatmalı? Fiziksel olarak oyuncunun neye gereksinimi vardır? İzleyicinin gözü ne ister? İzleyicinin bu gereksinimi uyumlu bir biçimde karşılanmalı mı yoksa gerilim yaratacak biçimde yadsınmalı mı? Renk ve doku neyi arttırır? Neyi bulandırır?

Rol dağıtımı yeni sorunlar yaratır. Provalar kısaysa, tiplere göre rol dağıtmaktan başka çare yoktur –ama kuşkusuz bu herkesi hayıflandırır. Tepki olarak, her oyuncu her şeyi oynamak ister. Aslında oynayamaz: Her oyuncu eninde sonunda kendi gerçek tipini belirleyen kendi gerçek sınırlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu konuda söylenecek tek şey, bir oyuncunun ne yapamayacağına önceden karar verme girişimlerinin çoğunun genellikle boşuna olduğudur. Oyunculardaki ilginç olan yan provalar sırasında hiç umulmadık özelliklerini ortaya koyma yetileridir: Bir oyuncuda düş kırıklığı yaratan şeyse kalıplara bağlı kalmasıdır. "Bilerek" rol dağıtımı yapmaya çalışmak genellikle abesle uğraşmaktır; kumar oynamayı göze aldıracak zaman ve koşullara sahip olmak elbette daha iyidir. İnsan çoğu kez yanılabilir –ama bunun karşılığında, oldukça beklenmedik keşifler ve gelişmeler olacaktır. Hiçbir oyuncu meslek hayatında put gibi hiç kımıldamadan durmaz. Onun bir noktaya gelip durduğunu düşünmek zor değildir ama gerçekte içten içe dikkate değer, gizli bir değişiklik oluşmaktadır. Bir seçme sınavında çok iyi görünen bir oyuncu çok yetenekli olabilir ama genelde bu pek ola-

sı değildir –daha büyük bir olasılıkla yalnızca yeterliklidir ve başarısı salt yüzeyseldir. Bir seçme sınavında çok kötü görünen bir oyuncu büyük bir olasılıkla oradaki en kötü oyuncudur ama böyle olması da şart değildir, en iyisi de olabilir. Bunun bilimsel bir yolu yoktur: Sistem insanı tanımadığı oyuncuları kullanmaya zorluyorsa kişi büyük oranda işini kararlamadan yapacaktır.

Provalar başladığında oyuncular, olmak istedikleri o rahat yaratığın tam tersidirler. Ağır bir gerilim yükünü de yanlarında getirirler. Bu gerilimler öylesine çeşitlidir ki, çok umulmadık kimi olgularla karşılaşabiliriz. Örneğin birtakım deneyimsiz arkadaşı ile oynayan genç bir oyuncu ustaları utandıracak bir yetenek ve teknik ortaya koyabilir. Ama değerini, sözümona, kanıtlamış bu aynı oyuncuyu alın, en çok saygı duyduğu daha yaşlı oyuncuların ortasına atın, yalnızca çoğu kez acemileşip katılaşmakla kalmaz, yeteneğini bile yitirir. Bu kez de tutup onu küçümsediği oyuncuların arasına koyun, gene kendisine gelecektir. Çünkü yetenek duragan değildir, koşullara göre bir gelir bir gider. Aynı yaştaki oyuncuların hepsi mesleksel çalışmalarının aynı aşamasında değildirler. Kimisi, daha önceki küçük başarılarının verdiği güvenle desteklenen sanat heyecanına ve bilgiye sahiptir; tam bir başarısızlığa uğrayabileceği korkusuna henüz kapılmamıştır. Biraz daha fazla isim yapmış, daha nereye kadar gidebileceğini şimdiden düşünmeye başlamış belki de aynı seviyedeki bir diğer genç oyuncuya göre farklı bir konumda başlar provalara. Biraz daha isim yapmış o diğer genç ise endişe içindedir: Sahiden de bir yere varmış mıdır, durumu nedir, tanınmakta mıdır, gelecekte kendisini neler beklemektedir? Bir gün Hamlet oynayabileceği-

ne inanan oyuncunun bitmez tükenmez enerjisi vardır; günün birinde bir baş rol oynayacağına hiç kimsenin inanmadığını sanan biriyse kendisine acı verici iç gözlemlerin ve onun sonucu olarak kendini gösterme gereksiniminin ağına düşmüştür bile.

Bir topluluğun geçici ya da sürekli üyeleri olarak ilk prova için biraraya gelen oyuncu kadrosu arasında konuşulmayan pek çok kişisel sorun ve kaygı havada asılı durur. Kuşkusuz yönetmenin varlığı bunları daha da arttırır: Bir rastlantı sonucu yönetmen tam anlamıyla gevşemiş, rahat durumdayşa bu çok yararlı olabilir ama çoğu kez o da gergindir ve kendi yapımının sorunlarıyla uğraşmaktadır, burada da malları herkesin önünde teslim etme gereksinimi kendi benbenciliğinin, kendine gömüklüğünün yakıtı durumuna gelir. Aslında ilk yapımıyla başlamak yönetmenin hiç işine gelmez. Yanlış hatırlamıyorsam işe yeni başlayan bir ipnotizmacı müşterisine ilk kez ipnotizma yaptığını asla söylemezmiş. Daha önce bu işi "birçok kez başarıyla yapmış" olduğu iddiasındadır. Ben ikinci yapımımla başladım çünkü her şeye kuşkuyla bakan, keskin amatörler topluluğumla ilk kez karşılaştığımda onyedi yaşındaydım ve onlara ve kendime, hepimizin gereksindiği güveni verebilmek için aslı astarı olmayan, yeni gerçekleştirilmiş bir zafer ortaya koymak zorunda kalmıştım.

İlk provalar her zaman körün köre yol göstermesi gibidir. Bazen ilk gün yönetmen yapacakları çalışmanın ardındaki temel düşünceleri açıklayan resmi bir konuşma yapar. Ya da modeller, kostüm taslakları, kitaplar ya da fotoğraflar gösterir ya da belki şakalaşır ya da oyunculara oyunu okutur. İçki içmek, birlikte bir oyun oynamak

ya da tiyatronun çevresinde yürüyüş yapmak ya da bir duvar örmek, bunların hepsi aynı işe yarar: Hiç kimse söyleneni yürürlükten kaldıracak durumda değildir –ilk gün yapılan şeyin amacı sizi ikinci güne ulaştırmaktır. İkinci gün zaten farklıdır: Artık bir süreç başlamıştır ve yirmidört saat sonra her bir etken, her bir ilişki hafif bir değişim göstermiştir. Provada yaptığınız her şey bu süreci etkiler: Birlikte oyunlar oynamak, daha büyük bir güven, dostluk ve samimiyet duygusu gibi belli sonuçları olan bir süreçtir. Salt daha rahat bir hava oluşturmak için insan, seçmelerde oyunlar oynayabilir. Amaç yalnızca oyunun kendisi değildir –bir oyunu prova etmek için ayrılan kısa zamanda yalnızca toplumiçi rahatlık yeterli değildir. *Marat/Sade*'da delilik üzerine bir doğaçlama yapmak zorunda kalmıştık; bizimki gibi böyle sinir bozucu bir toplu deneyimin sonucu çok değişik oluyor: Zorlukları paylaşan oyuncular birbirlerine ve oyuna karşı daha başka bir açıklık kazanıyorlar.

Yönetmen provaların ilerlemesinin gelişen bir süreç olduğunu öğrenir; her şeyin uygun bir zamanının olduğunu, kendi sanatının işte bu anları görmek olduğunu anlar. İlk günlerde belli düşünceleri aktarma konusunda hiçbir gücünün olmadığını öğrenir. Rahat görünen ama içten içe tedirgin olan ve kendisine söylenenleri izlemeyen bir oyuncunun yüzündeki ifadeyi tanımaya başlar. Yapması gereken tek şeyin beklemek olduğunu, pek fazla zorlamamak gerektiğini anlar o zaman. Üçüncü haftada her şey değişmiş olacak, bir söz ya da bir baş hareketi hemen iletişim sağlayacaktır. O zaman yönetmen kendisinin de yerinde saymadığını anlayacaktır. Evde ne kadar çalışmış olursa olsun bir oyunu tek başına tam olarak an-

layamaz. İlk gün hangi düşünceleri getirmiş olursa olsun onların da oyuncularla birlikte yaşadığı süreç sayesinde surekli olarak değişmesi gerek, böylelikle üçüncü haftada her şeyi daha farklı anladığını görecektir. Oyuncuların duyarlılığı kendi duyarlılığının üzerine bir projektör ışığı tutacak böylece ya daha fazla şey öğrenecek ya da hiç değilse şimdiye kadar geçerli hiçbir şey bulgulamamış olduğunu daha çarpıcı biçimde görecektir.

Gerçekten de, ilk provaya bütün hareketlerin, işlerin v.b. not edildiği hazır bir senaryoyla gelen bir yönetmen, hiç kuşkusuz, ölümcül tiyatronun bir adamıdır.

Sir Barry Jackson 1945'te Stratford'da *Love's Labour Lost*'u yonetmemi istediği zaman bu benim ilk büyük yapımım olacaktı, oyuncuların, her şeyden önce de sahne yoneticilerinin, kendi deyimleriyle "ne istediğini bilmeyen" birine nasıl burun kıvırdıklarını biliyordum, çünkü kuçuk tiyatrolarda yeterince çalışmıştım. Bu yüzden ilk provadan önceki gece bir sahne modelinin önüne oturmuş kıvranıp duruyordum, ertesi sabah kesin ve açık emirler vermem gereken kırk oyuncuyu simgeleyen, katlanmış karton parçalarıyla oynuyor, daha fazla kararsızlık gostermenin sonunun felaket olacağını biliyordum. Kişileri numaralayıp çizelgeler yaparak, karton parçalarını ileri geri, sahne dışına içine, kımıldatarak, büyük küçük yığınlar halinde, yan taraftan, arkadan, otlu tepeciklerin uzerinde, basamaklarda deneyerek, hepsini elimin tersiyle devirerek, sövgüler savurup yeniden başlayarak Saray'a ilk girişi kimbilir kaç kez sahneledim. Bunları yaparken her hareketi not ettim, kararsızlıklarımı gören kimse olmadığı için, aldığım notları karalayıp yenilerini tuttum. Ertesi sabah koltuğumun altında kalın bir not

defteriyle provaya gittim, sahne yöneticisi bana bir masa getirdi, kalın defterime saygıyla baktığını fark ettim.

Oyuncuları öbeklere ayırdım, numaraladım ve onları başlama noktasına yolladım daha sonra yüksek ve kendine güvenli bir sesle emirlerimi okuyarak kalabalık girişli ilk sahnenin dizginlerini elimden bıraktım. Oyuncular ilerlemeye başlayınca her şeyin boşuna olduğunu anladım. Benim karton kişilerimle bunların en küçük bir ilişkisi yoktu. Öne atılan, kimileri benim öngörmediğim kadar hızlı ve canlı adımlarla yürüyen, birden gelip tepemde biten, durmayan, gitmek isteyen, yüzüme dik dik bakan ya da sallanan, duraklayan, hatta beni hayretler içinde bırakan zarif yapmacıklarla geri dönen bu koca insanların benim kartoncuklarımla en küçük bir ilişkisi bile yoktu. İlk devinimin birinci sahnesini yapmıştık yalnızca, çizelgemdeki A harfi, ama herkes daha şimdiden yanlış yerdeydi, bunun ardından B devinimi gelemezdi. İçime sıkıntı çöktü, onca hazırlığa karşın ne yapacağımı şaşırmış durumdaydım. Acaba yeniden başlayıp notlarıma uymaları için oyunculara alıştırma mı yaptırsaydım? İçimden bir ses bana böyle yapmamı söylerken bir başka ses de şu önümde açımlanan yeni modelin benimkinden çok daha ilginç olduğunu söylüyordu –enerji bakımından zengin olduğunu, kişisel farklılıklarla dolu bulunduğunu, bireysel çoşku ve gevşekliklerce biçimlendiğini, pek çok farklı ritimlerin ortaya çıkacağı umudunu verdiğini, pek çok umulmadık olanaklar açtığını. Bir anlık bir panıklemeydi bu. Şimdi geriye bakınca, anlıyorum ki, işimin geleceği sırat köprüsünün üzerindeydi. Durdum ve defterimi bırakıp oyuncuların arasına yürüdüm, o gün bugündür de yazılı bir tasarıya asla bakmadım. Cansız bir mo-

delin bir insanın yerini alabileceğini düşünme cüret ve budalalığını ilk ve son olarak göstermiştim.

Kuşkusuz her iş düşünmeyi gerektirir: Karşılaştırmak, üzerinde düşünmek, yanlışlar yapmak, geri dönmek, karasızlık* geçirmek, yeniden başlamak demektir bu. Bir ressam, doğal olarak bunu yapar, bir yazar bunu yapar, ama gizli. Tiyatro yönetmeniyse kararsızlıklarını oyunculardan gizleyemez ama bunun karşılığında, tepki verirken aynı zamanda evrim geçiren bir ortama sahip olur: Bir yontucu seçtiği malzemeye göre yaratısının sürekli değiştiğini söyler; oyuncuların oluşturduğu canlı malzemeyse konuşmakta, duyumsamakta durmadan bulgulamaktadır –prova yapmak yüksek sesle, gözle görülür biçimde düşünmektir.

Size tuhaf bir paradoks söyleyeyim. Çok iyi bir yönetmen kadar etkili olan bir tek kişi vardır –o da en berbat yönetmendir. Bazen bir yönetmen öylesine kötüdür, öylesine yönünü şaşırmış, öylesine istediğini yaptıramaz durumdadır ki, yeteneksizliği olumlu bir erdeme dönüşür. Oyuncular umutsuzluğa kapılırlar. Beceriksizliği giderek oyuncuların önünde, ağzını açmış duran bir uçurum yaratır, ilk gece yaklaştıkça güvensizlik yerini korkuya bırakır, korku da bir çeşit güce dönüşür. Bir tiyatro topluluğunun son anda sanki sihirli değnekle dokunulmuş gibi bir güç, bir bütünlük kazandığı olmuştur –ilk gece öyle bir temsil çıkarırlar ki, yönetmeni bunun için büyük övgüler alır. Aynı biçimde, bir yönetmen işten çıkarıldığı zaman yerine gelenin işi çoğu zaman kolaydır: Bir keresinde bir başkasının yapımını bir gecede yeniden sahnelemiştim –sonuç hak etmediğim övgülerdi. Umutsuzluk, zemini öylesine hazırlamıştı ki, şöyle bir parmakla dokun-

mak yetmişti.

Gene de, bir yönetmenin yeterince inanılır, yeterince sert, oyuncuların kimi yönden güvenlerini kazanacak kadar açık seçik olması da işlerin fiyasko ile sonuçlanmasını her şeyden daha fazla kolaylaştırabilir. Bir oyuncu kendisine söylenen şeylerin kimileriyle sonuçta uyuşmasa da yükün bir bölümünü yönetmene atar, "yönetmenin haklı olabileceğini" ya da hiç değilse yönetmenin genel anlamda "sorumlu" olduğunu, ne yapıp edip "günü kurtaracağını" düşünür. Bu, oyuncuyu son aşamada kişisel sorumluluktan kurtarır ve bir tiyatro topluluğunda kendiliğinden ortaya çıkan ateşlemenin gerçekleşmesini sağlayan koşulların oluşmasını engeller. En az güvenilmesi gereken yönetmen alçakgönüllü, dürüst, gösteriş sevmez, çoğu kez en iyi olan yönetmendir.

Söylediğim şeyler kolayca yanlış anlaşılabilir –despot olmak istemeyen yönetmenler bazen hiçbir şey yapmamak, oyuncuya saygı göstermenin tek yolu olduğu inancıyla hiçbir şeye karışmamak gibi bir yola sapma eğilimi gösterirler. Bu çok yanlıştır –başta bir yol gösterici olmadan hiçbir topluluk belli bir zaman içinde tutarlı bir sonuca ulaşamaz. Bir yönetmen sorumluluktan bağışlanmış değildir –tam anlamıyla sorumludur– ama o süreçten de bağışlanmış değildir, sürecin parçasıdır. Arada sırada bir oyuncu çıkar yönetmenlerin gereksiz olduğunu, oyuncuların bu işi kendi başlarına yapabileceklerini söyler. Doğru olabilir bu. Ama hangi oyuncular? Oyuncuların bir şeyi kendi başlarına geliştirebilmeleri için provaya bile gerek olmayacak kadar gelişmiş kişiler olmaları gerekir; oyunun görünmez özünü bir okuyuşta tam bir açıklıkla anlayabilecek kişiler olmalıdırlar. Bu olmayacak

bir şeydir: Yönetmen bir topluluğun bu istenen sonuca doğru ilerlemesine yardım etmek için vardır. Yönetmen saldırmak, teslim olmak, kışkırtmak, geri çekilmek için vardır, ta ki o tanımlanmaz şey akmaya başlasın. Yönetmenlere karşı olan kişi daha ilk provadan başlayarak yönetmenin ayak altından çekilmesini ister: Her yönetmen, kısa bir süre sonra, oyunun ilk gecesi, ortadan silinecektir. Er ya da geç oyuncunun görünmesi, topluluğun yönetimi ele geçirmesi kaçınılmazdır. Yönetmen bir oyuncunun nereye varmak istediğini, nelerden kaçındığını, kendi amaçlarını engelleyen ne gibi duvarlar ördüğünü sezinlemelidir. Hiçbir yönetmen bir temsili şırınga edemez. En iyi olasılıkla bir yönetmen, kendisi olmasa bir oyuncunun kendi kendine içinden çıkamayacağı kendi oyununu sergilemesine olanak sağlar.

Oynamak küçücük bir iç devinim ile başlar, bu oylesine küçüktür ki, neredeyse görünmez. Film ile sahne oyunculuğunu karşılaştırdığımız zaman bunu görürüz: İyi bir sahne oyuncusu filmde oynayabilir ama tersi için bu soylenmez. Ne olur? Ben oyuncunun düşgücüne "Kız seni terkediyor," gibi bir öneride bulunurum. O anda oyuncunun içinde hafif bir kımıldanış olur. Yalnızca oyunculardа değil. Bu kımıltı herkeste olur ama oyuncu olmayanların çoğunda bu kımıltı kendini herhangi bir biçimde dile getiremeyecek kadar hafiftir: Oyuncu çok daha duyarlı bir alettir ve onda bu titreşim gözlemlenebilir. Sinemada o koca büyülteç, mercek, bunu filme aktarır, film de not eder, sonuçta ilk titrek ışık sinema için yeterlidir. Tiyatroda ilk provalarda içtepi titrek bir ışıktan öteye geçmeyebilir –oyuncu onu güçlendirmeye çalışsa bile her türlü ruhsal, ruhbilimsel dış gerilim işe karışabilir–

o zaman elektrik kısa devre yapıp toprağa boşalabilir. Bu titrek ışığın bütün organizmaya yayılabilmesi için ya Tanrının bir lütfu olarak ya da çabayla kazanılmış bir rahatlığın varolması gerekir. Kısaca provalar bundan ibarettir. Bu yönden oyuncular medyumsudur: Düşünce birden her şeyiyle bütününü ele geçirir: Grotovski'nin deyimiyle oyuncuların kaleleri "içten fethedilir" –kendi kendilerince. Çok genç oyuncularda engeller bazen çok esnektir, ele geçirme şaşırtıcı bir kolaylıkla gerçekleşebilir ve uzun yıllar çalışarak becerilerini geliştirmiş olanları umutsuzluğa sürükleyecek incelik ve karmaşıklıkta canlandırma örnekleri verebilirler. Ne var ki, daha sonra, başarı ve deneyim kazandıkça, aynı genç oyuncular kendi kendilerine engeller örerler. Çocuklar genellikle olağanüstü doğal bir teknikle oynarlar. Gerçek hayattan gelen kişiler sinemada çok iyidirler. Ama mesleğin yetişkin üyeleri için iki-yönlü bir süreç var olmak zorundadır, içteki kımıltı, dışardan gelen uyarılarla desteklenmelidir. Bazen çalışmak ve düşünmek bir oyuncunun daha derin anlamları görmesini engelleyen önyargıları bir kıyıya itmesine yardımcı olabilir ama bazen bunun tersi olur. Güç bir rolü anlamak için oyuncu kişiliğinin ve zekasının son sınırına kadar gitmek zorundadır –ama bazen büyük oyuncular sözleri prova eder, aynı anda da onların içlerinden yükselen yankıları duyarlılıkla dinlerlerse daha öteye de geçerler.

John Gielgud bir büyücüdür –bilindiği gibi onun tiyatrosu sıradanın, bilinenin, basmakalıbın üstüne çıkan bir tiyatro biçimidir. Hayatından ayrı düşünülemeyecek olan meslek yaşamı boyunca dili, ses telleri ve ritim duygusu, bilinçle geliştirdiği bir müzik aleti oluştururlar. Onda doğal olarak varolan iç soyluluk ile dış dünyadan gelen top-

lumsal ve kişisel inançları ona değerlerin önem sırasını, değersizi değerliden ayırmayı öğretmiş, elekten geçirmek, otları ayıklamak, seçmek, ayırmak, arıtmak, biçim değiştirmek gibi eylemlerin asla sona ermeyecek eylemler olduğu inancını vermiştir. Onun sanatı her zaman fiziksel den çok sessel bir şey olageldi: Mesleğinin başlangıç evrelerinden birinde kendisi için gövdenin kafadan çok daha az esnek bir araç olduğuna karar verdi. Böylece bir oyuncunun olası gerecinin bir bölümünü fırlatıp attı ama geriye kalanıyla gerçek bir simya yarattı. Onun sanatını böylesine az görülür, böylesine etkileyici ve özellikle böylesine bilinçli yapan şey, yalnızca konuşma, ezgi değil, sözcükleri biçimleme düzeneği ile kendi kavrayışı arasındaki sürekli devinimdir. Gielgud ile birlikte hem dile getiriler şeyin hem de yaratıcının becerisinin bilincine varıyoruz: Bir zanaatın böylesine becerili olabilmesi hayranlığımızı arttırıyor. Onunla birlikte çalışma deneyimim, en özel en büyük mutluluklarım arasındadır.

Paul Scofield izleyicisiyle başka türlü konuşur. Gielgud'da çalgı, müzik ile dinleyenin arasında bir yerde durur ve eğitilmiş, becerikli bir icracı gerektirirken, Scofield'de çalgı ile icracı aynı şeydir –kendini bilinmeze açan etten kemikten bir çalgı. Genç bir oyuncu olarak tanıdığım Scofield'in tuhaf bir özelliği vardı: Nazım onu sıkıyordu ama düzyazı satırlarında unutulmaz koşuklar yaratabilirdi: Sanki bir sözcüğü söyleme edimi, akılcı düşüncesinin bulabileceğinden çok daha karmaşık anlamları, içinden geçen titreşimlerle geri yansıtıyordu: Sözgelimi, "gece" sözcüğünü söylüyor, ardından duraklamak zorunda kalıyordu: Bütün varlığıyla gizemli bir iç odada kımıldaşan şaşırtıcı itkileri dinliyor, bulgulama mucizesini

oluş anında yaşıyordu. Bu kesintiler, derinlerde gezinmeler, onun oynayış biçimine kişisel ritim yapısını, kendine özgü içgüdüsel anlamları veriyordu: Bir rolü prova etmek için bütün varlığının –son derece duyarlı bir milyar antenin– sözcüklerin arasında ileri geri gezinmesine izin veriyordu. Temsil sırasında aynı süreç, besbelli daha önce saptanmış her şeyin hem aynı, hem kesinlikle farklı olarak geri gelmesini sağlıyordu.

Örnek olarak iki tanınmış ad kullanıyorum ama bu olgu provalarda her zaman karşımızdadır ve saflık ile deneyim, kendiliğindencilik ile bilgi sorununu durmadan karşımıza çıkarır. Genç, tanınmamış oyuncuların yapabildikleri öyle şeyler vardır ki, deneyimli, becerikli ve iyi oyuncular onlara erişememişlerdir.

Tiyatro tarihinde oyuncuların çalışmalarının kabul edilmiş belli jestlere ve ifadelere dayandırıldığı zamanlar oldu: Bugün bizim yadsıdığımız birtakım donmuş davranış dizgeleri varolageldi. Bunun tam tersi kutupta Yöntem Oyuncusu'*nun gündelik yaşamdan canının istediği jestleri seçme özgürlüğünün de sınırlayıcı olduğu, çünkü oyuncunun jestlerini gözlemlerine ya da kendi içinden gelen şeylere dayandırırken herhangi derin bir yaratıcılıktan yararlanmadığı gerçeği belki de o kadar açık değildir. Oysa bu oyuncu, kendi içindeki alfabeye uzanırken fosilleşmiş bir alfabeye uzanıyordur çünkü bildiği hayattan alınmış işaretlerin dili yoktan türetmenin değil, kendi şartlanmasının dilidir. Gözlemlediği davranışlar, çoğu kez, kendisinden yansıyan şeylerin gözlemidir. İçten gelme olarak düşündüğü şeyler pek çok kez filtreden, dene-

* Oyuncunun eski deneyimlerinden anımsadığı coşku ve tepkileri kullanarak rolünü oynaması –ÇN.

timden geçirilmiştir. Pavlov'un köpeği doğaçlama yapıyor olsaydı, zil çaldığı zaman gene de salyaları akacaktı ama bunun kendi marifeti olduğunu kesinlikle duyumsayacaktı. "Salyalarım akıyor," diyecekti, yiğitliğiyle övünerek.

Doğaçlama işiyle uğraşanlar o sözümona özgürlüğün sınırlarına ne kadar çabuk varıldığını korkutucu bir açıklıkta görme şansına sahiptirler. Vahşet Tiyatrosu ile izleyici önünde yaptığımız alıştırmalar oyuncuları, kendi klişeleri üzerinde her gece çeşitlemeler yapma noktasına götürdü. –Marcel Marceau'nun, bir hapisaneden çıkıp kendini bir başkasında bulan kişisi gibi. Örneğin bir kapıyı açıp umulmadık bir şeyle karşılaşma konusunda bir oyuncuyla deneme yaptık. O beklenmedik şeye kimi zaman bir jest, kimi zaman bir ses, kimi zaman da boyayla tepki göstermesi isteniyordu. Aklına ilk anda hangi jest, hangi haykırış ya da hangi rengi sıçratmak geliyorsa onu yapması söylendi kendisine. Her şeyden önce bu, oyuncunun benzetme dağarcığını açığa çıkarttı: Şaşkınlıktan açılmış ağız, korkuyla gerileme: Bu, sözde kendiliğinden yapma şeyler nereden geliyordu? Besbelli ki gerçek anlık iç tepkiler bastırılıyor ve bellek onların yerlerine bir zamanlar görülmüş bir biçimin öykünmesini koyuyordu. Boya sürmeyse durumu daha açık gösteriyordu: Boşluk karşısında duyulan o tüyler ürpertici korku, bunun ardından yardıma koşan hazırdaki düşüncenin verdiği rahatlama. Bu Ölümcül Tiyatro hepimizin içinde pusuda yatmaktadır.

Provalar sırasında oyuncuları eğitmek için yapılan doğaçlamaların, uygulamaların amacı hep aynıdır: Ölümcül Tiyatro'dan kurtulmak. Dışardan bakanların çoğu kez sanabilecekleri gibi deli saçması bir kendinden geçmişlikle

ortalığa su sıçratmak değildir yalnızca bu, çünkü amaç oyuncuyu durmadan kendi engelleriyle, yeni bir doğru bulamayınca onun yerine doğal olarak bir yalanı koyduğu noktalarla yüzyüze getirmektir. Önemli bir sahneyi yanıltıcı bir biçimde oynayan oyuncu izleyiciye yapay görünür çünkü an be an, kişinin bir tutumundan ötekine geçerken gerçek ayrıntıların yerine yapaylarını koyuyordur: Öykünme davranışlar aracılığıyla küçük, düzmece, geçici çoşkular. Ama büyük sahneleri prova ederken bununla uğraşmak olanaksızdır –çok fazla şey olup bitmektedir, her şey çok karmaşıktır. Bir araştırmanın amacı çalışma alanını daraltmak ve geri dönmektir: Yalanın kaynağı bulunup o yalan yakalanıncaya kadar alanı daraltmak,daraltmak. Oyuncu o anı bulur ve görürse belki de kendisini daha derin, daha yaratıcı itkilere açabilir.

İki oyuncunun birlikte oynaması da aynı şey. En iyi bildiğimiz, dış görünüşte uyumlu oynamaktır: İngiliz tiyatrosunun çok övündüğü takım çalışması büyük oranda terbiye, nezaket, makul davranmak, karşılıklı esirgemezlik, rica ederim, siz buyurun gibi şeylere dayanır –oyuncular aynı çap ve üslupta oldukları zaman işe yarayan bir tıpkıbasım– yani yaşlı oyuncular birarada çok güzel oynarlar, çok gençler de öyle; ama ikisini karıştırdığınız zaman sonuç çoğu kez felaket olur. Paris'te Genet'nin *Balkon* oyununu hazırlarken farklı yerlerden gelme oyuncuları karıştırmak gerekmişti –klasik eğitim görmüşleri, film, bale eğitiminden gelenleri ve basit amatörleri. Müstehcen genelev doğaçlamaları yaptığımız uzun gecelerin tek amacı vardı: Melez bir insan kalabalığının biraraya gelip birbirlerine doğrudan doğruya tepki göstermeye başlamaları.

Kimi uygulamalar oyuncuları farklı bir biçimde birbirlerine açarlar: Sözgelimi, değişik oyuncular apayrı sahneleri yanyana oynayabilirler, ama asla aynı anda konuşmadan; böylelikle her biri hangi anların kendisine dayandığını anlamak için oyunun bütününe yoğun bir dikkat göstermek zorundadır. Ya da bir doğaçlamanın niteliğini yükseltmek için ortak sorumluluk duygusu geliştirir, ortak buluş gevşemeye başlar başlamaz yeni durumlara atlarlar. Alıştırmaların çoğu ilkin oyuncunun yalnızca kendisinin içinde nelerin var olduğunu kendi kendine bulgulamasına olanak sağlamak için onu serbest bırakmakla işe başlarlar; daha sonra dışardan gelen yönergeleri körü körüne kabul etmesi istenir ondan, böylece başka hiçbir durumda bulup çıkaramayacağı kendi içindeki devinimleri gerektiğince duyarlı bir kulakla dinleyebilecektir. Örneğin önemli bir alıştırma da Shakespeare'deki kendi kendine konuşmalardan birini alıp kanon gibi, üç sese ayırmak ve üç oyuncuya başdöndürücü bir hızla ardarda yineletmektir. Başlangıçta oyuncuların bütün dikkati teknik güçlüğe gider, daha sonra güçlükleri yendikçe kendilerinden, kalı biçimi değiştirmeksizin, sözcüklerin anlamını ortaya çıkarmaları istenir. Mekanik ritim ve hız yüzünden bu olanaksız görünür: Oyuncunun normal anlatım donanımlarından hiçbirini kullanma olanağı yoktur. Sonra birdenbire bir engeli yıkar ve en sıkı disiplin içinde bile nice özgürlük yaşanabileceğini görür.

Bir başka alıştırma da "Olmak ya da olmamak, işte sorun burada" dizelerini alıp her birine bir sözcük olmak üzere yedi oyuncuya vermektir. Oyuncular bir çember oluşturur ve sözcükleri peşpeşe oynamaya, yaşayan bir anlatım tarzı yaratmaya çalışırlar. Öylesine zor bir şey-

dir ki bu, en ikna olmaz oyuncuya bile herkesin yanıbaşındaki kişiye karşı ne kadar kapalı ve duyarsız olduğunu hemen ayan beyan gösterir. Uzun çalışmalardan sonra tümce su gibi aktığında herkes heyecan verici bir özgürlük deneyimi yaşar. Birden küme halinde oynamanın ve bunu engelleyen şeyin farkına varırlar. Bu alıştırma "olmak" fiili yerine başka fiiller konarak aynı olumlama ve yadsıma olayıyla geliştirilebilir –en sonunda da bir sözcüğün ya da bütün sözcüklerin yerine jestler koymak ve oyuna katılan yedi kişi arasında canlı bir dramatik akım sağlamak olanağı vardır.

Bu tür alıştırmaların amacı, oyuncuları, içlerinden biri umulmadık bir şey yaptığı zaman ötekilerin bunu alıp aynı düzeyde yanıtlayabilecekleri bir noktaya ulaştırmaktır. Bu, topluluk oyunudur: Tiyatro deyimiyle söylersek topluluk yaratımı, ürkütücü bir düşünce. Alıştırmaların okulların işi olduğunu, bir oyuncunun gelişiminde ancak belli bir dönem için geçerliliği bulunduğunu düşünmek doğru değildir. Bir oyuncu, tıpkı bütün sanatçılar gibi, bir bahçeye benzer, otları bir kez değil, her zaman ayıklanmalıdır. Otlar durmadan büyürler, bu doğaldır, temizlenmeleri gerekir, bu da doğal ve gereklidir.

Oyuncular değişik araçlarla çalışmalıdırlar: Bir oyuncunun başlıca işi eleme yapmaktır. Stanislavski'nin "Bir Kişiliği Tuğlalarla Örmek" başlığı yanıltıcıdır –bir kişi duragan bir şey değildir, duvar gibi örülmez. Provalar bizi adım adım ilk geceye götürmezler. Kimi oyuncular için bunu anlamak çok zordur –özellikle kendilerindeki becerilerle övünenler için. Orta kırat oyuncular için bir kişiliği örmek şöyle bir şeydir: En başta, sanatsal bir korkuya kapıldıkları vahim bir an vardır – "Bu kez ne olacak?" –

"Daha önce pek çok başarılı rol oynadım ama bakalım bu kez esin gelecek mi?" Bu oyuncu korku içinde ilk provaya gelir ama giderek korkusunun boşluğunu basmakalıp uygulamalarla doldurur: Her bölümü kotarmanın bir yolunu "buldukça" mal bulmuş gibi sarılır buna ve bir kez daha felaketli sondan kurtulduğu için sevinir. Böylece ilk gece sinirli olmasına karşın bu sinirlilik, hedefi vuracağını bilen ama arkadaşları kendisine bakarken tam ortaya isabet ettiremeyeceğinden korkan bir nişancının sinirlilidir.

Gerçekten yaratıcı bir oyuncu ilk gece çok daha kötü, [illegible] korkuya kapılır. Bütün provalar boyunca bir [illegible] çeşitli yonlerini bulgulayagelmiş, bunun [illegible] tam doğru olmadığını hep sezinlemiştir [illegible] durust bir arayış içinde olduğu için, durmadan [illegible] değiştirip yeniden başlamaya zorlanır. Yaratıcı [illegible] çalışmalar süresince sertleşen kabuklarını [illegible] değiştirmeye dünden hazırdır çünkü ilk gecenin [illegible] yaklaştığı o noktada yarattığı şeyin üzerine parlak bir projektor çevrilmiş durumdadır ve acınası yetersizliğini ona göstermektedir. Yaratıcı oyuncu da bütün buluşlarına dört elle sarılmak ister çünkü o da her ne pahasına olursa olsun izleyicinin önüne çırılçıplak ve hazırlıksız çıkmak istemez. Ama gene de yapması gereken şey budur. Vardığı tüm sonuçları kafasından silip atmalıdır; yeniden eğilip yerden aldığı şeyler aynıymış gibi görünse bile. Fransız oyuncular için bu, İngiliz oyunculara göre daha kolaydır çünkü onlar yaradılış olarak hiçbir şeyin bir şeye yaramadığı düşüncesine daha açıktırlar. Bir rolün ilmek ilmek örülmek yerine birden doğması ancak bu yolla gerçekleşebilir. İlmek ilmek *örülen* bir rol her gece

aynıdır –yavaş yavaş çözülmek dışında. Birden doğmuş bir rolün aynı olması için hep yeniden doğması gerek, ki bu her zaman güç bir şeydir. Kuşkusuz özellikle uzun vadede her gün yeniden yaratmak dayanılır, akıl alır gibi değildir ve deneyimi olan yaratıcı oyuncu, işte bu noktada, oyunu sonuna kadar götürebilmek için teknik denen ikinci bir düzeye düşmek zorunda kalır.

O kusursuzluk meraklısı Alfred Hunt ile bir oyun hazırlamıştım. Birinci perdede bir sahne vardı. Hunt bir bankın üzerinde oturuyordu. Provada, sahneye biraz doğallık katmak için ayakkabısını çıkarıp ayağını sürtmeyi önerdi. Daha sonra buna, ayakkabıyı yeniden giymeden önce içini silkmeyi ekledi. Bir gün Boston'da turnedeyken, soyunma odasının önünden geçtim. Kapı aralıktı. Temsile hazırlanıyordu ama beni aradığı belliydi. Heyecanla içeri girmem için işaret etti. Soyunma odasına girdim, o, kapıyı kapayıp bana oturmamı söyledi. "Bu gece denemek istediğim bir şey var," dedi. "Ama ancak sen kabul edersen. Bugün, öğleden sonra Boston'da yürüyüşe çıktım ve şunları buldum." Avcunu açtı, içinde iki küçük çakıltaşı vardı. "Ayakkabımı silktiğim o sahne var ya," diye sürdürdü sözünü: "İçinden hiçbir şeyin düşmemesi beni hep rahatsız ediyordu. O yüzden içine şu çakıl taşlarını koyayım dedim. Silktiğim zaman içinden düştüğünü görürler –sesi de duyulur üstelik. Ne dersin?" Harika bir düşünce olduğunu söyledim, yüzü aydınlandı. Sevinçle elindeki çakıl taşlarına, sonra bana baktı, sonra birden yüzü değişti. Uzun uzun kaygıyla çakılları inceledi bir süre. "Bir tanesi daha iyi olmaz mı sence?"

Bir oyuncu için en güç iş, içten ama yansız olabilmektir –bir oyuncuya gerekli olan tek şeyin içtenlik olduğu

konusunda kafasında davul çalınmıştır hep. Ahlaksal çağrışımları olan bu sözcük büyük karışıklıklara yol açar. Bir bakıma Brecht oyuncularının en güçlü yanı *içtensizliklerinin* derecesidir. Ancak yansızlık yoluyla bir oyuncu kendi kusurlarını görebilir. İçtenlik sözcüğünde tehlikeli bir tuzak vardır. Genç bir oyuncu ilkin işinin ne kadar güç olduğunu, kendisinden hangi becerileri beklediğini anlar. Örneğin sesi duyulmalıdır: Govdesini istediği gibi kullanabilmelidir: Rasgele ritimlerin ardından sürüklenmek yerine zamanlamayı kendisi yapabilmelidir. Böylece teknik arayışına girer ve kısa zamanda bir beceri kazanır. Beceri kolayca bir oyunce, kendi kendisinin amacı olmaya dönüşebilir. Uzmanlık gösterisi yapmaktan başka işe yaramayan bir ustalık durumuna gelir –bir başka deyişle sanatın içtenliği kalmaz. Genç oyuncu eskisinin içtenliksizliğini görür ve bundan tiksinir. İçtenlik arar. İçtenlik fazlaca yüklü bir sözcüktür: Tıpkı temizlik gibi, çocukluk dönemi çağrışımları taşır: İyilik, doğru sözlülük, terbiyelilik. İyi bir erek gibi görünmektedir bu, gittikçe daha çok teknik kazanmaktan daha iyi bir amaçtır; içtenlik bu. Büyü olduğuna göre insan ne zaman içten olduğunu bilebilir. Böylece izlenecek bir yol vardır: Coşkulara [illegible] adanmışlıkla, dürüstlükle, parmaklıkları aşma yaklaşımını benimseyerek ve Fransızların dediği gibi "kendini banyoya atarak" insan içtenliğe giden yolu bulabilir. Ne yazık ki, bu, en kötü türden oyunculukla sonuçlanabilir. Öteki sanatlarda insan, yaratıcılık edimının ne kadar derinine dalmış olursa olsun, şöyle bir geriye çekilip sonuca bakma olanağına her zaman sahiptir. Bir ressam tuvalinin önünden geriye çekildiği zaman öteki doğal yetenekler birden harekete geçip onu aşırılıkları ko-

nusunda hemen uyarabilirler. Eğitimli bir piyanistin kafası fiziksel olarak parmakları kadar meşgul değildir, kendisini ne kadar müziğe kaptırırsa kaptırsın kulağı yansızlığını ve nesnel denetimini korur. Tiyatro oyunculuğunun birçok bakımlardan benzersiz güçlükleri vardır çünkü bir oyuncunun kullandığı ortam hain, değişken ve gizemli bir malzeme olan kendisidir. Hem tam anlamıyla kendini vermesi hem uzak durması istenir -yansız olmadan yansızlaşmak. İçten olmalıdır, içtenliksiz olmalıdır: İçtenlikle içtenliksiz olmayı, doğrusözlulukle yalan söylemeyi öğrenmelidir. Bu hemen hemen olanaksızdır ama gereklidir ve kolayca görmezden gelinebilir. Çoğu kez oyuncular öğretinin işe yaramaz artıkları üzerine inşa ederler sanatlarını -suç onlarda değil, dünyayı çopluğe çeviren okullardadır. Oyunculuk sanatına bilim ve bilgi açısından yaklaşan Stanislavski'nin büyük dizgesi, bu dizgeyi yeterince yanlış okuyan ve içinden yalnızca adiden nefret etmeyi çıkaran genç oyunculara iyilik ettiği kadar kötülük de etti. Stanislavski'den sonra yarım yamalak okunan ve ancak onda biri sindirilen Artaud'nun aynı derecede önemli yazıları coşkulara bağlanmanın ve hiç durmaksamaksızın kendini sergilemenin her şeyden önemli olduğu yolunda naif bir inanca yol açtı. Grotovski'nin yanlış anlaşılan, iyi sindirilmeyen kırıntıları bu inancı daha da besledi. Şimdi içtenlikli oynayışın yeni bir biçimi var, her şeyi gövde aracılığıyla yaşamaktan oluşuyor. Bir tür doğalcılık bu. Doğalcılıkta, oyuncu gündelik dünyadaki coşku ve eylemleri içtenlikle öykünmeye ve böylece rolünü yaşamaya çalışır. Bu yeni doğalcılıktaysa oyuncu kendisini gerçekçi olmayan davranışını tümüyle yaşamaya bırakır. İşte aldandığı nokta da burasıdır. Bağlı olduğu tiyat-

ro türünün eski moda doğalcılıkla uzaktan yakından ilişkisi yok diye kendisinin de bu pespaye üslupla ilgisi olmadığı sanısına kapılır. Aslında kendi coşkularının çizdiği tablonun tıpkı fotoğrafta olduğu gibi her ayrıntıyı yansıtması gerektiğine inanır. Bu yüzden de her zaman oyuncu alabildiğine taşkındır. Çoğu kez de sonuç yumuşaksı, pörsük, abartılı ve inandırıcılıktan uzaktır.

Özellikle Birleşik Amerika'da, Genet ve Artaud ile beslenmiş birtakım oyuncu kümeleri vardır, doğalcılığın her türlüsünü küçük görürler. Kendilerine doğalcılık etiketinin yapıştırılmasına çok sinirlenirler ama onların sanatlarını sınırlayan da budur. Bir insanın tüm varlığının her teliyle bir eyleme katılması tam bir katılım biçimi gibi görünebilir –ama sanatın asıl gereksinimi tam bir katılımdan fazlası bile olabilir– daha az ya da oldukça farklı dışavurumlar gerektirebilir. Bunu anlamak için, coşkunun yanısıra özel bir zekanın da rolü olduğunu görmemiz gerekir. Yansızlık gereksinimi vardır, özellikle belli biçimlere gereksinim vardır: Bütün bunları tanımlamak olanaksızdır ama gözardı etmek de öyle. Sözgelimi oyuncular tam bir bırakış ve şaşırtıcı bir şiddetle savaşırmış gibi görünebilirler. Her oyuncu ölüm sahnelerine hazırdır –bu tür sahnelere kendisini öyle bir bırakır ki, ölüm konusunda hiçbir şey bilmediğini farketmez.

Fransa'da bir oyuncu seçmelere gelir, oyunun en şiddetli sahnesinin hangisi olduğunu öğrenir ve hiç durmaksızın, yeteneğini göstermek üzere işe girişir. Klasik bir rol oynayacak olan Fransız oyuncu kuliste kendisine hava pompaladıktan sonra sahneye fırlar: Gecenin başarısını ya da başarısızlığını kendisini coşkularına teslim edebilme derecesiyle, içsel elektrik yükünün en yüksek nok-

tada olup olmamasıyla ölçer, bunun ardından da sanat perisiymiş, ilhammış gibi şeylere inanç gelir. Yaptığı işin yanlışlığı, bu yolla genellemeleri oynama eğiliminde olmasından gelir. Şunu demek istiyorum, öfkeli bir sahnede öfke tuşuna dokunur –ya da daha doğrusu öfke düğmesini çevirir ve bu elektrik akımı onu sahnenin bitimine kadar idare eder. Bu ona belli bir güç, hatta kimi zaman izleyiciler üzerinde belli bir ipnotizma gücü kazandırabilir. Bu gücü "lirik", "aşkın" bir güç sanma yanlışına da düşülebilir. Aslında böyle bir oyuncu tutkusunun tutsağı olur ve metindeki küçük bir değişme yeni bir şey gerektirdiği zaman tutkusundan kurtulmayı başaramaz. Hem doğal hem de lirik ögeler içeren bir konuşmada sanki bütün sözcükler eşit derecede anlamlıymış gibi söyler her şeyi. İşte oyuncular bu beceriksizlik yüzünden tutsak görünürler, tumturaklı oynama da yapay kaçar.

Jean Genet tiyatronun bayağıdan çıkmasını istemiş. Roger Blin'in *Paravanalar*'ı yönettiği sıralarda ona yazdığı mektuplarda oyuncuları "lirizm"e itmesini önermişti. Kuramsal olarak iyiymiş gibi geliyor bu ama lirizm ne demek? "Sıradan oynayışın dışında" demek ne demek? Özel bir ses, alabildiğine yüksek bir üslup mu gerektirir? Yaşlı, klasik oyuncular sözlerini şarkı söyler gibi söylerler; eski, geçerli bir geleneğin kalıntısı mıdır bu? Biçim arayışı hangi noktada bir yapaylığın kabul edilmesidir? Bugün karşı karşıya olduğumuz en büyük sorunlardan biridir bu; tuhaf maskelerin, abartılı makyajların, kutsal kostümlerin, tumturaklı okumanın, balesel hareketlerin doğrudan doğruya "törensel", bunun sonucunda da lirik ve derinlikli oldukları yolundaki sinsi inancımızı terk etmediğimiz sürece o geleneksel sanat tiyatrosu saplantısın-

dan da kurtulamayacağız.

İnsan hiç değilse her şeyin bir şeyin dili olduğunu ve hiçbir şeyin her şeyin dili olmadığını görebilir. Her eylem kendisi olarak gerçekleşir ve her eylem bir başka şeyin örnekseşesidir. Bir kağıt parçasını buruşturuyorum: Bu eylem kendi içinde bir bütündür: Bir sahnede durabilirim ve yaptığım şey yapılış anında ne ise ondan öte bir şey olmak zorunda değildir. Bu, bir eğretileme de olabilir. Pinter'in *Doğumgünü* adlı oyununda Patrick Magee'yi, tıpkı hayatta olduğu gibi ama gene de törensel bir biçimde, bir gazeteyi ağır ağır yırtarken görmüş olanlar bunun ne anlama geldiğini bileceklerdir. Bir eğretileme bir ım, bir resimdir –bu yüzden de dilin bir parçasıdır. Her konuşma tonu, her ritimli kalıp, dilin bir parçasıdır ve farklı bir deneyimin karşılığıdır. Çoğu kez okul eğitimi almış bir oyuncunun koşuk söyleyişi kadar hiçbir şey ölümcul değildir: Kuşkusuz prozodininin bilimsel yasaları vardır ve bu yasalar oyuncunun gelişiminin belli bir evresinde kimi şeyleri açıklığa kavuşturmakta ona yadımcı olabilirler ama eninde sonunda oyuncu her oyun kişisinin ritimlerinin parmak izleri kadar birbirinden farklı olduğunu anlamalıdır: Sonra müzik gamının notalarının karşılıklarını –neyin karşılığı olduğunu– öğrenmelidir. Bunu da öğrenmelidir.

Müzik görünmez olanla ilişkili bir dildir, onun aracılığıyla hiçlik görülemeyen ama kesinlikle algılanan bir biçimde birden karşımızdadır. Tumturaklı konuşma müzik değildir ama sıradan konuşmadan farklı bir şeyin karşılığıdır. *Sprechgesang* da öyle: Carl Orff Yunan trajedisini, vuruşlarla desteklenip vurgulanan ritimli konuşmanın yüksekce bir düzeyine yerleştirdi, sonuç olağanüstü oldu-

ğu kadar konuşulan ve şarkı biçiminde söylenen trajediden temelde farklı: Farklı bir şeyden söz ediyor o. Lear'in "Asla asla asla asla asla"larının ne yapısını ne de sesini karmaşık anlamlarından ayırabiliriz, Lear'in "Canavar İyilikbilmezlik" deyişini, dizenin kısalığının hecelere nasıl yoğun bir vurgu getirdiğini görmeden yalıtamayız. "Canavar İyilikbilmezlik" sözcüklerinin gerisinde bir devinim vardır. Dilin dokusu Beethoven'in ses kalıplarıyla öyküdüğü deneyimlere doğru kol salar –ama müzik değildir bu, anlamından soyutlanamaz. Koşuk yanıltıcıdır.

Bir zamanlar şöyle bir uygulama geliştirmiştik: Sözgelimi, Romeo'nun Juliet'e veda ettiği sahne gibi, Shakespeare'in bir sahnesini alıyor ve (kuşkusuz yapay bir biçimde) içiçe geçmiş farklı yazış üsluplarını birbirinden ayırmaya çalışıyorduk. O sahne şöyledir:

Juliet: Gidiyor musun? Daha zaman var sabaha.
Bülbüldü, tarlakuşu değil,
Kulağının korkulu boşluğunu delip geçen.
Şu nar ağacında her gece öter.
İnan bana, sevgilim, bülbüldü o.

Romeo: Tarlakuşuydu, sabahın habercisi;
Bülbül değil. Bak, sevgilim, şu Doğu'daki
Ayrılan bulutları kenetleyen kıskanç çizgiler.
Eridi gecenin mumları ve parmak uçlarında
duruyor
Şen gün sisli dağ tepelerinde.
Ya gidip yaşamalıyım, ya kalıp ölmeli.

Juliet: Günışığı değil o ışık; onu tanırım ben.
Güneşin gönderdiği bir meteor
Sana el fenerliği etsin diye bu gece
Aydınlatsın diye Mantua'ya giderken yolunu.
O yüzden kal biraz. Gitmene gerek yok.

Romeo: Yakalansam da öldürülsem de.
Gam yemem, yapacağım istediğini.
Sabahın gözü olmadığını söyleyeceğim şuradaki griliğin;
Ay Tanrıçasının solgun bir yansısından başka bir şey değil.
Tarlakuşu da değil o, notaları başımızın üzerinde
Bunca yüksek kemerli gökte çınlayan.
Gitmek istemem kalmak varken.
Gelirsen gel ölüm! Juliet böyle istiyorsa.
Ne dersin, ruhum? Konuşalım haydi.
Gündüz değil.

Sonra oyunculardan yalnızca gerçekçi bir durumda oynayabilecekleri, bir filmde hiç rahatsız olmadan kullanabilecekleri sözcükleri seçmeleri istendi. Şu çıktı ortaya:

Juliet: Gidiyor musun? Daha çok var sabaha.
Bülbüldü o *[duraksama]* tarlakuşu değil *[duraksama]*

Romeo: Tarlakuşuydu *[duraksama]* bülbül değil.
Bak, sevgilim *[duraksama]* Ya gidip yaşamalıyım, ya kalıp ölmeli.

Juliet: Günışığı değil o ışık; *[duraksama]*
bu yüzden kal daha. Gitmene gerek yok.

Romeo: Yakalansam da, öldürülsem de razıyım.
Yapacağım senin istediğini. *[duraksama]*
Gelirsen gel ölüm! Juliet böyle istiyorsa.
Ne dersin, ruhum? Konuşalım haydi.
Gündüz değil daha.

Daha sonra oyuncular bunu, canlı duraksamalarla dolu çağdaş bir oyunun sahici bir sahnesiymiş gibi oynadılar –seçilmiş sözcükleri yüksek sesle söylediler ama suskun-

lukların eşit olmayan uzunluklarını saptamak için atlanan sözcükleri içlerinden yinelediler. Ortaya çıkan sahne parçası çok iyi film olurdu çünkü bir filmde uzunlukları eşit olmayan suskunlukların ritmiyle birbirine bağlanan diyalog anları yakın çekimlerle, daha başka sessiz, ilişkili imgelerle desteklenirdi.

Bu kaba ayrım bir kez yapıldıktan sonra bunun tersi de yapılabilirdi: Silinen bölümler, bunların normal konuşmayla en küçük bir ilişkilerinin olmadığı bilinciyle oynanabilirdi. O zaman onları –onları seslere ya da hareketlere dönüştürerek– oyuncu, tek bir satırlık konuşmanın içinde doğal konuşmaya özgü birtakım akort vidaları bulunduğunu, başka türden sözcükler aracılığıyla görünür kılınan söylenmemiş düşünce ve duyguların bu vidalara dolandığını gittikçe daha canlı bir biçimde görünceye kadar araştırmak olasılığı vardı. Düpedüz konuşma dili üslubundan açıkça biçemli bir üsluba geçiş öylesine ustacadır ki, acemice tutumlarla gözlemlenemez. Bir oyuncu bir konuşmaya biçimini arayarak yaklaşırsa, neyin müziksel, neyin ritmik olduğu konusunda kolayca karar vermekten sakınmalı. Fırtınada Lear'i oynayan oyuncunun, fırtına müziği için biçilmiş dilimler olduğunu düşünüp konuşmalarda ardarda ani yükselmeler yapması yetmez. Bütün bunların aslında kafasının içinde olup bittiğini düşünerek onları anlamları için sessizce söylemenin de yararı yoktur. Koşukla yazılmış bir bölüm pek çok özellikler taşıyan bir formüle benzer daha çok –her harfinin farklı bir işleve sahip olduğu bir şifre. Fırtına konuşmalarında patlayan sessiz harfler gökgürültüsü, rüzgar ve yağmurun patlamalarını öykünme yoluyla anıştırmak için oradadırlar. Ama sessiz harfler her şey demek değildir:

Bu çatırdayan harflerin içinde kıvrılmış yatan bir anlam vardır, sürekli değişen bir anlam, anlam taşıyıcıları, imgeler aracılığıyla taşınan bir anlam. Böylece "Ey tufanlar, kasırgalar patlayın" başka şeydir, "Boşaltın hemen iyilikbilmez insana vücut veren bütün tohumları" başka şey. Bu yoğunlukta yazabilmek için becerinin en son derecesi gereklidir: Gür sesli herhangi bir oyuncu her iki dizeyi de aynı yüksek sesle haykırabilir ama sanatçı bize yalnızca spermlerini boşaltan göklerin ikinci dizesindeki Hieronymus Bosch–Max Ernst benzeri imgeyi mutlak bir açıklıkla vermekle kalmamalı bunu bize Lear'in kendi öfkesi bağlamında vermelidir. "İyilikbilmez insana vücut veren" sözlerine şairin büyük önem verdiğini gene gözlemleyecek, bu ona çok açık seçik bir sahne yönergesi olarak Shakespeare'in kendisinden gelecek ve o, bu dört sözcüğe daha uzun bir dizenin gücünü ve ağırlığını kazandırmasını, böylelikle de fırtınaya yakalanmış insanın uzak çekiminin üzerine insanın iyilikbilmezliğine olan değişmez inancının yakın çekimini fırlatmasını sağlayacak ritmik yapıyı sezinleyip yakalamaya çalışacaktır. Sinemadaki yakın çekimlerin tersine, bu tür yakın çekim, bir düşüncenin yakınçekimi, tek başına kişinin kendisiyle ilgilenmekten bizi kurtarır. Karmaşık yeteneklerimiz daha tam olarak işe katılırlar ve zihinlerimizde İyilikbilmez insanı Lear'in üzerine, dünyanın üzerine, onun ve aynı zamanda bizim dünyamızın üzerine yerleştiririz.

Gene de sağduyuya en çok gereksinimimiz olan yer burasıdır, doğru bir ustalığın dağdağaya, tumturaklılığa dönüşebileceği bir nokta. "Bir viski ister misin?" –bu cümlenin içeriğinin şarkıya değil konuşur gibi bir ses tonuyla daha iyi verileceği açıktır. "Bir viski ister misin?" Hepimi-

zin kabul edeceği gibi bu cümlenin tek bir boyutu, tek bir anlamlaması, tek bir işlevi var. Oysa *Madame Butterfly*'da bu sözler şarkı biçiminde söylenir ve Puccini'nin bir cümlesi dolaylı olarak bütün opera türünü komikleştirmiştir. Lear'in şövalyeleriyle olan sahnesindeki "Yemek, hey!"i, "Bir viski ister misin?"den farksızdır. Lear'ler çoğu kez bu cümleyi tumturaklı söyler, oyunu yapaylıklara kaydırırlar ama Lear bu sözleri söylediği zaman manzum bir trajedide oynayan değil, yemeği isteyen bir adamdır yalnızca. "İyilikbilmez insan" ile "Yemek, hey!", ikisi de Shakespeare'in manzum bir trajedisinin dizeleridir ama aslında oldukça farklı oynama dünyalarına aittirler.

Provada biçim ile içerik kimi zaman birlikte, kimi zaman birbirinden ayrı olarak incelenmelidir. Kimi zaman biçim incelemesi bize birden o biçimi belirleyen anlamın kapısını açabilir –kimi zaman içeriğin yakından incelenmesi bize taze bir ritim sesini verir. Yönetmen oyuncunun kendi doğru itkilerini nerede karıştırdığına bakmalı –ve işte bu noktada oyuncunun kendisini engelleyen şeyleri görüp onları aşmasına yardım etmeli. Bütün bunlar oyuncu ile yönetmen arasında bir diyalog, bir danstır. Dans çok yerinde bir eğretileme, yönetmen, oyuncu ve metin arasında bir vals. İlerleme daireseldir, kimin başı çektiğine karar vermek, durduğunuz yere göre değişir. Yönetmen durmadan yeni araçlara gereksinim olduğunu anlayacaktır: Her prova tekniğinin yararlı olduğunu, hiçbir tekniğin her şeyi çözmediğini. Ekin sıralaşmasının doğal ilkesini izleyecektir: Açıklama, mantık, doğaçlama ve esinlenişin çabucak tüketen yöntemler olduğunu görecek, birinden ötekine atlayacaktır. Düşünce, coşku ve göv-

de üçlüsünün birbirinden ayrılamayacağını öğrenecektir –ama çoğu kez ayrılırmış gibi yapıldığına tanık olacaktır. Kimi oyuncular açıklamalara tepki vermezler, kimileriyse verir. Kimin ne zaman ne yapacağı belli olmaz, bakarsınız bir gün yönetmenin bir sözcüğüne aydın olmayan oyuncu tepki verir de aydın olanı her şeyi bir jestten anlar.

İlk provalarda doğaçlamanın, çağrışımın ve anıların değiş tokuşu, yazılı malzemenin okunması, o dönemin belgelerinin okunması, filmlere, tablolara bakılması her bireyin içindeki oyunun izleğiyle ilgili malzemeyi harekete geçirmeye yarayabilir. Bu yöntemlerin hiçbirinin kendi başına fazla anlamı yoktur –her biri birer uyarıcıdır. *Marat/Sade*'da deliliğin hareket imgelerinin belirlenip oyuncuya egemen oluşunu ve oyuncunun doğaçlamada bu imgelere ayak uyduruşunu ötekiler izleyip eleştirdiler. Böylece bir oyuncunun delilik sahneleri donanımının bir parçası olan genel klişelerden farklı bir biçim çıktı yavaş yavaş ortaya. Sonra, görünürdeki gerçekliğiyle arkadaşlarına inandırıcı gelen bir delilik öykünmesi ortaya koyarken yeni bir sorunla karşı karşıya gelmek zorunda kaldı oyuncu. Bir gözlemden, hayattan kaynaklanan bir imge kullanmış olabilirdi ama oyun 1808 yılındaki delilikle ilgiliydi –uyuşturuculardan, tedavilerden önce, toplumun deliliğe farklı bir gözle baktığı, bu yüzden de onların farklı davrandıkları v.s. zamanlarla ilgili. Bu konuda oyuncunun hiçbir dış örneği yoktu –Goya'daki yüzlere baktı, öykünülecek örnekler olarak değil, içtepilerinin daha güçlü, daha kaygılandırıcı olanlarına kulak verme inancını destekleyici uyarılar olarak. Bu seslerin bütün dediklerini yapmalarına izin vermek zorundaydı; ve dış örneklerden

ayrılmakla daha büyük tehlikelere giriyordu. Bir delirme eylemi geliştirmek zorundaydı, bunu yaparken yeni bir güçlükle karşılaştı, oyununa karşı sorumluluğuyla. Bütün o sarsılmalar, gürültü patırtılar, olanca içtenlik gene de oyunu hiçbir yere götürmeyebilir. Söylemesi gereken satırlar vardır –onları söyleyemeyecek bir kişi ortaya koyduysa işini kötü yapmış demekti. Böylece oyuncu birbirinin tam tersi iki gereksinimle karşı karşıyadır. Bir ses onu uzlaşmaya kışkırtır –o kişinin içtepilerini sahnelemenin gereklerine uyacak biçimde yumuşatmak. Ama gerçek görevi bunun tam tersidir. Kişiyi canlılaştırmak –ve işlevselleştirmek. Nasıl? İşte zeka ·gereksinimi burada kendisini gösterir.

Bağırıp, uluyup yerlerde yuvarlamaya yer olduğu kadar tartışmaya, araştırma yapmaya, tarihin ve belgelerin incelenmesine de yer vardır. Gevşemenin, senli benli olmanın, ahbaplığın da yeri vardır ama susmanın, disiplinin, dikkatini bir noktaya vermenin de. Bizim oyuncularla provaya başlamadan önce Grotovski yerlerin süpürülmesini, bütün giysilerin, kişisel eşyaların odadan çıkarılmasını istedi. Sonra bir masanın arkasına geçip oturdu ve oyuncularla arasına bir mesafe koyarak konuştu, ne sigara içilmesine ne de konuşulmasına izin verdi. Bu gergin atmosfer birtakım deneyimlere olanak sağladı. Stanislavski'nin kitaplarını okursanız göreceksiniz ki, söylediği şeylerin kimileri tiyatroların büyük çoğunluğunun sallapati olduğu bir dönemde oyuncuda ciddilik uyandırmaya yöneliktir. Buna karşılık kimi zaman resmiyetten uzaklık kadar, bütün kutsal, yüce gönüllü şeyleri bir kıyıya itmek kadar rahatlatıcı, özgürleştirici bir şey olamaz. Kimi zaman dikkatlerin tek bir oyuncuda toplanması gerekir,

kimi zaman ortak süreç bireysel çalışmanın bırakılmasını gerektirir. Bütün yüzeyler araştırılamaz. Herkesle bütün yöntemleri tartışmak işi çok yavaşlatacağı için bütüne zararlı olabilir. Bu noktada yönetmende zaman duygusunun olması gerekir: Sürecin ritmini duyumsayacak, parçalarını gözetecek olan odur. Oyunun genel çizgilerini tartışmanın zamanı vardır, onları unutmanın, yalnızca neşe, taşkınlık, sorumsuzluk aracılığıyla bulunabilecek şeyleri bulgulamanın bir zamanı vardır. Çabalarının sonucu konusunda hiç kimsenin kendini üzmemesi gereken bir zaman vardır. Başkalarının provaları izlemelerine izin vermeyi hiç sevmem çünkü çalışmanın ayrıcalıklı, böylece de özel olduğuna inanırım: Hiç kimsede aptallık ya da yanlış yapma kaygısı olmamalı. Ayrıca provadan bir şey anlaşılmayabilir –çoğu kez aşırılıklara, son verme zamanı gelinceye kadar tiyatro topluluğunu bile şaşırtacak, onların canını sıkacak biçimde izin verilebilir. Ama provada bile dışardan izleyicilere gerek duyulduğu, yabancı yüzler olarak görünen şeylerin yeni ve iyi bir gerilim, gerilimin de yeni bir dikkat yoğunlaşması yarattığı zamanlar vardır: Çalışma sürekli yeni şeyler gerektirmelidir. Yönetmenin sezinlemesi gereken başka bir nokta daha vardır. Kendilerini yeteneklerinin ve çalışma heyecanının büyüsüne kaptırmış oyuncular, oyunu gözden kaçırdıkları zaman yönetmen bunu hemen farketmelidir. Bir sabah birden oyunun değişmesi gerekir: Sonuç her şeyden önemli olmalıdır. Şakalar, yakıştırmalar azaltılır, bütün dikkat o gecenin işlevine çevrilir, öykülenişe, sunuşa, tekniğe, duyabilirliğe, izleyici ile iletişime. Bu yüzden bir yönetmenin teknik dil kullanırken olsun ya da sanatsal bulmayıp bundan kaçınma şeklinde olsun, kuramsal

bir görüş tarzı benimsemesi budalalıktır. Bir yönetmenin bir yönteme çakılıp kalması ne yazık ki işten bile değildir. Hızdan, dakiklikten, diksiyondan söz etmenin her şeyden önemli olduğu bir an gelir. O zaman "hızlan", "uzatma", "sıkıcı oluyor", "tempoyu değiştir" sözleri yağmur gibi patırdar, oysa bir hafta öncesi bu tür konuşma bütün yaratıcılığı köreltebilirdi.

Oyuncu temsile yaklaştıkça kendisinden ayırt etmesi, anlaması ve aynı anda başarması istenen şeylerin sayısı da artar. Tam anlamıyla kendisinin sorumlu olduğu bilinçsiz bir durum var etmelidir. Sonuç bölünmez bir bütündür –ama sezgisel zeka sürekli olarak coşkuyu aydınlatır, öyle ki, kazanmaya çalışılmasına, üzerine saldırılmasına, yabancılaştırılmasına, yeniden değerlendirmeye zorlanmasına karşın izleyici de sonunda aynı derecede bölünmez bir şeyin deneyimini yaşar. Anımsa hiçbir zaman salt coşkusal bir boşalma olmuş olamaz: İnsanın bütününü ilgilendirmiş olsa gerek.

Ve temsil anı; o ana iki geçitten ulaşılır –giriş ve sahne kapısı. Acaba bunlar, simgesel anlamda, bağlayıcı birer halka mıdır yoksa kopukluk simgesi olarak mı görülmeli? Sahnenin hayatla bağlantısı varsa, tiyatro salonunun hayatla bağlantısı varsa, o zaman açılışlar serbest olmalı, açık geçitler, dış dünyadaki hayattan toplaşma yerine kolayca geçişe izin vermeli. Ama tiyatro temelde yapaysa o zaman sahne kapısı oyuncuya kostüm, makyaj, kılık ve kimlik değişikliği gerektiren özel bir yere girdiğini anımsatır –izleyiciler de gündelik dünyadan çıkıp kırmızı bir halının üzerinde yürüyerek ayrıcalıklı bir yere girmek için giyinirler. Bunların her ikisi de doğrudur, ikisi de dikkatle karşılaştırılmalıdır çünkü her ikisi de içle-

rinde oldukça farklı olanaklar barındırır ve oldukça farklı toplumsal konumlara işaret ederler. Her tür tiyatronun tek ortak noktası izleyici gereksinimidir. Bilinen bir şeyi yinelemekten öte bir şey bu: Tiyatroda izleyici yaratım merdiveninin basamaklarını tamamlar. Öteki sanatlarda sanatçı, kendisi için çalışma düşüncesini kendisine ilke edinebilir. Toplumsal sorumluluk duygusu ne kadar gelişmiş olursa olsun, en iyi yol göstericinin kendi içgüdüsü olduğunu söyleyecektir –bitmiş yapıtıyla başbaşa kaldığı an ondan hoşnutsa büyük bir olasılıkla öteki insanlar da hoşnut kalacaktır. Tiyatroda bu böyle değildir çünkü bitmiş yapıta son bir kez bakma olanağı yoktur –izleyici orada yerini alıncaya kadar yapıt tamamlanmaz. Hiçbir yazar, hiçbir yönetmen, megalomanyak bir düş olarak bile yalnızca kendisine özel bir temsil vermek istemez. Hiçbir megaloman oyuncu kendisi için, kendini aynada izlemek için oynamak istemez. Bu yüzden kendi zevkine, kendi yargılarına göre çalışacak bir yazar ya da yönetmen, provalarda yaklaşık olarak kendisi için, çevresi duvar gibi izleyicilerle sarıldığı zamansa gerçekten kendisi için çalışmalıdır. Öyle sanıyorum ki, şunu bütün yönetmenler kabul edecektir: Halkın arasında oturduğu zaman yönetmenin kendi yapıtına ilişkin görüşü tümden değişir.

İnsanın yönettiği oyunun izleyici karşısında ilk temsilini izlemesi tuhaf bir deneyimdir. Daha bir gün önce son kez gözden geçirmeleri yaparken falan oyuncunun iyi oynadığına, falan sahnenin ilginç, falan hareketin incelikli, falan bölümünün açık seçik ve gerekli bir anlamla yüklü olduğuna inanmışsınızdır. Şimdi, çevreniz izleyicilerle sarılıyken bir parçanız onlar gibi tepki göstermektedir, "öff,

sıkıldım", "bunu daha önce söyledi", "bir kez daha böyle yapmacıklı davranırsa çıldıracağım", hatta "bunlar ne demek istiyorlar, anlamıyorum" diyen de sizsinizdir. Sinirliliğin neden olduğu aşırı duyarlılık dışında yönetmenin kendi yapıtı konusundaki görüşünün böylesine ürkünç bir değişikliğe uğraması için ne oluyordur gerçekten de? Bence bu, her şeyden önce olayların şimdiki oluş düzeniyle ilgili bir sorundur. Bunu tek bir örnekle açıklayalım. Bir oyunun ilk sahnesinde bir kız sevgilisine rastlar. Büyük bir sevecenlik ve doğrulukla prova etmiş kız bu sahneyi, basit bir selamlaşmaya herkese dokunaklı gelen bir içtenlik yüklemiştir –bağlam dışı. İzleyicinin önünde daha önceki satırların ve eylemlerin bizi buna hazırlamamış olduğu birden ortaya çıkar: Gerçekten de izleyici başka oyun kişileri ve izleklerle ilgili farklı izler yakalama peşindedir –ve birden karşısına genç bir adama bir şeyler mırıldanan genç bir kız çıkar. Daha sonraki bir sahnede olagelmiş olaylar bu mırıltıların çok yerinde görüneceği bir suskunluk yaratabilirdi –şimdiyse gönülsüz, amacı belirsiz hatta anlaşılmaz kaçmıştır.

Yönetmen oyunu bütün olarak görmeye çahşır ama parça parça prova eder, genel provayı izlediği zaman bile oyunun amaçlarının önbilgisi kaçınılmazdır. Kendisini bir izleyici gibi tepki göstermeye zorlayan izleyicilerle birlikte olduğunda ise bu önbilgi kayar gider ve uygun zaman sıralaması içinde oyunun uyandırdığı izlenimleri peşpeşe ilk kez algılamaya başlar. Her şeyi farklı görmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Bu yüzden her denemeci, izleyici ile olan ilişkisinin bütün yönleriyle ilgilenir. Yeni olanaklar yaratmak için izleyicileri farklı konumlara yerleştirerek denemeler ya-

par. Perdeli bir sahne, bir arena, tam aydınlatılmış bir salon, daracık bir ahır ya da oda –bunlar zaten farklı oluyları koşullar. Ama fark yapay olabilir: Daha derin bir fark, oyuncu, izleyici ile değişen bir iç ilişki kurarak oynandığı zaman ortaya çıkabilir. Oyuncu izleyicinin ilgisini canlı tutabilir, boylece onun savunmasını yıkabilir, izleyiciyi hiç beklenmedik bir konuma getirebilir, karşıt inançlar saltık çelişkiler arasındaki çatışmanın bilincine vardırabilirse o zaman izleyici daha etkin duruma gelir. Bu etkinliğin görünür bir belirtiye gereksinimi yoktur –tepki gösteren izleyici etkinmiş gibi görunebilir ama bu oldukça yapay da olabilir– gerçek etkinlik görünmezdir, ama bölünmezdir de.

Tiyatroyu öteki sanat biçimlerinden ayıran şey sürekliliğin olmamasıdır. Oysa –güçlü eleştiri alışkanlığının etkisiyle– bu gelgeç olguya değişmez ölçütleri, geleneksel kuralları uygulamak çok kolaydır. Bir gece, bir İngiliz taşra kasabası Stoke-on-Trent'te, yuvarlak bir tiyatroda bir *Pygmalion* izledim. Canlı oyuncularla, canlı bir yapının ve canlı izleyicilerin bileşimi oyunun en parıltılı ögelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştı. Oyun çok iyi "gitti". İzleyici tam anlamıyla katıldı. Temsil başarıyla tamamlandı. Oyuncular oynadıkları roller için çok gençtiler: Saçlarına inandırıcı olmayan beyazlıklar sürülmüştü, makyajları sırıtıyordu. Bir mucize olsaydı da bunlar o anda öylece Londra'nın West End'inde, geleneksel bir Londra yapısında, Londra izleyicisiyle sarılmış bulsalardı kendilerini, hiç inandırıcı görünmeyecekler, izleyici de hiç inanmayacaktı. Ama bu demek değildir ki, Londra ölçütü taşranınkinden daha iyi ya da daha yüksek. Tam tersi de olabilir, çünkü o gece Londra'nın herhangi bir yerinde tiyatro ter-

mometresinin Stoke'takine yaklaşması bile olası değildi. Ama bunun karşılaştırması asla yapılamaz. Varsayımsal "eğer"i sınamak olanağı yoktur, tabii eğer değerlendirilen şey, salt oyuncular ya da tiyatro metni değil, temsilin bütünüyse.

Acımasızlık Tiyatrosu'ndaki incelemelerimizin bir bölümü izleyici ile ilgiliydi ve izleyici karşısında ilk temsilimiz ilginç bir deneyimdi. "Deneysel" bir akşamı görmeye gelen izleyiciler genellikle *avantgarde* kavramından kaynaklanan oyunseverlik, küçümseme ve hafif bir onaylamazlık karışımı bir tutum içindeydiler. Onlara birtakım parçalar sunduk. Amacımız çok bencilceydi –birtakım denemelerimizi temsil koşulları içinde görmek istiyorduk. İzleyicilere ne bir program, ne yazarlar, adlar, maddeler listesi ne de kendi amaçlarımızla ilgili bir yorum, açıklama verdik.

Program Artaud'nun üç dakikalık oyunu *The Spurt of Blood* (Sıçrayan Kan) ile başladı, oyunu daha da Artaud'laştırdık çünkü onun diyaloglarının yerine salt çığlıklar koymuştuk. İzleyicilerin bir bölümü hemen sevdi, bir bölümü de kıkırdadı. Biz ciddiydik ama ondan sonra şaka olduğunu düşündüğümüz küçük bir ara oyun oynadık. Bunun üzerine izleyiciler ipin ucunu kaçırdılar: Gülenler acaba gülmeye devam etsinler mi etmesinler mi bilemediler, çevrelerindekilerin gülmelerini onaylamamış olan ciddi niyetlilerse ne tavır alacaklarını şaşırdılar. Temsil sürdükçe gerilim büyüdü: Bir durum gereği Glenda Jackson giysilerini büsbütün çıkarınca geceye yeni bir gerilim eklendi çünkü şaşırtmacanın sonu yoktu. İzleyicinin kendi ansal yargılarına saniyesi saniyesine varmaya hiçbir biçimde hazır olmadığını gözlemleyebiliyorduk.

İkinci temsilde gerilim artık aynı değildi. Hiçbir yazı çıkmamıştı, ikinci gece gelenlerin çoğunun bir gece önce gelenlerce kulaklarının bükülmüş olduğunu da sanmıyorum. Ama gene de izleyici daha az gerilimliydi. Daha başka etkenlerin rolü olduğunu düşünüyorum bunda, bir gece önce temsil verdiğimizi *biliyorlardı* ve gazetelerde *herhangi bir vukuat* haberinin çıkmaması onlar için başlı başına bir güvenceydi. En çok korkulan şeyler olmuş olamazdı: İzleyicilerden biri incinmiş olsa, binayı ateşe vermiş olsaydık haberi ilk sayfada görülürdü. Kötü haber tez duyulur. Daha sonra bu uygulama sürdükçe doğaçlamalara, birtakım sıkıcı şeylere, Genet'den bir parçaya, Shakespeare'den bir çorbaya, birtakım yüksek seslere yer verildiği söylentisi ağızdan ağıza yayıldı ve izleyiciler geldiler, ama seçme izleyiciler; çünkü kuşkusuz artık bazıları evde kalmayı yeğliyorlardı, giderek yalnızca meraklılar ya da kendilerine eğlence arayanlar kaldı geriye. Her ne zaman gerçekten ciddi bir başarısızlık yaşansa uygulamanın ondan sonrasında her zaman sayıları az da olsa çok meraklı izleyiciler olur –ve "başarısızlığın" son gecesi gösteri büyük alkış toplar. İzleyiciyi koşullamaya her şey yardım eder. Kötü olduğunun söylenmesine karşın tiyatroya gidenler belli bir istek, belli bir beklentiyle giderler; hiç değilse en kötü olasılığa hazırlıklıdırlar. Hemen hemen her zaman temsil başlamadan önce bizi koşullayan bir yığın özenli kaynakçayla birlikte tiyatroda yerlerimizi alırız: Oyun bittiği zaman makina gibi kurulmuşcasına yerimizden kalkar hemen gideriz. "US" oyununun sonunda izleyiciye susma, isterse bir süre oturma olanağını önerdiğimiz zaman bu olanağın kimilerinin canını sıkıp kimile-

rinin boşuna gitmesi ilginçti. Gerçekten de eylem tamamlanır tamamlanmaz insanın tiyatrodan kaçar gibi gitmesine hiçbir neden yoktur, 'US' oyunundan sonra pek çok kişi on dakika ya da fazla bir süre sessizce oturup sonra kendiliğinden birbirleriyle konuşmaya başladılar. Bu bana ortaklaşa yaşanmış bir deneyimin ardından hemen kaçıp gitmeye göre daha doğal, daha sağlıklı bir son gibi görünüyor –ancak bu hızlı kaçış toplumsal bir alışkanlık olmaktan çok bile bile yapılıyorsa, o zaman başka.

Bugün izleyici sorunu en önemli, göğüslenmesi en güç sorun. Alışılmış tiyatro izleyicisinin pek canlı, özellikle sadık bir izleyici olmadığını görüyor ve "yeni" bir izleyici arayışına girişiyoruz. Bu kuşkusuz anlaşılır bir şey –ama aynı zamanda biraz yapayca. Genellikle izleyici ne kadar gençse tepkilerinin de o kadar hızlı ve serbest olduğu doğrudur. Genelde genç insanları tiyatroya yabancılaştıran şeyin tiyatronun kötü yanları olduğu da doğru, öyleyse gençleri kazanmak için biçimlerimizi değiştirirsek bir taşla iki kuş vurmuş olacağız. Futbol maçlarının, köpek yarışlarının açıkça doğruladığı bir gözlem var: Halktan izleyicilerin tepkileri orta sınıftakilere göre daha canlı. O zaman halktan izleyiciyi halkın dili aracılığıyla kazanmak akla uygun görünüyor.

Ama bu mantık kolayca çöker. Halktan izleyici vardır ama zümrütüanka gibi bir şeydir. Brecht hayattayken onun Doğu'daki tiyatrosuna akın edenler Batı Berlin'in aydınlarıydı. Joan Littlewood'u West End destekledi, zor günlerinde kendisini ayakta tutacak sayıda izleyiciyi kendi bölgesindeki çalışan kesimden bulamadı. Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu –Kıta Avrupası örneğine uyarak– fabrikalara, gençlik kulüplerine tiyatro toplulukları gönde-

rip toplumun belki de hayatlarında tiyatroya adım atmamış, belki de tiyatronun kendilerine göre bir şey olmadığını düşünen kesimine tiyatro düşüncesini satmaya çalışıyor. Bu komandolar ilgi uyandırmaya, engelleri yıkmaya, dostluk kurmaya çalışıyorlar. Bu olağanüstü, uyarıcı bir çalışma. Ama bunun arkasında belki de dokunulmayacak kadar tehlikeli bir sorun yatıyor –gerçekte ne satıyor onlar? Çalışan adama tiyatronun, kültürün bir parçası olduğunu söylemeye çalışıyoruz –yani, artık herkesin ulaşabileceği o yeni, o kocaman meta sepetinin bir parçası olduğunu. Yeni izleyicilere ulaşma çabalarının hepsinin gerisinde gizli bir korumacılık var –"siz de partiye gelebilirsiniz – ve bütün korumacılıklar gibi içinde bir yalan gizliyor. O yalan da armağanın alınmaya değer olduğu doldurulmuşunda yatıyor. Onun değerine gerçekten inanıyor muyuz? Yaşları ya da sınıfları dolayısıyla tiyatrodan uzak kalmış insanlar oraya çekildikleri zaman onlara "en iyiyi" vermek yeterli midir? Sovyet Tiyatrosu "en iyiyi" verme çabasındadır. Ulusal Tiyatro "en iyiyi" sunuyor. New York'taki Metropolitan Opera'da, yepyeni bir binada, Avrupa'nın en iyi opera şarkıcıları, en iyi Mozart yönetmenince yönetilen, en iyi yapımcı tarafından düzenlenmiş bir *Sihirli Flüt* oynuyorlar. Müzik ve oyun dışında, en son bir olayla kültür kabı gerçekten ağzına kadar doldu çünkü Chagall'ın tablolarından oluşan olağanüstü bir dizi aynı zamanda sahne sahne sergilendi. Kültür müptelalarının görüşüne göre bundan fazlası olamazdı –kız arkadaşını *Sihirli Flüt*'e götürme ayrıcalığına sahip olan genç adam uygar yaşam olarak toplumun ona sunabileceği en üst noktaya ulaşmış demektir. Bilet "el yakar" ama gecenin değerini neyle ölçersiniz? Bir anlamda izleyici kazan-

ma girişiminin her türlüsü şu tehlikeli önermeye tehlikeli bir biçimde göz kırpar: Gelin ve bu iyi yaşamı paylaşın, bu yaşam iyidir çünkü iyi olmak zorundadır, çünkü en iyiyi içermektedir.

Kultür ya da herhangi bir sanat, hayatın üzerinde, hayattan koparılabilen, koparıldığı zaman da kuşkusuz gereksizleşen bir fazlalık olarak kaldığı sürece bunun gerçekten değişmesine asla olanak yok. Bu tür bir sanat için ancak sanatçı savaşabilir, mizaç olarak sanat ona gereklidir çünkü onun hayatıdır. Tiyatroda hep aynı noktaya döneriz: Bu kaçınılmaz gerekliliği yazarların ve oyuncuların duyumsaması yetmez, izleyiciler de paylaşmalı. O yüzden bu anlamda sorun yalnızca izleyici kazanmak sorunu değildir. İzleyicilerde yadsınmaz bir açlık ve susuzluk yaratacak çalışmalar ortaya koymak gibi daha da güç bir sorundur.

Tiyatroya bir gereksinim sonucu gitme konusunda aklımda kalan tek olay, bir akıl hastahanesindeki psikooyun oturumudur. Orada egemen olan koşulları bir an için inceleyelim. Düzenli, tekdüze bir hayat süren küçük bir topluluk vardır. Orada kalanların kimileri için belirli günlerde bir olay, olağandışı bir şey, sabırsızlıkla beklenen bir şey, bir oyun oturumu vardır. Oturumun yer alacağı odaya geldikleri zaman bilirler ki orada olacak şeyler koğuşlarda, bahçede, televizyon odasında olanlardan farklıdır. Hepsi bir çember halinde otururlar. Başlangıçta çoğu kez kuşkulu, ters ve çekingendirler. Sorumlu doktor ilk adımı atıp hastalardan konu önermelerini ister. Öneriler yapılır, tartışılır, birden fazla hastayı ilgilendiren, gerçek ilişki noktaları durumuna gelen noktalar yavaş yavaş ortaya çıkar. Bu konular çevresinde zar zor konuşma geli-

şir ve doktor birden onları oynamaya geçer. O halkadaki herkes az sonra bu rolü benimseyecektir –ama herkesin bu oynayacağı anlamına gelmez bu. Kuşkusuz kimileri [illegible] kişi olarak öne çıkacak, ötekilerse oturup izlemeyi yeğleyecek, ya baş işiyle özdeşleşecek ya da yansız ve [illegible]leştirici bir durumda onun hareketlerini izleyeceklerdir.

Bir çatışkı ortaya çıkacaktır: Bu, gerçek tiyatrodur çünkü ayakları üzerinde duran insanlar orada bulunan herkesin paylaştığı sorunlardan, bu sorunları gerçekten yaşar kılacak biricik üslupla söz ediyor olacak. Gülebilirler. Ağlayabilirler. Hiç tepki gösterme yebilirler. Ama bütün bu olup bitenlerin gerisinde, sözümona akıl hastalarının arasında çok basit, çok mantıklı bir temel öge vardır. Hepsi de endişelerinden kurtulmalarına yardım edilmesini istemektedir, bu yardımın ne olabileceğini, hangi biçimi alacağını bilmeseler de. Burada şunu da belirteyim ki psiko-oyunun iyileştirici değeri konusunda hiçbir görüşüm yok. Belki de tıp açısından kalıcı hiçbir etkisi yoktur. Ama anlık olayın şaşmaz bir sonucu var. Oturum başladıktan iki saat sonra orada bulunan insanlar arasındaki ilişki, birlikte bir deneyim yaşanmış olmaktan dolayı hafifçe değişmektedir. Sonuçta daha canlı duruma gelen, daha rahat akan bir şeyler vardır ortada, daha önce kendilerini sımsıkı mühürlemiş kişiler arasında tohum halinde ilişkiler kurulmaktadır. O odadan ayrılırken artık aynı insan değildirler. Olanlar dengelerini bozacak derecede rahatsız edici olmuş olsa bile sanki kahkahadan kırılmışlar gibi, aynı derecede de canlanmışlardır. Ne iyimserliğe ne de kötümserliğe gerek var: Yalnızca katılanların kimileri geçici olarak biraz daha canlıdırlar. Kapıdan çıkar çıkmaz her şey buharlaşacaksa bunun da bir önemi

yok. Bunun tadını bir kez aldılar mı gene gelmek isteyeceklerdir. Tiyatro oturumları hayatlarında bir vaha gibi görünecektir.

Gerekli bir tiyatrodan benim anladığım bu oyuncu ile izleyici arasında, temel değil, kılgısal bir [illegible]mın bulunduğu tiyatro.

Bunları yazarken, tiyatro acaba ancak küçük çapta, küçücük topluluklarda mı yeniden diriltilebilir bilmiyorum. Ya da büyük çapta, bir başkentin büyük bir tiyatro salonunda mı olasıdır bu iş? Glyndebourne ile Bayreuth kentlerinin bambaşka koşullarda, bambaşka ü[illegible]ın gerçekleştirdikleri şeyi, şu anki gereksinimler çerçevesinde gene başarabilir miyiz? Yani, daha tiyatronun kapısından girmeden önce izleyicisini biçimleyen homojen, bağdaşık bir iş ortaya koyabilir miyiz? [illegible] ile Bayreuth hizmet verdikleri toplu[illegible]arıyla uyum içindeydiler. Bugün canlı [illegible]iyatro nasıl olur da topluma uyumsuz olmaz –yerleşik değerleri övmek değil, onlara meydan okumak peşinde koşmaz– bunu düşünmek güç. Ama suçlamakmış, söylev vermekmiş ya da bağırıp çağırmakmış, bunlar sanatçıya düşmez, hele öğretmenlik etmek hiç düşmez. Sanatçı, "onların" bir parçasıdır. Kendi kendine meydan okumaz. Parlak bir izleyicinin böğründeki diken [illegible] izleyici gerçekten meydan okur. Neşelenmek [illegible]meni olan bir izleyicinin sözcüsü olduğu zaman izleyici ile birlikte gerçekten düğün bayram eder.

İzleyicinin önünde yeni olgular oluşucaksa, izleyici de onlara açıksa çok güçlü bir karşılaşma olacak demektir. Bu olursa, toplumsal düşüncenin dağınık doğası belli pes notalar çevresinde toplanır; bu[illegible]am derin amaçlar yeni-

den duyumsanıp tazelenir, pekiştirilir. O zaman da iyimserlik ile kötümserlik, olumlu deneyimle olumsuz deneyim arasındaki ayrım anlamsızlaşır.

Bütün kumların yer değiştirdiği bir çağda arayış, kuşkusuz bir biçim arayışıdır. Eski biçimlerin yok oluşu, yenilerinin denenişi: Yeni sözcükler, yeni ilişkiler, yeni yerler, yeni binalar: Hepsi aynı sürecin parçalarıdır, her bireysel yapım görünmeyen bir hedefe yapılan atıştır. Bugün tek bir yapımın, öbeğin, çalışma tarz ya da üslubunun aradığımız şeyi vereceğini düşünmek aptallıktır. Geriye doğru olduğu kadar çoğu kez yana doğru giderek ilerlemesini sürdüren bir dünyada tiyatro ancak yengeç gibi yol alacaktır. Bugün - ondokuzuncu yüzyıl tiyatro ve operalarında olduğu gibi– bir dünya tiyatrosunun, bir dünya üslubunun olmamasının nedeni budur.

Ama her şey devinim, her şey yok oluş, her şey tedirginlik, her şey moda değildir. Olumlama kaleleri vardır. Bir yerlerde birden bir şeylerin başarıldığı anlar: Topluca bir deneyimin yaşandığı, oyun ve izleyici bütünleşmesiyle gerçekleşen tiyatronun Ölümcül, Kaba, Kutsal gibi ayrımları anlamsızlaştırdığı durumlar, temsiller. Böyle ender anlarda neşeli tiyatro, arınma, kutlama tiyatrosu, araştırma tiyatrosu, anlamın paylaşıldığı tiyatro, canlı tiyatro, bunların hepsi tek ve aynı şeydir. Ama o an bir kez geçti mi, geçer ve koru körüne öykünerek bir daha ele geçmez –ölümcül tiyatro geri gelir ve arayış yeniden başlar.

Her eylem çağrısı eylemsizliğe çağrıyı da içinde barındırır. Deneyimlerimizin en kutsalını ele alalım –müzik. Müzik insanların pek çoğu için hayatı dayanılır kılan bir şeydir. Bir haftada onca saat müzik insanlara hayatın ya-

şamaya değebileceğini anımsatır –ama bu teselli anları onların hoşnutsuzluklarının köşelerini törpüler ve başka durumda katlanılmaz olan bir hayat tarzını kabul etmeye hazır duruma getirir. Sarsıcı haksızlık öykülerini ya da napalmlı çocuk fotoğraflarını düşünün, bu şoklar hayatımızın en haşin deneyimleridir –ama izleyicilerin gözlerini, nasılsa altı oyulmuş, bir eylem gereksinimine açarlar. Sanki bir gereksinimi çok canlı bir biçimde yaşamak o gereksinimi çabuklaştırır ve aynı anda söndürür gibidir. Ne yapılabilir?

Tiyatroda bir asit denemesi biliyorum. Sözcüğün gerçek anlamıyla asit denemesi. Bir temsil bittiği zaman geriye ne kalır? Neşe unutulabilir ama güçlü coşku da silinir, sağlam düşünce zinciri de kopabilir. Coşku ve tartışma konusu izleyicinin kendi işini daha iyi görme isteğine bindirilebilirse o zaman zihinde bir şeyler tutuşur. O olay belleğin üzerine bir taslak, bir tat, bir iz, bir koku –bir resim kazır. Zihinde kalan şey oyunun ana imgesi, karaltısıdır, ögeler tam anlamıyla birbirine geçmişse bu karaltı onun anlamı olur, bu biçim onun söylemesi gereken şeyin özü olacaktır. Yıllar sonra çarpıcı bir tiyatro deneyimimi düşündüğüm zaman belleğime kazınmış bir öz buluyorum: Bir ağacın altında iki serseri, bir at arabasını çeken yaşlı bir kadın, dans eden bir çavuş, cehennemde bir kanapenin üzerinde üç kişi –ya da arasıra bütün imgelemelerden daha derin bir iz. Anlamları tam olarak anımsamama olanak yok ama o özden hareketle yeniden anlamlar üretebilirim. O zaman bir amaca hizmet edilmiş olacaktır. Birkaç saat benim hayata ilişkin düşüncelerimi iyileştirebilirdi. Bu başarılması tümüyle değilse bile hemen hemen olanaksız bir şey.

Oyuncunun kendisi enerji harcamaktan neredeyse hiç korkmaz. Çok büyük, korkunç bir rol oynayan her oyuncu oyun bittikten sonra soyunma odasında gevşek ve canlıdır. Zorlu fiziksel etkinlik gösteren biri aracılığıyla güçlü duygular aktarmak sanki sağlığa yararlı bir şey gibidir. Orkestra yöneticisi olmanın insana iyi geldiğine inanıyorum, trajedi oyuncusu olmak da öyle: Soy olarak onlar hiç kuralı bozmadan olgun bir yaşa ulaşıyorlar. Ama bence bunun bir bedeli de var. Bir eldiven gibi çıkarıp atabileceğiniz bu düşsel insanları yaratmak için kullandığınız malzeme kendi kanınız, kendi canınızdır. Oyuncu her zaman kendinden bir şeyler verir. Kullandığı şey kendi olası gelişimi, kendi olası kavrayışıdır, bu malzemeyi oyun bittikten sonra bir kıyıya atılan kişilikleri örmek için kullanır. Buradaki sorumuz: Acaba aynı şeyin izleyiciye de olmasını engelleyecek bir şey var mı? Acaba izleyici de yaşadığı arınmanın bir izi kalabilir mi –yoksa ulaşabileceği en iyi şey bir mutluluk parıltısı mıdır?

Burada bile pek çok çelişki var. Tiyatro edimi bir gevşemedir. Hem kahkaha hem de yoğun duygular, sistemdeki birtakım molozları temizlerler –böylece onlar iz bırakan şeylerin tam karşıtıdırlar, çünkü bütün arınmalarda olduğu gibi her şeyi tertemiz, yepyeni yaparlar. Ama acaba silici deneyimlerle kalıcı deneyimler büsbütün farklı şeyler midir? Bir yinelenme sırasında her şeyin olabileceğini söylemek daha doğru değil mi?

Pek çok neşeli yaşlı erkek ve kadın vardır. Şaşırtıcı derecede canlı ama koca birer bebek yüzlerinde ve doğalarında çizgiler yoktur, şendirler ama büyümemişlerdir. Başka yaşlı insanlar da vardır, huysuz olmayan, göçkün olmayan: Çizgiler, izler taşıyan –pırıl pırıl, taptaze. Genç-

lik ile yaşlılık bile üstüste çakışabilir. Yaşlı oyuncunun asıl sorusu onu böylesine yenileyen bir sanatta, gerçekten istediği takdirde, başka türlü bir gelişme olanağı bulup bulamayacağıdır. Tiyatroda neşeli bir akşam geçirmiş mutlu, tazelenmiş izleyici için de soru aynıdır. Başka bir olanak var mıdır? Çabucak geçen bir özgürleşme olduğunu biliyoruz; kalan bir şeyler de olabilir mi?

Burada gene dönüp dolaşıp izleyici sorununa gelirız. İzleyici koşullarının değişmesini gerçekten ister mi? Kendisinde, yaşamında, toplumunda farklı bir şey olsun ister mi? İstemiyorsa, o zaman tiyatronun bir destek, bir büyüteç, bir projektör ya da yüzleşme yeri olmasına da gereksinimi yoktur.

Öte yandan bunlardan birine ya da hepsine gereksinimi olabilir. O durumda yalnızca tiyatroya değil, orada bulabileceği her şeye gereksinimi vardır. İzlerin yakıcı, kalıcı olmasına fena halde gereksinimi vardır.

Bir formülün, bir eşitliğin eşiğindeyiz: *Tiyatro = R r a*. Bu harfleri bulmak için hiç umulmadık bir kaynağa baş vurmak zorunda kaldık. Fransız dilinde Shakespeare'i çevirecek sözcükleri bulamazsınız, ama ne tuhaftır ki, tiyatro olayının sorunlarını ve olanaklarını yansıtan sözcükleri bu dilin her gün kullanılan üç sözcüğünde buluyoruz.

Répétition, représentation, assistance (tekrar, temsil, yardım). Bu sözcüklerin İngilizcede karşılıkları pekâlâ var. Ama biz normal olarak bir provadan söz ediyoruz: *Répétition*, diyor Fransızlar, onların bu sözcükleri işin mekanik yanını akla getiriyor. Haftalar, günler, saatler süren alıştırmalar yetkinlik sağlar. Bu ağır bir iş, sıkı bir çalışma, bir disiplindir; iyi bir sonuca götüren can sıkıcı

bir edimdir. Her atletin bildiği gibi tekrarın sonunda bir değişim olur: Bir amaca yönelmiş, bir iradenin güdümünde yapılan tekrar yaratıcıdır. Halkın huzuruna çıkmayı göze almadan önce yeni bir şarkıyı bir yıl ya da daha fazla çalışan kabare şarkıcıları vardır: Sonra o şarkıyı izleyicilere belki elli yıl tekrar edebilirler. Laurence Olivier dil kaslarına yüzde yüz egemen oluncaya kadar diyalogları kendi kendine tekrar eder –böylece de tam anlamıyla özgürleşir. Hiçbir soytarı, hiçbir akrobat, hiçbir dansçı birtakım hareketlerin yalnızca tekrar yoluyla mümkün olabileceği gerçeğinden kuşku duymaz, tekrarın düello çağrısını geri çeviren bir kişi birtakım anlatım bölgelerinin kendisine hemen kapandığını bilir. Bunun yanısıra tekrarın hiçbir buyusu yoktur; sıcaklığı olmayan bir kavramdır; ölümcul şeyleri çağrıştırır. Tekrar denince çocukluğumuzdaki piyano dersleri, gam tekrarları gelir aklımıza; tekrar denince, onbeşinci oyuncu kadrosuyla, çoktan anlamını, tadını kaybetmiş eylemleri makina gibi tekrarlayıp duran gezici müzikli güldürüler gelir. Terkar, gelenekte anlamsız olan ne varsa onlara götürür bizi: İç tüketici uzun tekrarlar, yedek oyuncularla yapılan provalar, duyarlı oyuncuların korkulu düşüdür bunlar. Bu karbon kağıdı tekrarları yaşamdan yoksundur. Tekrar, canlılığı yadsır. Sanki tek bir sözcükte tiyatro türünün temel çelişkisini görürüz. Bir şeyin gelişmesi için hazırlanması gerekir; hazırlanmak da, çoğu kez, üzerinden defalarca geçmek demektir. Tamamlandığı zaman görülmesi gerekir, bu da haklı bir tekrar gereksinimine yol açabilir. İşte bu tekrarlarda yatar yozlaşmanın tohumu.

Bu çelişkiyi ne uzlaştırabilir? İşte bu sorunun yanıtı temsil sözcüğünün Fransızcasında, *representation*'da sak-

lıdır. Temsil bir şeyin yeniden sunulduğu zamanki durumudur, geçmişte olmuş bir şeyin yeniden gösterilmesidir –eskiden olmuş bu şeyin şimdi olması. Çünkü temsil, geçmişteki bir olayın öykünmesi ya da betimlenmesi değildir; temsil zamanı yadsır. Dünün eylemini alır, onu ansallığı da dahil olmak üzere her bir yönüyle yeniden yaşatır. Bir başka deyişle temsil, yeniden sunma, bu sözcüklerin dile getirdiği şeydir –yeniden gösterme. Bunun nasıl tekrarın yadsıdığı hayatın yenilenişi olduğunu görebiliriz ve aynı şey temsil için olduğu kadar prova için de geçerlidir .

Bunun gerçekten ne olduğunu incelemek zengin bir alan açar önümüze. Canlı eylemin ne anlama geldiğini, içinde bulunduğumuz anda gerçek jesti oluşturan şeylerin neler olduğunu, yapmacığın hangi biçimleri alabileceğini, bir oranda neyin canlı, neyin tümüyle yapay olduğunu görmeye zorlar bizi –yavaş yavaş temsil edimini böylesine güçleştiren gerçek etmenleri tanımlamaya başlayabiliriz. Bunu inceledikçe tekrarın temsil düzeyine çıkabilmesi için başka bir şeye gerek olduğunu daha iyi anlarız. Yeniden gösterme kendi başına ortaya çıkmaz, yardıma gerek vardır. Bu yardım da sizi hazırda beklemez: Bu gerçek yardım olmazsa gerçek bir yeniden gösterme de olmayacaktır. Bu gerekli ögenin ne olabileceğini merak eder, bir provaya bakar, ıstırap verici tekrarlarla uğraşan oyuncuları görürüz. Onların çalışmalarının bir boşlukta anlamsız olacağını kavrarız. Burada bir ipucu buluyoruz. Doğal olarak bu bizi izleyici düşuncesine götürür; izleyici olmadığı zaman bir amacın, bir anlamın da olmadığını görüruz. İzleyici nedir? Fransız dilinde izleyenler, seyredenler, izleyiciler için kullanılan bir sözcük ötekilerinden ay-

rılır, nitelik açısından ötekilerden farklıdır. *Assistance* –yardım; bir oyun izliyorum –*j'assist à une piece*. Yardım etmek –sözcük bu: Anahtar bir sözcük. Bir oyuncu hazırlanır, her an yaşamdan yoksun kalabilecek bir sürece girer. Bir şeyi yakalamak, ona vücut vermek uzere yola çıkar. Provada, dirimsel yardım ögesi yönetmenden gelir, o izleyerek yardım etmek için oradadır. Oyuncu izleyicinin karşısına çıktığı zaman büyülü dönüşümün büyülü bir değnekle sağlanmadığını görür. İzleyiciler gösteriye yalnızca bakar, bütün çabayı oyuncudan beklerlerse, edilgen bakışların karşısında oyuncu tek yapabileceği şeyin provaları terarlamak olduğunu düşünebilir. Bu onu çok rahatsız edebilir, izleyıcıyi canlandırabilmek için bütün iyiniyetini, içtenliğini, ateşini seferber edebilir ama gene de hep bir eksiklik duyar. "Kötü" bir salondan söz eder. Arada bir "iyi bir gece" dediği zamanlar rastlantı sonucu, izleyicilik rolüne etkin bir ilgi ve canlılık getiren izleyicilerin bulunduğu gecelerdir –o izleyici yardım eder. O yardım sayesinde gözlerin, dikkatin, arzuların, eğlencenin, yoğunlaşmanın yardımıyla, tekrar, bir yeniden canlandırmaya dönüşür. O zaman artık canlandırma sözcüğü oyuncu ile izleyiciyi, gösteri ile halkı birbirinden ayırmaz: Onları birleştirir: Biri için şimdi varolan şey öteki için de öyledir. İzleyici de değişiklik geçirmiştir. Tiyatronun dışından, genel olarak kendini tekrarlayan bir hayattan çıkıp her anın daha açık, daha yoğun yaşandığı özel bir alana gelmiştir. İzleyici oyuncuya yardım eder, aynı zamanda izleyicinin kendisine de sahneden yardım gelir.

Tekrar, temsil, yardım. Bu üç sözcük tiyatro olayının hayat bulması için gerekli üç ögeyi özetler. Ama asıl öz hâlâ eksiktir çünkü herhangi üç sözcük duragan bir şey-

dir, her formül kaçınılmaz olarak her zaman için geçerli olacak bir doğruyu yakalama girişimidir. Tiyatroda doğru dediğimiz şey hep hareket halindedir.

Siz bu kitabı okurken o eskimeye yüz tutmuş olacak bile. Benim için o bir alıştırma, şu anda sayfanın üzerinde donmuş durumda. Ama kitabın aksine tiyatronun kendine özgü bir özelliği var. Her zaman baştan başlamak olası. Hayattaysa bu bir peri masalıdır; biz kendimiz hiçbir konuda asla geri dönemeyiz. Sararmış yapraklar asla yeşillenmez, saatler geriye işlemez, ikinci bir şansımız asla olmaz. Tiyatroda kara tahta her zaman silinir.

Gündelik hayatta "eğer" bir varsayımdır, tiyatrodaki "eğer" bir denemedir.

Gündelik hayatta "eğer" bir kaçamaktır, tiyatroda "eğer" doğrunun kendisidir.

Bu doğruya inandırılırsak o zaman tiyatro ve hayat aynı şey olur.

Bu yüksek bir amaçtır. Zor bir işmiş gibi görünür.

Oynamak, çok çalışmak gerektirir. Ama çalışmayı bir oyun olarak algılarsak o zaman artık o çalışma değildir.

Bir oyun oyundur.