

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Dünden Bugüne Brecht

Dünden Bugüne **Brecht**

ZEHRA İPŞİROĞLU

HA
Bİ
TUS

ZEHRA İPŞİROĞLU



Kıtabın Adı: Dünden Bugüne Brecht **Yazar:** Zehra İpşiroğlu

Yayın Hakları: © Habitus Yayıncılık, 2016 [Bu yapıtın yayım hakkı Zehra İpşiroğlu'nun temsilcisi Telif Hakları ONK Ajans Ltd. Şti'den devralınmıştır]

Kapak Tasarım: Ahmet Söğütüoğlu **Sayfa Tasarım:** Murat Kaspar

Baskı ve Cilt: Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok

No: 4 NB7-9-11 Topkapı - İstanbul Tel: 0212 613 03 21

Sertifika No: 12064 **ISBN:** 978-605-4630-50-9 **1. Baskı:** 2016, İstanbul

Habitus Yayıncılık Rek. Tek. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd.Şti.: Kemankeş Mahallesi

Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul Tel: 212 244 48 87

Sertifika No: 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com





İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	11
1. BRECHT TİYATROSUNUN AÇTIĞI YOLLAR	14-15
Brecht'in İzinde	16
Toplumsal Sorunlar ve Politik Tiyatro	29
2. BERTOLT BRECHT TİYATROSU	34-35
Bertolt Brecht: Düşünmeyi Öğreten Bir Yazar	36
Bertolt Brecht'in İlk Oyunları	39
Brecht'in Oyunlarında Savaş İzleği	48
ÇEŞİTLİ SAHNE YORUMLARI	52-53
Çeşitli Brecht Yorumları	54
Brecht Yorumları Üzerine Bir Söyleşi	62
Brecht Miti ve Berliner Ensemble	69
Bochum ve Bonn Tiyatrolarından İki Brecht Yorumu	76
Theater an der Ruhr'dan Bunalımlı Bir Brecht Yorumu	79
Theater an der Ruhr'dan İki Kez <i>Üç Kuruşluk Opera</i>	83
Theater an der Ruhr'dan 15 Yıl Sonra Yine <i>Üç Kuruşluk Opera</i>	86
Brecht Light	89

3. TÜRKİYE'DE BERTOLT BRECHT

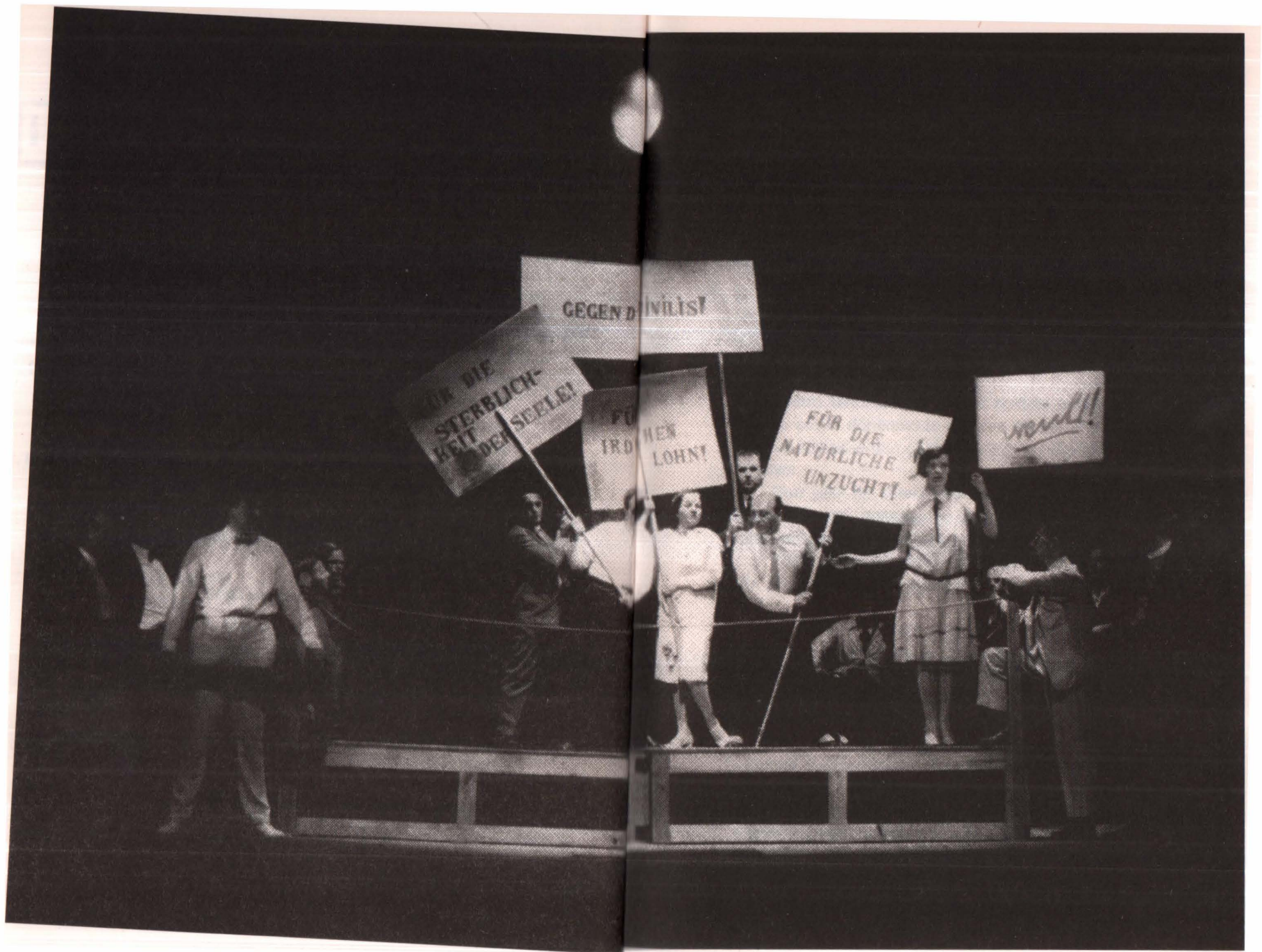
96-97

Günümüzde Brecht	98
Brecht'in Yorumlanmasında Karşılaşılan Güçlükler	103
Brecht'i Yeniden Okumak ya da Brecht'le Diyalog	107
Nâzım Hikmet ve Bertolt Brecht	113
Haldun Taner ve Bertolt Brecht	121
Ferhan Şensoy <i>Üç Kuruşluk Opera</i> 'dan <i>Üç Kurşunluk Opera</i> 'ya	128

SAHNEMİZDE BERTOLT BRECHT

134-135

<i>Kafkas Tebeşir Dairesi</i>	136
<i>Anna'nın Yedi Ana Günahı</i>	142
<i>Oyuncu'nun Gözüyle Anna'nın Yedi Ana Günahı</i>	146
<i>Sade Vatandaş Şvayk</i>	154
<i>Galileo Galilei'nin Yaşamı</i>	159
<i>Galilei ve Sokrates</i>	162
<i>Yalınayak Sokrates ve Ulm'lü Terzi</i> ya da <i>Sokrates'in Uçuşu</i>	165
<i>Puntila Ağa ve Uşağı Matti</i>	170
<i>Üç Kuruşluk Opera</i>	175
<i>Brecht Bizi Anlatıyor</i>	178
<i>Genco Erkal'la Brecht Tiyatrosu Üzerine Söyleşi</i>	182
BRECHT TİYATROSU'NUN ETKİLERİ ÜZERİNE	203



SUNUŞ

Tiyatro tarihinde bir dönüm noktası oluşturan Bertolt Brecht üzerine çeşitli dönemlerde yazılmış eleştiri, deneme, inceleme yazıları ve söyleşilerden oluşan elinizdeki çalışmam 2010'lara kadar uzanıyor.

Otuz yıllık bir süreci kuşatan, böylece Brecht Tiyatrosu aracılığıyla seksenli, doksanlı ve iki binli yılların tiyatro anlayışına ışık tutan yazıları üç ana bölümde topladım:

Kitabın temelini oluşturan ilk bölümde günümüzde unutulmuş gibi görünen Brecht tiyatrosunun bize açtığı yollar üzerine duruyorum.

Bu bölümde Brecht sonrası gelişmeler ve sözgelimi bugünün belgesel tiyatro anlayışı da gündeme geliyor.

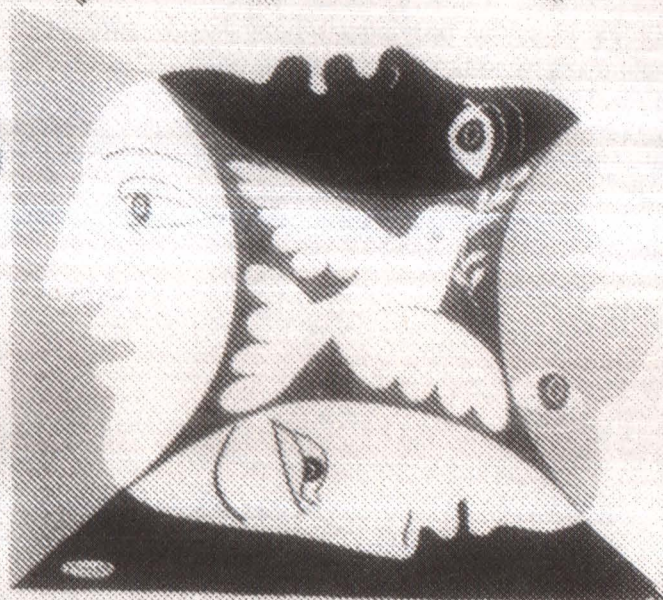
İkinci bölümde Brecht tiyatrosunu genel çizgileri içinde ele alıyor ve Almanya'da seksenli ve doksanlı yıllardan bugüne değin izlediğim sahne yorumlarının üzerinde duruyorum.

Üçüncü bölümde ise Türkiye'de Brecht'in nasıl alımlandığının üzerinde durarak Haldun Taner, Nâzım Hikmet, Ferhan Şensoy gibi yazarlarımızı nasıl etkilediğini irdeliyor ve seksenli yıllarda bizde sahnelenen Brecht yorumlarından bir kaçını gündeme getiriyorum. Brecht'in çeşitli oyunlarını oynamış ve sahnelemiş olan, bu açıdan da bizde tanınmasını sağlayan Genco Erkal'la uzun bir söyleşi bu bölümün temelini oluşturuyor.

Son söz olarak da bu kitap üzerine benimle yapılan uzunca bir söyleşi kapsamında Brecht tiyatrosunun etkileri ele alınıyor.

Kitapta yer alan yazıların Brecht tiyatrosunu bütünüyle kuşatmak gibi bir iddiası yok. Gerek topladığım eleştiri yazıları gerek incelemeler ve söyleşiler öznel bir seçimi içeriyor. Öte yandan yazılara bir bütün içinde baktığımızda, bu tiyatroyla ilgili gerek metin gerek sahne alımlanması açısından bazı ipuçları bulabiliyoruz. Bu açıdan Brecht tiyatrosunu yeterince tanımayan bir okuyucu bu kitaptan yararlanabilecek, tanıyan okuyucu ise okuduklarını kendi gözlemleri ve deneyimleriyle bütünleştirerek, kendi gördüğü farklı sahne yorumlarıyla kıyaslama olanağını bulacaktır. Öte yandan kitapta yer alan yazıların bir dönemin tiyatro anlayışını dile getirmek açısından tarihsel bir malzeme ve belge niteliğini taşıdığını düşünüyorum.

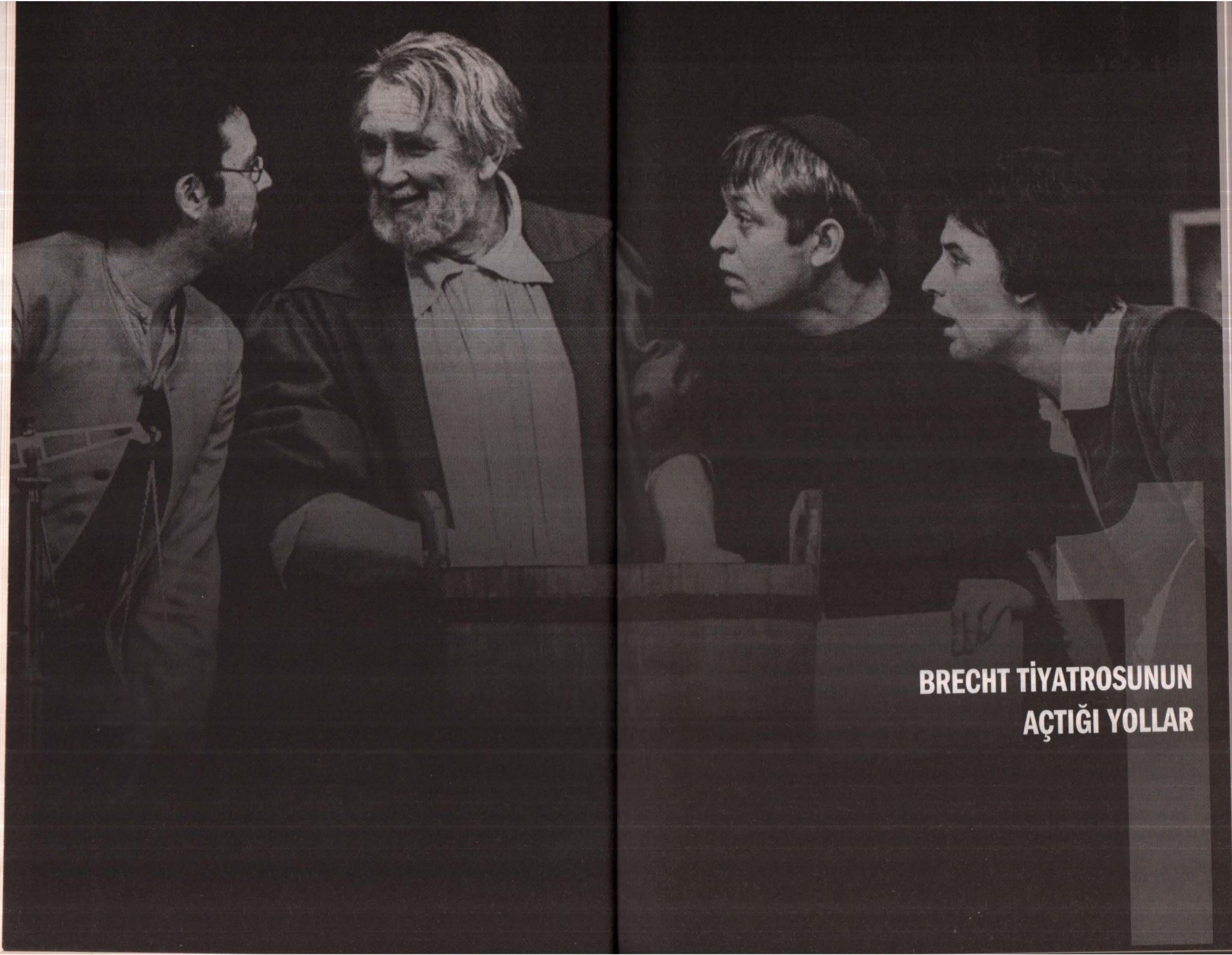
Bu kitabın ilk baskısı *Yüzyıl Sonra Brecht* adıyla çıktı. Genişletilmiş ve güncelleştirilmiş olan yeni baskıyı *Dünden Bugüne Brecht* adıyla yayınlıyoruz.



Willkommen beim

**BERLINER
ENSEMBLE**

am Bertolt-Brecht-Platz



BRECHT TİYATROSUNUN AÇTIĞI YOLLAR

BRECHT'İN İZİNDE

Brecht'le Diyalog ya da Tiyatro Dünyasına Giriş

Yetmişli yılların başında tiyatroya aşırı ilgi duyan bir üniversite öğrencisi olarak Dostlar Tiyatrosu'nda Mehmet Akan'ın Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden uyarladığı *Analık Davası* oyununun provalarını izliyordum. Bu uyarlamada oyunun konusu Osmanlı tarihindeki bir döneme yerleştirilmişti; çeşitli halk motiflerinden, sünnet düğünü, halk düğünü gibi yerel motiflerden, halk danslarından, köy oyunlarından, çalgılı sazlı bir müzikten esinlenerek oyunun özüne bağlı kalan, özgün bir yoruma gidilmişti. Tiyatroyu o güne değin hep bir izleyici olarak dışarıdan görmüş ve yaşamıştım. İzlediğim oyunlar da daha çok dramatik yapıli oyunlardı. İlk kez bir oyunun aşama aşama nasıl oluştuğuna tanık olduğum gibi epik yapıli bir oyunla da ilk kez karşılaşılıyordum. Beni çok heyecanlandıran oyunun temel taşlarını oluşturan Grusha rolündeki Zeliha Berksoy'un ya da Yargıç Azdak rolündeki Genco Erkal'ın oynadıkları rollerin çelişkilerini ve inceliklerini aşama aşama çıkartan unutulmaz oyuncuklarının yanı sıra tiyatrodaki gerilimsiz ve neşeli havaydı. O döneme egemen olan toplumsal sorumluluğun ve karşı duruşun ışığında herkes elinden geldiğince bir şeyler yapmaya çalışılıyordu. Provalar boyu tartışılıyordı, konuşuluyordı ve kimse bir diğerine kendi düşüncesini dayatmaya çalışmadan çeşitli seçenekler sunuyordı. Oyundaki en küçük bir rolün bile saygınlığı olduğu eşitlikçi bir anlayış egemendi. Yaşadığımız baskıcı ve otoriter sistemin tam karşıtı bir duruştu burada sözkonusu olan.

Her gün görevli gibi tiyatroya gidip elimde küçük bir not defteriyle izlediğim bu oyunun provaları benim için bir dönüm noktası oldu. Kararımı vermiştim, bundan böyle tiyatro benim de yaşamımın temelini oluşturacaktı.

Yaklaşık sekiz yıl sonra bu kez Mehmet Ulusoy'un yönetiminde gene Dostlar'da Kuzgun Acar'ın unutulmaz maskeleriyle sahnelenen ve belki de gördüğüm en çarpıcı yorumlardan biri olan *Kafka's Tebeşir Dairesi* yazdığım ilk tiyatro eleştirisiydi. Bir eleştirinin nasıl yazılabileceğini maskelerden araba lastiklerine, çektikçe uzayan, türlü biçimlere giren metrelerce uzunluktaki bir örtüden kara miza-ha çalan bir oyunculuk anlayışına değin türlü görsel buluşlarla bezemiş olan ama gene de Brecht'in duruşuna sadık kalan bu sahne yorumunun kendisi gösteriyordu bana.

Analık Davası'nın provalarını izlerken adım adım bir oyunun gelişim ve oluşum sürecini yaşamıştım. Şimdiye bitmiş bir oyundan, sahne yorumundan yola çıkarak göstergeleri tek tek çözüyor, böylece bu yorumun hangi temellere dayandığını ortaya çıkartıyordum.

Tiyatroya provaları izleyerek adımımı attığımdan bu yana aradan geçen süre içinde Berlin'de öğrenimimi sürdürürken, tiyatro dünyasının iyice içine girmiştim. Özellikle Doğu Berlin'de Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble'de izlediğim oyunların her biri benim için unutulmaz bir deneyim oluşturunuyordu. Öte yandan Berlin Schiller Theater'de Samuel Beckett'in sahneye koyduğu *Godot'yu Beklerken*'in provalarını izlerken de benzer duygular içindeydim. Sahnelenen oyun ister Brecht ister Beckett'in bir oyunu olsun, tiyatro iyi yapıldığı sürece inanılmayacak derecede heyecan verici bir olguydu. Belki de bu nedenle bizde o yıllarda yaratılan uyumsuz tiyatro epik tiyatro polemğine hiçbir zaman katılmadan *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* kitabımı yazdıktan sonra, Brecht üzerine çalışmalarımı yoğunlaştırarak, Brecht'in yabancılaştırma tiyatrosu ve Brecht sonrası gelişmeleri içeren *Tiyatroda Devrim*'i¹ kaleme aldım. Epik tiyatro toplumsal sorunlarla yoğun bir hesaplaşmayı gündeme getiriyor, öte yandan uyumsuz tiyatro öznel sorunlarda odaklanıyordu. Ne var ki her ikisi de gerçeğin bir kesitini öykünme yoluyla yansıtmaya dayanan benzetmecî tiyatro geleneğine

1 Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, İstanbul, MitosBoyut, 2000.

karşı çıkarak, yeni bir dil, tiyatro dilini yaratmaya çalışıyordu. Sanırım, beni büyüleyen de her tür ideolojik duruşun ve dünya görüşünün ötesinde bu dil olmuştur. Aradan geçen yıllar içinde bir araştırmacı ve yazar olarak hep bu dilin izlerini sürer, tiyatro alımlamasının çeşitli boyutlarını ve renklerini hep tiyatro dünyasına ilk adımımı attığım dönemdeki heyecanı duyumsayarak bulgulamaya çalışırken, Brecht'in modern tiyatroya ve yazına getirdiklerini de daha iyi kavradığımı sanıyorum. Bu, Brecht bugün ne derecede güncel, marksist dünya görüşü ne derecede geçerli, oyunları nasıl alımlanıyor sorusunun çok ötesine taşan bir yaklaşım.

Geçmişle Gelecek Arasındaki Köprü

Brecht'in 60. ölüm yıldönümü dolayısıyla Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble'de oyunlarının bir bölümü *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Küçük Burjuva Düğünü*, *Mezbahaların Kutsal Johannası*, *Üç Kuruşluk Opera*, *Ana*, yeniden sahneye kazandırılmıştı. Brecht'i canlandırma projesinin, her ne kadar güzel bir girişim gibi görünse bile, zorlama bir yanı vardı. Çünkü bugün Batı ülkelerinde Brecht'in oyunlarının çok az oynandığı bir gerçek. Gene kendi ülkesi Almanya'yı örnek getirecek olursam, altmışlı, yetmişli yılların Brecht furyasından sonra, oyunları sahnelerde giderek daha az yer almaya başladı.

Son yıllardaki tek tük Brecht sahnelemelerinde genellikle üç eğilimin ağır bastığını görüyoruz: (1) Ya *Kentlerin Vahşi Ormanında* ve *Baal* gibi dünya görüşünün yeterince belirginleşmediği nihilist dönem oyunlarına ağırlık veriliyor –böylelikle öznel ve karamsar bir dünya sunuluyor; (2) ya tam tersine oyunların eğlenceli ve komik yanı vurgulanarak düşünsel boyutu yok sayılıyor –ki Köln Schauspielhaus'ta sahnelenen *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve Düsseldorf Schauspielhaus'ta oynanan *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* buna örnek verilebilir; (3) ya da son eğilimde olduğu gibi Brecht tiyatrosunun özelliklerine sadık kalınarak Brecht'i olduğu gibi koruma yolu seçiliyor, böylece yaşamayan, neredeyse müze-lik bir Brecht yaratılıyor –Wuppertal Tiyatrosu'nda sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* bu eğilime tipik bir örnek (Bkz. Brecht Light başlığı).

Brecht bugün güncelliğini yitirmiş gibi görünse de, tiyatro tarihinde bir dönüm noktası oluşturuyor. Burada ana çizgileriyle bunun üzerinde durarak bu tiyatronun açılımlarını belirlemeye çalışacağım.

Brecht'in Oyun Yazarlığı Üstündeki Etkileri

Brecht'ten sonra öykünmeciliğe dayanan benzetmeci tiyatro anlayışı dönemini kapamış oluyor. Oyun yazarları ister Brecht'le aynı dünya görüşünü paylaşsınlar ya da paylaşmasınlar onun tiyatrosuyla hesaplaşmak gereğini duyuyorlar. Bizde de Brecht oyun yazarlarımızı yoğun bir biçimde etkiliyor. Haldun Taner'den Ferhan Şensoy'a, Nâzım Hikmet'ten Vasıf Öngören'e, Oktay Arayıcı'dan Sermet Çağan'a değin bir çok yerli yazarımızın oyunlarında Brecht'in epik tiyatrosunun izlerini görebiliyoruz. Öte yandan yazarlarımızın her biri kendine özgü bir tiyatro yaratıyor. Başka bir deyişle Brecht'le diyalog yazarların kendi tiyatro anlayışlarını geliştirmede, kendi dillerini bulmada onlara destek oluyor.

Brecht tiyatrosuyla oyun yazarlığı açısından hesaplaşmada bizde bir kaç eğilim göze çarpıyor: (1) Uyarlamalar, oyunlarının özünün korunarak anlatılan olayların başka bir döneme ve ortama yerleştirilmesi – Mehmet Akan'ın yukarıda değindiğim *Kafkas Tebeşir Dairesi* uyarlaması *Analık Davası* ve Ferhan Şensoy'un *Üç Kurşunluk Operası* gene bu bağlamda değerlendirilebilir tipik oyunlardan; (2) epik tiyatrodan teknik olarak yararlanılarak yeni konuların ve sorunların gündeme getirilmesi –Oktay Arayıcı'nın, Vasıf Öngören'in bir döneme damgasını vurmuş olan oyunları buna örnek gösterilebilir; (3) son olarak epik tiyatroyla geleneksel tiyatromuzun özelliklerini buluşturarak bize özgü bir tiyatro geliştirilmesi –Haldun Taner'in oyunları da bunun için tipiktir.

Günümüz oyun yazarlarının kendi yerlerini, konumlarını, karşı çıkışlarını belirleyebilmeleri, kendi gizilgüçlerini bulgulayabilmeleri için yakın tiyatro tarihindeki bu gelişmeleri çok iyi bilmeleri gerekiyor. Bu açıdan da Brecht'in tüm yapıtlarını Türkçe'ye kazandırmayı amaçlayan MitosBoyut yayınevinin tiyatromuza büyük bir hizmet verdiği düşüncesindeyim.

Eleştirel Düşünce Ağırlıklı Bir Tiyatro Anlayışı

Marksist dünya görüşünden gücünü alan Brecht tiyatrosu ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini irdeleyen bir düşünce modeli niteliğini taşıyor.

Oyunların ilginç yanı hem toplumsal sorunlar ve bu sorunları belirleyen politik ve ekonomik yapılanmayla hesaplaşması hem de

tüm çelişkileri ve canlılığıyla Sezuan'ın iyi insanı Shen Te, Cesaret Ana, Grusha ya da Azdak gibi unutulmaz kişiler yaratması. Brecht'in yarattığı kişiler her ne kadar sınıf çatışmasını içeren düşünce modelinin taşıyıcıları olsalar da, gene de bizi etkileyen, dahası bizde empati duygusu uyandıran kanlı canlı insanlar.

Brecht sonrası tiyatrodan, örneğin belgesel politik tiyatrodan, dikkati çeken unsurlardan biri bireysel olanla toplumsal olanın iç içe geçtiği bu bütünlüğün çoğu kez göz ardı edilmesidir. Gerçeklerle yoğun bir hesaplaşmanın ürünü olan bu bütünlük kanımca Brecht'i bugün açısından da güncel kılıyor. Küreselleşmenin egemen olduğu, dünyanın gidişatının ekonomik çıkar çatışmalarıyla belirlendiği bir ortamda, Brecht'in bize sunduğu düşünce modeli belki de her zamankinden daha güncel. Öte yandan yarattığı kimi tiyatro figürünün bugün geçerliğini yitirmiş olduğu da söylenebilir.

Sözgelimi sadece çıkar ve rekabetin geçerli olduğu bir ortamda *Sezuan'ın İyi İnsanı* Shen Te gibi bir tip gerçektışı, dahası gülünç kalıyor. Brecht bu oyununda Shen Te tipiyle dinlerin öngördüğü soyut bir iyilik anlayışını eleştiriyor. Shen Te iyi yürekli, yardımsever ve eli açık bir tip. Ama yoksulluğun egemen olduğu bir ortamda iyilere yer yoktur. Çevresi tarafından alabildiğine sömürülür Shen Te. Sonunda çıkışı yarattığı acımasız iş adamı Shui Ta aracılığıyla bulur. Zaman zaman Shui Ta'nın kişiliğine girerek kendini su yüzünde tutmaya çalışır. Ne var ki dolandırıcılığı eninde sonunda ortaya çıkar. İyi olmanın olanaksız olduğu bir ortamda artık tek başınadır. Oyunun bu açık sonu, izleyiciye iyiliğin soyut bir olgu olmadığını gösteriyor.

Bu oyunun yazıldığı dönemde izleyici Shen Te tipine belli bir yakınlık duyabiliyor, kısaca onu ciddiye alabiliyordu. Oysa tipik bir iş adamı olan ve kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen amca-oğlu Shui Ta'ların egemen olduğu, dahası büyük bir rekabet savaşı içinde Shui Ta'ların birbiriyle yarıştığı bugünkü acımasız ortamda Shen Te tipi de inandırıcılığını ister istemez yitiriyor. Bu nedenle *Sezuan'ın İyi İnsanı* aslına uygun bir biçimde sahnelenecek olsa, günümüz izleyicileri, özellikle de gençler oyunla ve oyunda yaratılan tiplerle iletişim kurmada ister istemez zorlanacaklardır. Bu açıdan da Brecht'in kimi oyununun günümüz gerçeklerine uzak düştüğü söylenebilir.

Brecht'in sunduğu düşünce modelinden bugün ne derece yararlanabiliriz, bu düşüncenin taşıyıcıları olarak yarattığı tipler günümüzde ne derece geçerli? Yaratıcı bir yazarın, dramaturgun ve yönetmenin Brecht'in oyunlarını bu açıdan yeniden okumaları günümüz tiyatrosunda yeni atılımlara yol açabilir. Gene Sezuan'ın *İyi İnsanı* örneğine dönecek olursak, belki de oyunun temel kurgusunu oluşturan iyi insan-kötü insan, Shen Te-Shui Ta ikilemi tersine çevrilerek yeni bir oyun kurgulanabilir. Shui Ta'ların egemen olduğu bir ortam ve dönemde yaşanan kimi olayların Shui Ta'yı nasıl yavaş yavaş insanlaştırmak Shen Te'ye dönüştürdüğü gösterilebilir. Ya da oyun gene tersine çevrilerek iş adamı Shui Ta'nın nasıl vicdanını rahatlatmak için Shen Te tipini yaratarak zaman zaman iyilik yaptığı, ancak bu ikilemin onu giderek bir çıkmaza soktuğu anlatılabilir. Doğal ki bu sadece bir düşünce oyunu; söylemek istediğim Brecht'in oyunları ile günümüz koşullarını göz önüne alan bir hesaplaşmanın yeni yollar açabileceği.

Yabancılaştırma ve Eleştirel Bakış

Bugünün tiyatrosunun ve yazınının temelini oluşturan 'yabancılaştırma' kavramı, sorunları alışılmışlığından sıyrarak tersyüz eden, böylelikle üzerinde farklı bir açıdan düşünmemizi sağlayan yabancılaştıran bakış gene Brecht'le birlikte gündeme geliyor. Günümüz tiyatrosunda gerek metin, gerek sahneleme, gerek oyunculuk düzeninde yabancılaştırma farklı biçimlerde ve renklerde etkisini sürdürüyor. Brecht'e göre yabancılaştırma, alışılmışı alışılmışlığından sıyrarak yeni bir gözle görebilmemiz, böylece görünenin ardındaki gerçekleri ortaya çıkartabilmemiz, anlayabilmemiz anlamına geliyor. Bu açıdan yabancılaştırma eleştirel bakışın temelini oluşturuyordu. Bugünse yabancılaştırma, medya ve reklam dünyasına değin sızarak, kavram olarak iyice bulandırılmış durumda. Tiyatroda da çoğu kez sadece dalga geçmek ya da eğlenmek için kullanılıyor.

Bu açıdan bakıldığında yabancılaştırma kavramının sorgulanarak, bu anlayışın temelini oluşturan eleştirel bakışın yeniden gündeme gelmesi gerekiyor. Brecht'in geçmişten geleceğe doğru kurduğu köprüde her iki kavramın da bize yeni bir yol açacak olan önemli birer anahtar olduğu söylenebilir.

Dramaturji Anlayışı ve Yorumlama

Brecht'in tiyatrosunda tiyatronun düşünsel temelini oluşturan dramaturji bizde yeni yeni gündeme geliyor ve ne yazık ki ne olduğu daha yeterince bilinmiyor, bu nedenle de uygulanamıyor. Bir oyun üzerine dramaturjik çalışma sahne ile izleyici arasındaki iletişimin boyutlarını göz önüne alarak oyunun düşünsel boyutunu, anlamını, iletisini, gönderme alanlarını çıkartma anlamına geliyor.

Brecht, oyunlarını sahnelediği kendi tiyatrosu Berliner Ensemble'de bütünüyle böyle bir yöntemle çalışıyor, bu açıdan da haftalarca, kimi kez aylarca süren masabaşı çalışmalarına ve buna bağlı olarak gelişen araştırmalara büyük önem veriyordu. Provalar sırasında da dramaturjik çalışmalar sürüyordu.

Günümüzde Brecht'in tiyatro kuramını içeren *Tiyatro İçin Küçük Organon*'da dile getirdiği gibi "bir görüş ya da amaçtan yoksun hiçbir şeyin sahnede yansıtılamayacağı" görüşünün tersine, anlamsızlık ve amaçsızlığın giderek geçerlik kazandığını görüyoruz. Bu da dramaturji çalışmalarının ister istemez geri plana itilmesine yol açıyor. Öte yandan sahne çalışmalarındaki başarı oranı, bir oyunun inandırıcılığı, etkileyciliği, çarpıcılığı hâlâ temelli bir dramaturji çalışmasına bağlı.

Dramaturji çalışmalarının teknikleri ve yöntemleri tiyatrodan tiyatroya değişiyor. Dostlar Tiyatrosu'nun Brecht yorumlarında gördüğümüz gibi Brecht'in dramaturji anlayışına çok yakın yaklaşımlar olduğu gibi farklı çalışmalar da söz konusu.

Örneğin bizim izleyicimizin de yabancıları olmadığı *Theater an der Ruhr*'un çalışmalarında Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'ndan esinlenilerek geliştirilen bir kara mizah anlayışı egemen. İzleyiciyi zaman zaman çok zorlayan bu anlayış, yaşadığımız gerçeklerle yoğun bir hesaplaşmanın ürünü olarak ortaya çıktığı için, temelli bir dramaturji çalışmasına dayanıyor. Ele alınan konu üzerinde yapılan kapsamlı bir araştırmadan sonra başlayan dramaturji çalışmaları, doğaçlama çalışmalarıyla birlikte provalarla sürüyor; böylece tümü, yazarından oyuncusuna, yönetmeninden sahne tasarımcısına değin herkesin katıldığı ortak bir yaratıcılık anlayışı içinde gelişiyor.

Bu tiyatro iki açıdan Brecht tiyatrosundan ayrılıyor. Öncelikle ortak yaratıcılıktan anlaşılan bireysel ve öznel olanın önem kazan-

ması, başka deyişle demokratik bir anlayış içinde oyuna katılan herkesin kendi yaratıcı gizilgücünü etkin kılabilmesi. Oysa Brecht tiyatrosunda ağırlık kazanan dünya görüşü, aşırı bireyci ya da öznel bir yaklaşımı geri plana itiyor. İkinci önemli nokta Brecht'in gene kendi dünya görüşünü en iyi biçimde dile getirebileceği metin odaklı bir dramaturji çalışmasına yer vermesi.

Brecht'e göre önce metin yorumlanıp ortaya konur, oyuncuların, makyajcılarının, kostümcülerin, müzisyenlerin, koreografların ortak çalışmalarıyla sahnede sergilenir. Yani oyunu oluşturanlar her ne kadar bağımsız olurlarsa olsunlar, metnin ve metnin dayandığı düşünsel iletinin hizmetindedirler.²

Oysa Theater an der Ruhr'un yaklaşımında metin sadece oyuncuların yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri bir araçtır; bu açıdan da provalar sırasında sürekli olarak değişime uğrar. Kimi kez de çeşitli çağrışımlar ve imgelerle öylesine geri plana itilir ki, yalnızca oyunculara ipucu veren bir partisyona dönüşür. Bu tür bir dramaturji çalışmasının özellikle yapısökümle [dekonstruktion] parçalanan; sonra da yeni bir sahne tasarımıyla ya da Theater an der Ruhr'da olduğu gibi oyuncuların yaratıcılıklarıyla yeniden kurgulanan tüm oyunlar için geçerli olduğunu söyleyebiliriz.³

Yeni dramaturji anlayışının ardında yaşamın hazır bir düşünce modeline oturtulamayacak kadar karmaşık olduğu görüşü yatmaktadır.

Sonuçta Brecht'in tiyatrosu gibi gücünü düşünsellikte bulan metin odaklı bir tiyatro olmasa bile, her tiyatronun kendi anlayışına ve duruşuna göre, dramaturji çalışmalarına yer vermesi gerekiyor. Çünkü tiyatronun temeli buna dayanıyor. Dramaturjinin hiç yapılmadığı, önemsenmediği oyunlar hiçbir dayanağı olmayan gelişigüzel bir çağırışım salatasına dönüşme tehlikesini barındırdığı gibi, izleyicisine de ulaşamayacaktır. Bu açıdan da Brecht'in dramaturji çalışmasına verdiği değerin ve önemin günümüzde farklı biçimlerde bile olsa hâlâ geçerliğini koruduğu düşüncesindeyim.

2 Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Sanat Üzerine Yazılar, İstanbul, Cem Yay., 1990, s. 42.

3 Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Disiplinlerarası Etkileşim*, Tiyatroda Alımlama, İstanbul, Papirüs Yay., s. 145 vd.

Alımlama Odaklı Bir Yaklaşım

Brecht'in tiyatrosunda seçilen konu hep bu dünyanın değişti-
rilebilirliği düşüncesini dile getiren bir araç niteliğini taşıyor. Bu
nedenle yapıtlarının pek çoğunda bilinen konuları ele alarak ken-
di dünya görüşü doğrultusunda, kendi alımlamasını katarak yeni-
den biçimlendiriyor. Klasik tiyatro oyunlarından eski masallara ve
söylencelere ya da tarihsel konulara değin pek çok malzemeden
dilediğince yararlanıyor. Bu yaklaşım gerek oyun metninin oluşma-
sında, gerek sahnelemede hep içinde yaşadığımız koşulları ve so-
runları göz önüne alan bir anlayışı sergiliyor. *Antigone*, *Don Juan*,
Jeanne d'Arc gibi klasik tiyatro uyarlamaları buna tipik bir örnek
teşkil ediyor.

Alımlama odaklı yaklaşım, ele alınan oyunun bugün bize ne
söylediğinin göz önüne alınması günümüz tiyatro anlayışının teme-
lini oluşturuyor. Bu açıdan özellikle Almanya'da dramaturji anlayışı
çok geliştiği gibi, yönetmenlik anlayışında da büyük gelişmeler olu-
yor. Nitekim klasiklerin günümüz koşullarından yola çıkarak yeni bir
dramaturji anlayışıyla yeniden okunup, yorumlanıp sahnelenmesi
sonucu yönetmenin tiyatrosu ağırlık kazanıyor.⁴ Bu bağlamda da
tiyatro son otuz yıl içinde önemli yönetmenler yetiştiriyor.⁵

Brecht'le birlikte gündeme gelen alımlama odaklı bir yaklaşı-
ma az da olsa bizim tiyatromuzdan da örnekler verilebilir kuşku-
suz. Brecht'in tiyatrosundan yoğun bir biçimde etkilenmiş olan Max
Frisch'in Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenen *Kundakçılar* oyunu bu-
na örnek verilebilir. *Kundakçılar*'da sıradan vatandaş Aymazoğlu'-
nun ansızın kapısını çalıp içeri giren şiddetin durdurulamaz yükseli-
şi anlatılır. Max Frisch, Aymazoğlu (Biedermann) tipiyle bireyi kısa-
altına alan baskıcı dönemlere ve totaliter yönetimlere gönderme
yapar. Bu da oyunun koşullara ve ortama göre farklı biçimlerde yo-
rumlanmasına yol açıyor. Genco Erkal da bu oyunu oyunun soyut

4 Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Düşünsellik, Dramaturgiye Giriş*, İstanbul, MitosBoyut, 1995.

5 Almanya'da Brecht'ten etkilenen çeşitli yönetmenlerin içinde Peter Stein'in önemli bir yeri var. Bu alanda Aziz Çalışlar'ın hazırladığı kitaba dikkat çekmek isterim. Bkz. *Yönetmen Peter Stein*, İstanbul, Mitos-Boyut, 1996.

yapısını bozmadan bugüne uyarlarken, günümüz Türkiye'si'nde yaşanan sorunlara, sözgelimi giderek dalbudak salan köktendinciliğe ve bu tehlike karşısındaki aymazlığa gönderme yapıyor.⁶

Geleneklerden Kaynak Olarak Yararlanma

Alımlama odaklı yaklaşım gerek yazara, gerek yönetmene büyük özgürlük ve esneklik alanı yaratıyor. Bu bağlamda Brecht özellikle uzakdoğu tiyatrosundan yararlanıyor. Doğu tiyatrosuna özgü olan biçimleri, gelenekleri kaynak olarak kullanıyor.⁷ Brecht'in geleneklere bu özgürce yaklaşımı bizim yazarlarımızı da, özellikle de yukarıda da değinildiği gibi tiyatromuza damgasını vurmuş olan önemli bir yazarı, Haldun Taner'i yoğun biçimde etkiliyor. Taner de alımlama odaklı yaklaşımdan yola çıkarak göstermecî halk tiyatrosu geleneklerinden geniş çapta yararlanıyor.

Öte yandan benzer gelişmeleri başka toplumların tiyatrolarında da görüyoruz. Örneğin İtalyan tiyatro yazarı ve politik taşlama ustası Dario Fo özellikle Brecht'in geleneklere yaklaşımından çok etkilendiğini, söylüyor.⁸ Dario Fo'nun güncel ve politik sorunlarla yoğun bir hesaplaşmayı içeren tiyatrosu gücünü bütünüyle halk tiyatrosu geleneğinde buluyor.

Kültürlerarası Etkileşim

Brecht sonrası gelişmelerde gerek oyun yazarlarının gerek yönetmenlerin farklı kültürlere kapılarını açtıklarını görüyoruz. Bugün uygulandığı biçimiyle kültürlerarası etkileşim karşılıklı bir kültür alış-verişinden çok, seçmecî bir yaklaşımla diğer kültürlerden ve geleneklerden yararlanma anlamına geliyor. Peter Brook, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Roberto Ciulli gibi birbirinden çok farklı yöntemlerle çalışan ve farklı duruşları olan yönetmenlerin çalışmaları buna örnekler veriyor. Günümüzde bu tür çalışmalara getirilen eleştirinin,

6 Zehra İpşiroğlu, *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*, İstanbul, 2014.

7 Bertolt Brecht, *Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri*, Epik Tiyatro, İstanbul, Cem, 1990, s. 16-28.

8 Dario Fo, *Das Publikum gibt die Kraft weiterzumachen, Manifeste europäischen Theaters*, haz.: Joachim Fiebach, Eggersdorf, 2003, s. 220.

kültürlerarası etkileşimin tek yönlü geliştiği, kültüründen yararlanan toplumun bundan hiçbir kazancının olmadığı, böylece Avrupa'nın emperyalist bir yaklaşımla diğer kültürleri sömürdüğü düşüncesinin ne derecede doğru olduğu bu kitabın sınırlarını aşan bir konu. Ancak bu konuya tek yönlü bakmamak gerektiğini düşünüyorum. Batı toplumları gelişmekte olan ülkelerin kültürlerinden kendi yaratıcılıklarını kullanarak yararlanırken, o ülkelerin sanatçıları ve aydınları da Batı düşüncesiyle buluşarak kendi toplumlarına farklı bir gözle bakma ve kendilerini geliştirme olanağını buluyor. Haldun Taner Tiyatrosu buna tipik bir örnek veriyor. Sonuçta kimin kimden nasıl yararlandığı, kültürlerarası etkileşimin nasıl geliştiği ya da gelişemediği, sanırım her şeyden önce yararlanan kişinin yaratıcılığına bağlı.

Tarihe Bugünün Açısından Bakma

Alımlama odaklı yaklaşım tarihe de yeni bir bakış getiriyor. Bu bağlamda tarihsel olaylar sadece o dönemin koşulları göz önüne alınarak yorumbilimsel bir yaklaşımla ele alınmıyor, aynı zamanda geçmişle bugün arasında bir köprü kurularak bugün açısından değerlendiriliyor. Sözelimi Brecht'ın *Galilei'nin Yaşamı* adlı oyunu buna örnek verilebilir. Çünkü Brecht'in *Galilei*'yi yazarken ki amacı, önemli bir tarihsel kişinin yaşamını ele almak değil, tarihten yola çıkarak kendi yaşadığı ortam ve koşullarla hesaplaşmaktır. Bu nedenle de *Galilei'nin Yaşamı*'nı farklı dönemlerde farklı biçimlerde kaleme almıştı. Brecht ilk kez 1938'de, sonra 1945'te ve 1956'da değişen tarihsel koşullara koşut olarak yazdığı *Galilei*'de aydın sınıfı ile tutucu güçler arasındaki savaşımı dile getirir. Baskı dönemlerinde nasıl davranılmalı? Doğru açık açık söylenmeli mi, yoksa susulmalı mı? Güçlülere karşı ödün vermeden göğüs germeye mi çalışılmalı, yoksa pasif bir direnişe mi geçmeli? 1939'da Hitler yönetiminin doruğuna ulaştığı bir dönemde çizdiği kumaz, bilge Galilei tipiyle pasif direnişi haklı gösteriyordu. Hiroşima saldırısının etkisi altında yazdığı sonraki düzenlemelerde ise tersine susmanın doğurabileceği korkunç sonuçlara işaret ediyordu.

Tarihsel tiyatro, tarihsel film günümüzde de önem taşıyor. Ama filmi çekilen *Luther'in Yaşamı* gibi Hollywood yapımı benzeri filmlerde amaç günümüz sorunlarıyla düşünsel bir hesaplaşma

değil, sadece bir tür kostüm tiyatrosuyla izleyiciye hoş ve boş zaman geçirtmek. Öte yandan günümüzde çağ gibi büyüyen gerici akımların etkisiyle üstün din, üstün kültür, üstün ulus edebiyatı ağırlık kazanıyor. Tarih bu bağlamda dar bir ulusçuluk anlayışının dile getirdiği bir atalar övgüsüne dönüştürülerek bugüne ve yarınlara ışık tutan usdışı ve gizemli bir güç olarak gösteriliyor. Böylesine şovence bir yaklaşımın, tarihsel olguların temeline hiç inilmeden sadece bir dizi kahramanlık öyküsü olarak ele alınması özellikle bizde geçerliliğini hâlâ koruyor.⁹

Bu açıdan tarihsel oyunların ve filmlerin bize bugün ne verdiğinin, ne söylemek istediğinin, ardındaki ideolojinin ne olduğunun göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekir. Bu bağlamda da Brecht'in tarihsel malzemeden yararlanarak yazdığı oyunların yol açıcı olduğunu düşünüyorum.

İzleyici Odaklı Tiyatro

Brecht'in düşünce ağırlıklı tiyatrosunun temel amacı izleyiciyi etkin kılmaktı. Bu açıdan eğlenmeyle düşünmeyi bütünleştiriyordu.

Brecht'in tiyatrosu her şeyden önce eğlenceli bir tiyatrodur, hem olayların kurgulanışı hem de sahneleme ve oyunculuk açısından izleyiciyi güldürerek düşündürmeyi amaçlıyordu. Ne var ki Brecht gene de üst düzeyde, entelektüel bir tiyatro yapıyor, bu açıdan da geniş halk kitlelerine değil, aydın bir burjuva kesime sesleniyordu.

Brecht tiyatrosundan etkilenen ama daha geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen bir gelişmeyi günümüzde Güney Amerikalı yazar ve tiyatrocu Augusto Boal'in *Ezilenlerin Tiyatrosu* veriyor. Boal'in amacı tiyatroyu yaygınlaştırarak, katılımcı bir tiyatro anlayışının gelişmesini sağlamak. Boal'i Brecht'ten ayıran izleyicinin etkin katılımının sadece düşünsel düzeyde gelişmemesi, izleyicinin tüm duygularını, öfkesini, sevincini katarak oyuna katılması, dahası birlikte oynayarak sahneye çıkması. Boal'in katılımcı tiyatrosu geniş halk kitlelerinin sorunlarına çözüm aradıkları ve sahneye çıkarak çeşitli seçenekleri oynadıkları ve tartıştıkları politik bir tiyatro. Bu açıdan Boal tiyatroyu gerçek yaşamın bir provası olarak görüyor.

9 Bu bağlamda dikkat çekici bir çalışma için bkz. Kerem Karaboğa "Türkiye Tiyatrosu'nda Tarihsel Oyunlar", *Mimesis*, S. 9, s. 327-38.

Özellikle Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temelini oluşturan Forum Tiyatrosu'nda tiyatro sadece seyredilen bir yer olmaktan çıkıp izleyicinin sorunlarının sergilendiği, çözümler üretildiği ve kendini sınadığı bir laboratuvara dönüşüyor.¹⁰

Boal tiyatrosunun yöntemlerini kullanarak doksanlı yıllarda İstanbul Üniversitesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği bölümü asistanları ve öğrencileriyle İstanbul'un kenar semtlerindeki okullarda sürdürdüğümüz eğitimde tiyatro çalışmalarında, son yıllarda ise Almanya'da göçmen kadınlar ya da göçmen kuşaklı çocuklar ve gençlerle yaptığım uygulamalarda, tiyatronun gizilgücünü birinci elden yaşadım. Sonuçta tiyatronun yaşama katılmasının, yaşamla tiyatronun iç içe girmesinin gene Brecht'in açtığı yolda bir gelişmenin uzantısı olduğu söylenebilir. Almanya'da okullarda yapılan tiyatro atölye çalışmalarında da hem Brecht hem de öğrencisi Boal'in tiyatrosunun verilerinden geniş çapta yararlanılıyor.

Sonuç

Bu incelemenin kısa çerçevesi içinde Brecht tiyatrosunun açılımlarını ana çizgileriyle vermeye çalıştım. Bugün belki de Brecht'in bir çok oyunu geçmiş bir dönemi yansıttığından etkileyici ya da vurucu gücünü yitirmiş durumda. Ne var ki Brecht'in yaşam karşısındaki duruşu, gerçeklerle hesaplaşması, kendi dünya görüşünün ışığında yaşamı bütünüyle kavramaya çalışması, eleştirel bir düşünce modeli geliştirmesi, bu modelin temelini oluşturan yabancılaştırma bugün de bizlere üzerinde durulması ve tartışılması gereken önemli ipuçları veriyor. Bu açıdan da hem Brecht'in oyunlarının ve yazılarının yeniden okunmasının hem de Brecht tiyatrosu üzerine düşünenlerin tiyatromuza çok şey kazandırabileceği söylenebilir.

10 Nihal Kuyumcu ve Luciano Iogna, *Haydi Çocuklar Sahneye*, Ankara Kültür Bakanlığı, 2001.

TOPLUMSAL SORUNLAR ve POLİTİK TİYATRO

Brecht'in tiyatrosu ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini çeşitli boyutlarıyla irdeleyen politik bir tiyatro. Oyunlarında kimi kez *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda olduğu gibi üstü kapalı olarak, kimi kez açıkça verdiği ileti bu dünyanın değişebileceği ve değiştirilebileceği. Bu yönüyle Brecht kendisinden sonraki yazarları Peter Weiss'ı, Heinar Kipphardt'ı, H. M. Enzensberger'i geniş çapta etkileyerek politik belgesel tiyatronun doğmasına yol açıyor.¹

Bu yazarların Brecht'ten ayrıldıkları nokta, eğlenmeyle düşünmeyi bütünüştiren parabol (mesel) türü bir tiyatro yapmamaları. Başka bir deyişle tiyatroyu yalnızca ezen-ezilen ilişkisini irdeleyen bir düşünce modeli olarak görmemeleri; doğrudan belgelerden yola çıkmaları ve kurmaca olandan olabildiğince kaçınmaları. Öte yandan ele aldıkları sorunun tüm boyutlarını, politik ve ekonomik bağlantıları açığa çıkararak irdelemeye çalışmaları. Belgesel olana ağırlık vermeleri bu oyunların bugünün açısından da ilginç yanını oluşturmakla birlikte, Brecht'in oyunlarındaki gibi etkileyici tipler yaratamamaları da zayıf yanını gösteriyor. Bu açıdan da oyunların ideolojik yönü ister istemez ağır basıyor.

Günümüzde epik tiyatro gibi belgesel tiyatro da geri plana itilmiş bile olsa, yaşayan tarih anlayışı önem kazanıyor. Bu anlayış

1. Bu alanda Hasibe Kalkan Kocabay'ın kitabına dikkat çekmek isterim. Bkz. *Gerçeklikle Yüzleşmek, Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleceği*, İstanbul, Papirüs, 2003.

son yıllarda giderek gelişen belgesel filmlerle daha da kök salıyor. Öte yandan yazın alanında da, röportaj, biyografi, otobiyografi türlerinin gelişmesine yol açıyor. Farklı sanat dallarındaki bu gelişim, tiyatrodan da bu doğrultuda yakın gelecekte yeni arayışların oluşabileceğine işaret ediyor. Bu bağlamda birkaç örnek getireceğim.

Son Kervansaray, Mülteciler Sorununu Gündeme Getiren Çok Çarpıcı Bir Oyun

Théâtre du Soleil'in (Yönetmen: Ariane Mnouchkine) dünyanın dört bir yanından gelen sığınmacıları konu alan çalışması *Son Kervansaray* politik tiyatroya çok çarpıcı bir örnek... Bir fabrikada yedi saat süresince sergilenen bu oyunda acının, umutsuzluğun, tükenmişliğin yaşandığı bütün bir dünya sahneye taşınıyordu. Göç konusunu içeren birbirine bağlı kısa bölümlerden oluşan bu gösterinin her aşamasında özellikle kadınların ezilmesi ve sömürülmesi izleğinden yola çıkılarak, acı ve sefalet öyküleri sergileniyordu. Anlatılan Afganistan, İran, Balkan ülkelerinden gelen sığınmacıların yaşadıkları baskı, korku ve kaçış öyküleriydi.

Théâtre du Soleil bu oyunun hazırlanma sürecinde yaklaşık iki yüz sığınmacıyla röportaj yaparak kapsamlı bir araştırmaya girmişti. Bu araştırmanın sonunda çoğunluğu mültecilerden oluşan oyuncularla doğaçlama çalışmaları sürdürülmüş, böylece belgeselle kurmacanın iç içe geçtiği çarpıcı bir oyun hazırlanmıştı. Sonradan filme de çekilen bu sahnelemenin en çarpıcı yanı hem politik bağlantıların ve çıkar çatışmalarının çok belirgin bir biçimde ortaya çıkartılması hem de insanın, bireyin ön planda olmasıydı. Sözelimi bin bir güçlkle bir Balkan ülkesinin yıkıntılarından çıkıp gelen genç bir kadının Fransa'nın göbeğinde önce kadın tüccarlarının, sonra da mafyanın eline düşmesi; Rusya'da açlık ve yoksulluktan kaçan bir köylü kızının binbir acı, aşağılanma ve işkenceden sonra İngiltere'de sığındığı bir dikiş evindeki yakalanma korkusu; Fransa'daki hava alanında bir siyahinin işkence edilerek öldürülmesi gibi sahneler insanın belleğinden kolay kolay silinmeyecek kadar vurucuydu. Toplumsal olanla bireysel olanın bütünleştiği bu sahnelemede Brecht tiyatrosunun etkileri çok yoğun bir biçimde hissediliyor.

Özgürlük Yolları, Göçmen Kökenli Gençlerle İlgili Bir Tiyatro Deneyi

Özgürlük Yolları Theater an der Ruhr'la Duisburg-Essen Üniversitesi'nin işbirliğiyle üzerinde çalışılan, benim de yöneticisi ve yazarı olarak içinde olduğum ortak bir proje. Sonradan röportaj kitabı olarak çıkan ve İşçi Edebiyatı Ödülü alan *Özgürlük Yolları*'nda Almanya'daki göçmen kökenli üçüncü kuşağın sorunları gündeme getiriliyor.

Bu projede göçmen kökenli üçüncü kuşağın yaşam öyküleri toplandıktan sonra, bu öykülerden yola çıkarak yapılan doğaçlama çalışmalarıyla, bu kuşağın sorunları gündeme getiriliyor. Feodal aile yapılanması ile modern dünya arasındaki sıkışmışlık, yabancı bir toplumdaki uyum sorunları ve kimlik arayışları *Özgürlük Yolları*'nın ana izleğini oluşturuyor. Belgeselle kurmacanın gene iç içe girdiği bu oyunda toplumsal sorunlar farklı bir ışıktan gösterilerek hem yabancıları dışlayan Alman toplumuna hem de Türkiyeliler'in ataerkil koşullandırılmalarına sert bir eleştiri getiriliyor.

Sahneде çocuklukta yaşanan acılar, düşler, hayaller tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi birbirini izleyen küçük sahnelerle canlandırılıyor. Doğduğu anda Alman bakıcı ailelerine bırakılan, Alman çocukları gibi büyüyen ve kendi aileleriyle hiçbir ilişkisi olmayan çocukların dramından dilsel iletişimsizliğe, yabancı düşmanlığından kız çocuklarının aileleri tarafından ezilmesine değin canlandırılan her bir sahne vurucu. Stilize bir oyunculuk ve dans ve müziğin iç içe girdiği bu oyunda yer yer karagüldürüye dönüşen gerçeküstü sahneler yer alıyor.

Boşluk, Yabancı Düşmanlığının Biri Bir Yüzü

Almanya'da son yıllarda sahnelenen belgesel oyunlar içinde Köln Schauspielhaus'ta sergilenen *Boşluk* yabancı düşmanlığı sorununa bir örnek. 2004 yılında Türkiyeliler'in yaşadığı Keup Sokağı'nda bir bomba patlıyor. 22 kişinin yaralanmasıyla birlikte büyük bir hasar da oluşuyor. Bunun nedeni mahalle sakinleri arasındaki bir anlaşmazlık mı, mafyoz bir yapı mı, yoksa yabancı düşmanlığı, bir tür ırkçılık mı? Yedi yıl süren soruşturmalarda güvenlik güçlerinin yaptığı baskılar mahalle sakinlerini iyice usandırıyor. Yıllar sonra Almanya'nın doğusunda gelişen bir ırkçı saldırının sonucunda ele geçen veriler Keup Sokağı'ndaki bombalı suikastın da aynı terör örgütünün ese-

ri olduğunu ortaya çıkarıyor. Oyunun yazarı ve yönetmeni Türk, Kürt ve Ermeni kökleriyle Nuran David Çalış bu olayı yaşamış olanların açısından dinleyerek mahalle sakinleriyle bir yıl boyunca röportajlar yaptıktan sonra bu belgesel oyunu kaleme alıyor.

Oyun Keup Sokağı'na yakın bir fabrikada Köln Schauspielhaus tarafından sergileniyor. Sahnede olayın yakın tanığı üç kişi yaşadıklarını anlatıyor. Barkovizyonda diğer mahalle sakinlerini görüyoruz. Olay yeterince korkunç, ama en can yakıcı olan sonrasındaki gelişmeler: bu mahallenin ve bu insanların suçlanması; güvenlik güçleriyle Anayasayı Koruma Teşkilatı arasındaki işbirliğinin yabancı düşmanlığını giderek körüklemesi. Öyle ki olayın kurbanları neredeyse suçlu durumuna düşürülüyorlar.

Oyun öncesinde de bomba olayını yaşayanlar izleyicileri Keup Sokağı'nda gezdiriliyorlar. Sadece Türk restoranların ve dükkanların yer aldığı bu sokağa Almanlar'ın çoğu hiç ayak basmamış bile. Sahnelemede birbirinden ayrılmış iki büyük kutuyla iki farklı mekanda geçen oyunun bir tarafında olayı yaşamış olanları, diğer tarafında olayı irdelemeye çalışan Alman oyuncularını görüyoruz. Amaç aradaki boşluğun aşılması. Ama bu kolay değil. Birbirini anlama çabaları iki grup arasında kutuplaşma ve gerilime yol açarken ön yargılar da ortaya dökülüyor.

Doğaçlama çalışmalarıyla geliştirilmiş olan bu oyunda sadece ırkçı bir yaklaşıma değil, liberal geçinen bir kesime de sert bir eleştiri getiriliyor. İyi niyetli yaklaşımların bile nasıl önyargılarla alabora olabileceği gösterilmek isteniyor.

Acı Vatan, Almanya'daki Gizli Faşizm

Benzer bir çalışmayı Landestheater Castrop-Rauxel belgesel ve epik tiyatro karışımı *Acı Vatan* adlı oyunuyla sunuyor (Yöneten ve Uyarlayan: Christian Scholze). 2000 yılında Nürnberg'de Neo-Naziler'in yaptığı silahlı bir saldırı sonucunda çiçekçilik yapan Enver Şimşek adlı bir esnaf yaşamını yitirdikten sonra ailesine, öncelikle de eşine ve kızına yapılan inanılmaz baskılar ve suçlamalar bu oyunun konusunu oluşturuyor. Tıpkı *Boşluk*'ta olduğu gibi bu oyunda da oyunun gerçek kurbanları bu tür suçlamalarla bir kez daha cezalandırılmış oluyorlar. Polisin insanlık dışı soruşturma yöntemleri Enver Şimşek ve ailesini uyuşturucu kaçakçılığıyla suçlaması, uydurma senaryolarla kurbanların mafya ile bağlantılarının açığa çıkarmaya

çalışılması aileye yapılan psikolojik şiddetin temelini oluşturuyor. O kadar ki babasının öldürülmesinden sonraki gelişmeleri anlatan Sabiya ve annesi neyin doğru neyin yanlış olduğunu kendileri de bilemiyorlar. Enver gerçekten kendi halinde iyi bir aile babası mı, yoksa ailenin bilmediği birtakım gizli ilişkiler içinde mi? Bu kuşku onların yaşamını tam anlamıyla cehenneme çevirirken geriye kalan yalnızca korku, çaresizlik ve eziklik....

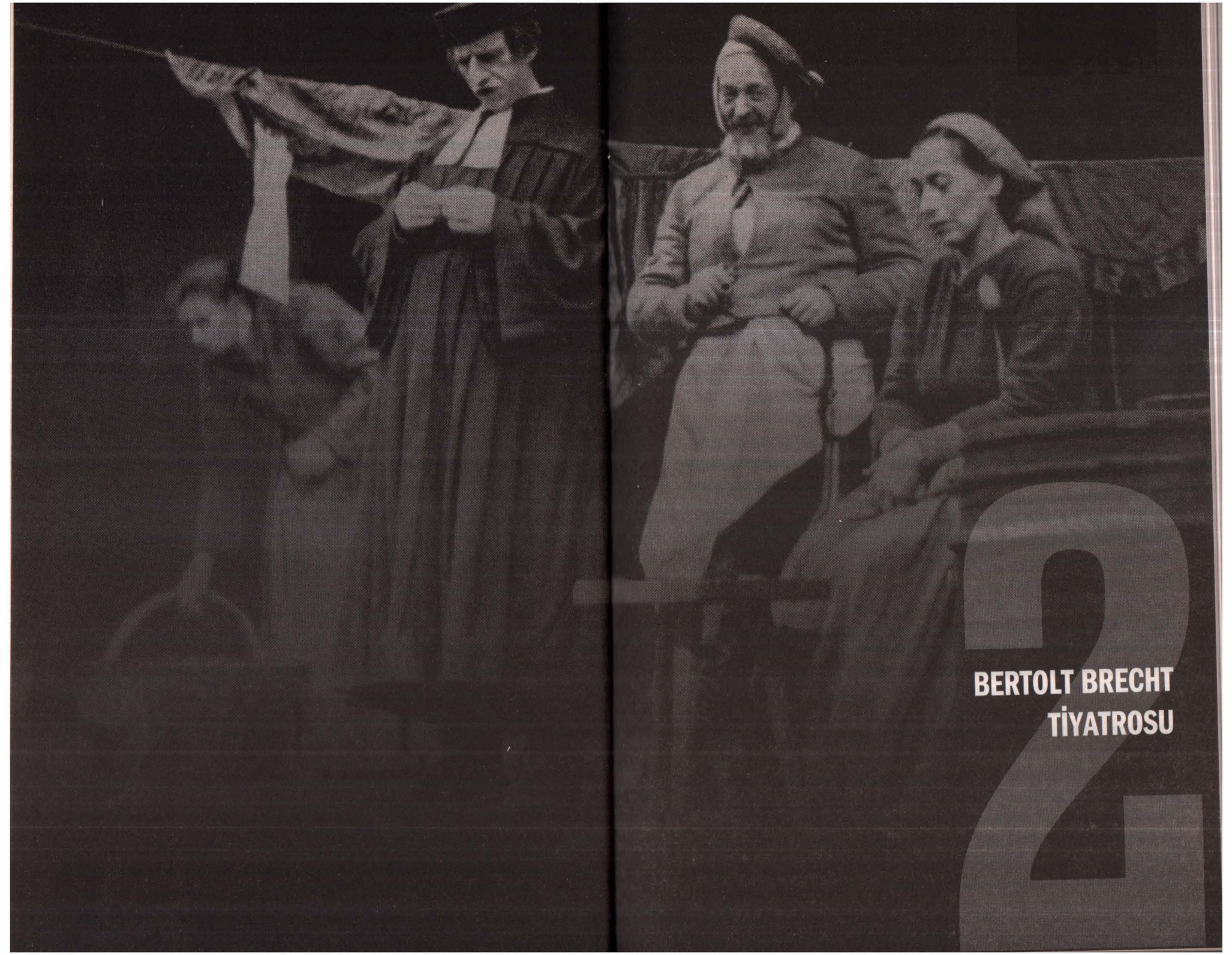
Enver Şimşek'e yapılan silahlı saldırıdan sonraki yıllar içinde esnaf kesiminden sekiz Türk daha öldürülüyor, ailelerin sorgulanması da aynı acımasız faşizan yöntemlerle sürüyor. Ancak yıllar sonra bütün bu olayları üstlenen bir Neo-Nazi terör çetesi yakalanınca olayın içyüzü ortaya çıkıyor. Güvenlik güçleri ise onca yıldır inanılmaz eziyetler çektiği ailelerden özür bile dilemiyorlar.

Üç kişinin farklı rollere girerek canlandığı oyunun epik kurgusu psikolojik gerçekçi bir oyunculukla bütünleşiyor. Güvenlik güçlerinin ise kara mizaha varan abartılı oyunculukla ezenlerle ezilenler arasındaki karşıtlığın altını çiziyor.

Almanya'daki güvenliğin içindeki faşizan ve ırkçı yapılanma *Boşluk* ve *Acı Vatan* oyunlarının ortak izleğini oluşturuyor. Ne var ki *Boşluk* güvenlik güçleri ve Anayasayı Koruma Teşkilatı'nın içindeki faşizan yapılanmayı açığa çıkartırken, *Acı Vatan* daha kısıtlı bir bakış açısından yaşanan şiddeti kurbanların açısından sergileyerek izleyicide empati ve dayanışma duygusu uyandırmaya çalışıyor.

Sonuç

Son yıllarda yurtdışında izlediğim bütün bu örnekler göç ve mülteciler, yabancı düşmanlığı, ırkçılık, faşizm, aile baskısı ve ataerkil yapılanma gibi insan haklarını kısıtlayan ya da yok eden çok güncel konuları içeriyor. Konunun ve verilmek istenen sosyal ve politik mesajın kimi kez iyice ön plana çıkması oyunların estetik yönünün ikinci plana geçmesine neden oluyor. Hem konu hem de işleniş biçimi açısından olanağanüstü bir örnek sunan bu açıdan da yedi saat sürdüğü halde izleyicinin heyecanla izlediği *Son Kervansaray* ise tiyatro tarihine geçecek büyük bir istisna oluşturuyor. Oyunun yönetmeni Ariane Mnouchkine'in Brecht'ten çok etkilenmiş olmasının, özellikle epik tiyatrodan da çok yaratıcı bir biçimde yararlanmasının bunda payı büyük.



BERTOLT BRECHT
TİYATROSU

BERTOLT BRECHT: DÜŞÜNMEYİ ÖĞRETEN BİR YAZAR

Dostlar Tiyatrosu Brecht'in ölümünün 30. yıldönümünün anıldığı günlerde, onun şarkılarından ve şiirlerinden oluşan ilginç bir gösteri sunuyor. Aydın sorumluluğundan kadının sömürülmesine, paranın tüketici gücünden kaba güce ve savaşa değin bugün de güncelliğini koruyan sorunlar getiriyor gündeme. Bu gösteri Brecht'i tanıyan, seven seçkin bir izleyiciye seslendiği gibi, onu hiç tanımayan, bilmeyen daha geniş bir izleyici kitlesi de göz önünde tutularak hazırlanmış. Gerek şarkıların, öykülerin ve şiirlerin içinden bizim izleyicimizin ilgisini en çok çekebilecek olanların özenle seçilmiş olması, gerek bunların gösterinin bütünü içindeki ustaca düzenlenişi ve sunuluşu, gösteriyi düşünerek, yaşayarak kısaca sonuna değin tadını çıkartarak izlememizi sağlıyor.

Brecht'in görüşüne göre, sanat yapıtının tadını çıkartmak, düşünmenin tadına varmak anlamına geliyor. Çünkü düşünme bireyi anlayabilmenin temel koşulu. Bunun verdiği tatsa hiçbir anlık coşkunun veremeyeceği denli yoğun ve derindir. Düşünmeye ağırlık veren bir sanat anlayışı, Brecht'in yapıtlarının özünü oluşturuyor. Oyunlarında hep kafasından geçenleri, düşüncelerini, düşündüğünü gizlemeden, tersine altını çizerek, vurgulayarak anlatır Brecht. Benzetmeciliğe dayanan dramatik tiyatrodaki olduğu gibi görünen ya da duyumsanan dünyaya tıpatıp benzer bir dünyayı yansıtmaya çalışmaz. Bu nedenle yansıtan değil, anlatan tiyatro, epik tiyatro diye tanımlar tiyatrosunu. İzleyicinin kendisini kaptırabileceği olaylar değil, anlatılan düşüncelerdir önemli olan.

Düşünmeye bağımsızlık kazandırma doğrultusunda gelişen bu görüş, yazara yaşadığı çağın sorunlarına eleştirel açıdan yaklaşma, başka bir deyişle sorunların özüne inme olanağını verir. Brecht'e göre düşünceyi duygusallığın içine boğarak gelişmesini önleyen, sorunları duyular dünyasının dar sınırları içinde kalarak kısıtlı bir açıdan yansıtmakla yetinen dramatik tiyatro anlayışı, çağın sorunlarını özümsemekten uzaktır. Yansıtmak değil, oluşturmak olmalıdır çağdaş sanatçının amacı, kafasında kurduğu tasarladığı dünyalarla, sorunlara yeni yeni çözümler getirmek olmalıdır. Yaratıcılığa sınırsız olanaklar sağlayan eleştirel düşünce gerçekleri açığa çıkaran büyülü bir gözlüğü andırır. Bu gözlüğü takıp da çevremize şöyle bir baktığımızda, şimdiye değin dikkatimizden kaçan, ayrımsamadığımız, görmediğimiz olguları bir bir seçmeye başlarız. Brecht'in yalnız oyunları değil, en küçük bir öyküsü ya da şiiri bile eleştirel düşünceye bir çağrıdır. Sözgelimi insanların acımasızlıklarını, zorbalıklarını köpek balıklarının açısından dile getirmesi ya da sesini yeterince duyuramadığı için tüm parası elinden giden çocuğun öyküsü, eleştirel düşüncenin en güzel örneklerini verir.

Brecht, *Adam Adamdır, Üç Kuruşluk Opera, Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü* gibi ilk grotesk oyunları ve parodilerinde koşturmuş bir burjuva düzenini, bu düzenin yozlaşmış insanlarını, tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. *Adam Adamdır* da bir insanın belli koşullarda benliğini yitirip robotlaşabileceği anlatılır. Günün birinde askerlerin eline düşüp kanlı bir savaş mekanizmasının bir parçasına dönüşen Galy Gay'in öyküsü, bilinçsizce yaşayan, böylelikle kendini körü körüne bir akıma kaptıran çağımız insanına, yığın insanına tipik bir örnek verir. *Üç Kuruşluk Opera*'da burjuva düzeninin çarpıklıkları, yeraltı dünyasının dilenciler, dolandırıcılar, gangsterlerin yaşamında gösterilir. Kapitalist sistemin bir parodisini veren *Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü* ndeyse tüm değerlerin altüst edildiği, çığırından çıkmış bir dünyayla karşılaşırız. Bu oyunların ortak yanı izleyiciden eleştirel bir tepki bekleyen olumsuz, karanlık bir dünyayı yansıtmalarıdır.

Brecht 1930'larda dünya görüşünün iyice belirginleşmesinden sonra yazdığı oyunlarındaysa, yalnızca olumsuz bir durumu göstermekle yetinmez, aynı zamanda bunun nedenleri üzerinde durup,



kaynaklarına iner. Bu durumları yaratan güçler nelerdir? Bunlar hangi yöntemlerle insanların uyanmasına engel olmaktadır? Amaçlanan refah toplumuna hangi ödünlerle yönelinmektedir? Oyunların tümünde bu sorunların üzerinde durur. Bu oyunların özünü oluşturan ezici güçlerle ezilen halk çatışması, seçtiği konuya göre çeşitli biçimlerde ortaya çıkar. Örneğin *Mezbahaların Kutsal Johannası*'nda mezbaha krallarıyla emekçiler *Ana*'da işveren ve işçiler *Cesaret Ana*'da savaşta yaralananlar ve savaş kurbanları *Galileo Galilei'nin Yaşamı*'nda gerici güçlerle aydın kişiler arasındaki çatışma gösterilir. Kimi kez de ezen-ezilen çatışması tek bir kişinin ikilemi olarak ortaya çıkar, *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda insana insanca yaşama hakkının tanınmadığı çarpık bir düzende, iyi insan Shen Te'nin yaşamını sürdürürebilmek için zaman zaman kişiliğini değiştirerek sömüren rolüne geçmesi buna bir örnek verir. Ya da *Cesaret Ana*'da *Cesaret Ana*'nın savaşı ticaret olarak görmesi ve ondan olabildiğince yararlanmaya çalışması, bu arada savaşta çocuklarını teker teker yitirmesi, toplumsal koşulların kişiyi içine düşürdüğü ikilemin bir başka örneğidir. Brecht'in oyunları hep ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini çeşitli açılardan irdeleyen bir düşünce örneği niteliği taşır. Kendisi bunu bir model, sınıf savaşımı modeli olarak tanımlıyor.

BERTOLT BRECHT'İN İLK OYUNLARI

Brecht 1930'larda kendi tiyatrosunu dramatik tiyatronun tersine, canlandırıcı değil, anlatıcı (epik) tiyatro olarak tanımlıyor. Brecht'in tiyatrosunda yazar, gördüğü ya da duyumsadığı dünya ya benzer bir dünya canlandırmaya çalışmaz, yalnızca tasarladığı bir dünyayı anlatır izleyicilere. Bu dünya sahnede koro, pantomim, dans, müzik, projeksiyon gibi açıklama ve anlatma işlevini vurgulayan öğelerle somutlaştırılır. Aşırı duygusal yaklaşımı önleyerek konuyu düşünsel düzeye aktaran bu anlatıcı öğeleri Brecht "yabancılaştırma etkileri" olarak tanımlar. Yabancılaştırma yoluyla yazar, yönetmen ve oyuncu anlatılan konuyu benzetmecilikten öylesine uzak bir açıdan yoğururlar ki, izleyici anlatılanları anlayabilmek için sürekli düşünmeye yönlendirilir. Brecht yabancılaştırmayı "Anlaşılmaması amaçlanan olgunun alışıldık bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi" olarak açıklar.¹

Brecht'in yabancılaştırma kuramı 1936'dan sonra ortaya çıkıyor. Ancak bu döneme değin yazdığı oyunlarının tümünde gerek dramatik kurgu, gerek sahneleme ve oyunculuk açısından yabancılaştırmayı gerçekleştirdiğini görüyoruz. Bunun *Adam Adamdır*, *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* en ilginç örneklerini veriyor.

Adam Adamdır'da Brecht insanın belli koşullarda nasıl insanlıktan çıkabileceğini gösterir. Bir değişim anlatılır bu oyunda, bir

1 Bertolt Brecht, *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst, Schriften zum Theater*, Berlin 1957, s. 84.

insanın yavaş yavaş kendi kişiliğini yitirerek egemen güçlerin elinde bir silaha, tehlikeli bir makinaya dönüşmesi...

Oyunun başkışisi yükleme işçisi Galy Gay bir gün askerlerin eline düşer ve direnmesini bilmediği, başka deyişle “hayır” diyemediği için, kişiliğini üzerinden gereksiz bir giysi gibi atıp, kanlı bir savaş mekanizmasının bir parçası olup çıkar. Oyun uzak bir ülkede Hindistan’da, Kilkoa adında bir düş kentinde geçer. Galy Gay masalımsı bir hava içinde etli, canlı bir insandan çok, grotesk bir figürü andırır. Böylece Brecht, Galy Gay tipinde özdeşleşebileceğimiz bir tip yaratmaz, yalnızca izleyicinin dikkatini olumsuz bir davranışın üzerine çeker. Grotesk boyuta ulaşan bir parabol biçiminde gelişen oyun, çeşitli aşamalarıyla izleyiciyi bu davranışın üzerine düşünmeye yönlendirir.

Dramatik kurgu ve sahnelemede şarkı, şiir, projeksiyon, resim, maske gibi olumsuz değişimi anlatan yabancılaştırma etkilerinden yararlanır. Oyunun ortalarına doğru sunulan ve oyunun özünü veren *Akış Türküsü* ya da Gay’in değişimi sırasında değişimin aşamalarını kısaca özetleyen başlıklar bunun başlıca örnekleridir. Brecht bu oyun üzerine yaptığı bir konuşmada sahneleme ve oyunculukta yalınlığın önemine değinir.

Reji yalın ve basit bir biçimde olayları ortaya çıkarmalı. Canlandırılacak olan kişiler alışılmışın tersine soğuk ve nesnel bir biçimde gözler önüne serilmeli. Çünkü onlar duyubirliği [Einfühlung] objesi değildirler, önemli olan anlaşılabilir olmalarıdır.²

Sahnelemede bu doğrultuda belli bir atmosfer yaratmaktan kaçınan yalın ve arı bir dekor kullanılır. Kolayca sahne değişimini sağlayan bir resim ve birkaç maske yeterlidir. Örneğin değişim sırasında Gay’in eski ve yeni halini gösteren iki büyük resim belirir sahnenin arka planında. Gay değiştiği anda kendini yeni resmin önünde bulur. Sahne düzeni ve giysiler grotesktir. Maskeler, demir askılar, üzerinde yürünen sopalar ve dev büyüklüğünde eldivenler türünde öğeler, askerlerin yani yığın-insanı olmanın korkunçluğunu karikatürleştirerek vurgular. Oyunun sonunda Gay de onlardan biri olur.

Oyuncudan da bu anlayış doğrultusunda duygusal bir yaklaşımdan kaçınan bir oyun biçimi bekleniyordu. Her oyuncu aynı zamanda

2 M. Kesting, *Das Epische Theater*, Stuttgart, 1972.

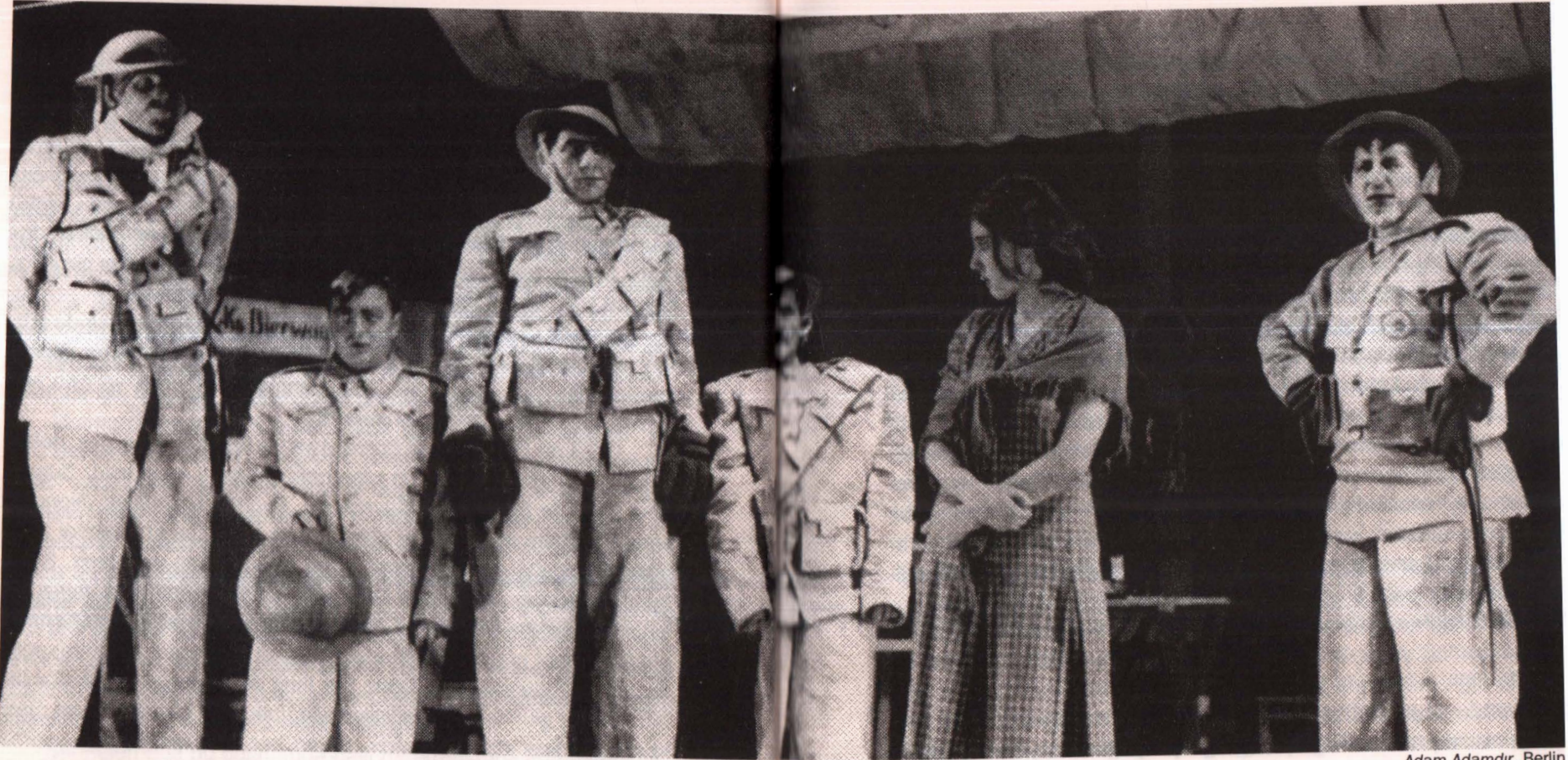
bir anlatıcıdır; sahne aralarına ya da içlerine konulmuş olan bir şarkı ya da konuşmayla yer yer rolünden çıkıp olaylar üzerine açıklamalar yapar, görüşler belirtir. Oyun 1931'de sahnelendiğinde geleneksel tiyatro anlayışıyla koşullanmış olan eleştirmenler, Galy Gay'i oynayan Peter Lorre'nin izleyiciyi sürükleyemediğini ve tekdüzeliğe kaydığını öne sürüyorlardı.³ Oysa Brecht bu oyunla ilgili notlarında epik tiyatro oyuncusunun önceden belirlenmiş bir karakter tipini canlandıran dramatik tiyatro oyuncusunun tersine, belli davranışların altını çizdiğini, böylece gözümüzün önünde bir tipi oluşturduğunu söyler.

Lorre de oyununda değişim sürecini belli aşamaları içinde göstermeye çalışıyordu. Böylece sahne ile izleyici arasında bir uzaklık kurulabildiği için, izleyicinin güdümlenmesi önleniyor ve ona serbestçe düşünme olanağı tanınıyordu.⁴

1928'de *Üç Kuruşluk Opera*'yı yazar Brecht. Dilenciler, dolandırıcılar, gangsterlerle dolup taşan bir dünyayla karşılaşırız burada ama gene de tanıdık bir dünyadır bu. Oyunun başkişileri dilenciler kralı, Peachum ile gangster Mackie tipik birer ticaret adamını andırırlar. Mackie'yi masa başında uzun boylu hesap yaparken, Peachum'u dilenciler firmasında sağa sola emirler yağdırırken izleriz. İkinin de çalışma yöntemleri, ticaret, disiplin, denetim, örgütlenme, planlama gibi kapitalist sistemdeki yasal kuruluşların benimsediği ilkeler doğrultusundadır. Gene her ikisi de davranışları, alışkanlıkları, töre ve geleneklere bağlılıklarıyla tipik birer küçük burjuva maskesinin ardına gizlenmişlerdir. Onları her türlü ahlaksızlığı yapma olanağını veren tehlikeli bir maskedir bu. Oyunun başındaki *Köpekbalığı Baladı*'nda da belirlediği gibi Mackie bir köpekbalığından bile daha tehlikelidir. Çünkü dişlerini açıkça gösteren köpekbalığının tersine, o silahlarını gizler ve hiç beklenmedik bir anda saldırıya geçer. "Küçük burjuva deyip geçme" diye uyarır bu oyunda Brecht bizi "şu küçük burjuva yüzünün ardından kim bilir neler gizlidir". Böylece Brecht bu oyunda çıkarıcılığı, iki yüzlülüğü, sömürücülüğü ile burjuva düzeninin çarpıklıklarını yabancılaştırarak yeraltı dünyası insanların yaşamlarında gösterir.

3 Bertolt Brecht, *Zur Frage der Maßstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst*, Stücke Bd. 2, s. 321.

4 A.g.e., s. 325.



Adam Adamdır, Berlin

Üç Kuruşluk Opera'nın konusu, Gay'in *Dilenciler Operası*'ndan alınmıştır. Brecht burada bir uyarlama yapıyordu. Bildik bir konuyu alarak istediği gibi değiştiriyor, biçimlendiriyor, konu onun düşüncelerini söylemeye yarayan bir araç oluyordu. Bu tür uyarlamalara Brecht'in yapıtlarının çoğunda rastlarız. Gay'in oyunu yerel sınırlar içinde kalan sosyal bir eleştiri, bir taşlamaydı. 18. yüzyıl İngiliz soylularının dünyasıyla yeraltı dünyası karşılaştırılıyordu bu oyunda. Brecht uyarlamasında hem bir genellemeye giderek oyunu düşünsel bir yere ve zamana aktarıyordu hem de Gay'in yarattığı tipleri burjuva tiplerine dönüştürüyordu. Böylece, burjuva düzenine ve bu düzenin temelini oluşturan kapitalist sisteme eleştiri getiriyordu.

Üç Kuruşluk Opera, adından da anlaşılacağı gibi bir tür müzikal. Küçük burjuvaların sahte ve yapay dünyaları oyunun ağırlığını taşıyan şarkılar aracılığıyla yabancılaştırılır. Brecht bu oyunla ilgili notlarında müziğin, alışlageldiği gibi sözün yetmediği yerde kullanılarak metni bütünleyici bir işlev taşımadığını, tersine metne karşı olarak, metni yabancılaştırmak amacıyla kullanıldığını söyler.⁵ Oyuncudan da melodiye uymamasını, tersine müziğe karşı konuşmasını ister. Oyuncu yalnız oynarken değil, şarkı söylerken de anlatıcı olduğunu,

5 Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*, Stücke Bd. III. Berlin 55 B. Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Stücke Bd. III s. 264.

müzik aracılığıyla belli davranışları, alışkanlıkları, töreleri yabancılaştırdığını unutmamalıdır. Yabancılaştırma etkisini yoğunlaştırmak için, her şarkıdan önce tavandan aşağıya sarkıtılan lambalarla müzik aletleri ışıklandırılır ve yazılı tabelalarla şarkının başlığı belirtilir.

Oyun boyunca epik anlatımı vurgulayan başlıklar, olayların gelişimini önceden bildirir. Başlıklar kimi kez de olaylarla ilgili alaylı yorumları içerir: “Mal mülk için savaşım” başlığının hemen ardından, sevgililerin Mackie uğruna ateşli bir tartışmaya girdiklerini görürüz.

Oyunda halk tiyatrosu geleneğinin etkisi duyumsanır. Girişte tüm karışıklık ve renkliliğiyle sokak kadınları ve dilencilerle dolup taşan bir panayır sahnesi gösterilir. “Mackie Messer” şarkısını bir sokak şarkıcısı Laterna eşliğinde söyler.

Oyunculardan oyunun genel havasına uygun tuluatımsı, hafif bir oyunculuk bekleniyordu. Oyunun doğru anlaşılması için dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da, dolandırıcıları ve haydutları canlandıran oyuncuların, abartmaya kaçmadan her gün rastlayabileceğimiz, sıradan insanların kişiliklerine girebilmeleridir. Onların dünyalarıyla kendi dünyası arasında kolayca bir koşutluk kurabilmeliydi izleyici.

Aynı tarihte ikinci müzikli oyun *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*’nü yazar Brecht. Bu bir opera parodisidir. Brecht bu oyunla ilgili notlarında başlıca yabancılaştırma etkisi olarak opera türünün özelliklerinden yararlandığını söyler. Operada çok gerçekçi bir olayın bile müzik yoluyla gerçekçiliğinden soyutlandığına işaret eder. Örneğin ölüm döşeğinde yatan bir adamın şarkı söyleyerek ölmesiyle, ölüm olgusu kendiliğinden yabancılaştırılacaktır.⁶ *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*’nde de gerçekçi bir olay, kapitalist sistem ve bu sistemin çöküşü, müzik yoluyla yabancılaştırılarak anlatılır.

1850’lerin Amerika’sındaki altın arayıcılarının, oduncuların, serüvencilerin kurduğu yeni kentlerden birini andırır Mahagonny. Meyhaneleri ve genelevleriyle para babalarının har vurup harman savurduğu bir kenttir. İnsanlar diledikleri gibi yaşarlar burada; vurma, kırma, yeme, içme, her şey serbesttir. Ancak kentin yasalarına

6 Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Stücke Bd. III s. 264.

göre hiçbir zaman bağışlanamayacak olan tek suç parasızlıktır. Nitekim oyunun başkışisi Paul Ackermann parası tükendiğinde ölüm cezasına çarptırılır.

İnsanlar bu kentte ilkel bir kazanma tutkusu içinde birbirlerini yok etmek için kıyasıya yarışır. Dostluk, sevgi gibi her türlü insan-cıl ilişki kökünden kurutulmuştur burada.

Oyun birbirine bağlı ufak sahnelerden oluşur. İnsanların davranışlarını yöneten ilkel içgüdüler her sahneye ana konusunu verir. Örneğin “yeme-içme” izleğinin ele alındığı bir sahnede doymak bilmeyen obur Jacob’un çok yemekten patlayıp ölmesini izleriz. Bir sonraki sahnede “üreme” izleği ele alınmıştır. Onu izleyen sahnede ölümle sonuçlanan korkunç bir boks maçı gösterilir.

Sahnelemede kullanılan yazılı bantlar izleyiciyi düşündürmenin de ötesinde silkeleyip, uyarmayı, Brecht’in tanımıyla “kışkırtmayı” amaçlar. Örneğin Paul Ackermann ölüm cezasına çarptırıldığında, izleyiciye büyük harflerle şöyle bir yazılı bant sunulur:

Bir çoğunuz Paul Ackermann’ın idamından hoşlanmayacaksınız kuşkusuz, ama çağımızda paranın öylesine üstüne düşölüyor ki, hiçbiriniz onu kurtarmak için para vermeye yanaşmayacaktır kanımca.⁷

Sahne aralarında gösterilen projeksiyonlar olayların daha geniş boyutlar içinde verilmesini sağlar. Yoğun bir kalabalığın yansı- tıldığı bir resim, gittikçe büyüyen kenti gösterir. Başka bir resim kentte kolgezen dolandırıcıların sayısını istatistiklerle belirtir. Pro- jeksiyon, film türünden teknik öğeler Piscator’un tiyatrosundan alın- mıştır. Brecht daha 1926’da Piscator üzerine çıkan bir yazısında bu öğeler yoluyla yazarın nasıl birkaç olayı aynı zamanda gösterebilece- ğini ya da aynı olayı değişik açılardan yoğunabileceğini ayrıntılarıyla açıklıyordu.⁸

Oyun etkileyici bir kitle sahnesiyle sona erer. Kent alev alev yanarken, “Herkesin herkesle savaşmasın!”, “Doğal bir düzensiz-

7 Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Stücke Bd. III s. 264.

8 Brecht, *Über experimentelles Theater*, Frankfurt 1970, s. 30.

liğe!" türünden sloganlarla çeşitli olumsuz ideolojileri temsil eden oyuncular bir geçit yaparlar. *Mahagonny* ilk sahnelendiğinde tam bir tiyatro skandalına yol açmıştı. Kendisine ayna tutulduğunu ayırmıyan izleyici ağır bir hakarete uğramış gibi olmuş, bağışmalar, ısıklar, sövüp saymalarla, tüm tiyatro salonu bir anda birbirine girmişti. Bu olayı öfke ve saldırganlık dolu eleştiri yazıları izlemişti.⁹ Bu tür tepkiler Brecht'in amacı doğrultusundadır. Eleştirel akışın iki yanlılığından söz eder yazısında: "İzleyici yalnızca sahnede gösterilenlerin nasıl yoğrulduğunu anlamakla yetinmemeli, aynı zamanda ne gösterildiğini de algılamalı" der.¹⁰

Gerçi Brecht, *Adam Adamdır* ve *Üç Kuruşluk Opera*'yla da izleyicinin yaşadığı gerçeklere eleştirel bir açıdan bakmasını sağlamayı, kendi tanımıyla onu uyarmayı, kışkırtmayı amaçlıyordu. Ancak, *Mahagonny*'nin uyandırdığı tepkiyi bu oyunları uyandırmamıştı. Özellikle *Üç Kuruşluk Opera* izleyicinin gözünde eğlendirici bir müzikli oyundu yalnızca. Küçük burjuva yaşamıyla olan tüm benzerliklere karşın, gangsterlerin dünyası gene de izleyicinininkinden uzak bir dünya, bir tür masal dünyası olmaktan öteye geçemiyordu. *Mahagonny*'de ise izleyici ilk kez çarpık bir aynada kendi yansımasını görür, kendini bulgular: Sahnede gösterilen bu kötü, bu yoz dünyayı insanlar kendileri yaratmamışlar mıdır? Paranın tek değer ölçüsü olmasının, insanların birbirlerini sömürmelerinin kaçınılmaz bir yazgı, bir alınyazısı olduğu söylenebilir mi? Bunu değiştirmek, çıkara, ikiyüzlülüğe dayanan bir dünya yerine daha insancıl, daha iyi bir dünya yaratmak, elimizde değil midir? Oyun süresince kafamızı kurcalayan, bizi tedirgin eden bu sorular, izleyiciyi ağır bir eleştiriye, bir tür özeleştiriye çağırır.

Brecht, *Mahagonny* ile ilgili notlarında dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki ayrımı açıklarken, dramatik tiyatrodaki duyubirliği yoluyla, gerçeğin bir kesiti olduğu gibi yansıtıldığından, eleştiri yolunun kendiliğinden kapandığına işaret eder. Bu tiyatrodaki gerçekler ne denli olumsuz yanlarıyla yansıtılırsa yansıtılsın, izleyici: "Evet bu böyledir, doğaldır, her zaman böyle olacaktır, bu

9 Brecht in der Kritik, München 1977, s. 166.

10 Brecht, Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung. A.Y.



insanın acıları gene de hiçbir çıkar yol olmadığı için yürekten sar-sıyor beni” diye sahnede gösterilen dünyaya kendini kaptırır, bu dünyayı değiştirme olasılığı olmayan doğal bir olguymuş gibi kabul eder. Buna karşılık Brecht’in tiyatrosunda ele alınan konu yabancılaştırılarak yoğunluğundan, izleyiciye eleştirme olanağı verilmiş olur. Epik tiyatro izleyicisi: “Hayır bu böyle değildir, yapılmamalıdır, böyle gitmez, mutlaka bir çıkar yol olmalıdır” diye karşı çıkar, başkaldırır.¹¹ İzleyiciyi rahatlatacak olumlu bir çözüme, mutlu bir sona Brecht’in oyunlarının hiçbirinde rastlamayız. Tersine ilk oyunları da dahil olmak üzere, tüm oyunlarında ortak olan hep olumsuz bir durum ya da davranış biçiminin sergilenmesi, böylece izleyicide eleştirel bakışın uyandırılmasıdır.

Gösteri Dergisi, Kasım 1988

11 Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

BRECHT'İN OYUNLARINDA SAVAŞ İZLEĞİ

Bertolt Brecht'in oyunlarında savaş izleğİ önemli bir yer tutar. Aşağıda ana çizgileriyle yapısal özelliklerini incelediğİmiz *Cesaret Ana* ve *Çocukları* ile *Lukulluş'un Duruşması* doğrudan savaşı konu alan iki önemli oyunu.

Savaşın Getirdikleri ve Götürdükleri

Brecht en önemli oyunlarından biri olan *Cesaret Ana* ve *Çocukları*'nı 1937'de yazar. Cesaret Ana tipini Grimmelshausen'in *Simplicissimus*'undan almıştır. Grimmelshausen'in romanında tüccar bir kadının otuz yıl savaşındaki serüvenleri bir yan konu olarak işlenilmiştir. Brecht, Cesaret Ana tipinden yola çıkarak savaş konusunu ele alır, savaşın nedenleri ve sonuçları üzerinde durur ve ne korkunç bir sömürü aracına dönüşebileceğini gösterir.

Cesaret Ana, savaştan hep bir şeyler kazanabileceğini uman bir ananın öyküsü. Oysa kazanmaktan çok yitirir, çocukları birer birer düşer bu savaşta. Ama verdiği kurbanlara karşın yine de yılmaz, bir keçi inadiyla küçük çıkarlarının, bencilce hesaplarının peşinde koşar. Brecht'in *Ana* ya da *Carrar Ana'nın Silahları* gibi oyunlarında yaşadığı deneyimlerden ders alarak değişen olumlu Ana tipi, burada gerçekleri görüp değerlendiremeyen, değişmemekte direnen bilinçsiz bir kişiye dönüşüyor.

Oyunun epik kurgusu, Cesaret Ana'yı savaşın çeşitli aşamalarında gösterir. Her aşama izleyiciyi düşündürücü, öğretici çoğu kez çelişkili yeni bir durumla karşılaştırır. Örneğin Cesaret Ana'nın iş ya-

şamında en verimli olduğu dönemde kızı Katrin sakatlanır; Cesaret Ana'nın yitirdikleri kazandıklarından hep daha çoktur. Ancak kendisi bunun bilincine hiç varamaz.

Oyunun içindeki şarkılar bu çelişkileri vurguladığı gibi, gösterilen durumları yorumlayarak, açıklayarak oyuna somut bir boyut kazandırır. Örneğin, oyun boyunca birkaç kez yinelenen 'Cesaret Ana' şarkısı oyunun özünü dile getiren bir anahtar şarkı. Bu şarkı ilkin oyunun başında "Siz Kimsiniz?" sorusuna yanıt olarak tanıtma şarkısı olarak söylenir. Daha sonra Cesaret Ana'nın iş yaşamındaki başarısını belirtmek için yinelenir. Bir sonraki sahnede Cesaret Ana şarkının devamını söylerken, oğlu Eilif öldürülür. Finalde ise Cesaret Ana'nın daha bilinçlenmediğini vurgulamak için şarkı yinelenir. 'Süleyman' şarkısı ise Cesaret Ana'nın çocuklarının yazgısını dile getirir. Oğullarından Eilif'in ölümünün nedeni Cäsar gibi yürekli oluşu, Schweizerkas'ı ölüme sürükleyen Sokrates gibi dürüst oluşu. Kızı Katrin'in acıklı sonu ise ermiş Martin gibi özverili oluşuna bağlı. Bu şarkıyla kaba güce ve savaşa dayanan bir dünyada erdemli davranışlara hiç hak tanınmadığı vurgulanır.

Olayları ana çizgileriyle özümleyen başlıklar, zaman akışını (savaşın sürekliliğini) ve bu süre içinde olay kişilerinin giderek kötüleşen durumlarını belirtir. Örneğin "1925-26 yıllarında Cesaret Ana İsveç ordusuyla birlikte Polonya'yı aşar" denir ikinci perdede. Hemen bir sonraki sahnede ise, "Cesaret Ana Finlandiyalı askerlerle birlikte tutsak düşer" diye açıklanır. Beşinci perdede savaşın giderek büyüdüğü ve yayıldığı bildirilir. Dokuzuncu sahnede ise savaşın on altı yıldır sürdüğünü, hastalık, açlık ve yokluğun giderek arttığını öğreniriz. Cesaret Ana bu sahnede neredeyse dilenecek duruma gelmiştir.

Oyunun epik kurgusu, özellikle şarkılar ve başlıklar savaşın değişik açılardan belli bir gelişim süresi içinde gösterilmesine olanak sağladığı gibi, Cesaret Ana'nın yazgısıyla genel bir yazgıyı, yani savaştan kazanmaya çalışan küçük burjuvaların yazgısını dile getirir.

Brecht bu oyunla izleyiciyi yalnız düşünme düzeyinde bir etkinliğe yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda çözümü ona bırakarak, ondan oyunu tamamlamasını ister. Oyunun bu açık sonu sahnelendiği dönemde çeşitli tepkilere yol açmıştı. Cesaret Ana'nın başına

gelenlerden hiç ders almaması eleştiriliyordu. Brecht bu oyun üzerine yaptığı bir konuşmada şöyle der: “1938’de yazıldı bu oyun. Yazar gerçekçi olduğundan, insanların başlarına gelecek yıkımlardan bir şeyler öğrenebileceklerine inanmıyordu. Ama Cesaret Ana hiçbir şey öğrenme bile, izleyici ona bakarak bazı şeylerin bilincine varabilir.”¹ Bir yazısına ise beklediği, umduğu izleyici tepkisini elde edememekten yakınıyor Brecht: “İzleyicinin oyunu pek anladığını sanmıyorum. Çünkü izleyici Cesaret Ana ile özdeşleşiyor ve Cesaret Ana savaşa karşı bir şey yaşayamaz, demek ki bu onun yazgısı, savaş da yazgısal bir olguymuş gibi yanlış bir sonuca varıyor, savaşı yanlış değerlendiriyor.”²

Brecht izleyicinin oyunu yanlış anlamaması için, özellikle sahneleme ve oyunculukta dramatik bir yorumdan kaçınma gerektiğine işaret eder. Yanlış yoruma en çarpıcı örneklerden biri olarak Cesaret Ana’nın Zürih’teki sahneleşinin verdiği anlatır notlarında. Bu yorumda savaşın güçlüklerine göğüs geren kahraman ananın öyküsü gösterilmiş, böylece Cesaret Ana’nın kişiliğindeki ikilem ortaya çıkarılamamış, oyunun eleştirel boyutu yakalanamamıştı.

Bugün bizim için özel bir önem ve anlam taşıyan bu oyun 1977’de İstanbul Deneme Sahnesi’nde sahnelenmişti ve Ani Ipekkaya başroldeydi (Yönetmen: Beklan Algan). Cesaret Ana’da sahnenin daire biçiminde bir alana dönüştürülmesi Cesaret Ana’nın içinde bulunduğu kısır döngüye çok çarpıcı bir biçimde gönderme yapıyordu. Ne var ki bu sahnelemede de atmosfer yaratmaya yönelik çarpıcı bir sahne düzeni ve playbacklerle işlevini yitiren bir müzik, oyunun iletisini geri plana itiyordu.

Cesaret Ana Brecht’in tiyatrosunda dramatik kurgu, sahneye konuş ve oynanışın birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluştur-



1 Materialien zu Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*, Frankfurt, 1965, s. 90.

2 A.g.e., s. 91.

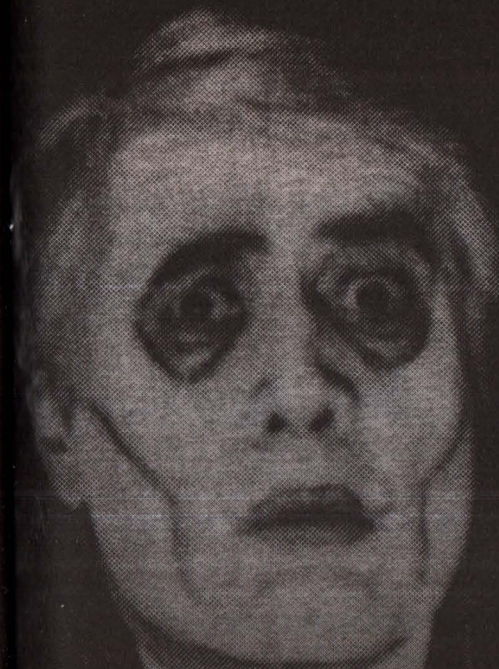
duklarına, bu öğelerden biri aksadığı ya da yanlış yorumlandığında, oyunun tüm anlamını yitirebileceğine tipik bir örnek veriyor.

Savaşta Sorumlu Olan İnsanlar

Brecht 1939'da yazdığı müzikli oyunu *Lukullus'un Duruşması*'nda ise savaş izleğini fantastik bir düzeyde ele alır. Ünlü savaşçı Lukullus öldükten sonra gölgeler mahkemesinde bu dünyada yaptıklarının hesabını verir. Büyük savaşlar yapmış, ülkeler ele geçirmiş, düşmanlarını gözünü kırpmadan öldürmüştür. Ancak bu mahkemede kahramanlıkların hiçbiri geçerli değildir, tersine insanlıkdışı, acımasız bir davranışın ürünü olarak değerlendirilir. Savaş kurbanlarının sözcüleri, ülkesi elinden alınmış bir kral, savunmasız, zavallı bir kraliçe, oğlunu savaşta yitirip üzüntüsünden ölmüş bir anne suçlarlar, yargılarlar Lukullus'u. Lukullus yalnızca aşçıbaşı ve çiftçiden birkaç övücü söz duyar. Aşçı güzel yemeklerle ustalığını sergilemesine izin verdiği için, çiftçi ise ülkesine kiraz ağacı getirmiş olduğundan, savunurlar Lukullus'u. Ama tek bir kiraz ağacı onca acıya, yokluğa ve ölüme değer mi diye sorulur. Oyun Lukullus'un suçu bulunmasıyla sona erer.

Lukullus değişik açılardan tanıtılır izleyicilere. İlk sahnede telalları bir yandan cenaze törenini anlatır, bir yandan da onun kahramanlıklarını sayıp dökerken, yıllar boyu onun egemenliği altında ezilmiş olan halk bu palavralara inanmadığını belli eder. Soruşturmanın başlamasıyla anlatma işlevini tutsaklar korosu ve ölümler ülkesinin sözcüsü üstlenir. Sözcü, oyun kişilerinden üçüncü kişi olarak söz ederek konuşmaları yönlendirir. Sözcünün sürekli araya girmesiyle, konu izleyiciden uzaklaştırılır, böylece ileri sürülen karşıt görüşler daha da belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Brecht bu oyunuyla, konulu oyunlarında, örneğin *Cesaret Ana* ve *Çocukları*'nda olduğu gibi belli bir tip yaratarak, bu tipin çeşitli olaylar karşısındaki davranışlarını göstermez, tek bir davranışın üzerine çeker izleyicinin dikkatini ve bu davranışı düşünsel bir düzeye aktararak çeşitli açılardan değerlendirir.

Güncellikleri açısından her iki oyunun da günümüz okuyucusuna ve izleyicisine çok şeyler söyleyebileceğini sanıyorum.



**ÇEŞİTLİ SAHNE
YORUMLARI**

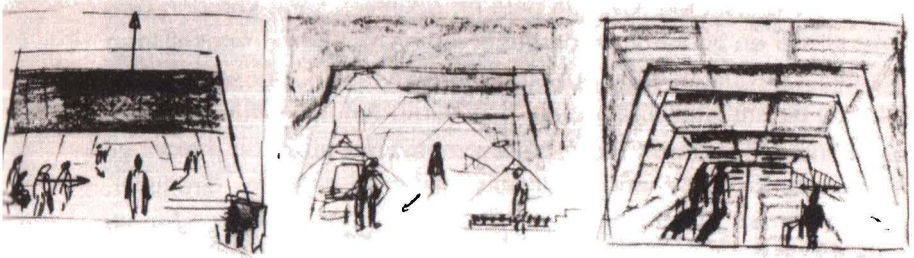
ÇEŞİTLİ BRECHT YORUMLARI

Berlin'de Brecht'in 90. Yıldönümü Kutlanıyor

Berlin'de Brecht'in 90. yıldönümü kutlanıyor. Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble, Brecht Araştırma Merkezi ve Eleştirmenler Birliği'nin düzenlediği bu Brecht haftasına eleştirmen arkadaşım Dikmen Gürün ve Zeliha Berksoy'la birlikte katıldım. Brecht'in çeşitli oyunlarından, filmlerinden ve seminerlerinden oluşan öylesine yoğun bir program hazırlanmıştı ki, bunun ancak bir bölümünü izleyebildik. Seminerlerde dünyanın dört bir yanından gelen Brecht uzmanlarının kendi ülkelerindeki Brecht yorumları üzerine sundukları bildiriler tartışılıyor, Brecht'in değişik toplumsal ve kültürel ortamlarda nasıl yorumlandığı üzerinde duruluyor, sorunların ortak ve farklı yanları dile getiriliyordu. Berliner Ensemble'de *Fatzer*, *Ana*, *Baal*, *Galilei*, *Cesaret Ana*, *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyunları birbirini izliyor, Deutsches Theater ve Volksbühne'de Berliner Ensemble'nin çizgisinden ayrılan yönetmenlerin deneysel oyunları gösteriliyordu. Alexander Lang'ın *Sivri Kafalılar Yuvarlak Kafalılar*'ı ve Viyana Burg Tiyatrosu'nun Alfred Kirchner'in yönetiminde sunduğu *Arturo Ui* bu gösterilerin en ilginçleriydi.

Brecht'in Güncelliği

Gerek izlediğimiz oyunlar üzerine süren tartışmalarda, gerek daha kapsamlı konuşmaların yapıldığı seminerlerde, konuşmaların odak noktası Brecht'in bugün ne denli güncel olduğu üzerine toplandı. Kuşkusuz ülkeden ülkeye ayrılıyordu görüşler. Üçüncü Dünya



Ana, sahne tasarımı taslağı.

Ülkeleri Brecht'in güncelliği konusunda aynı görüşü paylaşıırken, gelişmiş ülkeler Brecht'in yapıtlarıyla bugünün karmaşık sorunları arasındaki bağlantıyı kurabilmek için özel bir çaba gerektiği görüşünde buluşuyorlardı. Bunun için de yönetmenin Brecht'e çağdaş bir anlayışla yaklaşması, başka deyişle alışıldık Brecht yorumlarından sıyrılarak Brecht'te yeni olanı, güncel olanı bulgulaması kaçınılmazdı. Bu bağlamda Berliner Ensemble'de gösterilen oyunlar kuşkuyla, değerlendirilirken, A. Lang'ın ya da A. Kirchner'in yorumları yeni bir Brecht anlayışını gündeme getiriyordu.

Tartışma Yaratın Bir Oyun: Ana

Berliner Ensemble'de ilkin Brecht'in *Ana*'sını izledik. Brecht'in 90. yıldönümü dolayısıyla yeniden sahnelenen *Ana* bugünle bir bağlantı kurmaktan çok, geçmişle bir hesaplaşmayı içeriyordu. Oyunun yönetmenlerinden Manfred Wekwerth bu oyun üzerine yaptığı bir açıklamada "Ülkemizin bugünkü durumuna ne büyük özverilerle geldiğini göstermek istedim bu oyunla" diyordu. "Köklü bir değişimin olabilmesi için ne çok şeyin değişmesi gerektiğini göstermek istedim. Bu bakımdan yorumumuzun devrim düşüncesinin bir modelini verdiği söylenebilir."

Sahnelemede oyunun özünü oluşturan sürekli devinim, esneklik ve değişim, tek tek kişilerin geçirdikleri bilinçlenme ve değişme süreçleri bir tür iç hesaplaşma olarak verilmişti. Büyük bir hafiflikle gelişen bu oyunda, oyuncular sanki oynamıyorlar, anımsıyorlardı.

Anılardı dile getirilen. Oyunun beni en etkileyen yanı, koronun devreye girdiği en görkemli ve duygusal sahnelerin bile duygusalıktan arındırılarak düşünsel bir düzleme oturtulmasıydı. Aynı şekilde şarkılar da bir anı niteliği taşıyordu, hani içimizden duyduğumuz, anımsadığımız ama yüksek sesle söyleyemediğimiz güzel bir melodi gibi. Renate Richter ananın kişiliğini ve geçirdiği değişimi, direnişini, zaman zaman Şvayk'ı anımsatan kurnazlığını ve üçkağıtçılığını ve sonunda somut düşünme yetisini elde ederek bilinçlendirişini yer yer karikatürleştirerek büyük bir hafiflikle oynuyordu.

Ana sahnelemede dramatiğe kayma tehlikesini gösteren oyunların başında geliyor. Nitekim 1978'de bizde AST tarafından oynatıldığında, oldukça duygusal bir slogan tiyatrosuna dönüşmüştü. Berliner Ensemble'deki yorum akılcı ve dengeli ekip çalışmasının bu tehlikeyi nasıl önleyebileceğinin en çarpıcı örneğini veriyordu. Ama öyle sanıyorum ki bizde Brecht bu biçimde oynansa, izleyicisini kolay kolay bulamaz. Bizim tiyatro anlayışımızın daha abartılı ve teatral olmasından mı kaynaklanıyor, yoksa duygusalığa daha yatkın olmamızdan mı bilemiyorum. Bu yorum Brecht'in kişiliğini, sanat anlayışını ve ince güldürüsünü harfi harfine yansıtıyordu kuşkusuz. Oyun bittiğinde salondan yükselen coşkulu alkışları arka sıralardan bir ya da iki yuh sesi izledi. Evet. Ana'yı beğenmeyenler de vardı.

Oyunu izlediğimizizin ertesi günü eleştirmenlerin babası olarak tanınan Prof. Schumacher'le birlikteydik. Schuhmacher oyunu olumsuz eleştiren ve Berliner Ensemble'ye karşı tavrı alanların başında geliyor. Ona göre artık dönemini kapatmış bir müze Berliner Ensemble. Aynı gün Berliner Ensemble'nin yöneticisi ve Ana'nın yönetmenlerinden Prof. F. Tenschert'le konuştuğumuzda, Tenschert eleştirmenlerin oybirliği edercesine kendilerine özel bir savaş açtıklarını dile getiriyordu. Ana'nın beğenilmemesinin başlıca nedeni izleyicinin eski Ana'nın yorumuyla koşullanmışlığına bağlıyordu. Helene Weigel'in yorumu unutulmaz izler bırakmıştı belleklerde. Bu görüşe pek inanmadım, çünkü yuhalayan gençlerin yaşı yirmiyi geçmediğine göre, Helene Weigel'i izlemiş olmaları olanaksızdı. Tenschert konuyu, yuhalayanların bir, iki kişiyi geçmediğini söyleyerek kapatmaya çalıştıysa da, bu kişiler önemli, hem de çok önemli

bir tepkiyi dile getirmiyorlar mıydı? Nitekim konuşma olanağını bulduğumuz birkaç üniversiteli genç, gençlerden bir kesimin Berliner Ensemble'yi açıkça protesto ettiklerini söylediler. Onlara göre, *Ana* gibi bir oyunun bugün sahnelenmesi izleyiciyi uyutmaktan başka bir anlam taşımıyordu.

Berliner Ensemble, Müzeye mi Dönüşüyor?

Berliner Ensemble müzeye mi dönüşüyor sorusuna Berliner Ensemble'nin dramaturglarından Jörg Mihaan ve ünlü oyuncu Ekkehard Schall'la da tartışma olanağını bulduk. Konuşmalarında deli dolu Tenschert'in tersine çok daha temkinli ve politik davranan J. Mihaan, Berliner Ensemble'ye son yıllarda yapılan eleştirilerin olumlu ve olumsuz etkilerinden söz etti. Olumlu etkisi bu topluluğu sürekli bir özeleştiriyeye, en üst düzeyde oyunlar sunmaya, yalnız Brecht'in oyunlarına değil Shakespeare başta olmak üzere tüm dünya klasiklerine yer vermeye yönlendiriyordu. Olumsuz etkisi, eleştirilerin zaman zaman insanı engelleyecek derecede yıkıcı ve kırıncı olmasıydı. Berliner Ensemble'nin sürekli bir gelişme ve kendini yenileme çabası içinde olduğunu, ne var ki bu gelişmenin zaman aldığını ve istenilen hızla sürmediğini söylüyordu. Schall ise olumsuz tepkileri özellikle yeni kuşaklarda giderek egemen olan usdışı eğilimlere bağlıyordu. Ama kendi kuşağının Hitler dönemini yaşamış bir kuşak olarak Brecht'in savunduğu ilkelere sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve bu ilkeleri sonuna değin savunacağını söylüyordu.

Berliner Ensemble'nin toplumun gereksinimlerine artık karşılık vermediği sorunu, bu tiyatrodaki izlediğimiz diğer oyunlar için de geçerli kuşkusuz. Sözelimi on yıl önce sahnelenen ve sürekli olarak oynanan ve Brecht haftası kapsamında yeniden gösterilen *Galilei* klasik sahnelenişe tipik bir örnek veriyordu. Galilei ile egemen gerici güçler arasındaki savaş bugünün Doğu Almanya'sının sorunlarını yansıtmaktan uzaktı. Oysa türlü baskılara uğrayan, ezilen, susturulmak istenen aydın sorunu Doğu Almanya için de çok güncel değil mi? Partiye aydın kesimi arasındaki çekişmeyi çağrıştıran bir sahneleme, kim bilir ne çok şeyler söyleyebilir izleyicilere.

Berliner Ensemble'de Bir Star Oyuncu

Ama bizler Türk izleyicisi olarak Berliner Ensemble'de izlediğimiz oyunları doğal olarak başka bir açıdan değerlendirdiğimizden, büyük bir coşku duyuyorduk. Bu tiyatrodaki her ne denli bütüne yönelik ekip çalışmasına ağırlık veriliyorsa da, yine de sivrilen oyuncular büyük önem taşıyor: İşte Berliner Ensemble'nin star oyuncusu Ekkehard Schall. Onu birbiriyle hiç ilgisi olmayan üç farklı rolde izledim ve değişme yeteneğine hayran kaldım. *Baal*'de kendini yok edecek denli tutkularla dolu çılgın bir yazar tipini canlandırırken, *Galilei*'de bir bilim adamının gerici güçlerle savaşımını, çelişkilerini, korkularını dile getiriyor, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin yargıcı Azdak rolündeysen alabildiğine renkli, canlı ve uçuk bir tipi çiziyordu. Schall'ın oyunculuğu kendisini empoze etmeyen, biraz soğuk ama büyük incelikleri olan inanılmayacak derecede çarpıcı bir oyunculuk.

Dikkatimi çeken Berliner Ensemble üzerine yapılan tartışmaların bu toplulukta çalışanları ürkütmüş olmasıydı. Genellikle her oyundan sonra izleyicilerle tartışan Berliner Ensemble üyeleri, bu kez tartışmadan kaçınıyorlar, dahası Brecht haftası boyunca düzenlenen seminerlerde de pek görünmüyorlardı. Öyle ki, Brecht Araştırma Merkezi'nin Başkanı Wemer Hecht, Tenschert ve Schall'la konuşma olanağını bulduğumuzu duyduğunda, şaşkınlık içinde kaldı. Berliner Ensemble'yle ilişkiyi Zeliha Berksoy'un bu topluluktakilerle kişisel dostluklarından dolayı kurabilmiştik. Nitekim Schall'ın evinde geçirdiğimiz bir öğleden sonrayı, eşi, Brecht'in kızı Barbara Schall'ın bize ikram ettiği nefis pastaları, yaşayan bir müzeyi andıran büyüleyici güzellikteki evlerini, Meissen porselenlerden tutun da maskelere ve kostümlere değin çeşitli değerli koleksiyonları unutamıyorum.

Türkiye'ye Gösterilen Işı

Bu hafta içinde yapılan seminerlerin kapsamında Türkiye'ye gösterilen ilginin de azımsanmayacak denli yoğun olduğunu söylemeye eklemeliyim. Türkiye'de Brecht'in sahnelenişinde karşılaşılan güçlükleri ve sorunları içeren *Türkiye'de Brecht* konulu bildirimden sonraki harareti tartışma ortamı bunun en belirgin kanıtıydı. Her gün yayınlanan *Notate* dergisi için Zeliha Berksoy'la yaptığımız konuşmalar ve bitişte kırk yedi ülkeden delegelerle birlikte Berliner Ensemb-

le'de yaptığım kısa bitiş konuşması büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Brecht Araştırma Merkezi'nin Başkanı W. Hecht kendisiyle yaptığım görüşmede, Türkiye'de Brecht konusunda ilk kez somut bir görüş edindiğini söylüyor ve Araştırma Merkezi'ne bu konuyla ilgili daha ayrıntılı ve uzun bir yazı göndermemi istiyordu. Bizim için beklenilmedik ve şaşırtıcı bir olgu da, Alexander Stillmark, Joachim Tenschert gibi ünlü yönetmenlerin Türkiye'yle işbirliğine hazır ve açık oluşlarıydı.

Viyana Burg Tiyatrosu Arturo Ui'yi Oynuyor

Konuk topluluklardan Viyana Burg Tiyatrosu tarafından Alfred Kirchner'in yönetiminde sunulan ve benim de birkaç ay önce Viyana'da görme olağını bulmuş olduğum *Arturo Ui* Berlin'de büyük bir ilgiyle karşılandı. Aslında Burg Tiyatrosu gibi tutucu bir topluluğun Brecht oynaması bile başlı başına bir olaydı. Ne var ki ünlü yönetmen Claus Peymann Burg Tiyatrosu'nun başına getirildiğinden beri orada da bazı kıpırdanmalar olduğu yadsınamaz. Viyana Burg Tiyatrosu *Arturo Ui*'yi oynuyor, üstelik de günümüz Avusturya'sıyla koşutluk kurarak, yepyeni bir yorumla. Gerçekten şaşırtıcı! "Bugün toplumumuzda faşist eğilimler bastırılıyor, yok sayılıyor" diyor Kirchner. "Bu nedenle oyunu sahnelerken, konuyu gülünçleştirmekten kaçındım. Amacım demokrasinin çöküşünü gözler önüne sermekti." Oyunun en ilginç yanı Avusturya toplumlarıyla koşutluğun hiçbir zorlama ya da çarpıtmaya başvurulmadan, oyunun kendi içinden çıkartılmasıydı. Birkaç giysi ya da rekvisit, deri pantolonlar, tirol şapkaları bugüne göndermeler yapıyordu. İşte Arturo Ui pırl pırl taranmış sarı saçları, kırmızı yanakları, saf gülüşü ve ince sesiyle sıradan bir Avusturya köylüsü, sevimli, dürüst ve saf bir insan izlenimi bırakıyor. Alışıldık Arturo Ui yorumlarından ne kadar değişik! Oyun süresince Arturo Ui'nin geçirdiği değişim, bu sıradan insanın tüyler ürpertici bir caniyeye dönüşü çarpıcı sahnelerle anlatılıyor. Ui'nin bir oyuncudan aldığı ders oyunun en güzel sahnelerinden biri. Parlak mavi giysili, kadın kılıklı bir oyuncu aşırı coşkulu ve abartılı devinimlerle Sezar'dan tiradlar okurken, Ui'nin beceriksiz devinimleriyle oyuncunun jestlerine ve mimiklerine öykünmeye çalışışı, giderek rolüne egemen oluşu ve bir sonraki sahnede bu yeni öğrenilmiş jestlerle dersine iyi çalışmış bir çocuk gibi verdiği uzun söylev, bellekten kolay kolay silinmeyecek sahneler...

Finalde oyun doruk noktasına ulaşıyor. Ui'nin mikrofondan gelen sesi kulaklarda çınlarken, neon ışıkları izleyicinin gözlerini kamaştırıyor. Sahnede dans eden tutsak sebze satıcılarıysa kara gölgelere dönüşüyorlar, tüyler ürpertici bir ölüm dansı... Ve Arturo Ui'nin haykırışa dönüşen söylevine eşlik eden duygusal bir müzik, kemanların iç gıcıklayıcı sesi... Oyun boyu kaba güç sahnelerine karşıt kullanılan bu müziğin, Avusturyalılar'ın iç açıcı ve hoş yanlarını dile getirdiğini söylüyor Kirchner bu oyunla ilgili açıklamasında.

Kirchner'in *Arturo Ui* yorumu üzerine tartışılabilir. Ben oyunu izlediğimde, sözünü ettiğim gerçekten çok çarpıcı olan bir, iki sahenin dışında oyunun bütününe biraz soğuk ve yavan bulmuş, özellikle güldürü öğelerinin sadece groteske indirgenmesini yadırgamıştım. Ne var ki Berliner Ensemble'de Brecht'in çizdiği sahneleme modelleri doğrultusunda sunulan her açıdan kusursuz oyunların tersine, Kirchner'in yorumu bir arayışı dile getiriyordu. Berliner Ensemble'deki oyunlar kendi içinde dengeli bir bütünlüğü ve bitmişliği sergiliyorlardı. Kirchner ise sanki bir taslak sunuyordu izleyiciye, izleyicinin kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak düşüncesinde tamamlanması gereken bir bitmemişlik vardı bu oyunda.

Deutsches Theater'de Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar

İzlediğim diğer oyun, son zamanlarda büyük yankılar uyandıran yönetmen Alexander Lang'ın *Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar*'ıydı. Faşizmle bir hesaplaşmayı içeren bu oyun Brecht'in tarihsel gerçekleri saptırdığı gerekçesiyle en zayıf bulunan, bu nedenle de en az oynanan oyunlarından biri. Çünkü Brecht 1930'larda yazdığı bu oyunda ırk kuramını yoksulla zengin arasındaki ayrılığı örtbas etmek için uydurulan yutturmaca olarak gösterir. Oysa tarihsel gerçekler faşizm ve ırkçılığın Brecht'in düşündüğünden değişik bir boyutu olduğunu gösteriyor.

Lang oyunun bu eksik yanından yararlanarak, yeni bir yorum getiriyor. Lang'a göre *Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar* doğrudan günümüz gerçeklerine ışık tutmakta. Günümüz politikasında da türlü uydurmaca masallarla insanlar kandırılmakta, gerçekleri görmeleri engellenmekte. Kendimizden bir örnek verecek olursak, son gün-

lerde büyük telaş yaratan zakkum masalı bu sorunu çok çarpıcı bir biçimde yansıtmıyor mu? Bireyi, bireyselliği kökünden yok eden demagoji mekanizmasını oyunun ana izleği olarak gören A. Lang, Brecht'in pek önemsenmeyen bu oyununa böylece birden yeni bir bakış getiriyor. Başka deyişle Brecht'in şimdiye değin ayırımsanmamış olan yeni bir yanını bulguluyor. Brecht araştırmalarına ışık tutan önemli bir adım kuşkusuz. Bir arena sahnesinde geçen oyun renkli bir sirk gösterisini andırıyor. Alacalı bulacalı renkler, gürültülü bir müzik, abartılı yapay bir dünya. Ama tüm bu hayhuyun ardında büyük bir beceri, ustalık, hesaplılık, incelik. Brecht bu oyunu "korku masalı" olarak tanımlıyor. Lang da bu tanımdan yola çıkarak oyunu tüyler ürpertici olayların sergilendiği kara güldürü bir gösteriye dönüştürmüş. Sahnelemeye ilişkin notlarında her sahneye özgü olan Gestusu bulup grotesk bir boyuta oturtabilmek için, nasıl defalarca denediklerini anlatıyor. "Son derece de artistik bir oyun bu, bizim için güç olan da bu" diyor. "İnsanın kendini kaptırmaması gerekiyor. Güldürü öğeleri kendiliğinden ortaya çıkmalı. Çünkü nesnel bir güldürü söz konusu. Oyunculardan hiçbirisi komiklik yapmaya kalkışmamalı. Güldürü, kaynağını canlandıran kişilerin davranışlarında buluyor. Oyunculukta herhangi bir aşırılık, kendini kapıp koyuverme, oyunun tüm dengesini bozabilir."

En ufak ayrıntısına değin hesaplanmış stilize bir oyunculuk, türlü güzel buluşlarla dolu bir mizansen, birbirini izleyen yabancılaştırma etkileri (söz gelimi seks ve kabagücün bir bütünü oluşturduğunu göstermek için, güvenlik görevlileri birbirinden güzel kadın mankenler tarafından canlandırılıyor), Brecht'e alışılmışın çok dışında bir yaklaşım getiriyor. Lang'ın uzun ve yorucu bir çalışmadan sonra gerçekleştirdiği bu ilk Brecht denemesi büyük yankılar uyandıran bir başarıyı sergiliyor.

Brecht haftası içinde izlediğim oyunlar içinde en etkileyicisi *Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar*'dı. Bu oyun Brecht'in bugüne nasıl kazandırılabilirliğine ilginç bir örnek verdiği gibi, bundan böyle Brecht araştırmalarında Brecht'in olgunluk döneminde yazdığı öğretici oyunlarından çok, bitmemiş olan, eksik olan ya da bir arayışı dile getiren oyunların ön plana geçeceğine işaret ediyordu.

BRECHT YORUMLARI ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ

Bu yazı Veysel Atayman'ın Zehra İpşiroğlu ile *Varlık Dergisi* için yaptığı söyleşiden alınmıştır.

Zehra, bu yıl Berlin'de Brecht'ın 90. doğum yılı vesilesiyle gerçekleştirilen kültür etkinliklerine sen de katıldın. Ben, gerek bu toplantılarda ve toplantılardan edildiğin izlenimleri gerekse Brecht ve modern tiyatroyla ilintili görüşlerini, genellemelere ve kuramsal tartışmalara ağırlık vermeden bize aktarmanı rica edeceğim senden. Berliner Ensemble'nin Brecht'ın "miras" ile ilintili tutum ve tavrına değinmek isterim öncelikle.

Bir kere Brecht'in Doğu Almanya'da çok önemli bir yeri olduğunu hemen söyleyeyim. Ensemble Brecht'siz düşünülemez. Biliyorsun Ensemble'yi Brecht kurmuştur; onlar da Brecht ile Ensemble arasındaki bu bağı sanki bir an olsun göz ardı etmek istemiyorlar. Brecht'in çizgisi abartılı bir titizlikle korunuyor.

Brecht çizgisinin titizlikle korunması ne anlama geliyor: Bu söyleyişte bir övgü mü var, yoksa bir yergi mi; hani şu az önce sözünü ettiğim "müzeleştirme" suçlamasının bir başka biçimde ifadesi mi?

"Suçlama" demeyelim, "müzeleştirme" sadece bir durum saptamasına yarayan bir kavram olarak alınmalı bence. Şimdi somut bir örnek vereyim istersen. Ben orada bu kez *Ana*'yı izledim. *Ana* bildiğimiz gibi, bugünkü Doğu Alman toplumunun tarihsel-top-

lumsal-siyasal nitelikleri göz önünde alındığında, hiçbir güncelliği bulunmayan bir oyun. Bir işçi anasının bireysellikten toplumculuğa geçişi, toplumun siyasal mücadelesine katılması, egemenlerin emekçilerin bilinçlenmesini, örgütlenmesini önlemek vb. Güncelliği yok oyunun, çünkü bu doğrultuda bir bilinçlendirme süreci artık resmî eğitim kurumlarının programlı etkinliklerinden, kaldı ki ananın eylemlerini gerektiren nesnel nedenler tarihsel olarak aşılmış.

Tamam işte, bu ve benzeri oyunların sergilenmesinin ne işlevi var diyeceğim, elbette sanatsal-estetik işlevleri bir an bir yana bırakarak.

Dedim ya, Brecht'in sahnelenmesi gerek, yani Ensemble varsa Brecht sahnede kalacak demektir. Ancak nasıl sahnelenecek, bence sorun burada. Ve ilginç bir özellik gözlemledim gibi geldi bana bu sahnelemede. Oyun ile izleyici arasına tarihsel bir uzaklık yerleştirilmiş.

Uzaklık, diyorsun, Brecht'in yapıtlarının izleyiciye zaten uzak olması gerekmez mi bir anlamda. Yani yanılısama [Illusion] yaratmak için Brecht oyunu izleyiciye yadırgatıp ya da aynı anlama gelen başka bir deyişle, yabancılaştırıp, belli bir uzaklığa yerleştirmez mi, duygusal bütünleşmeyi önleyecek bir uzaklığa?

Bu işin bir yanı. Üstelik Ana dramatik özellikleriyle Brecht'in melodrama dönüşebilecek oyunlarının başında geliyor. İzleyicinin siyasal duygularını ayaklandırmakla kalmayıp, onu duygu seline de kaptırabilir. Nitekim ABD'de böyle bir uygulama gerçekleştirilmiş de. Yalnızca beyni değil, duyuları da harekete geçirici bir oyun. Ancak duygusal öğeler ne kadar etkili olursa olsun, son çözümlemede gene de düşünceye yönelik bir oyun Ana yani o sözünü ettiğin uzaklığa, izleyici-oyun uzaklığına dayalı bir oyun. İşte Berliner Ensemble'de bu ilke korunmuş. Başka türlü de düşünülemez. Özdeşleşmeyi, izleyicinin edilgen, duygusal kalıptırmasını önlemeyen bir oyun, amacına ulaşmış olmaz Brecht'te. Ama dediğim gibi, bu oyuna ikinci bir uzaklık eklenmişti sanki. İçinde yaşadığımız, oyunu izlediğimiz an ile Ana'daki olayların geçtiği tarihsel dönem arasındaki zamansal uzaklık sanki bilinçli olarak duyurulmaktaydı izleyiciye. Aklıma bir benzetme geliyor.

Dürbünün tersiyle bakmışlardı Ana'ya mı desem: lyice net ama donuk, yadırgatıcı...

İlgİNç, böylece Ana çİfte bir yadırgatmayla sunuluyordu dİyeblİlr mıyız? İlk yadırgatma Brecht estetiğİnİn kendİsİnde var, yansİlmayı önlüyor; İkİncİsİ Brecht'İ olduğı gİblİ oynama zorunluluğunun getİrdİğİ bir sonuç. Ama acaba Ana'yı başka türlü oynamak mümkün mü? Şu anlamda: Oradaki sorunu, bugünkü DemokratiK Alman toplumunun güncel sorunlarından birİyle İİntİlemek mümkün mü?

Ana'nın bu biçimde sahnelenmesinin sadece belli koşullarda geçerliliğı var diyelim; *Galilei*'ye ne diyeceğiz: *Galilei* aracılığıyla DemokratiK Almanya'nın günümüzdeki çok canalcı bir sorununa değİnmek mümkün...

Aydınlarn sorumluluğı...

Elbette. Ama ne görüyoruz, *Galilei* de kırk yıl öncesinin özellikleri korunarak, yani dürbünün tersine yerleştirilerek sahnelenmiş. Şu "müzeleşme" kavramına geliyoruz böylece.

Sergİleme, sahneleme düzeyİnde görülen bir durum bu.

Evet. Berliner Ensemble denince akla Brecht'in kızı Barbara Schall, Ekkehard Schall, Manfred Wekwerth ve Tencherd geliyor bence. Bunlar sahneleme konusundaki eleştirilere pek açık sayılmazlar. ÖrneğİN Brecht'in öğrencilerinden ve günümüz Brecht uzmanlarından Ernst Schumacher, Brecht'e yeni bir soluk gerekli, diye düşünenlerin başında geliyor. Genç bir yönetmen var, Alexander Lang, *Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar'ı* sahnelemiştİ. Schumacher bayılmıştı bu oyuna. Oyun bir sirk gösterisi gibiydi. Sahne değil sanki arena. Gene oyun içinde oyun, gene yadırgama var, yani benzetmeci tiyatroya dönüştürölmemiş, ama örneğİN polisler çarpıcı güzellikleriyle göze batan çıplak kadın mankenlerce canlandırılıyor. Sanırım sirk ile kaba güç arasında bir ilinti kurmaya çalışıyor yönetmen. Anımsarsan sen, birkaç yıl önce ülkemizde Mehmet Ulusoy'un sahnelediğı *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin de, Brecht düşüncesinin, biçimsel öğelerin ağırlıkları altında dağılma tehlikesiyle başbaşa bırakıldığını söylemiştin. Bu nedenle de bu sahneleniş seni çok yadırgatmıştı.

Ensemble'nin adını verdiğim üyeleri de benzer şeyler söylüyorlar. Brecht tiyatrosunun özünün ve biçiminin bir bütün olduğu unutulup Brecht sulandırılıyor, diyorlar.

Akılci bir estetiğe dayalı bu tiyatroya, biçimsel öğelerle egemen olma eğiliminin altında daha başka bir olgu yatıyor olmalı. Yani nereden geliyor böyle bir eğilim sence? Çıplak manken-polls ilişkisinden, doğrudan bilinç düzleminden çok, bilinçdışı ya da bilinçaltı alana çağrı çıkıyor mu? Bu da bir düşünce tiyatrosu, diyorsun, ama bir an için bu örneği alırsak, düşünceden önce, akıldışı bir alanın faalliyeti gerekiyor mu, bir şeyler yakalayabilmek için? Evet bilinçdışının çağrışımlarına bir işlev taşımak anlamına gelebilir bu. Yani sonuçta düşünme yolu ile polis-kaba güç-seks-şiddet ilişkisini kurabilsek bile, daha önce düşünce dışı bir düzeyin etkinliği gerekli, akıldışı alanın.

Tamam, akıldışının. Brecht'in akılci tiyatrosuna akıldışı öğelerin karışması. Aklın kuracağı nedensellik ilişkileri yerine, içkin, ruhsal, duygusal olanın duyuracağı bağlantılar, ilişkiler. Bu da biçime yansıyor elbette. Peki de, hadi bu örnekte Brecht doğrudan hedef alınmış, yani onun oyununa Schumacher'in deyişle yeni bir soluk getirilmiş, bizim saptamamızla akıldışı alanın etkinliğini gerektiren bir boyutla birlikte biçimsel öğeler katılmış. Bir de senin şu son kitabın var. *Tiyatroda Devrim*, dikkatimi çekti; modern tiyatronun irdelenmesini yaparken, hem seçtiğin kişiler hem de sen hep Brecht'i niirengi noktası almışlar ve alıyorsun...

Evet. Brecht de benzetmeci tiyatrodan, yanılısama tiyatrosundan "düşündürücü" tiyatroya geçişle bir çıkış açıyor.

Peki sence doğrudan Brecht'in oyunlarının sahnelenmesini düşünecek olursak, Brecht böyle bir "soluklandırılmaya" elverişli mi?

Bak, bugün Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde bir savaş sonrası kuşağı var, bunların sorunları, kırklı yılların sorunları değil ve bu yeni sorunlar Brecht estetiğini de zorlayacak kuşkusuz... Öte yandan günümüz tiyatrosu da, ne yönde yürürse yürüsün, Brecht'i göz ardı edemez diyorum. Şöyle bir örnek vereyim. Biliyorsun Peter Weiss'ın ne kadar yakın ya da uzak olduğu sorusu sorulabilir. Çünkü o da "düşündürücü" tiyatro yapıyor, bu kesin...

Tiyatroda Devrim kitabında da değinmişsin Weiss'a. İyi oldu sözünü ettiğin. Bence Weiss örneği bize akıldışının ışın içine karışışının kaynağını verebilecek özellikler taşıyor. Ama önce kısaca **Marat-Sade** oyununa dönelim istersen. Kitabında diyorsun ki, **Marat-Sade**, devrim temasını oyun içinde oyun biçiminde işler. Akıl hastanesindeki Markl de Sade, bir oyun yazıyor ve bunu oradaki akıl hastaları oynuyor. Sonuçta devrimin bastırılmış içgüdülerin, tutkuların ortaya döküldüğü aşırı öznel bir düşünce olduğu görüşü ağır basıyor. Bu tümcenin altını çizmek isterim. Bir yerde de şöyle bir saptaman var: "Weiss'in dünyası, düşünceye olduğu kadar, iç olgulara, duyulara, düşlere de ağırlık veren oldukça karmaşık bir dünya..."

Öyle. Bu oyunda bir yanda Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nu aratmayan öğeler var karşımızda. İçgüdü'nün egemenliği, cinsellik, kaba güç gibi birçok öğenin çağrıştırdığı bağlar, daha doğrusu duyular, tepkiler. Düşünce açık seçik değil. Bir Brecht oyunuyla karşılaştırıldığında, Weiss'in oyununda insanın iç dünyasının karmaşalarıyla daha bir belirlenmiş olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Yani akıldışı yanıyla da...

Belki Brecht'in akıl yürütmesi kimi durumlarda sık kalıyor, insanı bir bütün olarak kavramakta...

İstersen az önceki konunun biraz daha üzerinde duralım. Tıpkı Brecht gibi, Illusion tiyatrosu yapmayıp, deyim yerindeyse düşünce tiyatrosu yapan tiyatro yazarlarını Brecht'ten ayıran yanların iyice vurgulanması, bir bakıma günümüz tiyatrosunun belli başlı özelliklerini de saptamak anlamına gelecek sanırım. Sözgelimi bu oyunda, dellilerin bir araya gelip izleyiciye bir oyun sunmaları, yani asıl oyunu gene dış bir çerçeve oyun içine yerleştirmeleri, bize *Kafka's Tebeşir Dalres'i*ni çağrıştırıyor rahatlıkla... Bu konuda söylemek istediğin başka neler var?

Peter Weiss'in **Marat-Sade** da, senin belirttiğin gibi, asıl oyunun, dış bir oyun içine yerleştirilmesi ve bu çerçeve içinde geliştirilen dramatik kurgu, oyunun birbirleriyle çatışan çeşitli zaman kesitleri ya da düzlemleri, ikide birde rollerini unutan akıl hastaları, oyunu zaman zaman içten, zaman zaman dıştan yorumlayan anlatıcılar, bugüne yapılan göndermeler ve **Marat ile Sade'in** oyun boyu süren tartışmalarını gösteren sahneler, yabancılaşmanın gerçekleşme-

sini sağlıyor, böylece yanılsama [illusion] kırılıyor. Bunun sonucunda da tıpkı Brecht'in öngördüğü gibi bir "düşünce" tiyatrosu çıkıyor ortaya; ama *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden daha karmaşık bir biçimde.

Bu oyun için bir temel düşünceden söz edebilir miyiz?

Elbette, bizi devrime değişik düzlemlerden yaklaştırıyor, devrim olgusuna değişik açılardan bakmamızı sağlıyor. Ama bir kez daha vurgulamak gerekirse, Brecht'te Weiss'in tersine ana düşünce dağılmaz, hemen her oyununda, ne kadar değişik açılardan ele alınırsa alınsın, belirgin çizgileriyle ortaya konur. Duyulara da bu bağlamda ancak düşüncenin içinde yer verilir...

Şu ana düşünce sözünü unutma da sonra biraz üzerinde duralım..

Peki... Evet daha önce de belirttiğim gibi Weiss'in dünyası düşünceye olduğu kadar, senin iç-akıldışı dediğin olgulara, duyulara, düşlemlere, düşlere yer veren oldukça karmaşık bir dünya...

Bu karmaşıklık, ana düşünceyi bulundurabiliyor mu?

Sanırım, izleyici devrim temasını değişik yönlerden irdelemeye çağırılırken, yer yer sahnedeki canlandırmanın renkli büyüüne kendini kaptırmadan edemiyor....

Ama bu kaptırmayı da biraz istemiş olamaz mı Weiss?

Elbette. İzleyici akılcılığın sözcüsü olan Marat ile öznelciliğin temsilcisi olan Sade arasındaki çatışmayı dolaysız olarak yaşar. Weiss'in amacı izleyiciyi yalnızca düşündürmek olamaz. İzleyiciyi deyim yerindeyse canevinden vurmak ya da sarsmak ister. Weiss'a göre yazar çelişkileri, kopuklukları, çatışmaları olabildiğince abartarak, bunların altını kalın kalın çizerek, "dayanılmazın sınırında" bir dünya yaratmalı. İşte yukarıda sözünü ettiğim Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'ndan da, yani gerçeküstücülük geleneğinden de bu amaçla yararlanır Weiss. Burada bilinçaltını ortaya dökerek, izleyiciyi aynı zamanda kendi iç gerçeğiyle yüz yüze getirmek, onu rahatlatma gibi bir kaygı görebiliriz. Kökenini büyüde ve mitosta bulan bu tiyatro, maskelerle, kaba güç gösterileriyle,

pantomimle, dans sahneleriyle, dahası saldırganlık sahneleriyle duyuları uyaran bir etkinin peşinde. Ne var ki Weiss, bütün bu olanaklardan yararlanırken, gene de ele aldığı sorunu aydınlatma hedefini gözden uzak tutmaz.

Ama, altını çizmemiz gereken bir nokta var burada. Weiss'in öznelclilikten de öteye, içkin etkilerini oyuna taşıması, senin deyişinle, siyasal bir olguya, devrime bakışındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır düşüncesindeyim. Bastırılmış içgüdülerin ve tutkuların siyasal alana, devrime, belirleyici bir öğe olarak yansımaları Brecht'te söz konusu değil. Toplumsal altüst oluşların nesnel, akılla kavranabilir yasaları ya da başka deyişle nedenleri vardır orada.

Öyle. Brecht bu oyunu bir korku masalı olarak tanımlıyor. Lang da, bu tanımdan yola çıkarak, oyunu tüyler ürpertici olayların sergilendiği grotesk bir gösteriye dönüştürüyor. Lang bu bağlamda “yaşadığımız gerçeklere ışık tutan nesnel bir güldürüden” söz ederek, oyuncuların içlerinden geldiği gibi, gelişigüzel oynamaktan kaçınmaları gerektiğini söylüyor. Bireyi yok eden bir demagoji mekanizması, bu mekanizmanın özündeki usdışı öğeler bu oyunun ana düşüncesi Lang'a göre. Bu yönden bakıldığında Brecht'in oyunu günümüz gerçeklerine ışık tutacak biçimde sahnelenmişti diyebiliriz.

Varlık Dergisi, Aralık 1988

BRECHT MİTİ ve BERLINER ENSEMBLE

Tarihe damgasını vurmuş büyük politikacıların, sanatçıların, yazarların belki de en belirgin özellikleri geçmiş ile gelecek arasında kurdukları köprü. Bu köprüden geçişi engellediğiniz, yolları tıkadığınız, yasaklar, engeller koyduğumuz anda, yalnız geçmişe bıçakla vurmuş olmakla kalmayız, aynı zamanda bugünü de etkileyecek olan büyük yaralar açmış oluruz. Başka deyişle gücünü geçmişten alarak bugünü belirleyen üretici güçleri yok ederiz. Bu tür bir yıkımın en kestirme yolu, mitos. Geleceğe ışık tutarak yapıcı güçleri etkin kılan kişiyi tarihsel bağlamından soyutlayarak mitleştiririz. Mitoslara bağlılığımızı haklı çıkartmak için, her ne denli onlara gereksinimimiz olduğunu, çünkü tarih ve zaman ötesi temel yaşantıları somutlaştırdıklarını öne sürsek de, tehlikeli yanını göz ardı edemeyiz. Çünkü tarihsel bir kişiyi yüceltmeye, ona tanrısal özellikler tanımaya başladığımızda, onun yaşadığı ortamın ve koşulların ürünü olduğunu görmezden gelmiş oluruz. Gerçi onu cam bir vitrine koyarak, dokunulmaz kılmış, böylece önemini vurgulamış oluruz, ama aynı zamanda da yaşamdan koparıyoruz. Artık o ne geçmişe ne de bugüne aittir, zaman ve uzam ötesi bir yerde, bilinçaltının derinliklerine gömülmüştür. Böylesi bir yaklaşım doğal ki, bizi tarihsel akışın dışına çıkaracak. Böylece geçmişe göremediğimiz gibi, geçmişle bugün arasındaki bağlantıları da koparmış olacağız. Bu da ideolojik güdümlenmelere, örneğin mitlerin dinsel ve politik ideolojilerce kullanılmasına karşı savunmasız kalmamıza yol açacak. Bizim toplumumuzda yaşanan politik çalkantılarda, mitosların ne denli pa-

yı olduğunu vurgulamam sanırım gereksiz. Ancak şu kesin ki, gelişebilmenin, ilerleyebilmenin temel koşulu dinsel ve politik kökenli mitlerin yıkılarak geçmişle gelecek arasındaki köprülerin kurulması.

Brecht mitlere karşıydı. Yaşadığı ortam ve koşullarla yoğun bir hesaplaşmayı dile getiren tüm oyunları, gücünü yaşamın akışında buluyordu. Bu nedenle de kendi dönemiyle hesaplaşması geleceğe ışık tutuyordu. Eleştirel yaklaşımı ve insan aklına olan sonsuz güveni geleceğe umutla bakmasını sağlıyordu. Bu dünyanın, bu koşulların değiştirilebileceğine ve daha güzel, daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine olan umut...

Brecht'in oyunlarının izleyiciyi de birlikte düşünmeye çağıran açık biçimi bu umudu dile getirir. Klasik oyunlara özgürce yaklaşımı kendi dünya görüşünün ışığında yaptığı uyarılama çalışmaları, klasikleri müzelik uykularından uyandırıp yaşama kazandırması mitlere ne denli karşı olduğunun en somut göstergesi. Brecht'ten sonra klasiklerin dokunulmazlığı bütünüyle kalkıyor, bu oyunların günümüz açısından ilginç olan yanı bulgulanmaya çalışılıyordu. Amaç geçmişle bugün arasındaki köprüleri kurmak, geçmişten öğrenerek, geçmişle hesaplaşarak geleceğe yol açmaktı. Bu yaklaşımıyla çağdaş dramaturji anlayışının temellerini atmıştı Brecht. Geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki gelgitleri çıkartmaya çalışan bu anlayış, hem bugüne eleştirel bir yaklaşımı getiriyor hem de ileriye yönelik olasılıkları deneysel düzlemde tartışmaya açıyordu.

Alımlayanı da etkin katılıma çağıran iletişimsel bir tiyatroydu Brecht'in tiyatrosu. Bu açıdan da gerek oyunlarının geleceğe yönelik olasılıkları tartışmaya getiren açık biçimi, gerek çalışma yöntemi: Metin okuma, çözümleme ve yorumlamaya dayanan dramaturji çalışmaları, oyuncuyu odak noktası yapan sahne çalışmaları ve tartışmalı provalar, alımlama sürecine, yani oyunla oyunu sahnede canlandırınlar arasındaki üretici iletişime öncelik tanıyordu.

1949'da eşi Helene Weigel ile birlikte Berliner Ensemble'yi kurduğunda, tiyatronun adından da anlaşılacağı gibi "ensemble" yani ekip düşüncesi ön plandaydı. Yazarın, yönetmen, oyuncu sahne tasarımcısı, müzisyen, teknisyen ve izleyiciyle bulunduğu, herkesin kendi bilgisi, birikimi ve yaratıcılığıyla ortak üretime katkıda bulunduğu bir ekip tiyatrosuydu Berliner Ensemble. Brecht'in tiyat-

ronun başında olduğu yıllarda Berliner Ensemble çeşitli oyuncuların, dramaturgların, yönetmenlerin, sahne tasarımcılarının yetiştikleri bir eğitim ve öğretim merkezi olmuştu. Brecht'ten sonra üretici çalışmalarıyla etkinliklerini sürdüren Egon Monk, Benno Besson, Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth gibi ünlü sanatçılar Berliner Ensemble'de yetişmişlerdi.

Brecht'li yıllarda Berliner Ensemble'de birlikte çalışmanın, paylaşmanın ve üretmenin sevinci yaşıyorlardı. Brecht'in öğrencisi yönetmen Peter Palitzsch bu dönemde dramaturji çalışmaları ve provalar sırasında yaşanan gerilimsiz, rahat ve keyifli havayı anlata anlata bitiremiyorlardı.¹ Amaç sonuçtan çok süreçti, birlikte üretmenin, etkin bir düşünce alışverişinin sonuna değin keyfini çıkartmaktı. Prova çalışmaları esnekliğe dayanıyordu. Gülmeye ve eleştirmenin, yaratma ve düşüncenin bütünleşmesiydi. Durağanlık, şablonlaştırma, yaşam akışının dışına çıkarak soyutlama, mitler yaratma, sürekli bir devingenliği ve değişimi savunan bu tiyatroya taban tabana karşıt düşüyorlardı.

Ne var ki Brecht'in ölümünden hemen sonra Helene Weigel'in döneminde Berliner Ensemble'nin duraklama dönemi başladı. Brecht 1951'de Berliner Ensemble'nin özelliklerini şöyle belirtmişti: (1) Toplumun ve insan doğasının değişebilirliğini göstermek; (2) insanın sınıfsal konumuyla olan bağlantısını göstermek; (3) insanı çelişkileri içinde ve toplumsal bağlantıları içinde göstermek; (4) karakterleri karşıtlıkları ve çelişkileriyle yoğurmak; (5) karakterlerin ve olayların gelişimindeki düzensizlikleri ve sıçramaları belirtmek; (6) diyalektik düşünceyi bir keyif aracı yapmak; (7) klasiklere diyalektik açıdan yeniden yaklaşmak; (8) gerçeğin şiirsel, estetik yönünü çıkartmak. Koşullar ve ortama göre somutlaştırılabilecek olan bu ilkeler Berliner Ensemble'nin çerçeve programını oluşturuyordu. Bu nedenle de ilkelerin zaman akışından soyutlanarak dondurulması tiyatronun yaşamla bağlantılarını koparması demekti. Helene Weigel'in döneminde ilk kez Berliner Ensemble müzeye mi dönüşüyor tartışmasının gündeme gelmesi, bu tehlikeye parmak basıyordu.

1971-77 Ruth Berghaus'un döneminde Berliner Ensemble yeniden canlandı. Helene Weigel'in ölümünden sonra tiyatronun

1 Peter Palitzsch'le Röportaj, Gespräche mit Theatermachern.

yönetimini üstlenen Ruth Berghaus, Brecht'in anlayışı doğrultusunda alımlama ve yorumlama sürecine ağırlık vermeye çalışıyordu. Brecht'in tiyatrosu düşünme tiyatrosuydu, düşünme ise hiç bitmeyen bir süreç olduğuna göre güncel ve politik sorunlarla sürekli bir hesaplaşmayı da beraberinde getiriyordu.

Benim Berliner Ensemble'yle tanışmam bu yıllara rastlar. Yüksek öğrenimimi Batı Berlin'de sürdürdüğüm bu yıllarda, dört beş akşamda bir Doğu ile Batı sınırı arasında yaşadıklarım, saatlerce kuyrukta beklemem, Doğu Berlinli gümrük polislerinin yarattıkları terör havası "nereden geliyorsunuz, neden geliyorsunuz, kimi tanıyor sunuz, hangi oyunu izleyeceksiniz, biletleriniz nerede, elinizdeki kitabı kime götürüyorsunuz, kaç saat kalacaksınız, çantanızı açın, ceplerinizi boşaltın" vb. sorular ve emirler üzerinde, her seferinde bıkkınlık içinde artık bir daha Doğu'ya geçmeyeceğime yeminler ediyor, ama sonra Berliner Ensemble'de izlediğim bir oyundan sonra, yaşadığım o heyecan, mutluluk ve sevinç içinde her şeyi unutup, yeniden yollara düşüyor, yeniden saatlerce kuyruklara giriyorum.

Berghaus'un döneminde Brecht'in oyunlarının yanı sıra hem çağdaş Doğu Alman yazarlarının güncel sorunları içeren oyunları hem de yeni sahne yorumlarıyla klasikler yeniden gündeme getiriliyordu. Örneğin Strindberg'in *Matmazel Julie*'si ya da Wedekind'in *Gençlik Uyanışı* gibi oyunları Doğu Almanya'daki sorunlara gönderme yapan yenilikçi yorumlarıyla hareketli tartışmalara yol açmışlar, aynı zamanda da sert eleştirilere hedef olmuşlardı. Brecht'in oyunlarının yorumlanışında da onun sahneleme anlayışına sıkı sıkıya bağlı kalan anlayıştan uzaklaşılmıştı. Örneğin Berghaus'un kendi sahnelediği *Kentlerin Vahşi Ormanında* oyununda hızlı tempoya, güldürü öğelerine ve palyaço sahnelerine alışılmadık biçimde ağırlık verilmişti. Ya da Ana'nın sahnelenişinde oyunun tarihsel boyutu göz ardı edilmişti. Ancak Ruth Berghaus'un Brecht'le birlikte Brecht'i aşma çabaları kısa sürede engelleniyor; 1977'de Wolf Biermann'ın Batı'ya geçişinden sonraki gerilimli ortamda Berghaus istifaya zorlanıyordu.

Berghaus'un uzaklaştırılmasında Brecht'in mirasçılarının, özellikle Brecht'in kızı ve ünlü Berliner Ensemble oyuncusu Ekkehard Schall'ın eşi Barbara Brecht Schall'ın payı çok büyüktür. 1977'de Schall'lerle anlaşarak tiyatronun yönetimini üstlenen Manfred Wek-

werth “Bugün en büyük sorun Brecht’in kendisi” diyordu. “Öylesine çok görüş üretiliyor ki Brecht’in üzerine, onun görüşleri göz ardı ediliyor.”² Wekwerth’in bu sözleri, Brecht’e özgürce yaklaşan Berg-haus’u hedef alıyordu.

İki Almanya’nın birleşmesine değin süren bu dönemde, Brecht dokunulmazlık içinde mitleştiriliyor ve Berliner Ensemble gerçekten yaşamdan soyutlanarak müzeye dönüştürülüyordu. Brecht’in tiyatrosunun özünü oluşturan esneklik, değişkenlik, devingenlik, canlılık ve güncellik yerini tarihselliğe ve durağanlığa bırakmıştı. Brecht’in oyunları artık sadece kendi hazırladığı model kitapçıklarına bağlı kalarak sahneleniyordu.³ Bu dönemde sık sık Brecht yorgunluğundan söz edilir olmuştu. Ünlü tiyatro eleştirmeni Günther Rühle bu dönemi anlatırken ilginç bir noktaya değiniyor.⁴ Batı’da Brecht’in ideolojisi bütünüyle göz ardı edilirken, Doğu’da tam tersine Brecht ideolojik bir kılıfın içine sıkıştırılarak dolduruluyordu. Ortak olan Brecht’in eleştirel ve kışkırtıcı yanının görmezden gelinmesiydi. Brecht insanı rahatlatan bir yazar değildi, tersine karşı çıkış ve eleştiri onun tiyatrosunun can damarını oluşturuyordu. Bunun göz ardı edilmesi, bu tiyatronun canlılığını yitirmesi demekti.

1988’de Berlin’de Brecht Diyalogu’na katıldığımda, Berliner Ensemble müzeye dönüşüyor tartışması en hararetli biçimde sürüyordu.⁵ Manfred Wekwerth tarafından Brecht’in 90. yıldönümü nedeniyle yeniden sahnelenen *Ana* ve *Galilei* bu tartışmaları kızıştırmıştı. Wekwerth’in *Ana* yorumunun özelliği tarihselliği idi. Oyunun izlenildiği dönem ile olayların geçtiği tarihsel dönem arasındaki zamansal uzaklık, bilinçli olarak duyuruluyordu izleyiciye. Aynı şekilde *Galilei* de klasik sahnelenişine tipik bir örnek veriyordu, çünkü Galilei ile egemen güçler arasındaki savaşım Doğu Almanya’nın sorunlarını yansıtmaktan çok uzaktı. Oysa türlü baskılara uğrayan, ezilen, susturulmak istenen aydın sorununun Doğu Almanya’daki güncelliği nasıl göz ardı edilebilirdi?

2 Günther Rühle, *Anarchie in der Regie*, Frankfurt, 1982, s. 198 vd.

3 Brecht’in tiyatro çalışmalarının bu bölümü *Tiyatro Çalışması* adlı kitabında toplanmıştır, çev.: Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBoyut, 1994.

4 Günther Rühle, *Anarchie der Regie*, Frankfurt, 1982.

5 Zehra İpsiroğlu, *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, İstanbul, Düzlem, 1992.

1989'da iki Almanya'nın birleşmesinden sonraki hızlı gelişmeler sonucu, Berliner Ensemble'nin yönetimi beşli bir ekibe Doğu ve Batı Almanya kökenli beş ünlü yönetmene Peter Palitzsch, Fritz Marquart, Heiner Müller, Peter Zadek ve Matthias Langhoff'a verildi. Amaç birbirinden dünya görüşü, sanat anlayışı ve tiyatro üslubu açısından çok farklı olan beş yönetmenin çok sesli bir ortam içinde buluşmalarıydı. Tek bir düşüncenin ya da doğrunun değil, çoğulculuğun geçerli olduğu günümüzde bu tür bir birliktelik yaratıcı atımlara yol açabilirdi. Ne yazık ki bu böyle olmuyor. Tersine Ensemble gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, kavgalar ve çekişmeler sonucu "ensemble" özelliğini büyük ölçüde yitirerek yaralar almaya başladı. Öyle ki Berliner Ensemble'nin artık öldüğü düşüncesiyle bu beşli ekibe "cenaze levazımı" adı veriliyordu. Bu dönemde tiyatronun özelleştirilerek, mali yapısının değiştirilmesi, oyuncu sayısının azaltılması, kadronun konuk oyuncularla zenginleştirilmeye çalışılması tiyatroyu tam bir bunalıma sürükledi.

1994'te Heiner Müller'in yönetime geçmesiyle tiyatro gene eski kimliğine döner gibi oluyorsa da, 1995 yılının sonunda Müller'in zamansız ölümünden sonra yeniden bir bocalama dönemi başlıyor. Heiner Müller'i Brecht'e yakınlaştıran hem gerçeklerle hesaplaşmaktan kaçmaması –ki bu bakımdan o da Brecht gibi kendi içinde bir bütünlüğü olan uyumlu bir dünyaya inanmıyor; çelişkileri, şaşırtıcı, rahatsız edici olanı çıkartmaya çalışıyor- hem de mitlere karşı olması. Bu bağlamda Müller'in "Brecht'i eleştirmeden Brecht'ten yararlanmak ona ihanettir" sözü önem kazanıyor.

İstanbul izleyicileri Müller'in Brecht'le hesaplaşmasını içeren *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'ni yakında izlemek olanağını bulacaklar. Müller'i Brecht'ten uzaklaştıran ise onun sürekli gelişime ve ilerlemeye olan inancını ve umudunu paylaşmaması. Bu açıdan da Heiner Müller'in hiçbir bütünlüğü olmayan şiddet ve acı dolu dünyası, Brecht'in ince esprilerle dolu eleştirel yaklaşımından ayrılıyor.

Son yılların Berliner Ensemble'de sahnelenen en canlı ve tartışmalı Brecht yorumları Einar Schleef'in sahnelediği *Puntila Ağa ve Uşağı Matti* ile Heiner Müller'in son çalışması olan *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oluyor. Ancak *Puntila Ağa ve Uşağı Matti* tam bir skandal yaratarak, eleştirmenlerden olumsuz tepkiler alırken, *Arturo*

Ui genellikle olumlu karşılanıyor. Einar Schleef *Puntila Ağ'a ve Uşağı Matti*'yi Nazi dönemine özgü bir sanat anlayışıyla sergilerken, başrol Puntila'yı kendisi oynuyor. Bu yorumda Puntila sarhoşken de ayıkken de aynı kabalığı ve çılgınlığını sürdüren, cinsellik ve şiddet delisi bir diktatör, bir değil birkaç kişiden oluşan uşağı Matti ise onun çılgınca buyruklarını yerine getiren "Mattiler ordusuna" dönüşüyor. Yönetmen Peter Zadek'in "faşizan bir yorum" diye tanımladığı, birçok eleştirmenin beş saat süren bir "işkence"ye dayanamadan çıkıp gittikleri bu sahneleme, faşizm olgusunu faşistçe yöntemlerle sergilediği gerekçesiyle şiddetli tepkilere neden oluyor.⁶

Berliner Ensemble'de Helene Weigel'in döneminden bu yana süregiden, zaman zaman bastırılan, zaman zaman yeniden alevlenen Brecht miti zamanla gerçekten yıkılabilirse, bu tiyatro tüm tepkilere, tartışmalara ve kavgalara karşın yaşamını sürdürebilecek. Bu gelişim içinde eski kimliğini yitirmesini de doğal karşılamak gerekir. Hiçbir şey aynı kalmıyor ki, Berliner Ensemble olduğu gibi kalsın! Ancak önemli olan bu tiyatronun özündeki hümanist görüşü koruyabilmesi. Bu bağlamda Brecht'in öğrencisi Manfred Wekwerth'in dünyayı değiştirmenin sadece yeni bir dünya yaratma demek olmadığını, aptallık, şiddet ve baskıya karşı yeni bakış açıları geliştirmek anlamına geldiğini dile getiren sözlerini unutmamak gerekiyor.

Milliyet Sanat, 15 Mayıs 1997

BOCHUM ve BONN TİYATROLARINDAN İKİ BRECHT YORUMU

Ünlü Alman ressamlarından George Grosz bir yazısında Bertolt Brecht'i şöyle tanımlıyordu: "Brecht renksiz bir insan olmasına karşın gri rengi severdi, gri deyince akla anlaşılmayan ya da karmaşık olan gelmesin, bir öğretmene, bir yol göstericiye, bir kuramcıya özgü olan romantizmden uzak gerçekçi bir gri tonundan söz ediyorum."

Grosz'un bu tanımlamasının Brecht'in sanat anlayışına ve kişiliğine ne denli uygun düştüğü tartışma götürür kuşkusuz. Ne var ki Brecht'in her tür duygusallıktan arınmış bir akılcılığı savunduğu bir dönemi olduğu ve bunun kendini neredeyse tüm oyunlarında, dahası bu anlayışa uzak düşenlerde bile belli ettiği yadsınamaz. Bochum'da, geçen ay izlediğim *Üç Kuruşluk Opera* (Yönetmenler: Frank P. Steckel ve Wolf Red) bu anlayışa oldukça yakın bir yorum getiriyordu. Amaç oyunun sosyal eleştirel ve politik boyutunun altını çizerek, güncelliğini vurgulamaktı. Gerçekçi, neredeyse doğalcı bir anlayış içeren bu sahnelemede, izleyicinin dikkatini dağıtacak her tür sahne cambazlığından özellikle kaçınılmıştı. Gerek dramaturji çalışması (metinde iletinin olabildiğince açık olarak ortaya çıkması için yapılan kısaltmalar), gerek tiyatronun teknik olanaklarını yadsıyarak dikkatleri oyunun anlaşılmasına katkıda bulunan tek tük rekvisitler üzerinde odaklaştıran yalın bir dekor, gerek olabildiğince gerçekçi ve düz bir oyunculuk, bu anlayışın en belirgin göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle oyunun politik boyutunu vur-

gulayan şarkı metinleri ön plana çıkartılmıştı. İstanbul'da bundan bir süre önce izlediğimiz *Üç Kuruşluk Opera*'nın (Yönetmen: Yücel Erten) tersine, şarkı metinleri kusursuz derecede iyi söyleniyor ve çok iyi anlaşılıyordu. Şarkıların oyundan bağımsız olarak düz, miksiz ve hareketsiz bir biçimde söylenmesinin bunda büyük payı var sanırım. Ne var ki Brecht'in eğlenceli ve espirili yanını bütünüyle yadsıyan bu ağırbaşlı, neredeyse asık yüzlü Brecht yorumu ister istemez yadırgatıyor insanı. Sahnelemede her şeyin inceden inceye hesaplanıp düşünüldüğü yaşamayan donmuş bir dünya sergileniyordu sanki. Oyuncular oyun oynamanın tadını çıkartmaktan uzak düz ve rutin bir oyunculuk sunuyorlardı.

Brecht, öylesine renkli öylesine çok sesli bir yazar ki, Brecht'le hesaplama, onun oyunlarına bugünün açısından yeniden yaklaşma, birbirinden çok farklı sahne yorumlarına yol açabiliyor. Bonn Schauspielhaus'ta sergilenen *Puntila Ağa ve Uşağı Matti*'nin (Yönetmen: J. Rossi Wieler) bu asık yüzlü *Üç Kuruşluk Opera*'nın tam karşıtını oluşturduğu söylenebilir. Alabildiğine renkli, canlı bir fars olarak sahnelenmiş *Puntila*.

Luis de Funes'i andıran Puntila katı ve acımasız bir işadamları gibi. Sarhoşluk ve ayıklık arasındaki gelgitler bundan bir iki yıl önce İstanbul'da Genco Erkal'ın yorumundan izlediğimiz Puntila gibi kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıyor, tersine neredeyse iç içe girerek birbirine karışıyordu. Acımasızlık ve katılık yalnızca ayık Puntila'nın kişiliğinde değil, sarhoş Puntila'nın davranışlarında da yoğun bir biçimde duyumsanıyordu. Puntila'nın kişiliğinde güldürü öğeleri ağır basarken, kabasaba ve güçlü görünümüyle halktan birini çağrıştıran Matti çok daha gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanmıştı. Ama oyunun çarpıcılığının bu garip ikilinin ustaca oyunculüğundan çok, en küçük sahnenin bile inceden inceye hesaplanmış olduğu şaşırtıcı bir ekip oyunculüğundan kaynaklandığı söylenebilir. Ataşe, papaz ve yargıç günlük yaşamdan alınmış karikatürümsü tipleri andırıyorlardı. Evde kalmış iyi aile kızı Eva'ya gelince yapay ve sinir hareketleri, yerli yersiz kıkırdamaları ve inanılmaz zevksizlikteki giysileriyle bugün kolay kolay bir benzeriyle karşılaşamayacağımız denli demode bir tip olarak yorumlanmıştı. Gerçekçi ve gerçekdışı, günlük yaşama yakın olan ya da uzak düşen boyutlarıyla tüm bu tipler izleyicileri kahka-

halara boğan ustalıklı bir oyunculuk sunuyorlardı. Oyunun başka bir ilginç boyutu da diyaloglardaki yabancılaştırma etkilerinin, ter-sinlemelerin, alaylamaların, yer yer kaba saba bir halk güldürüsüne özgü esprilerin en ince ayrıntılarına değin açığa çıkartılmasıydı. Oyun metniyle yoğun bir hesaplaşmanın bir ürünü olan bu oyunu bol bol gülerек büyük bir keyifle izlerken sahne ile izleyici arasında hiçbir diyalogun olmaması dikkatimi çekti. Soğuk ve sevimsiz bir orta-yaşlı burjuva kesimi en çarpıcı sahneleri bile kılını kıpırdatmadan izliyordu.

Artık kolay kolay hiçbir şeyden keyif alamayan içi geçmiş tüketim toplumu izleyicisini tiyatroya çekmenin bir yolu da onu ilginç, çarpıcı bir sahne buluşuyla tavlamaaya çalışmak. Köln Schauspielhaus'ta sergilenen *Kentlerin Vahşi Ormanında* (Yönetmen: Thorton Fischer) insanı ilk anda şaşırtan çarpıcı dekoruyla buna tipik bir örnek oluştuyordu. Tahta çıtalarla aralıklı olarak döşenmiş sahne üstünde, insanlar sürüngen gibi yerlerde sürünüyorlardı. Çıtaların aralarından çamur ve pislige bulanmış eller, ayaklar görünüyordu. Böylece yeraltı dünyasının pislige ve çirkinlige simgesel düzlemde görselleşiyordu. Oyunculukta da savaşım temasını tüm boyutlarıyla vurgulayan katı ve saldırgan bir çizgi benimsenmişti. İnsanlar birbirleriyle konuşmuyorlar, sadece bağıyorlardı.

Kentlerin Vahşi Ormanında aslında iki kişi arasında geçen bir savaşımı dile getiren oldukça soyut bir oyun. Bu savaşımın aşamalarının belirgin çizgilerle vurgulanması gerekiyor ki, oyun somutlaşabilsin. Bu bakımdan sahnelemede savaşım temasının daha geniş boyutlar içinde ele alınarak herkesin herkese karşı olduğu bir savaş dönüştürölerek yorumlanması hem oyunun (savaşım aşamalarını gösteren) ince nüanslarının göz ardı edilmesine yol açıyor hem de oyuna bir tekdüzelik getiriyordu. Dekorun ilk anda uyandırdığı çarpıcı etki de yitince izleyicinin ilgisi kısa sürede sönüveriyordu.

THEATER AN DER RUHR'DAN BUNALIMLI BİR BRECHT YORUMU

Kapanmışlık, tıkanmışlık, duyarsızlık günümüz insanını belirleyen temel özellikler. Theater an der Ruhr'dan Alman ve Türk oyuncularla birlikte sahnelenen Brecht'in *Kentlerin Vahşi Ormanında* yorumunda (Yönetmen: R. Ciulli) insanlar birbirleriyle konuşma ve anlaşma şöyle dursun, görme, algılama, duyumsama yetilerini bile bütünüyle yitirmişler. Dil, birbirine karışan çeşitli diller, Türkçe, Almanca, İngilizce, İspanyolca türlü söz kalıntıları, deyişler, tümce-lerden oluşan bir duvara dönüşmüş. Geriye kalan yalnızca bunalım. Kaba güç, acı çekme, acı verme ve cinsellik bu bunalımdan kurtulmanın, bir şeyler duyumsayabilmenin belki de tek yolu...

Oyunun başkişileri Garga (Thorsten Krohn) ile Shlink (Nihat İleri) arasındaki savaşım da değişik toplumların ve kültürlerin insanların arasındaki boğuşmayı sergiliyor. Ancak bu boğuşma Brecht'tekinden çok değişik. Brecht'te hem savaşımın zaman akışı içinde aşama aşama gelişmesi, odun tüccarı Shlink'in Garga ve ailesini yok edişi, aralarında giderek yoğunlaşan ve bir patlamayla son bulan gerilim hem de sosyal boyutlu, Shlink'in Garga'yı satın almaya çalışması, aralarında üçkağıtçılık ve yalan dolan, bu yorumda tüm oyuna egemen olan bunalım havası içinde yok oluyor. Bunalım zaman akışını da donduruyor. Zombileri andıran garip yaratıklardan oluşan zaman ötesi bir dünyadayız sanki.

Böylece Brecht'te bir akış içinde gelişen dramaturjik kurgu, bu sahnelemede hep bunalım izleğine gönderme yaparak iç içe

giren küçük dairelere dönüşüyor. Garga ve Shlink başta olmak üzere oyundaki tüm kişilerin yaşantıları, Garga'nın Shlink'e karşılıksız aşkı yüzünden sokağa düşen kızkardeşi Marie, bir tabutun içinde sessizce sonunu bekleyen annesi, trans babası, fahişeye dönüşen kız arkadaşı Jane vb. bunalım izleğinin çeşitlemelerini sergiliyorlar. Oyunda görsellik ağırlıkta. Garga ile Shlink arasındaki savaşımın Çin müziğinin eşliğinde konkubine (Garga) ile efendisi (Shlink) arasındaki erotik gerilimi vurgulayan bir Çin operası sahnesine dönüşmesi, Shlink'in sözlerini Türkçe'den Almanca'ya diğer kişilerinkini Almanca'dan Türkçe'ye çeviren kölenin (Recai Hallaç) çarpıcı bir buluşla bir köpek olarak yorumlanması, Marie'nin yalnızlıktan çıldırıp duvarlarla sevişmesi ya da insanları kendisine dokunması için neredeyse zorla elde etmeye çalışması, Jane'in zamanla insanımsı özelliklerini yitirip gaglayan bir tavuğa dönüşmesi insanın belleğinden silinmeyen imgeler... Oyunun adı *Kentlerin Vahşi Ormanında*, ancak Ciulli'nin yorumunda büyük kent yaşamına ilişkin pek ipucu yok, ne bir araba ne de inşaat sesi duyuyoruz. İnsanlar garip sesler, çığlıklar, tınılarla kuşatılmış ve spor aletleriyle donatılmış olan güreş sahasını andıran bir kapalı mekanda birbirlerine kenetlenip kalmışlar. Canlandırılan karaba-sanımsı bir çöküş dünyası, bizim dünyamızı hem andıran hem de andırmayan gerçeküstü bir dünya...

Türk ve Alman oyuncuların başı çektiği, çeşitli kültürlerin, çeşitli oyunculuk anlayışlarının birbirleriyle kaynaştığı bu yorumda kuşatılmışlık, tutsaklık, duyarsızlık ve bunalım ortak izleği oluşturuyor. Bundan izleyici de bol bol payını alıyor, öyle ki gözleri sürekli oyalaayan tüm görsel buluşlara karşın, zaman zaman hiç bitmeyecekmiş gibi uzayıp giden bu oyunu izlerken "ben bunu biliyorum" duygusuna kapılıyorsunuz. Ağzınızda ise pek hoş olmayan bir tat... Gene de bu olumsuz bir eleştiri değil, çünkü en küçük ayrıntısına değin düşünülüp hesaplanmış olan bu yorumun hem kendi içinde tutarlı olduğunu hem de güncel bir soruna parmak bastığını düşünüyorum. Duyarsızlık bu çağın insanının temel bir sorunu değil mi? Üstelik de Beckett'in *Mutlu Günleri*'nde giderek çamura batan gene de mutlu olan Winnie gibi duyarsızlığının bilincinde bile olmayan bir duyarsızlık? Sanat, tiyatro bunu dile getirebiliyorsa, hoşla gitse de gitmese



Kentlerin Vahşi Ormanında, Theater an der Ruhr, Yönetmen: R. Ciulli

de, bu bir uyarı değil mi, bu uyarıyı ciddiye almamız, üzerinde düşünmemiz gerekmiyor mu?

Kentlerin Vahşi Ormanında yorumunu sevdiğim söylenemez, oyunu izlerken ne keyif aldım ne de coşku duydum, tersine bu yorum bana alabildiğine itici, sevimsiz ve sıkıcı geldi. Ama bir sanat yapıtının üzerinde duyularla düşünürken, duyumsal düşünmeyi körükleyen coşku, keyif gibi olumlu duygular yerini kimi kez tikslenme, sıkılma gibi olumsuz duygulara bırakabiliyor. Bu da bugüne özgü bir sanat anlayışını dile getirmiyor mu?

Türkiye ile Almanya arasındaki uzaklık uçakla iki buçuk saati geçmiyor. Gene de Almanya'ya her gittiğimde bir zaman tünelinin içinden geçiyormuşum izlenimine kapılırım. İnsanı alışıldık zaman akışının dışına çıkartan değişik bir zaman yaşantısı. Çok yakın olan, aynı zamanda çok uzak olan özellikle tiyatro alanında yoğunlukla duyumsanıyor, çünkü tüketim toplumunun sorunları ve bu sorunların tiyatrodaki dile getirilişi bizimkilerden farklı. Theater an der Ruhr'da Türk ve Alman oyuncularla izlediğim Brecht yorumunda ise zaman dondurularak, zaman tüneli yaşantısının bir yanılsamadan başka bir şey olmadığı gösteriliyor, böylece bu farklılık da bir çırpıda siliniveriyor.

Ancak bu yorum izleyicisine ulaşabiliyor mu? Tiyatronun çıkışında bir masanın üzerinde bir defter duruyor, oyunun bitiminde izleyiciler oyun üzerine izlenimlerini yazıyorlar. Defteri açtığımda “teşekkür ederiz hoş vakit geçirdik” ya da “oldukça eğlenceli bir oyun!” vb. yazılarla karşılaştığımda şaşırdım. Neydi izleyicileri bu sözleri söylemeye yönelten, sahnelemedeki görsel zenginlik mi ya da yer yer tedirgin edecek derecede altı çizilen cinsellik mi? Bilemiyorum, bildiğim oyunun hem yadırgatıcı hem de düşündürücü olması, groteske çalan etkilerin de günümüz insanının yaşadığı bir boğuntuyu yabancılaştıran bir açıdan sergilemesi...

Milliyet Sanat, Mart 1996

THEATER AN DER RUHR'DAN İKİ KEZ ÜÇ KURUŞLUK OPERA

Mülheim Ruhr Tiyatrosu'nun İstanbul'da sergilenen *Üç Kuruşluk Opera*'sı izleyicilerimizce büyük ilgi ve coşkuyla karşılandı. Sahne ile izleyici arasında hemen kurulan sıcak diyalog böylesine çılgın bir sahne yorumuna, üstelik de Brecht yorumuna hiç de alışık olmayan izleyicilerimizi bir anda yakalayivermişti. Evet, izleyicilerin içinde bu oyunu sevmeyenler, Brecht'i, Brecht olmaktan uzaklaştırdığı için yönetmen Roberto Ciulli'ye için için kızanlar vardır kuşkusuz. Ama oyunun sıkıcı, tekdüze ve renksiz olduğu söylenemez sanırım.

Oyun boyu yer yer sahneye çıkıp maskaralıklar yapan biri cüce, iki palyaço, oyuna çeşitli rekvisitlerle eşlik ederek anlatıcı rolünü üstlenen bir piyanist, kâh kerliferli bir iş adamı kâh on parmağında on beceri bir sihirbaz olan dilenciler kralı Peachum; bir operet figürünü andıran gösterişli Sustalı Mackie; fıldır fıldır dönen gözleri, komik mimikleri ve devinimleriyle insanı büyüleyen Polly, kaplan maskesiyle kırıta kırıta dolaşarak avını pusuda bekleyen kaplan Brown ve kızı yabanıl kedi Lucy; Kleopatra saçlı travesti Jenny, belleğimizden kolay kolay silinmeyecek çarpıcılıkta tipler... Sinema, operet, varyete, reklam dünyasından bölük pörçük izler taşıyan bu oyun şaşırtıcı buluşlardan oluşuyor. Oyun öncesi Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse* filminden savaş sahneleri gösteriliyor. Oyun başladığında palyaço Fitç, parmağını renk renk şarap bardaklarına sürterek köpekbalığı şarkısının melodisini çalarken, cüce Smith bıçakları bileyerek oyuna hazırlanıyor.

Bu sahneyi izleyen çarpıcı resimler büyük bir hızla birbirini kovalıyor: Tekerlekli koltuğa kurulmuş olan Pechum'u kissadan hisse çıkartmak için olsa gerek Spielberg'in *Köpekbalığı* filmini izlerken görüyoruz, bir sonraki sahnede Sustalı Mackie'nin yeni yetme ser-seriler grubu itişip kakışıyorlar, kulaklarımızda çınlayan bağırış çağırışlar, patlayan oyuncak tabanca sesleri garip bir düğün sahnesi, Jenny'nin fahişeleri klasik bale giysileri içinde, hep aynı bale devimlerini yineleyerek dans ediyorlar. Peachum'un Mafya babalarını çağrıştıran beyaz şapkalı, kara gözlüklü adamları, makarna yiyerek iş görüşmeleri yapıyorlar. Oyunun sonunda Mackie bir ağın içinde çırpınarak ölümünü beklerken, izleyicilerin arasına karışan arkadaşları, dalga dalga yükselen kahkaha sesleri ve alkışlarla Mackie'nin sonunu izliyorlar ve işte sihirbaz Peachum kırmızı bir örtüden çıkardığı metrelerce uzun kurdeleyle, (elektrik dalgası) Mackie'yi öte dünyaya gönderiveriyor, palyaçolar ise, bir yandan makyajlarını silecek, oyunun bitişine hazırlanıyorlar, bir yandan da Brecht'in Sustalı Mackie'nin kurtuluşunu dile getiren alaycı mutlu son finalini teypten dinliyorlar. Evet alaycı düzeyde bile olsa, romantizme yer verilmiyor bu yorumda. Oyun boyu yakışıklılığıyla hava atan Sustalı Mackie, oyunun sonunda yüzüne taktığı kocaman bir kırmızı burunla, bir palyaçoya dönüşerek, sabun köpüğü gibi sönüyor. Bu düzenin, insanı ancak ve ancak gülünç bir kuklaya dönüştürülebileceğinin belirgin bir göstergesi... Ciulli'nin tiyatrosu azla yetinen bir tiyatro, dekor hemen hiç yok, orkestra tüm görkemliliğiyle, sahnede yer alarak oyuna katılıyor.

Denebilir ki, bu sahnelemede, Brecht'in dünyası tersyüz edilerek kullandığı yabancılaştırma etkileri yeniden yabancılaştırılıyor. Brecht 1928'de yazdığı bu oyunda burjuva düzeninin çarpıklıklarını yeraltı dünyası insanların yaşamında gösteriyordu. Bu dünyadaki güç çatışmaları, kapitalist toplumdaki yönetici güçlerin savaşımına göndermeler yapıyordu. Bu oyunda ise yeraltı dünyası türlü şaşırtıcı etkilerin birbirini izlediği bir tiyatro dünyasına dönüşüyor, yapma bir dünyaya... Bu bakımdan, Brecht'te bozuk bir sistemdeki çarpık ilişkileri göstermek amacıyla kullanılan yabancılaştırma-etkileri, burada oyunun ana düşüncesinden soyutlanarak kendi başına bir işlevsellik kazanıyorlar. Ciulli'nin yorumunun özünü "Düşünmeyi bı-

rak, eğlenmeye bak” iletisi oluşturuyor. Bu yorum, tüm çarpıcı buluşların ardında pek bir ard anlam aramamaya, yalnızca ve yalnızca tiyatronun, tiyatro dilinin tadına varmaya çağırıyor bizi. Bu yaklaşım tiyatrodan keyif alma yetisini ve kendiliğindenliğini büyük ölçüde yitirmiş olan entel Alman izleyicisine tepkiyi dile getirdiği gibi, oyunun iletisinin Batı’da eskimiş olmasından da kaynaklanıyor. Sömürü düzeninin anonimleşerek dev boyutlara ulaştığı tüketim toplumunda, yeraltı dünyasına göndermeler yapmak yetersiz kalıyor çünkü. Bir başka önemli nokta da Brecht’teki yabancılaştırmanın Batılı izleyici için yabancılaştırma olmaktan çıkmış olması, başka deyişle, sakalı uzamış bildik kalıplara dönüşmesi. Bu bakımdan bu yorumun alışıldık kalıpları kırarak, Brecht’e yeniden güncellik kazandırdığını söyleyebiliriz.

Yazarla hesaplama, onunla sevişme, boğuşma, ona karşı çıkma mı, yoksa onu olduğu gibi koruyarak müzeleştirme mi? Yaratıcılığa sınırsız olanaklar tanıyan çağdaş tiyatro anlayışı, ustaları dondurarak, konserve etmeden değil, bugüne kazandırmaktan yavaşatmaktan yana. Ancak, unutmamamız gereken Brecht’in bugün bizde, Batı’dakinden değişik bir konumu oluşu. Hem Brecht güncelliğini korumayı sürdürüyor hem de izleyicimiz Batı toplumundaki izleyiciden çok farklı bir izleyici. Bu açıdan izlediğimiz yorum bizim izleyicimizi yadırgatabilir. Ne var ki, oyunu değerlendirirken, kendi dışımıza çıkararak, geliştiği ortam ve koşulları göz önünde tutmak zorundayız. Ayrıca sahnelenişteki canlılığın ve renkliliğin en koyu ve tutucu Brecht yanlılarını bile kayıtsız bırakmadığını sanıyorum.

THEATER AN DER RUHR'DAN 15 YIL SONRA YİNE ÜÇ KURUŞLUK OPERA

Brecht 1928'de yazdığı bu oyununda burjuva düzeninin çarpıklıklarını yeraltı dünyası insanların yaşamında gösteriyor, dilenciler kralı Peachum ile gangster Sustalı Mackie'nin iktidar çatışmasıyla kapitalist toplumdaki yönetici güçlerin savaşımına gönderme yapıyordu. Bizim izleyicimize de yabancı olmayan bu oyun, özellikle Ferhan Şensoy'un, *Üç Kurşunluk Opera* uyarlamasıyla unutulmaz izler bırakmıştı belleklerde.

Mülheim Ruhr Tiyatrosu'ndaki sahneleme günün artık küçük gangsterlerin değil, sefaleti pazarlamasını iyi bilen dilenciler kralı Peachum Co. gibi büyük holding sahiplerinin günü olduğunu gösteren kara bir güldürü. Bir zamanlar adalet ve sermaye üzerinde sınırsız gücü olan gangster Sustalı Mackie daha oyunun başında yalnızca komik bir tiyatro figürü... Oyunun sonunda kıştırıldığı ağın içinde çırpınarak asılmayı beklerken, bir zamanlar karşısında el pençe duran adamları kadeh tokuşturup dans ederler; tıpkı onu ihbar eden ve yüzüstü bırakan dostları polis şefi Kaplan Brown, genelev patronu travesti Jenny, karısı Polly ve diğerleri gibi onlar da Mackie'nin acınası sonuna alkışlar, kahkahalar ve kadeh sesleriyle eşlik eden alaycı izleyicilerdir yalnızca. Böylece oyun boyu yakışıklılığıyla hava atan Mackie, oyunun sonunda yüzüne taktığı kocaman bir kırmızı burunla bir palyaçoya dönüşerek sabun köpüğü gibi sönüverir. Bu düzenin insanı ancak ve ancak gülünç bir kuklaya dönüştürebileceğinin çarpıcı bir göstergesi...

“Nasılsın Mack moralini sakın bozma” der karısı Polly bir önceki veda sahnesinde buz gibi bir sesle kocasına “işler nasıl olsa tıklarında.”

Aşk, evlilik, dostluk, ihanet, kıyım her şey ama her şey işlerin tıklarında gitmesine bağlıdır. Sonuçta iktidar savaşımı ve şiddetin kol gezdiği buz gibi bir dünyadır gösterilen, insansız bir dünya... Çünkü oyun kişileri gerçekten de bu iktidar ve çıkar oyununun kuklalarıdır yalnızca... İşte tekerlekli koltuğa kurulmuş olan kerliferli iş adamı dilenciler kralı Peachum, iyi eğitim görmüş kolejli bir kızı andıran içten pazarlıklı kızı Polly, kaplan maskesiyle avını pusuda bekleyen polis şefi Brown, Mackie’yi ihbar eden genelev sahibi travesti Jenny... Her biri belleğimizden kolay kolay silinmeyecek çarpıcılıkta tipler...

Sahnelemede birbirini izleyen çılgınca buluşlar ve imgeler bizi hem alabildiğine renkli ve eğlenceli hem de düşündürücü bir dünyanın içine sokuyor: Soğan doğrayarak bol bol gözyaşı döken Polly’nin Mackie’yle veda sahnesine hazırlanışı; polis şefi Kaplan Brown’un dilenciler kralının mafya adamları tarafından kamçılanarak ehlileştirilmesi; Mackie’nin itişip kakışan yeni yetme serseri grubunun, bir sonraki sahnede dans eden balerinlere, ardından Jenny’nin hayat kadınlarına, oyunun sonuna doğru ise dilenciler kralının mafya ekibine dönüşerek ortalıkta dehşet saçmaları... Ciulli’nin tiyatrosu oyuncunun yaratıcılığının ön planda olduğu azla yetinen bir tiyatro, dekor da hemen hemen hiç yok, orkestra ise bu gösteride tüm görkemiyle sahnenin arka planında yer alarak oyuna katılıyor. Kurt Weill’in unutulmaz müziği oyunun başında Brecht’in anlayışı doğrultusunda yabancılaştırma etkisi yaratmak amacıyla kullanılırken, bu açıdan da şarkı sözleri çok iyi anlaşılırken, sonuna doğru daha çok bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılıyor. Çünkü sonuçta gösterilen çığırından çıkmış bir sirk dünyasından başka bir şey değil.

Oyun boyu oyunun kâh dışına çıkarak kâh içine girerek hem anlatıcı rolünü üstlenen hem de izleyiciyle sahne arasında inanılmaz sıcak bir iletişim kuran yönetmen Roberto Ciulli grotesk bir palyaço olarak çıkıyor karşımıza, izleyiciyi sürekli güldürecek kadar komik, aynı zamanda ağlatacak kadar hüznü bir palyaço.. Yemyeşil ayakkabıları, çılgınca makyajı, süslü püslü kadın giysileriyle



Üç Kuruşluk Opera, Theater an der Ruhr, Yönetmen: R. Ciulli

yerine göre fahişe oluyor, yerine göre polis, yerine göre de cellat... Oyunun sonunda cebinden çıkardığı metrelerce uzun bir kurdeleye (elektrik dalgası) Mackie'yi öte dünyaya gönderdikten sonra, bir yandan piyanistle birlikte makyajını silip oyunun bitişine hazırlanıyor, bir yandan da Brecht'in Sustalı Mackie'nin kurtuluşunu dile getiren alaycı mutlu son finalini teypten dinliyor. Böylesine acımasız bir dünyada, mutlu son'un parodisinin bile olamayacağını gösteren şaşırtıcı bir final...

BRECHT LIGHT

Son yıllarda Almanya'nın değişik kentlerinde izlediğim Brecht yorumlarının ortak yönü Brecht'in bugün bize söyleyecek bir şeyinin pek kalmamış olması. Bu bağlamda bu yazımda son yıllarda Almanya'da gördüğüm Brecht sahnelemelerinden birkaç örnek getirmek istiyorum.

İzlediğim oyunlardaki genel eğilim Brecht tiyatrosunun iletisinin ve dünya görüşünün hiç mi hiç ciddiye alınmaması, buna karşılık Brecht'in eğlenceli yanının vurgulanması. Buna Köln Schauspielhaus'ta sahnelenen *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve Düsseldorf Schauspielhaus'un sahnelediği *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'ni örnek veriyorlar.

İkinci eğilim ise Brecht'in tarihselliği içinde ele alınması günümüz sorunlarından iyice uzaklaştırılması. Wuppertal Tiyatrosu tarafından sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* de buna tipik bir örnek veriyor.

Köln Schauspielhaus'ta Sezuan'ın İyi İnsanı

Köln Schauspielhaus'ta bir fabrikada (Depo 2) sahnelenen *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda (Yönetmen: Moritz Sostmann) tam bir yapı söküm [dekonstruktion] söz konusu. Grotesk kuklalarla oyunculuğun kaynaştığı bu yorumda oyunun iletisi, anlamı hepsi yok oluyor. Geriye kalan sadece çarpıcı görüntüler ve eğlenceli sahneler...

Sahnelemede bu dünyada iyi insan olup olmadığını araştırmaya gelen beyazlara bürünmüş birbirinden güzel meleklerin dışında

iki tür kukla göze çarpıyor, Uzakdoğu görünümlü gerçekçi kuklalar ve TV çocuk programlarından alışık olduğumuz kuklalar. Neredeyse insan boyutundaki gerçekçi kuklalar oyunun başkişileri Shen Te'yi ve Sucu Wang'ı canlandırıyorlar, Susam Sokağı kuklalarını andıran diğer kuklalar ise Shen Te'yi sömüren yoksul Sezuan halkını sergiliyorlar. Tekerlekli çöp bidonları ise Shen Te'nin evini ya da bin bir güçlkle işletmeye çalıştığı tütün dükkanını simgeliyor.

Bu yorumun en önemli özelliği ise kuklaların oyunculara oyuncuların kuklalara dönüşmesi. Sözelimi oyunun başkişisi iyi insan Shen Te'yi ya da Sucu Wang'ı canlandıran gerçekçi kuklalarla yer yer insanın yüreğine dokunan duygusal anlar yakalanıyor. Buna karşılık oradan oraya zıplayıp sıçrayan oyuncular kuklaları andırıyorlar. Ne var ki oyuncuların kuklamsı hareketlerle oyunculuklarının iyice mekanikleşmesi ve konuşmalarının anlaşılması izleyiciyi bir süre sonra yormaya başlıyor. Ayrıca oyuncuların kuklalara kuklaların oyunculara dönüşmesi düşünsel bir düzleme de oturtulamıyor. Böylece kukla olgusu sahnelemeye renk katan hoş bir etki olarak kalıyor.

Sahnelemede çöp yığınları ve bidonlarıyla yoksulluğu simgeleyen bir sahne tasarımı (Sahne Tasarımı: Christian Beck) ve çeşitli kuklalarla estetik bir düzey yakalanıyorsa da dramaturjinin tersyüz edildiği oyuna bir süre sonra bir tekdüzelik egemen olmaya başlıyor.

Köln'de 2013 yılının sonundan bu yana büyük bir başarıyla oynanan ve birbirinden olumlu eleştiriler alan bu oyunun bu kadar beğenilmesinin en temel nedeni ise hem yorumun hafifliği ve yüzeyselliği hem de hiçbir güncel göndermeye yanaşmaması. Eleştirmenlerin deyişiyle her tür ideolojiden arınmış pırl pırl bir Brecht anlayışının savunulması. Sonuçta insanın insanı sömürmesinin çok doğal olduğu kapitalist bir dünyada "insan iyi olabilir mi?" düşüncesinin bile gülünç olduğunu söyleyen Doğu Alman asıllı yönetmen Sostmann'ın Brecht'le hesaplaşmaktan çok dalga geçtiğini söyleyebiliriz.

Düsseldorf Schauspielhaus'ta

Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi

Benzer bir yaklaşımı en son 2016'da Düsseldorf Schauspielhaus tarafından sahnelenen *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* (Yönetmen: Volker Hesse) yorumu veriyor. Brecht'in savaş döneminde



Kafkas Tebeşir Dairesi, Schauspielhaus Wuppertal, Yönetmen: Holger Schultze

Hitler'in iktidara gelişiyle Chicagolu gangster Al Capone'un öyküsünü örtüştürerek yazdığı antifaşist oyununda gösterilen olaylar 1930'lu yıllarda Almanya'daki gelişmelerle büyük benzerlikler taşır. Chicagolu gangster Arturo Ui ve adamları Hitler ve yandaşları Göring ve Goebbels'i, oyundaki karnabahar tröstünün patronları Hitler'le ilişki kuran büyük Alman iş adamlarını anımsatır. Arturo Ui ve adamları baskı, tehdit, kundaklama ve cinayetlerle medyayı, politikacıları ve adalet sistemini ele geçirerek tam bir diktatörlük kurarlar. Arturo Ui halk kitlelerini etkilemek için oyunculuk dersleri bile alır.

Bu yorumda da oyunun günümüzde hâlâ geçerliğini koruyan iletisi, devlet, ticaret ve mafya bağlantısı ilişkileri, hiç ciddiye alınmadığı için işlevini yitirmiş kara güldürü sahneleri birbirini izliyor. Gerçi Arturo Ui ve ekibi siyah takım giysileriyle günümüz iş adamlarını andırıyor, ama bu çağırışım sadece dış görünümle sınırlı kalıyor. Oyuncuların inanılmaz performanslarının, bedensel ustalıklarının ön planda olduğu bu sahnelemede oyuncular gerçek insanlardan çok merdivenlerden yuvarlanan, havalarda uçan çizgi roman figürlerini andırıyorlar.

Sahne tasarımı da İtalyan sahne olarak değil de ortada tasarlanması, oyuncuların bütün mekanı kullanmaları oyuna inanılmaz bir canlılık getirse de ne anlatıldığı, neyin anlatıldığı büyük bir şamatanın içinde yitip gidiyor.

Berliner Ensemble'nin Heiner Müller'in rejisiyle yıllar önce sahnelediği ve bugün hâlâ Berliner Ensemble'nin repertuarında olan *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'ni yıllar önce bizim izleyicimiz de Arturo Ui'yi canlandıran ünlü oyuncu Martin Wuttke'nin yorumuyla Uluslararası Tiyatro Festivali'nde izleme fırsatını yakalamıştı. Arturo Ui tipiyle Hitler'e çok çarpıcı bir gönderme yapan bu yorumda M. Wuttke, Arturo Ui'yi gözünü iktidar hırısı bürümüş sıradan bir küçük adam olarak sahnelemişti. Ama inanılmaz yükselişinin nedeni sadece ölümcül hırısı değil çevresindekilerin de bağnazlığı ve körleşmesiydi. Oysa Düsseldorf Schauspielhaus'ta Heisam Abbas'ın Arturo Ui'si sadece bir Dracula'yı andırdığı gibi çevresindekiler de birer kukla olmaktan öteye geçemiyorlar. Öte yandan yine Heiner Müller'in yorumunda oyunun anlamı da görsel olarak vurgulanıyordu. Sözelimi sebze satıcıları yeşil giyinmiş, iktidar sahipleri kırmızı

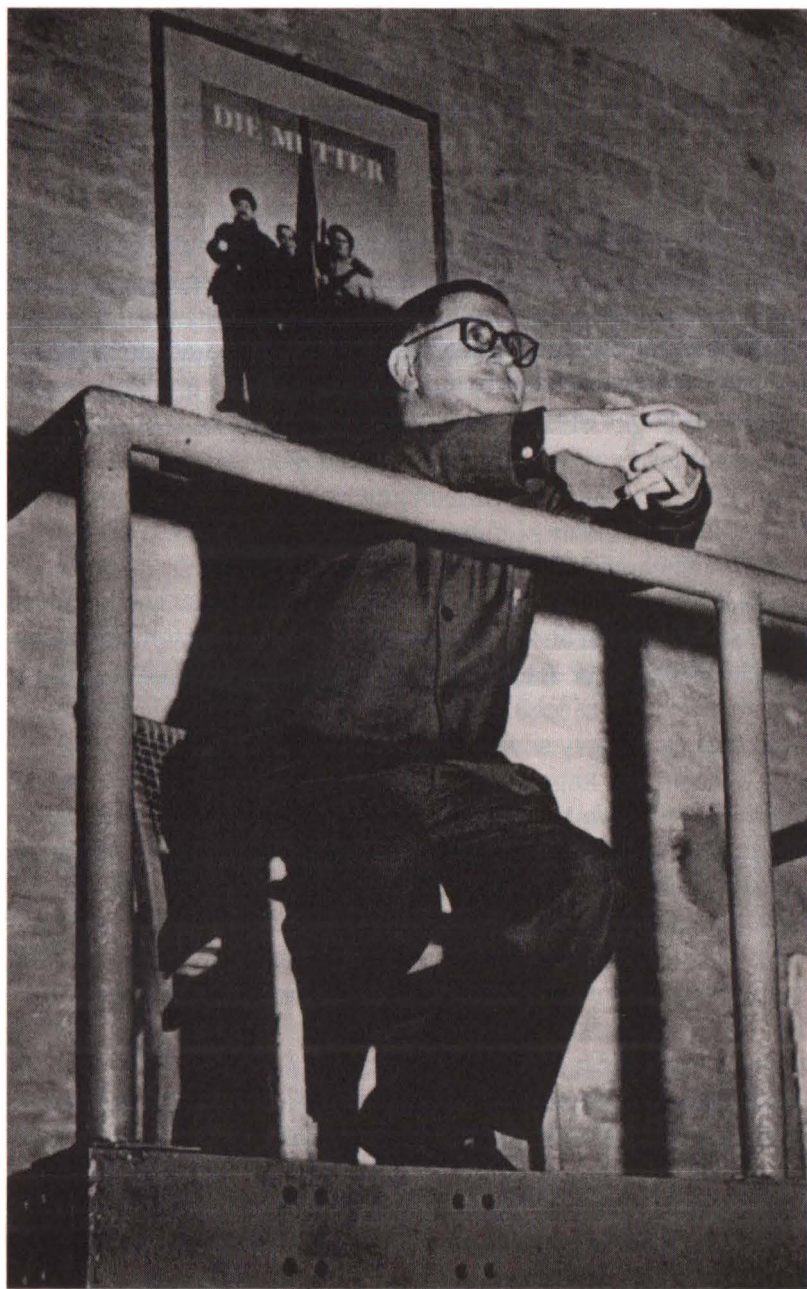
kutular içine yerleştirilmişlerdi, hukukçular koro halinde bir ağızdan konuşuyorlardı, Arturo Ui ise her an saldırmaya hazır vahşi bir köpeğe dönüşmüştü. Böylece oyundaki çatışmalar görsel düzleme taşındığından Düsseldorf'ta olduğu gibi bir karmaşaya yol açmıyordu.

Wuppertal'de Kafkas Tebeşir Dairesi

Brecht'i aslına sadık kalarak tarihselliği içinde ele alan yorumla Wuppertal Tiyatrosu'nda sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni ise Brecht'in öğrencisi ünlü yönetmen Peter Palitzsch'in yanında yetişmiş Holger Schultze sahneye koymuş. Bu oyunu izlerken Berlin'de Berliner Ensemble'de yaklaşık otuz yıl önce izlediğim tiyatroya geri döner gibi oldum.

Ezen-ezilen ilişkisi yuvarlak ve sivri kafalardan oluşan ve bilim kurgu filmlerindeki figürleri anımsatan çok çarpıcı grotesk maskelerle veriliyor; düzenin koruyucusu askerler yüzlerini yarı yarıya kaplayan maskelerle kâh ortalıkta dehşet saçıyorlar kâh maskelerini indirerek gene sıradan insanlara dönüşüyorlardı. İnsancıl bir davranışın sözcüleri olan analık Grusha ve Yargıç Azdak tipleri ise maskesizdiler ve abartıdan kaçınan doğal bir oyunculukta buluşuyorlardı. Brecht tiyatrosuna özgü bir biçimde olabildiğince az göstergeyle, olabildiğince çok şey söyleniyordu. Sözelimi yukarıdan iplerle aşağıya sarkıtılan bir kapı içeri ve dışarı arasındaki bağlantıları kurarak farklı mekanları ve bu mekanlarda geçen çatışmaları sergiliyordu. Ya da özel bir ışıklandırmayla sürekli renk değiştirerek kırmızıya, maviye, yeşile dönüşen güneş savaşa, yangına ya da umuda gönderme yaparak olaylara yorum katıyordu. Gözlemci rolündeki anlatıcı ise sahnede olup bitenleri açıklıyor, anlatıyor ve yorumluyor, dahası kişilerin iç dünyalarına girip düşüncelerini okuyordu. Kimi kez de at nalı, rüzgar, inek sesleri çıkartarak atmosfer yaratıyor ya da kişilerin içinde bulundukları durumu ve mekanı belirliyordu.

Kabak kafalı maskelerden patates suratlara, gölge oyunundan, grotesk anlatıma değin türlü buluşlarla bezenmiş etkileyici ama alabildiğine nostaljik bir yorumdu. Başka bir deyişle yaşadığımız dönemle ve sorunlarıyla hiçbir ilgisi yoktu. Öyle olduğu için de benimle birlikte üç buçuk saat boyunca oyunu izleyen öğrencilerim bu sahnelemeyi eğlenceli ve ilgi çekici bulmuşlar, ancak anlamını ve iletisini gene de



anlayamamışlardı. Ama bu iletişimsizliğin nedeni sahne yorumunun iletiyi çıkaramamış olması değil, oyunun eskimiş, başka bir deyişle müzeli bir anlayışla sahneye konmuş olmasıydı. Bu nedenle de bugün bambaşka ortam ve koşullarda yaşayan ve Brecht tiyatrosunu tanımayan birinin oyunun iletisini çıkartması hiç de kolay değil. Bu Almanya'da en son izlediğim aslına oldukça sadık bir biçimde sergilenen Brecht yorumlarına sadece küçük bir örnek.

Sonuçta Brecht'le dalga geçerek dünya görüşünü de tiyatro anlayışını da alabora eden (Köln Schauspielhaus, Düsseldorf Schauspielhaus) ya da tam tersine Brecht'e sıkı sıkıya bağlı kalan (Wuppertal Tiyatrosu) her iki yorumun ortak yanı Brecht'in bugün hâlâ bize bir şeyler söylediği düşüncesini reddetmeleri.

Bizde ise altmışlı, yetmişli yıllarda esen Brecht rüzgarından, ardarda sahnelenen oyunlarından, seksenli yıllarda da süregelen tek tük Brecht sahnelemelerinden sonra, artık Brecht'in adı bile anılmaz oluyor. Kuşkusuz bu gelişmede tüketim toplumunun dayatmalarının, medya kültürünün etkisinin, kültür endüstrisinin ve tüm bu gelişmelere koşut olarak esen postmodern rüzgarın payı çok büyük.

İdeolojilerin tükendiği, modernizmin sorgulandığı, öte yandan savaş ve terör olaylarının birbirini başdöndürücü bir hızla izlediği bir ortamda, yalnız Brecht'in oyunlarının özünü oluşturan sınıf savaşımı modeli değil, aynı zamanda oyunların anlamsal boyutu ve iletisi de geçerliğini yitirmiş gibi. Anlam değil anlamsızlığın, ileti değil iletişizliğin, eğlendirmeyele düşündürmeyi bütünleştiren bir anlayışın değil, sadece eğlence kültürünün egemen olduğu bir ortamda Brecht'in oyunlarının da geri plana itilmesi kuşkusuz şaşırtıcı değil. Tüketim dünyasında sadece anlık yaşantılarla ve görüntülerle yetinen bir yüzeysellik, görünenin ardındakini ortaya çıkartmayı amaçlayan eleştirel yaklaşımı ister istemez engelliyor.

Öte yandan tarihe damgasını vurmuş büyük adamların, sanatçıların, yazarların, belki de en belirgin özellikleri geçmişle gelecek arasında kurdukları köprü. Bu köprü kimi kez günün ortamı ve koşulları gereği tıkanrsa ya da kapatılsa bile, temelleri bir kez sağlam atılmışsa, oradadır. Onu bulgulayacak, ondan yararlanacak olanlar ise gene bizleriz.

YOKSULLAR YURDU

TANRI
YOKSULU
SEVİNDİRENİ
SEVER

TÜRKİYE'DE
BERTOLT BRECHT

GÜNÜMÜZDE BRECHT

Brecht oyun yazarı, dramaturg ve yönetmen olarak tiyatrodaki yaptığı atılımla, bir dönüm noktasını oluşturuyordu. Oyun yazarlığı alanında Max Frisch'ten Heiner Müller'e değin varan bir gelişim içinde, dünya görüşleri birbirinden çok ayrı olan yazarlar, gene de Brecht'le hesaplaşma gereksinimini duyuyorlardı. Brecht'ten sonra dramatik tiyatro anlayışıyla oyun yazmak neredeyse olanaksız olmuştu. Brecht'in diyalektik dünya görüşünün ışığında tiyatroya getirdiği kazanımla, tiyatrodaki yeni bir dramaturji anlayışının temelleri atılmıştı. Brecht'ten sonra klasik oyunlar yeni bir gözle okunuyor, bu oyunların günümüz açısından ilginç olan yanı bulgulanmaya çalışılıyordu. Artık temelli bir dramaturji çalışmasının yapılmadığı bir sahneleme, söz konusu bile olamazdı. Brecht'le birlikte sorunları toplumsal bağlantıları içinde enine boyuna irdeleyen eleştirel bakış kaçınılmaz olmuştu. Brecht'in eğitici yanı, güldürerek öğretme, eğlendirerek düşündürme, düşünmenin keyfini çıkarma ereği ise, çocuk ve gençlik tiyatrosunda da yepyeni atılımlara yol açmıştı.

Ancak bugün Almanya'daki gelişmelere baktığımızda, bir geri tepmeye tanık oluyoruz. Eleştirel, düşündürücü, politik yaklaşımlar kuşkuyla karşılandığı gibi, tiyatronun, sanatın yaşama yön verebileceğine olan inanç da tükenmiş gibi. Son yıllarda öncelikle Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ya da *Küçük Burjuva Düğünü* gibi daha çok eğlendirici ya da *Kentlerin Vahşi Ormanında* gibi deneysel öğeler içeren ilk oyunları sahneleniyor, bu oyunlarda da oyunların toplumsal eleştirel boyutunun yok edilmesi için neredeyse özel bir çaba harcanıyor.

İki Almanya'nın birleşmesinden sonra politik gelişmelerden yoğunlukla payını alarak bir kimlik bunalımına giren Brecht'in ünlü tiyatrosu Berliner Ensemble'nin bugün vardığı nokta nedir, onu nasıl bir gelecek bekliyor? Almanya'da Brecht artık dönemini kapamış bir yazar mı, yoksa etkisini daha sürdürüyor mu, bugün bizlere söyleyebileceği bir şeyler var mı, varsa ne? Ya bizde durum nasıl? Altmışlı yıllardan bu yana tiyatro yaşamımızda önemli bir yer alan Brecht'in bizim toplumumuzdaki yeri ve konumu nedir?

Mart ayında Berliner Ensemble'nin dramaturgları Holger Teschke ile Bärbel Jaksch'la birlikte Brecht üzerine yapılan açık oturumlarda bu konu Brecht üzerine çalışmış ya da onun tiyatrosundan etkilenmiş olan çeşitli tiyatro uygulayıcıları ve kuramcılarıyla birlikte enine boyuna tartışıldı. Türk ve Alman sanatçılar farklı kültürel bağlantılardan geldiklerinden, Brecht ile ilişkilerini de kuşkusuz değişik bir bağlam içinde değerlendirdiler. Bu farklılığı kabaca çok gelişmiş tüketim toplumu ve gelişmekte olan toplum olarak özetleyebiliriz. Türk konuşmacılar ısrarla Brecht'in dünya görüşü ve ideolojisi üzerinde durarak politik açıdan bize söyleyebileceği çok şey olduğunu vurgularken, Alman konuşmacılar susuyorlardı. Onlara göre Brecht'i ilginç kılan ne dünya görüşü ne de tiyatro kuramıydı. Brecht yalnızca ve yalnızca oyunları açısından ilginçti. Bu oyunların Brecht'in dünya görüşünden ve tiyatro kuramından bağımsız olarak bugünün gözüyle yeniden okunması, başka deyişle keşfedilmesi gerekiyordu. Buna örnek olarak Heiner Müller'in Berliner Ensemble'de sahnelediği ve Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde bizim izleyicimizin de görme olanağı bulacağı *Arturo Ui* getirildi. Heiner Müller'in *Arturo Ui*'sini şimdiye değin yapılan Brecht yorumlarından ayıran en temel özellik, oyunda kendi içinde bir bütünlüğü olan ve belli bir gelişim çizgisi gösteren olaylar kurgusunun kırılması, oyunun parçalara bölünmesi. Çünkü geç modernist olarak tanımlayabileceğimiz Müller'e göre yaşadığımız dünyanın parçalanmışlığı ve ideolojilerin tükenmişliği Brecht'le yeni bir hesaplaşmayı gerektiriyor.

Bu bağlamda Heiner Müller'in "Brecht'ten, onu eleştirmeden yararlanmak ona bir ihanettir" sözü gerçekten önem kazanıyor. Brecht'in klasiklere özgürce yaklaşımına baktığımızda, Heiner Mül-

ler'in sözlerinin onun çizgisini koruduğunu görüyoruz. Brecht sanatın yaşadığımız gerçeklerden kopuk olmadığı düşüncesini tüm yaşamı boyunca savunmuştu. Bu açıdan da belli bir tarihsel ve kültürel bağlam içinde oluşmuş, belli bir dönemde ortaya çıkmış olan sanat yapıtının zaman içinde çeşitli biçimlerde alımlanması, yapıtın canlılığını koruduğunun somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Brecht'in düşüncelerinden, tiyatroya bakışından, onu şablonlaştırmadan, müzeleştirmeden yararlanabilir miyiz, nasıl? İşte bunun hesabını her toplum kendi koşulları ve kendi bağlamı içinde yapabilmeli. Bu hesaplaşma bizde yapıldı mı ve yapılıyor mu, yapıldıysa ne denli yapıldı, yapılmadıysa engeller ve sorunlar neler? Geçmişe kısaca göz attığımızda, altmışlı yıllarda politik tiyatroya duyulan ilgiyle birlikte Brecht'in tiyatro yaşamımıza girdiğini, Haldun Taner, Vasıf Öngören gibi yazarlarımızı etkileyerek, oyun yazarlığı alanında yeni gelişmelere ışık tuttuğunu, Dostlar Tiyatrosu ve Ankara Sanat Tiyatrosu'nun girişimleriyle sahneleme alanında yeni atılımlara yol açtığını görüyoruz.

Bu süreç içinde Brecht'in tiyatromuza getirdiği tüm olumlu gelişmelere karşın, epik tiyatronun alımlanmasında sapmalar, tıkanıklıklar ya da engellerle de karşılaşyoruz. Brecht'in dünya görüşüne saplanarak asık yüzlü bir slogan tiyatrosunun yaratılması ya da tersine Brecht'in tiyatrosunun özünü oluşturan yabancılaştırma etkisinin ve epik oyunculuğun biçimsel olarak alımlanması bunun en belirgin göstergeleri. Bence bunun da en temel nedeni Brecht'in oyunlarıla birinci elden bir hesaplaşmanın eksik olması, kısaca okuma ediminin yetersiz kalması. Okuma, irdeleyerek, çözümleyerek, eleştirerek yaşadığımız ortam ve koşullarla bağlantı kurarak okuma, Brecht'in dramaturji anlayışının temelini oluşturuyor. Bu açıdan da Brecht'ten öğrenebileceğimiz çok şey olduğunu düşünüyorum.

Brecht'in başka bir ilginç yanı da tiyatroyu bir eğitim ve öğretim aracı olarak görmesi ve eğlendirmeye düşünmeyi bütünleştiren bir tiyatro anlayışını savunması. Sorunları enine boyuna tartarak özüne inen, irdeleyen düşünme olgusu, öğrenmenin temelini oluşturuyor. Bu açıdan da Brecht düşünerek öğrenmenin, insanı zorlayan, sıkıcı bir etkinlik olmadığını, tersine son derecede keyif verici ve eğ-

lendirici bir yanı olduğunun önemini vurguluyor. Burada savunulan düşünmeyi yok sayan, tersine düşünmemeye dayanan asık yüzlü öğretim sistemimize bütünüyle ters düşen bir anlayış. Bu anlayışın artık iflas etmiş olması ve yeni arayışların gündeme gelmesi, Brecht'i bizim açımızdan güncel kılıyor.

Üzerinde durulması gereken başka bir önemli nokta da, Brecht'in tiyatrosunun özünü oluşturan yabancılaştırma olgusu. Yabancılaştırmanın Brecht'ten bu yana farklı biçimlerde kullanıldığını ve değişik anlamlara geldiğini görüyoruz. Örneğin yabancılaştırmanın salt bir teknik olgu olarak alımlanması, ki bunun örneklerine özellikle bizim tiyatromuzda çok rastlıyoruz. Ya da yabancılaştırmanın Brecht'in savunduğu biçimde, onun dünya görüşüne ve tiyatro anlayışına sıkı sıkıya bağlı olarak alımlanması. Bunun bugün ne derece geçerli olduğu tartışma götürür. İşte bu noktada Berliner Ensemble'nin yeni arayışlar içinde olduğunu gözlemliyoruz. Yabancılaştırmayı aydınlanmacı hümanist düşünme doğrultusunda, daha geniş bir çerçeve içinde tanımlamaya çalışırsak, Batıda Brecht sonrasındaki gelişmeleri de daha iyi kavrayabiliriz. Bu bağlamda Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss gibi birbirinden farklı dünya görüşlerindeki yazarlar, yabancılaştırmayı farklı biçimlerde kullanıyorlar. Ancak modernist anlayışın yavaş yavaş çözülmesiyle birlikte, burada da tıkanmalar baş gösteriyor. İşte bu noktada Heiner Müller'in hem kendi çalışmaları hem de Brecht'e yaklaşımı önem kazanıyor.

Sonuçta toparlayacak olursak Brecht tiyatrosuyla daha derinlemesine bir hesaplamanın bizim için birkaç açıdan önemli olduğunu düşünüyorum:

1. Tiyatromuzda dramaturji anlayışının yerleşmesi. İrdeleme, çözümleme, anlama, yorumlama, eleştirel düşünme yollarının gelişmesi. Tiyatrocularımızın ben yaptım oldu gibi kolay çözümlerle yetinmemeleri, yaptıklarının hesabını verebilmeleri, zorlanmaları. Bunu dar, geleneksel anlatım kalıplarının içine sıkışmış olan ya da deneyselliği başıbozuklukla karıştıran bir anlayışın kırılabilmesinin tek yolu olarak görüyorum.

2. Eleştirel düşünmeyi geliştirici, yaratıcı çağdaş bir eğitim anlayışının yerleşmesi. Gülererek düşündürme, düşündürerek öğretme, düşünmenin keyfini çıkartma. Bunun sadece tiyatroya ya da sanat alanında değil, genel eğitim açısından da çok önemli olduğu tartışma götürmez. Bu bağlamda tiyatroyu bir halk eğitimi aracı olarak gören Güney Amerikalı tiyatrocu Augusto Boal'ın Brecht'ten ne denli yararlandığına dikkati çekmek isterim.
3. Tiyatro alanında gerek Batı'daki gerek bizdeki gelişmeler ya da tıkanmaları ve çözümleri kavrayabilmek ve değerlendirebilmek. Karşılaştırma yoluyla kendi tiyatromuzu daha iyi kavrayabilmek ve özeleştiri yapabilmek. Aslında Almanya ve Türkiye açısından gündeme gelen tüm farklılıklara karşın, gene de ortak bazı noktalar olduğu söylenebilir, örneğin medya kültürünün giderek yaşamımıza girmesi ve bizi yönlendirmesi ya da sanatın giderek uluslararası bir pazarlama aracına dönüşmesi gibi. Ancak birbirinden ayrılan ya da ortak olan sorunların tiyatroya nasıl yansıdığını değerlendirebilmek ve yeni çözümler üretebilmek bugünkü gelişmelerle önyargısız bir hesaplaşmayı gerektiriyor.

Milliyet Sanat, Mayıs 1997

BRECHT'İN YORUMLANMASINDA KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Brecht'in oyunlarında dile getirdiği tüm sorunlar ve bu sorunlardan kaynaklanan davranışlar toplumsal koşullara bağlıdır. Koşullar değiştikçe sorunlar da değişir, davranışlar da. Sözelimi *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda Shen Te'nin acımasızca sömürülmesi ya da *Cesaret Ana*'da Cesaret Ana'nın çocuklarını savaşta yitirmesi önüne geçilmez olgular, trajik yazgılar değildir. Bu sorunların çözümü içinde yaşadığımız toplumsal koşulların değiştirilmesine bağlıdır. Çözüme *Cesaret Ana*'da ya da *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda olduğu gibi kimi kez izleyicinin kendiliğinden ulaşması beklenir, kimi kez de *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki gibi oyun içinde bir çözüme ulaşılır. Ama oyunlannın çoğunda Brecht, kesin bir çözümünden kaçan açık son biçimi benimsemiştir. İşlediği sorunu değişebilirliği içinde göstererek çözümü izleyiciye bırakır.

Brecht tiyatronun ancak bu dünyayı yönlendirilebildiği, değiştirebildiği oranda bir anlamı olduğuna inanır. Yeni bir dönemin Endüstri Çağının kurucusu, büyük teknik atılımların yaratıcısı olan günümüz insanı, ezen-ezilen ilişkisine dayanan bu çarpık düzenin kökenini bulup kurutmadıkça, kendi yarattığı teknik dünyayı onu her an yok edecek olan korkunç bir güç olarak bulacaktır karşısında. "İnsanın içinde çok şeyler vardır" der Brecht. "Ve ondan çok şey çıkartılabilir. Olduğu gibi kalması gerekmez insanın, onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi görmeliyiz."

Çağdaş tiyatro anlayışında bir çığır açan Brecht'in Türk tiyatrosuna getirdiği yenilik ne olmuştur? Oyunları nasıl sahnelenip yo-

rumlanmışır? Oyunları anlama ve doğru yorumlama açısından karşılaşılan başlıca engeller nelerdir? Burada sadece temel noktaları belirtmekle yetineceğim.

Bizde benzetmeciliğe dayanan dramatik tiyatronun sınırlarının duyulmaya başlaması ancak 1960'larda politik tiyatroya duyulan ilgiyle başlıyor. Bu dönemde bizi yakından ilgilendiren toplumsal sorunlarla tiyatro aracılığıyla hesaplaşan bir anlayışın doğmasıyla çağdaş tiyatro arayışının ilk adımı atılıyor. Brecht'in yapıtlarının bir bölümünün Türkçe'ye çevrilmesi bu yıllara rastlar. Oyunlarından *Carrar Ana'nın Silahları* ilk kez 1960'ta amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bunu gene amatör gruplarca oynanan *Kuraldışı* ve *Kural, Küçük Burjuva Düğünü* gibi kısa oyunlar izler. 1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun Şehir Tiyatrosu'nun *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nı sahnelemesiyle Brecht tiyatro dünyamıza girer.

Son yirmi yıl içinde Brecht'in bir çok oyunu ülkemizde sahnelenmiştir. Bunların içinde *Kafkas Tebeşir Dairesi* (Yönetmen: Mehmet Ulusoy), *Galilei'nin Yaşamı* (Yönetmen: Genco Erkal) gibi Brecht'in tiyatro anlayışı ve dünya görüşünden sapmadan sahnelenen özgün yorumlara rastlıyoruz. Ne var ki bunlar tek tük istisnalar. Genellikle Brecht'in tiyatrosunun benzetmecilik geleneğinden arınmış bir düşünce tiyatrosu olduğunun özümsemediği söylenemez. Brecht'i anlamada güçlük çekmemizin en önemli nedenlerinden biri benzetmeci tiyatro geleneğinin, bizde yaklaşık 150 yıllık bir geçmişi olmasına rağmen, iyice kök salmış olması. Dünden bugüne bu geleneğin etkisinden bütünüyle kurtulmak kolay olmuyor. Bu bakımdan Brecht'in çok yönlülüğü, yapıtlarının öğretici, eğlendirici, deneysel özellikleri anlatmak istediği düşüncenin hizmetinde birbirini tamamlayan bir bütün olarak algılanamıyor. Bu da Brecht'in, metni yorumlayanın dünya görüşüne göre kolaylıkla çekilmesine yol açıyor.

Brecht'in oyunlarının dramatik bir anlayışla sahnelenmesi yapılan yanlışların başında gelir. Özellikle tek bir kişinin çevresinde odaklaşan oyunlarında bu durumla daha sık karşılaşırız. 1984'te AST'ın sunduğu *Galilei* yorumu (Galilei rolünde Kerim Avşar) buna tipik bir örnekti. Bu yorumda dikkatler Galilei'nin olağanüstü kişiliğinde odaklaştırılmıştı. Amaç çarpıcı bir Galilei tipi canlandırmaktı. Ne var ki bu oyunu Brecht tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir

kesiti canlandırmak için değil, onun aracılığıyla yaşadığı dönemin can alıcı bir sorununu, düşünce özgürlüğü sorununu dile getirmek için yazmıştı. Bu sorunu çıkartabilmek, yani oyunun düşünsel yanını vurgulayabilmek için oyunculuktan müziğe, sahne tasarımı maskelere değin kullanılan her öğenin düşünsel işlevini belirtmek gerekiyordu. Bunlar hesaba katılmadığı için bu yorumda Brecht, Brecht olmaktan çıkmıştı. Brecht'in sahnelenişinde yapılan başka bir önemli yanlış, öğretici yanının aşırı derecede vurgulanması. 1960'larda Brecht tiyatro yaşamımıza girdiğinde, devrimci tiyatro anlayışı modaydı. Böyle olduğu için oyunların öğretici işlevi üzerinde önemle duruluyordu. Brecht'i yer yer slogan tiyatrosuna dönüştüren bu yorumların içinde en ilginç örneklerden birini 1976'da AST'ta sahnelenen *Ana* (Yönetmen: Rutkay Aziz) veriyordu. *Ana*'nın kişiliğinin yorumlanışında epik tiyatro anlayışı doğrultusunda oyun oynama işlevini vurgulayan bilinçli bir oyun sunuluyordu. Ancak bilinçli oynama yetersiz kalıyordu. Çünkü *Ana*'nın yaşadığı çelişki ve geçirdiği değişim belirlenmemişti. Bir başka önemli nokta da Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışının bütünüyle göz ardı edilmiş olmasıydı. Sonuçta bu yorum çelişkileri, incelikleri çıkaramayan, Brecht'in yalnızca öğretici yanını tekdüze bir biçimde vurgulayan, asık yüzlü bir Brecht sunmuştu.

Bu yorumun tersine Brecht'in politik yanını es geçerek, sadece güldürüye ağırlık veren sulandırılmış bir Brecht anlayışıyla da sık sık karşılaşırız. 1984'te sahnelenen *Sade Vatandaş Şvayk* (Yönetmen: Başar Sabuncu) buna tipik bir örnek veriyordu. Bazı kısaltmalar ve Hašek'ten alınmış bazı eklemelerin dışında belkemiğini Brecht'in yapıtının oluşturduğu bu oyunda, faşizmin eleştirisi hafif bir müzikale dönüştürülmüştü. Müziğin yanlış biçimde kullanılması, atmosfer yaratmaya yönelik bir sahne düzenine gidilmesi, oyunun toplumsal boyutunu ortaya çıkartan ara oyunlarıyla ana oyun arasındaki ilişkinin belirlenmemiş olması ve sonunda Hašek'in mutlu son finaline bağlı kalınması, bunun başlıca nedenleriydi.

Düşülen başka bir yanlış da, özden kopuk bir biçimciliğe saplanması. Brecht'in özellikle sahneleme alanında getirdiği yenilik Batı tiyatrolarında bir çığır açtı ve bugün klasik oyunların sahnelenmesinde bile, yönetmenden dramatik tiyatro anlayışının sınırlarını aşan

yeni bir yorum, yeni bir bakış bekleniyor. Bizde ise daha çok konuya önem verildiğinden, konunun nasıl biçimlendirileceği üzerinde pek durulmuyor. Bu eğilime tepki olarak kimi yönetmenimiz biçimsel denemelere girişiyorsa da pek başarılı olamıyor. İstanbul Deneme Sahnesi'nde 1977'de sahnelenen *Cesaret Ana ve Çocukları* (Yönetmen: Beklan Algan) buna tipik bir örnektir. Bu yorumun en belirgin özelliği izleyiciyle yeterince diyalog kurulamamasıydı. Atmosfer yaratmaya yönelik çarpıcı bir sahne düzeni ve Playbackler'de işlevini yitiren müzik, oyunu anlamamızı zorlaştırıyordu.

Brecht'in oyunlarının yanlış yorumlanmasında çevirilerin de payı büyük kuşkusuz. Brecht çevirilerini incelemeye başladığımızda, dikkatimizi ilk çeken, çevirilerin özgün metinden iyice uzaklaşması. Bunun da nedenlerini kısaca şöyle belirleyebiliriz: (1) Çevirilerde sahne dilinin göz önünde tutulması, başka bir deyişle Türkiye'deki izleyicinin kolaylıkla anlayabileceği bir dilin benimsenmesi; (2) yerli edebiyatımıza damgasını vurmuş kimi yazarlarımız ya da ozanlarımız tarafından yapılan çevirilerde, yazarların kendi dil ve anlatım biçimlerini zorlamaları; (3) çevirilerin büyük çoğunluğunun [o dönem için] aslından değil de, İngilizce ya da Fransızca'dan yapılmış olması.

Brecht'i anlama ve yorumlamada karşılaşılan engeller, eleştirel düşüncenin bize daha uzak olduğunu gösteriyor. Tek bir düşünceye saplanıp ya da doğruyu benimseyip bütünü gözden kaçırabiliyoruz kolaylıkla. Oysa eleştirel düşüncenin temelini çok yönlülük oluşturuyor. Gülerек, öğreterek, yeni biçimsel denemelere yönelerek, çeşitli açılardan çeşitli boyutlar içinde düşünmeyi öğretiyor Brecht bize. Eleştirel düşüncenin eksikliğini yaşamımızın her alanında tüm yoğunluğuyla duyduğunuz bir dönemde, Brecht'te öğrenebileceğimiz öyle çok şey var ki! Bu nedenle gerek çeviri, gerek dramaturji ve sahne çalışmaları açısından Brecht'in yapıtlarına çok büyük bir özen ve titizlikle eğilmemiz gerekiyor. Onu yalnızca yirminci yüzyıl tiyatrosunu belirleyen büyük bir yazar ve şair olarak değil, aynı zamanda yaşamımıza katılarak bizi düşünmeye yönlendiren bir öğretici olarak görmeliyiz.

BRECHT'İ YENİDEN OKUMAK ya da BRECHT'LE DİYALOG



Sahne yorumu, yönetmenin kendi birikiminden, yaşantılardan yola çıkarak oyuna yeni bir bakış getirmesi günümüz tiyatro anlayışının özünü oluşturuyor. Bugün oyun yazarının bir dokunulmazlık içinde mitleştirilmesi, oyun metninin konserve edilerek dondurulması gibi bir anlayış artık geçerliğini yitirdi. Kuşkusuz bu gelişimde Brecht'in etkisi büyük. Brecht epik tiyatro kuramıyla, Berliner Ensemble'de gerek dramaturji, gerek sahneleme alanında yaptığı çalışmalarla, eleştirel ve yaratıcı düşünmeye dayanan çağdaş tiyatro anlayışının temellerini atmıştı. Bu açıdan Heiner Müller'in "Brecht'ten onu eleştirmeden yararlanmak ona ihanettir" sözü önem taşıyor. Brecht'i yaşatmak onunla bugün açısından diyaloga girmekle başlıyor. Diyalog ise eleştirel bir yaklaşımı koşulluyor.

Heiner Müller'in görüşü Brecht'in yapıtlarını yeni bir gözle yeniden okumaya ve üzerinde düşünmeye çağırıyor bizleri. Brecht'in yapıtları bugün bize ne söylüyor, bizim yaşantılarımızla ne denli uyuyor ya da uyumuyor, düşünceleri ya da görüşleri bugün için ne denli

geçerli bu ve benzeri sorunlarla hesaplama Brecht'le diyalogu sürdürmenin ilk adımı. Brecht'e bu açıdan yaklaştığımızda, onun kimi görüşünün bugün de geçerliliğini koruduğunu, kiminin ise tarihsel bağlam içinde değerlendirmemiz gerektiğini göreceğiz. Ancak Brecht'in görüşlerini değışmez, genel geçer değerler olarak olduğu gibi ele alırsak onu yaşamdan koparmış, başka deyişle mitleştirmiş oluruz ki, Brecht tüm yaşamı boyunca bu tür bir mitleştirmeye karşı çıkmıştı.

Brecht'le diyaloga birkaç örnek getirmek istiyorum. Önce şu sırada İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda özenli bir ekip çalışmasıyla sergilenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununu (Yönetmen: Yücel Erten) ele alalım. Bilindiğı gibi Brecht bu oyunun konusunu bir Çin öyküsünden almıştır. Çin öyküsünde bir çocuk vardır ama iki anne sahip çıkar kendisine. Çocuğun öz annesi kimdir? Yargıç, koca bir daire çizer yere, çocuğu dairenin dışına çıkarmayı başaracak olan kişi yargıca göre çocuğun öz annesidir. Ancak öz anne çocuğa kıyamaz ve onu yeterince kuvvetli çekmediğinden yitirir bahsi. Böylece bilge yargıç bir kurnazlık sonucu öz anneyi bulmuştur. Brecht öz anne ile analığı arasında geçen bir savaşı kendi dünya görüşüne göre değıştirirken, şu sorudan yola çıkar: Çocuk kimin olmalı, öz annenin mi, yoksa analığın mı? Doğal olan çocuğun Çin öyküsünde olduğu gibi öz anneye verilmesi, ancak bu durum her zaman için geçerli olabilir mi? Ya öz anne çocuğu sevmiyorsa, bir sömürü aracı olarak görüyorsa, analığı ise çocuk için türlü özverilere katlanmışsa? O zaman değerlendirmemizde değışiklikler yapmamız gerekmez mi? Brecht bu oyunda anne sevgisi gibi çok doğal bir olgunun bile içinde bulunduğumuz ortamdan ve koşullardan soyutlanamayacağını gösterir. Oysa yaşadığımız toplum düzeninde sevgi, iyilik, kahramanlık gibi tüm değerler kendi başına bağımsız değerler olarak benimsendiğı için, alabildiğine yozlaştırılarak sömürü aracı yapılmış. Tüketim toplumunda anne sevgisi gibi en doğal, en insancıl bir duygu bile, doğallığın, insancılığını yitirmiş, bir mülkiyet tutkusuna dönüşmüş.

Brecht Tebeşir Dairesi modelini "çocuk ona bakana verilmelidir, toprak sürene, araba işleyene" görüşünü kanıtlamak için kullanır. Nitekim üç ayrı bölümden oluşan *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki ön oyun oyunun özünü ve ana izleğini oluşturur: Savaş sonrası köy-

lerine geri dönen Kafkas köylüleri kendilerinin olan vadiye komşu köyün sahip çıktığını görürler. Komşu köydekiler tarımcılıkla geçindiklerinden, vadiye sulama aygıtı kurmak isterler, oysa hayvancılıkla uğraşan vadinin eski sahipleri vadiden yeterince yararlanamayacaklardır. Aralarında bir tartışma çıkar. Bu durumda vadi kime verilmeli? Tartışmanın sonunda vadiye onu daha iyi değerlendirebilecek olan komşu köyün sahip çıkması kararlaştırılarak sorun kendiliğinden çözülür. İnsanların böylece her tür mal ve mülk tutkusunun tersine birbirleriyle uygarca tartıştıkları, sorunları akıl ve sağduyuyla birlikte çözümledikleri bu ön oyundan sonra tartışmacılar bu çözümü ve bu çözümden çıkan kıssadan hisseyi vurgulayan oyunu, *Tebeşir Dairesi*'ni oynarlar. Oyunun sonunda ön oyunla diğer bölümler birleştirilerek Brecht'in görüşü kanıtlanmış olur.

Şimdi Brecht'in bu oyununda ele aldığı sorunu ve sorunu işleyiş biçimini bugünün açısından değerlendirmeye çalışalım. Hangi noktalarda Brecht'le buluşuyoruz, hangi noktalarda tikanıklıklarla karşılaşıyoruz? Brecht'in sorunları ele alış biçimi yaşadığımız sorunları yeterince kucaklayabiliyor mu, yetersizlikler ya da engeller var mı, varsa bunlar nedir?

Bunu belirleyebilmek için yaşamdan bir örnek alıyorum. Seksenli yıllarda Hollanda'da yaşamını sürdüren bir işçi ailesi arka arkaya doğan üç çocuğunu bakmaları için Hollandalı ailelerin yanlarına yerleştiriyor. Çocuklar okul çağına gelip de kendilerini az çok kurtardıklarında ailelerden geri isteniyor. Ancak birer Hollandalı gibi yetişmiş olan, doğru dürüst Türkçe bilmeyen bu çocuklardan ikisini ailesi bin bir güçlüklerle alabiliyor. Üçüncü çocuğa gelince, Hollandalı bakıcı aile ona öylesine bağlanmış ki, onu geri vermek istemiyor. Aileler arası çıkan tartışmalar sonucu baba çocuğu kaçırpı yaka paça köye gönderince, Hollanda hükümeti işe el koyuyor ve babaya çocuğu geri getirmesi için baskı yapıyor. Mahkeme sonucu anne ve baba sorumsuzluk ve ilgisizlikle suçlanıyor ve geri getirilen çocuk Hollandalı aileye veriliyor. Tartışma konusu olan çocuk Hollandalı bakıcıyı yıllar yılı annesi biliyor; ana dili Dutch ve çocuğun öz anne ve babasıyla uzaktan yakından ilgisi yok. Köye kaçırıldığında neye uğradığını bile anlayamıyor. Bu açıdan çocuğun yaşadığı ortamdan, sevdiği, bağlandığı, ana baba bildiği insanlardan zorla koparılması-

nın, diline, geleneklerine bütünüyle yabancı bir ortama gönderilmesinin insan haklarına aykırı bir davranış olarak değerlendirilmesi de doğal hale geliyor.

Bu olay ilk bakışta *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin konusuyla birebir örtüşüyormuş izlenimini veriyor. Çünkü oyunda da gerçek olayda da sonuçta geçerli olan akılcı bir çözümle kan bağının değil "çocuk ona bakana verilmelidir" görüşünün geçerli olması.

Ancak oyunda tartışmasız kabul ettiğimiz bu olay "doğrusu çocuğun öz annesine değil, analığına verilmesidir" görüşü, bu olayda bizi düşündürüyor. Nedir bu olayda yadırgatıcı olan? Kan bağının ne olursa olsun her şeyden önemli olduğu görüşü olmasa gerek. Öyle olsa Brecht'in bu oyununu baştan saçma bulmamız ve yadsımanız gerekirdi... Kan bağının oyunda da, yaşamda da hiçbir önem taşımadığını görüyoruz. Her iki halde de öz anne gerçekten suçlu durumdadır. *Tebeşir Dairesi*'nde çocuğa nasıl onu incitmekten hiç çekinmeden kolunu çıkarmak pahasına asılıyorsa, gerçek olayda da öz anne çocuğun incinebileceğini bir an bile düşünmemektedir.

Ancak Brecht'in oyununda taraf tutmamızı kolaylaştıran sömüren-sömürülenler, ezen-ezilenler ayrımı, bu olayda çok daha karmaşık bir ağına içine sokuyor bizi. Kimdir sömüren, kimdir sömürülen? Para kazanma uğruna çocuğunu emanet gibi yabancılara teslim eden, aklına gelince de geri almak isteyen anne mi, yoksa anneyi bu yola iten sistem mi? Ya da çocuğa bir birey olarak değil de, emanet edilebilecek bir mal gibi bakan bu nedenle de çağdaş yaşamla bağdaşmayan feodal yaşam biçimi mi? Öz annenin çocuğun neler hissedebileceğinin bilincinde olmamasının sorumluluğu sadece kendisine yüklenebilir mi, onu bu duruma iten koşulları da sorgulamamız gerekmez mi? Peki ama bu koşulları hazırlayan ortam nasıl bir ortam, nasıl olur da birey olmanın en yüksek değer olarak kabul edildiği modern yaşamda, bireysellik bilincinin hiç olmadığı modern öncesi bir anlayış ortaya çıkabiliyor? Nasıl oluyor da bireyselliğin en yüksek değer olarak kabul edildiği modern yaşamda anne sadece bir iş gücü olarak kullanılıyor, onun nasıl bir insan olduğu, ne duyumsadığı, nasıl bir dünyadan geldiği hiç mi hiç irdelenmiyor? Onu içinde yaşadığı feodal düzenden ve ortamdan kopararak modern yaşamın içine iten güç nedir? Çocuk kuşkusuz ki ona bakanındır,

araba sürenin, toprak işleyenin... Ama hiç annenin çocuğa bakmasına izin veriliyor mu, ona bir fırsat tanınıyor mu?

Soruna bu açıdan bakılınca ezen-ezilen sömüren-sömürülen modelinin çok daha girift ve karmaşık bir ilişkiler yumağının içinde gerçeğin sadece bir yönünü kuşatabildiğini görüyoruz. Brecht bu oyununda sömürü düzeninin ortadan kalktığı, insanların akıl yoluyla çözüme ulaştıkları ütöpik bir model çizmişti. Bu model günümüz tüketim dünyasının acımasız koşulları içinde ister istemez yetersiz kalıyor. Çünkü gerçek yaşam Brecht'in yücelttiği emekçi sınıfını sadece sömürülen değil, sömüren sınıfa da itiyor. Başka deyişle sömürme-sömürülme, ezme-ezilme arasındaki sınırlar kalkıyor ortadan. Şimdi denilebilir ki bu bir masal, Brecht de bu masal aracılığıyla kendi dünya görüşünü dile getiriyor. Ancak bu masal yaşadığımız dünyada gönderme yapabileceği bir alan bulamadığından, inandırıcılık potansiyelini yitiriyor.

Bir de bir şiir örneği getirelim. Brecht'in *Ulm 1592* şiirinde bir terzi uçabileceğini öne sürer. Piskopos terziye karşı çıkar ve insanoglunun hiçbir zaman uçamayacağını söyler. Bunun üzerine terzi uçabileceğini kanıtlayabilmek için kanat takıp kilisenin çatısına çıkar ve aşağıya atlar. Ancak uçmayı başaramaz. Yere çakılıp ölür. Piskopos da haklı olduğunu, insanoglunun hiçbir zaman uçamayacağını yineler.

Brecht'in bu şiirinin özelliği üçüncü kıtasının eksik olması. Bunu okuyucu kafasında şöyle tamamlayacak: Evet gerçi şiirde piskopos haklı gibi görünür, çünkü terzi ölür ama bu ölüm varolanı sorgulayan, gelenekleri sarsan öncülere her zaman gereksinim olduğunu gösterir; terzi gibi insanlar olmasa, insanlığın ilerlemesine olanak olmayacak. Burada Brecht alımlayanın şiiri kendi kafasında tamamlamasını ister, kısaca okuyucudan şiirde dile getirilenleri olduğu gibi yineleyen değil, düşünen ve sorgulayan eleştirel bir yaklaşım bekler.

Ancak günümüz okuyucusunun kafasında ister istemez şöyle bir soru da canlanıyor. Evet terzi haklı, çünkü insanlar bugün uçabiliyorlar. Gelişen teknoloji her gün yeni mucizeler yaratıyor. Ancak ne pahasına! Nükleer dengenin bozulması, çevre kirlenmesi, uçmanın ya da uçabilmenin hiç de düşünüldüğü gibi olağanüstü bir şey olmadığını açık seçik bir biçimde göstermiyor mu? Öyleyse piskopos

mu haklı? Kuşkusuz ki hayır, çünkü geleneklere, dine sıkı sıkıya bağlı kalarak, başka deyişle zamanı durdurarak bir çözüm aramak boş bir yanılsamadan başka bir şey olamaz. Brecht'in okuyucunun kafasında yazmasını beklediği üçüncü kıtaya bugün açısından baktığımızda bir yenisini eklememiz gerekiyor ki, bu kıtada kesin bir çözüm veremesek de, Brecht'in ilerlemeye olan inancını en azından sorgulayabiliyoruz.

Brecht'le diyalogda sözgelimi yirmi yıl sonra da aynı sorunlar geçerli olacak mı, yoksa hiç düşünmeyeceğimiz, hiç tahmin edemeyeceğimiz, yepyeni sorular mı ortaya çıkacak; bunu da gelecek gösterecek. Ama gerçek şu ki, Brecht tıpkı diğer ünlü klasikler gibi biz onunla diyalogu sürdürdüğümüz sürece yaşamını sürdürecektir.

Yaşamın Edebiyat, Şubat 1998

NÂZIM HİKMET ve BERTOLT BRECHT

1997 yılında Yılmaz Onay'ın girişimiyle Nâzım Hikmet'in tiyatrosunu ayrıntılarıyla irdeleyen bir yuvarlak masa toplantısı yapıldı. Tiyatro uygulamacıları ve kuramcıları bir araya gelerek Nâzım Hikmet tiyatrosunu çeşitli açılardan tartıştılar.

Burada amaç Hikmet'in yeterince önemsenmediğini düşündüğümüz tiyatrosuyla verimli bir hesaplasmaydı. Bugünün açısından baktığımızda Nâzım'ın hangi oyunları bize bir şeyler söylüyor sorusu tartışmaların temelini oluştuyordu.

Tartışmanın sonuçları *Nâzım Hikmet Tiyatrosu* kitabıyla yayınlanarak kamuoyunda duyuruldu. Bu tartışma çok önemliydi, çünkü ilk kez Nâzım Hikmet'in tiyatrosu ciddiye alınarak düşünsel düzlemde inceleniyor, buarada yapıtların sahnelenmesine ilişkin önemli ipuçları da gündeme getiriliyordu ve ilk kez Nâzım Hikmet'in tiyatrosu üzerine bir kitap çıkarılıyordu. Aradan geçen süre içinde Nâzım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* gibi daha önce sahnelenmiş olan oyunları yeniden ele alındığı gibi *Tartüf* gibi hiç sahnelenmemiş oyunları da sahnelendi. Oyunlaştırmaya uygun olan kimi şiirleri de örneğin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* ya da *Memleketimden İnsan Manzaraları* tiyatroya uyarlandı.

Ne var ki toplantıda gündeme gelen önemli bir nokta oyunlarının çevrilerek yurtdışında da tanıtılması gerçekleştirilemedi. Almanya'yı örnek getirecek olursak, değil Nâzım'ın oyunları şiirleri bile tanınmıyor. En son Nâzım Hikmet'in yıl dönümü dolayısıyla Almanya'da Anadolu Yayınevi hem yapıtlarından seçmelere hem de

yapıtları üzerine yazılara ve anılara yer veren iki dilli karma bir kitap çıkardı. Bunun dışında W. Riemann ile M. Carbe Nâzım Hikmet üzerine ancak çok küçük bir çevreye seslenebilecek olan kuramsal bir kitap çıkardılar. Ancak yapıtları gene de okuyucusunu bulmuş değil.

Almanya'da tanınmış bir yayınevinin ya da tiyatronun Nâzım Hikmet'e ilgi duyması hiç de kolay değil. Bunun bir kaç nedeni olduğu düşünülebilir:

Bir kere Nâzım Hikmet sosyalist bir yazar. Yaşadığımız dünyanın değiştirilebileceğine, insanın insanı sömürmediği daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine inanıyor. Bu umut bugün öylesine tüketilmiş ki, tiyatroda yeni bir çığır açan Brecht'in oyunları bile ikinci plana itilmiş ya hiç oynanmıyor ya da postmodern bir anlayış içinde tüketiliyor. İkincisi Nâzım Hikmet evrensel düzeyde bir şair olarak tanınıyor ama şiir çevirisi oldukça güç bir uğraş, bu nedenle de şairlerin diğer dillere çevrilmesi her zaman kısıtlı kalıyor. Nitekim Brecht de diğer dillerde şiirlerinden çok oyunları ile tanınıyor. Üçüncüsü Nâzım Hikmet bir Türk yazar ve Almanya'da Türk yazınına ilgi çok az. Bu da Almanya'da sadece göçmen işçiler ve onların sorunlarıyla kısıtlanmış olan tek boyutlu Türk imgesiyle ilgili. Bu imgenin kırılması ve Türk yazınının en yetkin örneklerinin Almanca'ya çevrilerek okuyucuya ulaşması çok güç. Sonuçta Nâzım Hikmet evrensel düzeyde bir yazar olmasına karşın gerek dünya görüşü, gerek Türk olması, gerek şiir çevirisindeki güçlüklerin yapıtlarının Alman okuyucunun eline ulaşmasını engelleyen önemli etkenler olduğu söylenebilir.

Nâzım Hikmet'in şimdiye değin bizde de yeterince önemsenmeyen, ikinci plana itilen tiyatrosuna gelince, bu alanda da yukarıda da değindiğim gibi son yıllarda önemli bazı atılımlar yapılmakla birlikte bunların yeterli olduğu söylenemez. Önemli olan oyunları bugünün gözüyle okumak, günümüz koşullarıyla bağlantı kurarak yeniden alımlayabilmek. Kimi oyunları hâlâ güncelliğini koruyor, bu açıdan da yaratıcı bir yönetmenin elinde yepyeni bir yaşam kazanıp yurtdışında da sergilenmesi düşünülebilir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in Stalin dönemini eleştirmek amacıyla 1955'te yazdığı *Ivan İvanoviç Var mıydı Yok muydu* oyunu üzerinde durmak ve bu oyunu Brecht'in *Adam Adamdır*'ıyla karşılaştırmak istiyorum. Çünkü her iki oyunun da çağdaş yazın ve tiyatroda Kafka'dan Ionesco'ya değin

çok sık kullanılan bir izleği olumsuz dönüşüm ve benlik yitimi izleğini ele alıyorlar.

Oyunları incelemeden önce her iki yazarın da ortak özelliklerine bir göz atalım:

Bir kere her ikisi de aynı dünya görüşünü paylaşıyorlar, ikisi de yaşadığımız dünyanın değiştirilebileceğine ve insanın insanı sömürmediği daha iyi bir dünya yaratılabileceğine inanıyorlar. Oyunlarında üzerinde durdukları temel olgu sınıf çatışması. Brecht'in tüm oyunları sömüren-sömürülen ilişkisinin irdelendiği bir düşünme modeli niteliği taşıyor. Aynı şekilde Nâzım Hikmet de oyunlarında sınıf savaşımı izleği üzerinde duruyor, toplumsal koşulların bireyi nasıl yoğurduğunu ve güdülediğini irdeliyor. Her iki yazar da oyunlarının devrimci içeriğine koşut olarak tiyatro estetiğinde de yeni bir arayış içindeler. Bu arayış Brecht'in çağdaş tiyatro anlayışında bir çığır açan epik tiyatro kuramının oluşmasına yol açıyor. Nâzım Hikmet ise her şeyden önce bir şair ama şiirlerindeki dramatik öğeler oyunlaştırılmaya çok uygun olduğundan sık sık tiyatroya uyarlanmalarına yol açmakta. Bunun dışında kendisi de tiyatroya aşırı önem veriyor ve yazdığı her oyunda konusuna göre çeşitli biçimleri deniyor. Oyunlarının çoğunda deneysel ve öncü bir tiyatro anlayışını savunuyor. O da Brecht gibi alışılmış olana, gelenekle başkaldıran devrimci bir özün dramatik tiyatro anlayışının sınırlarını kıran yeni bir tiyatro anlayışını koştuladığı düşüncesinde. Bu nedenle *Yolcu* gibi sağlam dramatik yapıları oyunlarının yanı sıra *Ivan Ivanoviç* gibi Mayakovski'nin ve Meyerhold'un etkilerinin görüldüğü deneysel türde oyunları da var.

Brecht *Adam Adamdır*'da kendi halinde, zararsız bir insanın nasıl belli koşullarda kendi benliğini yitirip robotlaşabileceğini anlatıyor. Nâzım Hikmet de *Ivan Ivanoviç* oyununda güdümlenme yoluyla bir dönüşüm geçirerek benliğini yitiren insanı sergiliyor. Ne var ki iki oyunda da bu olumsuz dönüşüme neden olan toplumsal ortam ve koşullar birbirinden farklı. *Adam Adamdır*'da olaylar uzak bir ülkede, Hindistan'da kokuşmuş bir kapitalist düzenin egemen olduğu Kilkoa adında düşsel bir kentte geçer. Oyunun başkişisi Galy Gay yoksulluğun kol gezdiği bu ortamda bir varoluş savaşımı içinde kendi çıkarından başka bir şey düşünemez. Günün birinde askerlerin eline düşer ve öyle bir oyuna getirilir ki sonunda kanlı bir savaş

mekanizmasının bir parçasına dönüşür. Burada Brecht'in amacı her şeyin para ile satın alınabileceği bir düzende insanın da satılık olabileceğini göstermek. Buna karşılık Hikmet'in oyunu onca umut bağladığı sosyalist düzende geçer. Oyunun başkişisi Petrof önemli bir devlet katında yönetici olarak eşitlikçi ve demokrat davranışlarıyla yeni bir düzenin, yeni bir başlangıcın sözcüsüdür. Ancak sosyalist düzen giderek amacından uzaklaşan otoriter yapılanması içinde yığın bir iktidar hırsına kapılarak insanca özelliklerini yitirir. Geçici bir süre iktidarı simgeleyen İvan İvanoviç'in etkisi altına girerek yönetime egemen olan bürokrasi mekanizması içinde yok olur. Ancak bu olumsuz dönüşüm geçicidir. Oyunun sonunda yeniden bir dönüşüm geçirerek eski haline döner. Kısa bir süre için bile olsa Petrof'u baştan çıkarmayı başaran İvan İvanoviç şöhret düşkünlüğü, yaltaklık, yağcılık, ne oldum delisi olma vb. özellikleri ile Petrof'un içindeki yıkıcı güçleri simgeler. Bu kadar başarılı olmasının nedeni Petrof'un bilincinin derinliklerinde gizlenmiş olmasıdır. Ancak özünde iyi bir insan olan Petrof'un içindeki yapıcı güçler gene de bütünüyle yok olmamıştır, çünkü kendisinden daha yüksek bir konumda olan bir yöneticiyle karşılaştığında aynada kendi yansımasını görür gibi olur. Bu ve halktan aldığı güç bilinçlenmesini sağlayan bir uyarıdır. Oyunun sonunda olumsuz dönüşümünün sorumlusu İvan İvanoviç'in güdümleyici gücüyle bulaşıcı bir hastalık gibi dört bir yanı kasıp kavurarak insancıl olan her şeyi yokettiği açığa çıkar. Baskılı ve otoriter bir sistemi sergileyen İvan her insanın alt benliğinde varolan otoriteyi ve gücü simgelediği gibi sosyalist devrim öncesinden kalma yıpranmış bir aristokrasiyi de dile getirir, başka bir deyişle yüzyıllar süren geleneklerin ürünüdür. Bu açıdan da daha yerine oturmamış sosyalist toplum için büyük bir tehlike oluşturur.

Adam Adamdır'da askerlerin eline düşüp birden onlardan biri olan Galy Gay'in öyküsüyle İvan İvanoviç'in eline düşüp astığı astık kestiği kestik bir bürokrata dönüşen Petrof arasında bir çok açıdan bir koşutluk kurulabilir. Her ikisi de kolaylıkla etki altına girebildiklerinden bilinçsizce yaşayan yığın insanına gönderme yaparlar. İvan İvanoviç tek bir kişi değil, herkeştir, insanları İvanlaştıran gücüyle de çok tehlikelidir. *Adam Adamdır*'daysa adı üstünde her adam başka bir adama dönüşebilir. Nitekim Galy Gay askere dö-

nüştükten sonra kendi kişiliğini, kimliğini dahası adını bile unuttur. Ancak bütün bu benzerliklere karşın her iki oyun da farklı sonuçlanır. Brecht'in oyunu insanın içindeki yapıcı güçlerin yeşermesine fırsat tanınmayan bir ortamda, kapitalist düzende geçtiğinden olumsuz biter. Amacı insanın nasıl kolaylıkla satın alınabilecek bir nesneye dönüşebileceğini göstermektir. Buna karşılık Nâzım Hikmet'in oyununun olumlu sonuçlanması olayların sosyalist bir düzende geçmesine bağlanabilir. Gerçi bu düzen demokrasiyi henüz hazmedememiştir. İvan'ın kişiliğinde simgeleşen yıkıcı güçler henüz etkisini sürdürmektedir. Ancak insanların kendi içlerindeki İvan İvanoviç'i bulgulayıp ona karşı çıkmaları olasıdır; başka bir deyişle İvan İvanoviç'in varlığını sürdürüp sürdürememesi insanların elindedir. Oyunun başlığı *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu* bu açık sona gönderme yapar. Sonuçta her iki yazar benlik yitimi ve dönüşüm izleğini toplumsal bağlantıları içinde ele alırlar. İnsanı belirleyen ve yoğuran toplumsal koşullardır, bu ortam değiştiği oranda birey de değişecek ve insancıl bir boyut kazanabilecektir.

Her iki oyunun da sahnede kurgusal bir dünya gösterildiğini vurgulayan soyut bir yapısı var. Her ikisi de hem komik hem de düşündürücü bir kukla oyununu andırır. Tipler, karşıtlıklar, çatışma noktaları tekboyutlulukları içinde çok kesin çizgilerle çizilmiştir, iyi kötü, doğru yanlış ayrımı çok açık ve belirgindir. Brecht *Adam Adamdır*'ı bu bağlamda tezli bir oyun olarak tanımlıyor. Yazarın oyunun başında da açıkça belirttiği gibi insanın değişebilirliğini göstermeyi amaçlayan bir tezi vardır ve amacı bu tezi kanıtlamaktır. Nâzım Hikmet de oyunun kurgusallığının daha ilk anda altını çizer. Amacı birbirine karşıt düşen kurmaca kişilerle çatışma noktaları oluşturarak benlik yitimi ve dönüşüm izleği üzerine bizleri düşündürmektir. Nitekim oyunun daha ilk sahnesinde oyun kişileri yazarın kendileri için öngördüğü rolleri tanıtarak oyundaki rollerini açıklarlar, kimi kez doğrudan oyunun yazarına gönderme yaparlar. Oyundaki kişilerden her biri her zaman, her yerde geçebilecek olan kurmaca olayların içinde yer alan ya da olayları belirleyen birer oyun figürüdür. Her birinin oyunun içinde yazarın kurguladığı olaylar doğrultusunda olumlu olumsuz, önemli önemsiz işlevleri vardır. Aynı zamanda her biri öylesine soyut bir biçimde yoğurulmuştur ki, tek bir kişiye ya da

tek karaktere indirgenemezler. Petrof eşitlikçi ve demokratik davranışlarıyla başta katıksız olarak iyidir, İvan'la karşılaştıktan sonra katıksız kötüye dönüşür. Oyundaki yan kişiler işçi sınıfının sözcüsü olarak tipik bir halk çocuğu olarak çizilen Kasketli hep doğruyu savunur. Buna karşılık başta yozlaşmış bir burjuva aydını tipini canlandıran Hasır-şapkaklı olmak üzere oyundaki diğer kişiler de sistemin birer vidasına dönüşmüşlerdir, çünkü her birinin içinde İvanlar yaşamaktadır.

Her iki oyunun da bir başka ortak özelliği oyun içinde oyun biçiminde gelişen dramatik kurgusu. Böylece alımlayanda daha oyunun ilk aşamasından itibaren bir oyun oynandığı bilinci uyanık tutulur. Oyun kişileri sık sık rollerinin dışına çıkarak doğrudan izleyicilerle konuşup, oyundaki olaylara ilişkin bilgiler verirler, düşüncelerini söylerler. Gerek oyunların soyut yapıları kurmaca tiplerden oluşan bir kukla oyununu andırması, gerek olayların (Galy Gay'in askerler tarafından tuzağa düşürülüp değişmesi; Petrof'un iyiden kötüye kötüden iyiye dönüşmesi) fantastik ve absürd boyutu, alımlayıcı insanın içindeki yıkıcı güçler hangi ortam ve koşullarda ortaya çıkmakta ve ne tür sorunlar yaratmakta vb. sorular üzerinde düşündürmeye yönlendirir.

Sonuçta her iki oyunda da ne özdeşleşebileceğimiz kişiler ne de kendimizi kaptırabileceğimiz dramatik olaylar dizisinden söz edilebilir. Bize gösterilen sadece olumsuz dönüşüm izleğini açık seçik bir biçimde gözler önüne seren tek tek sahnelerdir. Bu nedenle Brecht'in de Hikmet'in de oyunlarında benlik yitimi ve dönüşüm izleğini dile getiren soyut bir düşünme modeli çizdikleri söylenebilir.

Oyunlara tarihsel bağlam içinde baktığımızda Brecht'in dünya görüşünün yeterince belirginleşmemiş olduğu erken dönem oyunlarında eleştirisinin daha bireyci ve soyut bir düzlemde ve nihilizme varan bir radikallikte olduğunu görüyoruz. Sonraki oyunlarında sınıf çatışmasını daha belirgin çizgilerle işleyerek kapitalizm eleştirisini çok somut bir biçimde dile getirebiliyor. Örneğin Nâzım Hikmet'in oyunuyla gene benzerlik gösteren *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda sömüren-sömürülen çatışmasını bir iç savaşım olarak Shen Te ve Shui Ta tiplerleriyle dile getirir. Tıpkı Petrof gibi Shen Te de iyi bir insandır, buna karşılık tıpkı İvan gibi Shui Ta da katıksız kötüdür. Ama Brecht iyiyle kötü arasındaki savaşı insanların iyi olabilmelerinin

olası olmadığı bir ortamda gösterir. Güçsüz olanın kıyasıya ezildiği ve sömürünün egemen olduğu bu düzende iyiye hiç yer yoktur, bu nedenle iyi insan Shen Te başı sıkıştığı anda yardımına koşan ve onu kıyasıya ezenlerin elinden kurtaran üçkağıtçı amcaoğlu tipi Shui Ta'yı yaratır. Sezuan'la kapitalist sistemin bir modelini oluşturan Brecht yoğun bir sistem eleştirisi yaparak bu düzende iyiliğe yer olmadığını, var olabilmenin ancak Shui Ta'larla mümkün olabileceğini gösterir. Buna karşılık Stalin dönemine sert bir eleştiri getiren Nâzım Hikmet ütöpik bir masal boyutunda da olsa Ivanlar'a gereksinim duyulmadığı bir ortamın yaratılabileceğini vurgulayarak oyunun kendi içinde bir çözüm getirir.

Olumsuz dönüşüm ve benlik yitimi izleğinin bugün de güncelliğini koruduğunu düşünüyorum. Oyunlara bu açıdan baktığımızda yaşadığımız dünyaya gönderme yapabilecek pek çok koşutluklar kurulabilir.

Örneğin nasıl oluyor da bugün de insanlar kolaylıkla kendilerini radikal bir akıma kaptırabiliyorlar, sözgelimi sıradan bir insan birden gözüdünmüş bir köktendinciye dönüşebiliyor? Köktendincilik, ırkçılık, faşizm gibi ideolojileri besleyen etkenler neler? Sözgelimi New York'taki ikiz kuleleri havaya uçuran bir Muhammed Ata tipi Avrupa'nın göbeğinde nasıl ortaya çıkabiliyor ve kendisine nasıl yandaşlar bulabiliyor? Brecht *Adam Adamdır*'da sorunu insanı sömüren kapitalist ve emperyalist sisteme bağlıyordu. Gerçekten bugünkü radikal akımların da kökeninde, geri kalmışlık, işsizlik, yoksulluk gibi sorunlar yatmıyor mu? Peki sorunların temeli kapitalist sistem ve sömürü düzeniyse, nasıl oluyor da bu düzenin aşıldığı bir ortam ve dönemde de insanın içindeki yıkıcı güçler bu kez sosyalist düşüncüyü yok edecek bir bürokrasiye ve hiyerarşiye dönüşerek kolaylıkla dalbudak sarabiliyor, öte yandan insanın içindeki yapıcı güçlerin çıkmasını ve yeşermesini sağlamak neden bu denli güç? Sosyalizm neden bir türlü gerçekleşmiyor?

Hem kapitalist hem de sosyalist toplumlar için geçerli olan 'yabancılaşma', insanın kendine yabancılaşması sorunu sürdüğü sürece, her iki oyun da güncelliklerini koruyacaktır kuşkusuz.

Bütün bunların dışında Nâzım Hikmet'in oyunun belli bir tarihsel dönem ve ortamda yazılmış olmasına karşın, soyut yapısı

ve açık biçimiyle tarihselliğin sınırlarını aşarak demokrasinin kök salamamış olduğu tüm toplumlara yoğun göndermeler yaptığı söylenebilir. Politikacıların konuşmalarından otoriter hiyerarşik düzene, bürokrasi çarkının işleyişindeki çarpıklıklardan köşeyi dönme düşlerine değin yalnızca günlük yaşamımıza sızmakla kalmayan, davranışlarımızı da belirleyen çeşitli etkenleri bu oyunda bulabiliyoruz. Para, makam, güç kazanma, iktidar hırısı bugün bize ne söylüyor, insanın kendisini olduğundan başka göstermesi kendisini pazarlaması günümüzde ne ifade ediyor, bürokrasi nedir, bürokrasinin bağımsızlık kazanması ve vatandaşı ezen bir güce dönüşmesi ne anlama geliyor, otoriter toplumlarda toplum-birey ilişkisi nasıl geliyor? Bu ve benzeri sorularla oyunun günümüze uyarlanması da düşünülebilir.

Adam Sanat, Ocak 2003

HALDUN TANER ve BERTOLT BRECHT

Yıllardır Türk tiyatrosu üzerine süregelen tartışmaların temelinde hiç bitmeyen yapay bir kutuplaşma yatıyor: Biz Batı'ya mı yöneleceğiz, yoksa kendimize özgü yerel bir tiyatro anlayışını mı savunacağız? Bu kutuplaşmada modern tiyatronun kurucusu Muhsin Ertuğrul katıksız bir Batı tiyatrosunun savunusu olarak tanımlanırken, geleneksel tiyatroya sahip çıkan araştırmacı Metin And karşıt görüşü savunur. Metin And'a göre Muhsin Ertuğrul Batı anlamında bir tiyatronun yerleşmesini sağlayarak yanlış bir yol seçmiş, tiyatromuzun kendi kimliğini bulmasını engellemiştir. Nedense bu tartışma Türkiye'nin seksen yıllık geçmişi göz ardı edilerek hiç değişmeden bugün de sürüp gitmektedir. Batı tiyatrosundan yana olanlar batıdan gelen postmodern rüzgarla savrularak çeşitli deneysel çalışmalara yönelirlerken, kulaklarını her tür yeniliğe tıkayan, dahası yabancı dil bilmeyi bile küçümseyen gelenekçiler tersini savunurlar. Ama her iki eğilimin de ortak yanı soruna tiyatromuzun neredeyse bir yüzyıllık gelişimi ve bugünkü konumunu göz ardı ederek bütünüyle biçimsel yaklaşımları. Oysa Batı'da olup bitenlere körü körüne öykünmenin ya da müzelik bir gelenekselliği savunmanın, özden yoksun biçimsel bir yaklaşımın uzantısı olduğu açık.

Seksenli yıllarda Haldun Taner'in tiyatro anlayışı üzerine Almanya'da yayınlayacağım bir araştırma yazısı bağlamında kendisiyle görüştüğümde, onun bu kamplaşmanın anlamsızlığına değindiğini çok iyi anımsıyorum. Haldun Taner'e göre ne Batı'ya öykünme ne de geleneksellik bir çözüm olabilir. Bir yazar, sanatçı ya da araştırmacı

olarak üretici olabilmenin tek yolu elbette ki çağdaş Batı düşüncesi-ne, kültürüne ve tiyatrosuna açık olmaktır. Çağdaş düşünceyi özüm-seyebildiğimiz oranda da, kendi kültürümüze ve geleneklerimize de açılabiliriz. Bu Batı'yı, Batı düşüncesini körü körüne taklit etmek değil, çağdaşlaşma anlamına geliyor. Çağdaşlaşma bireysellik bi-lincinin oluşması, kolektif koşullandırmalardan, dinsel bağnazlıktan kurtulma, gerçekleri tüm boyutlarıyla görüp değerlendirme, eleştirel ve özeleştirel bakabilme ve çözüm üretebilme anlamına gelir. An-cak çağdaşlaşabildiğimiz, çağdaş düşünmenin temelini oluşturan ve kökenini Batı kültüründe bulan insan hakları, demokrasi, laiklik gibi temel değerleri özümseyebildiğimiz oranda Avrupa merkezci ba-kışın sınırlarını da görebilir ve başka kültürlerle açılabiliriz. Sanırım Cumhuriyet devrimlerine saldırdığı, laikliğin dintanımazlıkla karıştırıldığı ve Türkiye AB'ye girsin mi, girmesin mi tartışmasının özden yoksun bir kutuplaşmaya dönüştürülerek sürdürüldüğü günümüzde Taner'in düşünceleri daha da anlam kazanıyor.

Haldun Taner Batı düşüncesiyle yoğrulmuş, bu düşünceyi so-nuna değin özümsemiş çağdaş bir yazar. Çağdaş olduğu için de eleştirel bir bakışı var. Yaşadığımız toplumla, insanlarıyla, sorun-larıyla yoğun bir hesaplaşma içinde. Yanlış anlaşılmış bir Batılılaş-manın getirdiği yozlaşma, otoriteye bağımlılık, feodal ve otoriter düşünmenin uzantısı olan baskıcı ve sansürcü tavır, sorunlardan kaçma Taner'in deyimiyle deveküşlük, çağdaşlaşmanın toplumun tüm katmanlarına ulaşamamasının getirdiği sorunlar, bireysellik bi-lincinin gelişmemiş olması, farklı toplumsal katmanlar arasındaki çatışmalar tüm yapıtlarının ana izleğini oluşturuyor. Bütün bu sorunla-rı büyük bir açıkyüreklilikle işlerken gerçekleri hiçbir süslemeye ya da güzelleştirmeye gitmeden tüm çıplaklığıyla gündeme getiriyor.

Tiyatroda Düşünsellik

Oyun yazarlığında kuşkusuz Taner'i en çok etkileyen çağdaş Batı tiyatrosunun kurucusu Bertolt Brecht olmuştur. Brecht Mark-sist dünya görüşünün ışığında dramatik tiyatro anlayışına karşı olarak geliştirdiği epik tiyatroyla düşünme ağırlıklı bir tiyatroyu sa-vunuyordu. Oyunlarının tümü ezen-ezilen ilişkisinin irdelendiği bir düşünce modeli niteliği taşıyor. Bu nedenle de gerçeğin benzeri

bir dünya yaratmayı amaçlayan benzetmeci tiyatro anlayışına karşı çıkıyordu. Bu görüşe göre izleyici hiçbir zaman tiyatrodaki olaylara kendini kaptırmamalı, tiyatro olduğunun, bir oyun izlediğinin bilincini yitirmemeliydi. Taner bizde dramatik tiyatro anlayışının yeni yeni yerleşmeye başladığı, kendisinin de bu anlayışla oyunlar yazdığı bir dönemde Brecht'in tiyatrosuyla tanıştıktan sonra bir dönüşüm yaşayarak epik tiyatro anlayışını benimsiyor. Çünkü epik tiyatronun olanakları toplumsal sorunlarla çok daha geniş çapta hesaplama olanağının yollarını açıyor. Brecht'in tiyatrosu gibi Haldun Taner'in tiyatrosunda da ezen-ezilen ilişkisini irdeleyen bir düşünce modelinden söz edilebilir. Sözgelimi *Keşanlı Ali'de* otoriteye bağımlılık, mit yaratma, değişik sosyal kesimlerden gelenlerin arasındaki iletişim kopukluğu gibi sorunlar, dramatik bir olaylar dizisi, özdeşleşebileceğimiz tipler aracılığıyla anlatılmıyor. Gerek tip çizimi, gerek diyalogların kullanılışı, gerek konunun bütününe yoğunluğu hep ele alınan sorunları aydınlatmaya yönelik. Ya da *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'daki kişiler Efruz ile Vicdani sadece oyunun ana düşüncesinin yani ezen-ezilen ilişkisinin taşıyıcıları olarak yoğunlaşmışlar.

Haldun Taner oyunlarında hep iletmek istediği düşüncüyü ön planda tutar ama bunu kuru bir biçimde değil, o da Brecht gibi okuyucuyu ya da izleyiciyi de düşünsel sürece katarak ve eğlendirmeye düşünmeyi bütünleştirerek vermeye çalışır.

Geleneklerden Kaynak Olarak Yararlanma

Haldun Taner Brecht'le tanıştıktan sonra geleneklerden kaynak olarak yararlanılabileceğinin ayırda varıyor. Bu gelenekleri olduğu gibi koruma değil, çağdaş düşünmenin ışığında dilediği gibi yoğunlaştırabileceği, biçimlendirebileceği zengin bir malzeme olarak kullanma, bugünün gözüyle yeniden değerlendirme anlamına geliyor. Geleneksel halk tiyatrosuna bugünün gözüyle baktığımızda yer yer kökenlerini egemen güçlere karşı koymada, direnmede bulan bir yaklaşımı gözlemlese bile, bu yaklaşımın gerek Osmanlı dünyasının baskılı ortamında, gerek İslam kültürünün sınırlayıcı etkileriyle yeterince yeşeremediğini görüyoruz. Bu nedenle de halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok, bu dünyayı ciddiye almama, bu dünyayla dalga geçme olguları ağır

basıyor. Kısaca gülme olgusu belli bir amaca hizmet etmekten çok, kendi başına bir değer kazanıyor. Çünkü bu dünya da tıpkı bir hayal perdesi gibi gelip geçici. Haldun Taner ise bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılarak halk güldürüsünden yaşadığı sisteme bir eleştiri getirmek için yararlanıyor. Böylece oyunlarının çoğu gelenekselle çağdaşı birleştirme doğrultusunda bir arayışı gündeme getiriyor.

Oyunlarında yarattığı tipler geleneksel tiyatronun göstermelik tiplerini, örneğin Ortaoyunu ya da Karagöz'deki tipleri, konuşmalar türlü söz ve dil oyunları ile halk güldürüsünün renklerini taşıyor. Sözelimi, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'daki Vicdani ve Efruz tiplerini Karagöz ve Hacivat'tan esinlenerek yaratmıştır. Ama Vicdani Karagöz gibi saf bir halk çocuğu değil ağızından lokması alınan bir budala, Efruz Hacivat gibi sadece çok bilmiş değil çevresindekileri acımasızca ezen bir açığöz ve üçkağıtçı olarak çizilmiştir. Taner'e göre birbiriyle bitmeyen bir çatışma içinde olan her iki davranış biçimi de insanların kıyasıya birbirlerini ezdikleri çarpık bir sistemin ürünüdür. Bu oyunda Taner'in amacı geleneksel tiyatro tiplerinden yararlanarak sömüren-sömürülen ilişkisini irdeleyen bir model oluşturmaktır. Ama bu ilişkiyi Brecht gibi toplumsal koşullardan çok, yanlış davranış biçimine ve birey olamamaya bağlar. Elli yıllık bir tarihsel sürecin anlatıldığı bu oyunun birbirinden bağımsız küçük küçük sahnelerden oluşan epik kurgusu da yer yer Karagöz oyunlarını anımsatır. Kimi sahne perde ardında gölge oyunu biçiminde sergilenir. Kimi sahne de bir meddah tarafından anlatılır.

Bu oyunda Taner'in epik tiyatro anlayışı doğrultusunda nasıl geleneksel öğelerden malzeme olarak yararlandığını görüyoruz.

Taner'in çağdaş tiyatroyla geleneksel tiyatro anlayışını bütünlendirdiği en başarılı çalışması kuşkusuz *Keşanlı Ali Destanı*. Bu oyunda gerek epik tiyatronun özelliklerini kullanarak izleyiciyi çok yönlü bir düşünsel sürecin içine sokar, gerek tip çizimi, diyalogların kurgulanışı, oyun içinde oyun sahneleri ve dil ve söz oyunları ve güldürü efektleri ile halk tiyatrosu geleneğinden, özellikle ortaoyunundan yararlanır.

Sonuçta Taner'in bizim tiyatro geleneğimizden, göstermecilik halk tiyatrosunun, halk tiyatrosuna özgü olan gülmece anlayışından yararlanarak epik tiyatroyla geleneksel halk tiyatrosunun bileşimi

bir tiyatro yarattığını söyleyebiliriz. Bu açıdan da oyunlarının Batı öykünmeciliğiyle uzak yakın ilgisi yoktur.

Çağdaş Uyarlamalar

Geleneksel bir motif, mit ya da konunun bugünün açısından yeniden ele alınıp yoğrulması da çağdaş tiyatronun temel özelliklerinin başında geliyor. Bertolt Brecht'in bu bağlamda *Antigone*'den *Don Juan*'a kadar değişik temaları kendi dünya görüşünün ışığından yeniden ele alıp yoğurduğunu görebiliriz. Taner'in, *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunu da çağdaş uyarlamaya çarpıcı bir örnek veriyor. Antik yazar Lukian'da kökenini bulan eşeğin gölgesi izleği Wieland'dan Dürrenmatt'a değin çeşitli dönemlerde yaşamış Batılı yazarların ilgisini çekmiş. Oyun içinde oyun biçiminde gelişen bu oyunda efendilerinin rolünü oynayan iki uşak amansız bir kavgaya tutuşurlar. Bu kavganın sonunda eşekçiler ve gölgeciler olarak ikiye ayrılan insanlar birbirlerine girerler. Ancak eşek ve gölge kavgasının sömürü düzeninin bir parçası olduğunu, böylelikle oyuna getirildiklerini, anladıklarında iş işten geçmiştir bile.

Tarihsel Oyunlar

Haldun Taner'in tiyatromuza getirdiği bir yenilik de tarihsel oyunlarda odaklanıyor. Tarihsel oyunların bizde sadece tarihsel bir olayın dramatik bir canlandırılması olarak anlaşıldığı bir dönemde, Taner iki önemli tarihsel oyunu, *Lütfen Dokunmayın* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* tarihe yeni bir bakış getiriyor. Burada da Brecht'in etkisini görüyoruz. Sözelimi Brecht, *Galilei'nin Yaşamı* adlı oyununu gerçekten Galilei'nin yaşamını anlatmak için değil bilim ile bağnaz güçler arasındaki çatışmayı gündeme getirmek için kaleme alıyor. Amacı tarih aracılığıyla kendi dönemiyle hesaplaşmak. Taner'in de tarihsel oyunlarının ortak özelliği geçmişle kendi dönemi açısından hesaplaşmak. *Lütfen Dokunmayın*'da Baltacı Mehmet Paşa ile Katharina'nın karşılaşmasından yola çıkarak aynı olaya üç farklı bakış getirir. Böylece bakış açısına göre tarihin nasıl farklı yorumlanabileceğini gösterdiği gibi hem ellili yılların birbirleriyle çatışan dünya görüşlerini gündeme getirir hem de resmî tarih anlayışını belirleyen Vatan Millet Sakarya edebiyatıyla alay eder. Defalarca

sahnelenmiş olan *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ise tiyatro tarihi-mizle son derecede yaratıcı bir hesaplaşmadır.

Oyunların Bugünün Gözüyle Yeniden Okunması

Haldun Taner dramatik tiyatro anlayışının kök salmaya baş-ladığı bir dönemde epik tiyatroyla karşılaştıktan sonra benzetme-ci tiyatro anlayışından uzaklaşarak, düşünce ağırlıklı bir tiyatroyu benimsiyor. Böylece düşünmeyle eğlenmeyi bütünleştirerek epik oyunlardan tarihsel oyunlara, uyarlamalardan kabare türü oyunlara değin farklı türde oyunlar yazıyor. Oyunlarının çoğunda da gelenek-sel halk tiyatrosunun özelliklerinden geniş çapta yararlanıyor.

Haldun Taner'in oyunları tıpkı Brecht'in oyunları gibi düşünsel bir model oluşturuyor. Brecht'ten ayrıldığı nokta oyunlarının bir ço-ğunda yerelliğe ağırlık vermesi. Brecht'in oyunları bütünle evrensel-dir, yöresel olana, tipik olana hiç yer vermez. Oysa Taner'in canlan-dırdığı tipler, davranış ve düşünce biçimleri bizim insanımıza özgü olan tipik özellikler taşıyor. Taner'in yerelliğe ağırlık vermesi ve gös-termeci halk tiyatrosu geleneğinden yararlanması, kimi kez oyun-larında güldürü öğelerinin ağırlık kazanarak düşünselliğin dağılma-sına yol açıyor. Bu noktada da Brecht'ten ayrıldığını söyleyebiliriz. Belki de bu nedenle kimi oyunlarında iletmek istediği düşüncenin yeterince çıkmadığı kaygısıyla öğreticilik olgusu, başka deyişle kimi doğruların izleyiciye doğrudan iletilmesi önem kazanır.

Haldun Taner'in oyunlarının düşünsel boyutu ve açık biçimi bu oyunları kendi düşünce süzgecimizden geçirerek yeni bir gözle okumaya bizleri neredeyse zorluyor. Öte yandan oyunlarının yöresel özellikleri, canlandığı tiplerin belli bir zamana, döneme ve ortama bağlı olarak biçimlendirilmiş olması günümüz okuyucusunu geçmiş-le bugün arasındaki bağlantıları irdelemeye yönlendiriyor. Sözgelimi *Ayışığında Çalışkur* adlı oyununda gerçeklerle yüzleşmekten kaçınan, bağnaz ve sansürcü bir bakışı alaya alıyor. Oyunda canlan-dırılan tipler, anlatılan olaylar, birbirleriyle ilişkileri belli bir tarihsel ortamın ve dönemin ürünü. Ama gerçekleri görmezden gelme, deve-kuşluğu, dahası gerçekleri dile getirenlere saldırı bugün de etkisini katlayarak sürdüren olgular. Bu açıdan ancak Taner'in oyunlarının güncelliğini ortaya çıkaran, bugün bize ne söylediğini bulgulayan bir

okuma biçimiyle onun bize bıraktığı değerli mirasa sahip çıkabiliriz. Oyunların hem tarihsel hem de güncel özelliklerini bulgulamaya çalışan, hem düşünsel hem de eğlendirici boyutunu irdeleyen öte yandan öğretici yönünü olabildiğince geri plana itmeye çalışan bir yaklaşım sanırım yalnız günümüzde değil gelecekte de yepyeni dramaturji çalışmalarına ve sahneleme anlayışlarına yol açacaktır.

Evrensel Kültür, Haziran 2007

FERHAN ŞENSOY ÜÇ KURUŞLUK OPERA'DAN ÜÇ KURŞUNLUK OPERA'YA

Kısa bir geçmişi olan tiyatromuzda oyun yazarlığının anlamını, gelişimini, bugünkü işlevini belirlemeye çalıştığımızda Bertolt Brecht'in etkisinin azımsanmayacak denli büyük olduğunu görüyoruz. Brecht öykünmeciliğinden Brecht'ten yararlanmaya çalışan üretici bir yaklaşıma değin süregiden çeşitli yaklaşımların içinde en verimli olanları epik tiyatro anlayışıyla bize özgü olanı kaynaştırmaya çalışan yapıtlar. Bunların içinde serbest Brecht uyarlamalarından epik tiyatro anlayışıyla yazılmış özgün yapıtlara değin çeşitli örnekler verilebilir. Bu incelemede yeni bir uyarlama örneğinden Ferhan Şensoy'un *Üç Kurşunluk Operası*'ndan yola çıkarak Brecht'in etkisinin nasıl geliştiğini, hangi noktalarda yazarın Brecht'e iyice yaklaştığını, hangi noktalarda iyiden iyiye uzaklaştığını göstermeye çalışacağım. Kuşkusuz ki Şensoy'un yaratıcılığını belirleyen Brecht'e yakın ya da uzak olması değil, yazdığı oyunun kendi içinde ne denli tutarlı olduğu.

Gülmecenin Düşünsel Boyutu

Ferhan Şensoy'un *Üç Kurşunluk Opera* oyunu adından ve özellikle de arabeske çalan alt başlığından *Mahmut'un Hayatını Mahveden Kız* olarak oldukça sert bir *Üç Kuruşluk Opera* uyarlaması. Nitekim Şensoy'un kendisi uyarlama sözcüğünü kullanmıyor, güncelleştirmeden söz ediyor. Brecht nasıl John Gay'in 1728'de yazdığı *Dilenciler Operası*'nı güncelleştiriyorsa, Şensoy da Brecht'in oyununu güncelleştirdiğini söylüyor.

Şensoy, *Üç Kuruşluk Opera*'nın konusuna ana çizgisiyle bağlı kalıyor. Ancak Brecht'teki Sustalı Mackie'nin karşıtı Binbela Mahmut tipini çizerken, Gay'in özgün metnine yaklaşıarak Mahmut'u halk dostu bir eşkiya olarak ele alıyor. Yaptığı bir başka önemli değişiklik de oyunun sonunu değiştirmesi. Brecht'te son dakikada Sustalı Mackie'nin kral tarafından darağacından kurtarılmasıyla biten alaycı son, Şensoy'da Belalı Mahmut'un tutukevinde kendisinden öç almak isteyen sevgilisi tarafından öldürülmesiyle arabesk bir son buluyor.

Şensoy'un, Brecht'e ne açıdan yaklaştığını ya da uzaklaştığını belirlemeye çalışırken, çıkış noktam her iki yazarın da gülmece anlayışlarındaki ortak ve ayrılan noktalar. Brecht gülmeceyi hep kendi dünya görüşünün doğrultusunda belli bir sorunu açığa çıkartmak, aydınlatmak için bir yabancılaştırma etkisi olarak kullanıyor. Gülmece kaba saba bir halk güldürüsüne, açık saçık sözcüklere başvursa bile, hiçbir zaman kendi başına bir bağımsızlık kazanmıyor, hep iletmek istediği düşüncesinin hizmetinde geliyor. Şensoy'un özgün buluşları da bu çizgide geliştiği sürece gerçekten etkileyici. Sözelimi yer altı dünyasının korkulu rüyası Binbela Mahmut'un göğsünde koca bir Atatürk rozetiyle dolması ve en olmayacak anlarda bile Atatürk sözünü ağzından düşürmemesi, tutukevinde ünlü bir gangster ağası olarak cep telefonundan, televizyona, rakı sofrasına değin her tür konfordan yararlanması vb.

Gardiyan: Bir emriniz var mı Mahmut ağbi?

Mahmut: Gayet tabi var ulan... Bu ne sikim suitli hücre? Mini bar yok. Yatak firenç bed diil... Kaç numaraya basınca hücre servis çıkıyor... Resepsiyon kaç numara?... Herhangi bir katalog yok... Kaça basıp hat alıyorum?... Milletlerarası görüşmelerimi nasıl yapacam? Televizyon yok bir bok yok! Sonra geldik buraya, mesela hücremizde WELCOME MAHMUT AĞBI yazan bir kartla seloteypli meyve sepeti ve şampanya yok.

Mahmut'un düşmanı Tayyar Namus'un (*Üç Kuruşluk Opera*'daki dilenciler kralı Peachum) kızı İffet'i (Polly) şarkıcı yapıp kısa yoldan köşeyi dönme ereği vb. buluşlar yaşadığımız gerçeklere parmak bastığı için eleştirel düşünme süzgecinden geçmiş bir gülmece anlayışını dile getiriyor.

Tayyar: Ah salak kız! Anası beyinli şey... Bütün gastelerde resmi çıktı... Herkes ondan bahsediyor... Unkapanı'nda kasetçilerle görüştüm... Hemen kasetini yapacaklar... Şarkısı hazır... IF YU VANT İFFET! Rap makamı diyorlar, o makamda bir parça olacak... Mayolu bir resmini koyacaklar kasetin kapağına... Her şeyi ayarladım... Sen sermayeyi elinden kaçırıyorsun...

Tıp ve Dil Güldürüsü

Aynı şekilde çizdiği karikatürümsü tipler de Metal Jale, iğne satan çingene kızlar, Binbela Mahmut'un adamları vb. yaşadığımız toplumun çürümüşlüğüne, üçkağıtçılığına, yozluğuna somut göndermeler yapıyor. *Üç Kurşunluk Opera*'da gerek tiplerin gerek olayların yoğruluşu tipik bir arabesk parodisi olarak değerlendirilebilir. Fakir fukaraya ekmek dağıtan iyi yürekli gangster Mahmut, kızını artist yapmayı aklına koymuş olan Tayyar ve yüzüstü bırakıldığı için acımasızca öcünü alarak iffetini koruyan İffet, kötü yola düşmüş olan Metal Jale vb. bu dünyanın başkişileri; aşk, kin, kıskançlık, öç alma ve kanlı acı son olayların özünü oluşturuyor.

Oyunun gene eleştirel düşünmeyle gülmeceyi bütünleştiren özgün bir boyutu da dil güldürüsü. Oyun boyu sık sık kullanılan eğretilemeler buna çarpıcı bir örnek veriyor.

(Nikah günü İffet Mahmut'un kendisini getirdiği izbe yeri görünce şaşırır.)

Mahmut: Gel yavrum, işte hayatımızı birleştireceğimiz bülbül yuvası.

İffet: Bülbül nerde Mahmut?

Mahmut: Bülbüller biz oluyoruz kızım, burada acaip ötüşlerimiz olacak...

İffet: Burada yaşayacak değiliz herhalde Mahmut?

Mahmut: Her şey tamamen burada yaşanacak kızım. Bizim gibi adamlar öyle fazla halka açık yerlerde bulunamazlar. Kurander olur. Acaip soğuk algınlığı yapar. Kurşun zıyanlığı olur. Bizim aşk yuvamız burası işte.

“Bülbül yuvası, kurander, soğuk algınlığı, kurşun ziyanlığı” vb. eğretilmeler kendi dışlarındaki bir gerçeğe, Mahmut’un kız kapa-
ma, insanlardan gizlenme ve şiddete dayanan serseri ve gangster
yaşantısına gönderme yaparak güldürü etkisi yaratıyor.

Ya da Mahmut’un vur kır anlayışını Atatürk’e bağlantı kurarak
gene bir eğretilmeyle dile getirmesi dil güldürüsüne başka bir ör-
nek veriyor:

Şefik: Yolumuzun üstünde adam var Mahmut Ağbi!

Mahmut: Her gördüğünü adam sanma yol üstünde diken olur,
basar geçersin... Basmadan geçmemek lazım... Bas ki dikenin
üstüne, bir daha buradan geçtiğinde ayağına batmasın... Ne de-
miş Atatürk 20 Temmuz 1922 gecesi, efendi gibi rakı içiyorken
Ali Fuat Cebesoy’a?

Bu tür çeşitli örnekler bulabiliyoruz oyunda. Sözgelimi Mah-
mut’un kendi adamlarının öldürülmelerini “çevreci bir yaklaşım”
olarak tanımlaması, Leyla’nın kandırılıp kirletilme deyimini “deter-
janca” bulması, Mahmut’un hücrelerini donatan gardiyana “Yokbank
çekleri” yazması vb.

Dil güldürüsüne başka bir örneği olabilir olanı absürd olanla
birbirine karıştırarak üst üste yığan yığmaca tekniği veriyor. İğne sa-
tan çingene kızların kendilerini acındırmak için tüm felaketleri büyük
bir hızla art arda sıralamaları gibi:

1. Kız: Alsana ağbi! kancalı iğne al n’olur... Ablam Şırmak’ta
asker ağbim şarkıcı oldu, bizi terk etti, ben bizim aileye ve bü-
tün mahalleye bakıyorum... Geceleri okuyorum, defter kalem
almam lazım, sizin iğne almanız şart!... İğne alalım... İğnesiz
kalmayalım. Hayır duamızı alın pek sayın ağbiler, ablalar, be-
lediye evimizi yıktı, bir parkta yaşıyoruz, geceleri parka kurt ini-
yor... İki kardeşimi kurt yedi, biz geçen gün kurtu yedik, afiyet
oldu... N’olur iğne alın ağbicim...

2. Kız: İğne al ablacım, bi yardımın dokunsun, babamı ameliyat
ettirecez, serum paramız eksik... İğne al ağbi. Süt kardeşlerime

süt alıcaz. Ablam şarkıcı olacak, kaset parası tamam, klip parası çıkışmıyor... Bir yardımınız dokunsun, PKK'dan kaçtık, bir inşaatta yaşıyoruz, aslen Bosnalıyız, iğne alın çabuk!

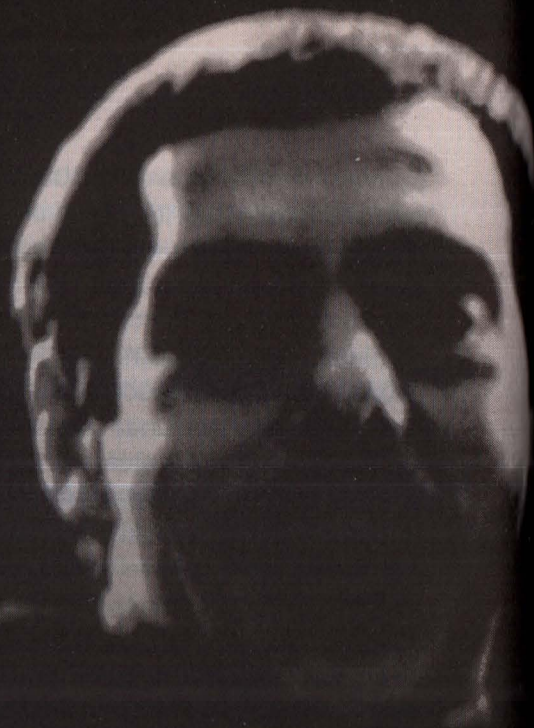
“Selamün Hello, Aleyküm gut” gibi çeşitli dilleri bir araya getirerek yeni sözcüklerin üretilmesiyle yaratılan güldürü etkisi ise kültürlerarası karışımı, başka deyişle yaşadığımız arabesk kültürü vurguluyor.

Arabesk Kültürü ile Parodisi Arasındaki Gelgitler

Üç Kurşunluk Opera'da örneklerle göstermeye çalıştığım özgün buluşlar durum, tip ve dil güldürüsü yaşadığımız gerçeklere gönderme yaptığı sürece çok başarılı. Böylece gülmece yoluyla arabesk kültürle yoğrulmuş bir dünya yabancılaştırılarak izleyici eleştirel düşünmeye yönlendiriyor. Şensoy'un Brecht'ten yararlanırken, öykünmeciliğe düşmemesi, çizdiği tiplerle, dil güldürüsüne ağırlık veren gülmece anlayışıyla, arabesk eleştirisiyle bize özgü olan bir dünya yaratması, onun özgünlüğünü ve yaratıcılığını gösteriyor. Ancak oyunun bütününde bu çizginin ve dengenin korunduğunu söylemek oldukça güç. Güncelleştirme ve yerelleştirme eğilimi alavere dalaverenin, üçkağıtçılığın geçerli olduğu, insan yaşamının beş para etmediği toplumumuzda çarpıcı bir “yabancılaştırma etkisi” yaratıyorsa da, sürekliliğini koruyamıyor. Çünkü gülmecenin okuyucuyu ya da izleyiciyi düşünsel düzeyde sarstığı, irkilttiği, uyandırdığı anlar, düşünsellikten bütünüyle soyutlanmış bir sululukla, açık saçık espirilerle başabaş gidiyor. Özellikle izleyiciyi usandıracak denli yinelenen belden aşağı espiriler ya da oyunun bütünüyle çelişen kabare tiyatrosu esprisindeki güncel politik göndermeler oyunun düşünselliğini yer yer kesintiye uğrattıyor. Her bir tümceye gerekli gereksiz sokuşturulan argo sözcükler, belden aşağı küfürler, dolaylı ve dolaysız cinsel göndermeler ya da ilk kez kerhaneye gelen Özgür'ün başına gelenler gibi, sözümona gülünç durumlarla yabancılaştırma etkisi iyice ikinci plana itilerek, yerini ucuz bir güldürüye bırakıyor. Bu espirilere gülebilen izleyici, acaba oyunun özünü kavrayabilecek mi? Öyle ki ister istemez soruyorsunuz kendinize: Şensoy'un Bertolt Brecht türküsünde ince bir alaylamayla dile getirdiği ve oyuna

özünü veren düşünme ereği “Düşünmek bir tuzaktır/Akıl dırter huzuru/Mutlu yaşamak için/Aptal olmak gerekli” acaba okuyucuya ya da izleyiciye ulaşıyor mu, yoksa tersine söylenilenler olduğu gibi alınarak “düşünme tuzağına” düşmemek için “düşünmeme tuzağına” mı düşülüyor? Sanırım izleyicilerin oyunu nasıl alımladıklarını, ne tür tepkiler verdiklerini, hangi sahnelerde, neye güldüklerini göz önünde tutmak bu konuda yeterli ipucu verecektir.

Şensoy’un oyununda zaman zaman yoğunlukla duyumsanan bu ikilik nereden kaynaklanıyor? Yer yer dozu kaçırarak eleştirdiği arabesk kültüre kendisini kaptırdığı, böylece yazarla eleştirdiği dünya arasındaki uzaklığın zaman zaman silindiği söylenebilir mi? Bunun nedeni kendisinin de bir bakıma arabesk kültürün içinde yoğrulmuş, bu kültürden fazlasıyla payını almış olması mı, yoksa oyunları sahnelemek üzere izleyiciyi göz önünde tutarak kaleme aldığı için, ilk planda olabildiğince geniş bir çevreye seslenebilme kaygısı mı? Belki de bu nedenle eleştirel düşünmenin ön planda olduğu bir oyunu kaleme alsan bile, sokaktaki insanı kolayından tavlayabilecek kaba saba bir güldürü anlayışından gene de kurtulamıyor. Ancak şunu unutmamak gerekir ki, sahnelenen oyun eleştiri yazıları ya da video kayıtlarıyla belgelense bile, gene de belli bir tarihsel döneme bağlı, yani gelip geçici, kitapsa daha kalıcıdır. Bu nedenle Ferhan Şensoy’un diğer oyunları gibi *Üç Kurşunluk Opera* da yayınlanacaksa, mutlaka eleştirel bir gözle yeniden elden geçirilmeli, oyunun iletisini ya da düşünsel bütünlüğünü bozan espriler ya da güncelleştirmeler budanmalı. Yoksa güzel bir olanak, yerli oyun açısından pek zengin olmayan tiyatromuza kalıcı değeri olan bir oyun kazandırma olanağı kaçırılmış olur.



**SAHNEMİZDE
BERTOLT BRECHT**

KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ

Dostlar Tiyatrosu Mehmet Ulusoy'un yönetiminde bir süreden beri Venüs Sineması'nda *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni oynuyor. *Tebeşir Dairesi* daha önce de Dostlar Tiyatrosu'nun dağarcığındaydı. 1972'de Mehmet Akan'ın yönetiminde izlemiştik bu oyunu. Bu kez eski yapımdan çok değişik bir çalışmayla karşılaşıyoruz. Değişik ve şaşırtıcı. Öyle ki Venüs Sineması'nın verimsiz atmosferini ve insanın iliklerine işleyen buz gibi bir soğuğu oyun başlar başlamaz unutuyorsunuz ve bittiğinde aradan üç buçuk saat geçmiş olduğuna inanamıyorsunuz.

Bir masal anlatıyor bize, maskelerle, araba lastikleriyle, birbirine yamanmış parçalardan oluşan, çektikçe uzayan, garip biçimlere giren metrelerce uzunlukta bir örtüyle ve sonsuz bir uyum içinde birbirini tamamlayan, bir oyuncu kadrosuyla, evet bir masal, öğretici, düşündürücü bir masal.

Biliyorsunuz, masalın özü bir Çin öyküsü söylencesinden alınıyor. Daha önce de belirtildiği gibi Çinli bir çocuk vardır ve iki anne sahip çıkar ona. Çocuğun öz annesi kimdir? Çocuk kimindir? Brecht, öz anne ile analığı arasında geçen bu savaşı kendi dünya görüşüne göre değiştirirken, şu sorudan yola çıkar: Çocuk kimin olmalı? Öz annenin mi, yoksa analığın mı? Doğal olan Çin öyküsünde olduğu gibi çocuğun öz anneye verilmesi, ancak bu durum her zaman için geçerli olabilir mi? Brecht bu oyunda anne sevgisi gibi çok doğal bir olgunun bile içinde bulunduğumuz ortamdan ve koşullardan soyutlanamayacağını gösterir. Brecht'in öyküsünde öz anne

çocuğunu yüzüstü bırakan katı yürekli bir vali karısı ve mal-mülkten başka bir şey görmez gözü. Çocuğu kurtaran, ona bakan ve onun için hiçbir özveriden çekinmeyen analığı ise basit bir köylü kızı, bir hizmetçi. Savaştan sonra mirastan dolayı çocuğu geri isteyen öz anne ile analığı mahkemelik olurlar. Tebeşir Dairesi denemesi sonucu bu kez analığı çocuğu çekip incitmeye kıyamaz. Böylece yargıç çocuğu öz annesine değil de, onu gerçekten seven analığına verir.

Oyun üç ayn bölümden oluşur: Ön oyun; Hizmetçi Grusha'nın öyküsü; Yargıç Azdak'ın öyküsü. Ön oyun, oyunun özünü ve ana temasını verir: "Çocuk ona bakana verilmeli, araba sürene, toprak işleyene."

Sahnelemede *Tebeşir Dairesi* birçok alışılmadık sahne buluşuyla anlatılıyor. Brecht'in söyledikleri, özden uzaklaşmadan görsel bir düzeye aktarılıyor. Tip çiziminde herhangi bir kalıplaşmadan kaçınılmış. İşte sömürü sınıfının temsilcisi Vali: Aklınıza astığı astık, kestigi kestik bir canavar mı geliyor? Tersine, karşınızda zavallı bir yaratık, çelimsiz bedenini saran şişkin araba lastiklerinin içinde büsbütün çaresiz görünüyor, yüzünde bön, şaşkın bir ifade. Çatal bıçaklı maskelerle (aç insanlar) çevresinde dolanan uşakları gibi, o da kendi sınıfının tutsağı değil mi? Uşakların efendileri için didinmeleri ise lastik pompalamayla gösteriliyor. Vali'nin bu bön, çelimsiz yüzünü daha sonraları zavallılığı ve üçkağıtçılığı temsil eden başka rollerde de göreceğiz. Grusha'ye kazık atmak isteyen sütçü vb. Tek tek kişiler değil de gruplar gösterildiğinde (uşaklar, askerler) genellikle maske kullanılıyor. Maskeler tenekeden yapılmış. Daha oyun başlamadan sahnede bir askıya asılmış bir dizi maske görüyoruz. İlk bakışta bir hurda yığını izlenimi uyandırıyorlar bizde, ancak dikkatle bakınca seçebiliyoruz onları. Oyunun ikinci yarısında askıdaki maskeler sahnenin ön kısmına getirilerek, asılmış olan kişileri simgeliyor. Malzeme olarak neden teneke kullanılmış olduğu sorusunu sordum kendime. Teneke kafaları simgelemek için mi? Yoksa bozuk bir düzenin insanların ilkelliğini, yögülmamışlığını vurgulamak için mi? Askerler maskeden başka bir de kaplumbağa kabuğu biçiminde zırh taşıyorlar. Askerlerin dansı sahnesinde kabukları önlü arkalı kullanarak içinde yitiliyorlar, öyle ki birden hayvanımsı, garip yaratıklara dönüşüyorlar.

Dikkatimiz tek tek kişiler üzerinde toplandığı zaman maske kullanılmıyor, ancak maske gibi, donuk bir yüz, belli bir davranışı

simgeleyen bir hareket ya da bir gösterge, canlandırılan tipi en somut biçimde bize anlatıyor. Vali'nin hastalıklı yüzü, Vali'nin karısının boynundaki tasmanın üstünden tepeden bakan donuk bakışları ve elindeki çatal (yiyici simgesi) tembelliği, uyuşukluğu dile getiren katı yürekli yengenin araba lastiğinin içine gömülmüş hantal vücudu (yalnızca yusuvarlak bir surat ve şişman bacaklar görünüyor), at bakıcısını baştan çıkaran kızın Bruegel'in tiplerini anımsatan karikatürümsü görünümü, kısık sesi vb. Oyunun özünü belirleyen grotesk öğeler yer yer düğün sahnesi örneği ölümcül [macabre] görünümle dönüşüyor. Tek kapının ardından matem giysileri içindeki düğün konuklarının attıkları tüyler ürpertici çığlıklar gülünç bir karabasan sahnesini yaşıyor bize.

Oyunun ilk bölümü metrelerce uzun bir örtünün içinde, altında, üstünde, kenarlarında geçiyor. Oyuncular sıraları geldikçe örtünün içinden çıkıyor, sonra gene görünmez oluyorlar. Kimi kez yalnızca bedenlerinin bir kısmını görüyoruz: Bir yüz, bir kol, bir bacak. Örtü dekoru ilk bölüme bir devinim getiriyor. Sahnede duran hiçbir şey yok, her şey sürekli bir hareket ve değişim içinde. İşte Grusha, elinde bebek, örtünün kâh içinde kâh dışında; onun askerlerden kaçışı, gerginliği, heyecanı daha güzel nasıl dile getirilebilirdi? Sırasına göre bir ev oluyor örtü, kapalı bir kapı, bir tepe, bir dağ, bir dere oluyor. Kimi kez belli bir atmosfer yaratmak için kullanılıyor, Vali'nin evi basıldığında delicene dalgalanan örtü, çırpınan insanların çaresizliğini, şaşkınlığını dile getiriyor. Savaş sonrası Grusha ile Simon karşılaştıklarında çalkalanan örtü hem aralarındaki dereyi hem de içlerindeki heyecanı, kaynaşmayı anlatıyor.

Oyunun özünü belirleyen karikatürümsü, grotesk anlatıma karşın, Zeliha Berksoy, Grusha rolüne alabildiğine gerçekçi bir yorum getiriyor. Çocuğa acıması, onu ölümden kurtarması, türlü özverilerle yetiştirmesi ve sonunda yavrusunu koruyan bir kaplan kesilmesi; kısaca çocukla ilişkisini belirleyen her aşama gittikçe yoğunlaşan, yer yer trajedi boyutlarına ulaşan duygusal patlamalarla gösteriliyor. Grotesk bir düzenin karşısında yalnızlığını, çaresizliğini her an birlikte duyduğumuz bir insan Grusha. Zeliha Berksoy'un oyunu eğer içinde bulunduğu ortamı, çevresini değil de, Grusha'nın öyküsünü ön plana alan bir sahne yorumu için-

de gösterilseydi, çok yadırgatıcı olurdu. Ancak birinci bölümde gerek türlü sahne buluşlarıyla çevrenin ön plana alınması gerek Grusha'nın düşüncelerini, duygularını dile getirerek Grusha ile izleyici arasında bir uzaklık kuran anlatıcının işlevi belli bir denge- nin kurulmasını sağlıyor. İkinci bölümde anlatıcının ortadan kalk- masıyla denge bozulur gibi oluyorsa da, bu kez Yargıç Azdak tipi durumu kurtarıyor ve oyunun yalnız "çocuğu için türlü özverilere katlanan kahraman kadının öyküsü" olarak algılanmasını önüyor. Genco Erkal'ın Azdak tipine somut bir boyut kazandırarak oyunun dengesini sağlamasına karşın, Zeliha Berksoy yer yer aşırı abartılı oyunuyla duygusallığa düşüyor. Öyle ki tebeşir dairesi denemesi- nin yapıldığı son sahnede, dikkatimiz o denli Grusha üzerinde top- lanıyor ki, Azdak da dahil olmak üzere sahnedeki tüm tipler ikinci plana itiliyor. O an çocuğunu yürekten seven bir ananın çilesini birlikte çekiyor, birlikte yaşıyoruz. Ben açıkçası gözyaşlarımı güç tuttum; öyle ki yüzüne Çinli bir çocuk maskesi takarak üç yaşında bir çocuğu anlatan oyuncuyu bile gerçek bir çocuk olarak görmeye başladım ve amaçlanan da bu değildi herhalde. Özellikle bu son sahnede Zeliha Berksoy'un sekiz yıl önceki Gülizar Kız (Grusha) rolünü anımsadım. Hiçbir abartmaya kaçmadan, alabildiğine sı- cak, insancıl bir Grusha tipi çizmişti o zamanlar.

Çocuğu öz annesine değil de analığa vererek doğru çözümü bu- lan insancıl Yargıç Azdak'a gelince, üçkağıtçı, dolandırıcı, hırsız, kı- saca toplum dışı bir tip... Çünkü Tebeşir Dairesi öyküsü ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisinin egemen olduğu bir düzende geçmek- te. Yasaların haksızdan yana çıktığı bu düzende, hak ancak yasa çiğneyerek elde edilebilir. Şimdiye değin izlediğim Azdak tiplerinde, Azdak'ın tek bir yanı vurgulanıyordu: insancılığı, soytarılığı ya da üç- kağıtçılığı. Bu nedenle Azdak bana çoğu kez gerçekdışı, masalımsı bir figür gibi gelmiştir. Nedir Azdak'ın karakterini belirleyen? Düşü- nen, sorunların özüne inen bir insan mı, yoksa kafayı çeken bir sar- hoş mu? Yürekli mi, yoksa korkak mı? Katı mı, yoksa yufka yürekli mi? Dürüst mü, yoksa düzenbaz mı? Ciddiye alınması gereken bir insan mı, yoksa bir soytarı mı? İşte Genco Erkal'ın yorumunda Az- dak'ın karakterindeki tüm bu çelişkiler öylesine kaynaşıyor, öylesine bütünleşiyor ki Azdak etiyle kanıyla varolan, aramızda yaşayan, yaşa-

diğı düzene ve bu düzenin kurallarına kuşkuyla bakan ve her zaman ezilenden yana olan gerçek bir insan olarak karşımıza çıkıyor.

Dikkati çeken bir başka nokta da, anlatıcının bu oyundaki işlevi. Her iki bölümü de birbirine bağlayarak oyunda bütünlük sağlayan anlatıcı, burada yalnızca ilk bölümde oyuna katılıyor. Oyuna katılıyor diyorum, çünkü anlatıcı genellikle olduğu gibi oyunun dışında, bir köşede durup da olayları anlatmıyor, oyunun kâh içinde kâh dışında; şimdi örtünün içinden beliriveren yüzünü görüyoruz, sesini duyuyoruz ki, gözden gene yitiveriyor. Dans ederek, şaklabanlık yaparak, kimi kez şarkı söyleyerek anlatıyor anlatıcı. İkinci bölümde Genco Erkal anlatıcı rolüne geçince, anlatıcı büsbütün kalkıyor, bu kez anlatıcının görevini yer yer oyuncular üstleniyor. Anlatıcı rolü, bu rolü başından sonuna değin sürdürebilecek olan bir kişiye, yani Genco Erkal'ın dışında birine verilemez miydi? Bir başka önemli nokta da müziğin işlevi. Brecht'in oyunlarında müzik son derece önemli bir yer tutuyor. Burada ne yazık ki biraz güme gitmiş, renksiz, cılız kalıyor, varla yok arası bir şey, ben bunun nedenini görsel öğelerin ağır basmasına verdim, çünkü müzikten tutun da anlatıcının öğretici, düşündürücü işlevine değin, görsel olmayan ne varsa ikinci plana itiliyor bu oyunda.

Evet görsellik... Şimdiye değin tiyatro yaşamımızda genellikle konuya önem verilmiş konunun nasıl biçimlendirileceği üzerinde ise hemen hiç durulmamış. Bu eğilime karşı tepki olarak kimi yönetmenimiz biçimsel denemelere giriyorlar ancak yurtdışında gördükleri sahne yorumlarını yinelemekten öteye gidemiyorlar, konudan kopuk bir biçimciliğe saplandıkları için de inandırıcı olamıyorlar. Türkiye'de ilk kez öz ile biçimin böylesine kaynaştığı, birbirini tamamladığı bir sahne yorumuyla karşılaşılıyor. Alışlagelmiş bir Brecht yorumundan çok değişik olmasına karşın bu yorumun Brecht'e özgü, Brecht'in düşüncesi doğrultusunda olduğu söylenebilir. Mehmet Ulusoy, Brecht'in oyununu türlü sahne buluşlarına olanak sağlayan esnek bir model olarak değerlendirirken, onun tiyatro anlayışından ve dile getirdiği temel düşünceden ödün vermiyor, tersine, bu düşüncüyü dil duvarlarının ötesinde bir dile, görsel bir dile aktararak tamamlamaya, somutlaştırmaya çalışıyor.

Can Yücel'in çevirisine gelince, bıraktığı izlenim (izlenim diyorum, çünkü elimde metin yok) arı, akıcı bir dil. Dileriz ki onun çe-

virileri başta olmak üzere şimdiye değin sahnelenen tüm Brecht oyunlarının çevirileri bir an önce basılsın da, bu oyunları göremeyen daha geniş bir okuyucu kitlesi de Brecht'i tanıma olanağına kavuşsun [Zamanla sevindirici bir haber olarak bugün oyunlarının büyük çoğunluğu çevrilmiş ve basılmıştır.].

Milliyet Sanat, Mart 1980

ANNA'NIN YEDİ ANA GÜNAHI

Çağdaş Tiyatro'nun en önemli özelliklerinden biri onun deneysel niteliğidir. Örneğin tiyatro tarihinde yepyeni bir aşamaya yol açan Bertolt Brecht'in yapıtlarında alışıldık bir sorunu, bildik bir konuyu grotesk oyunlardan parodilere, masallardan, tarihsel oyunlara değin türlü biçimlerde yoğurduğunu görüyoruz. Yeni yeni denemeler bildik bir konuya yeni bir bakış getiriyor, yeni bir boyut kazandırıyor.

Yedi Ölümcül Günah'ta Bertolt Brecht 19. yüzyıl natüralist yazarlarından Yeşilçam melodramlarına değin el atılmış olan bir konuyu "kötü yola düşen kadın" konusunu bir müzikli bale biçiminde ele alıyor. Bale oyununun başkişileri Anna ve kızkardeşi aslında *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndaki Shen Te-Shui Ta örneği tek bir insanın karşıt davranışlarını dile getirirler. Anna akılcı, kızkardeşi ise duygusal; Anna kurnaz, kızkardeşi ise saf; Anna satmasını bilir, kızkardeşi ise satılmasını. Anna'ların yaşamlarından çeşitli aşamaları sergileyen yedi şarkı, koro ve bu şarkıları tamamlayan özetimsi bir koreografi metni balenin kurgusunu oluşturur. Kurt Weill'in bestelediği her bir şarkı tembellik, gurur, acıma, oburluk, sevgi gibi çok doğal olan ama Anna için günah sayılan davranışları ve duyguları içerir. Çünkü insanı metaya dönüştüren bir düzende insancıl olana, doğal olana yer yoktur. Ayakta kalmanın temel koşulu ise bu düzenin kurallarına ayak uydurmaktır.

Ferhan Şensoy bu şarkılardan esinlenerek müzikli, danslı bir oyun yazmış, alabildiğine devingen, canlı, renkli bir oyun: İskambil kartlarından oluşan fantastik bir sahne tasarımı, kartların içinden girip çıkan oyuncular, kartların üzerinde yansıyan her bir sahneyi



özümleyici Slaytlar, Anna'nın ailesini canlandıran dört kişilik bir koro, şarkılar, danslar, güldürüler...

Brecht'in balesinde Anna'lar şarkı söyleyen Anna ve dans eden Anna olmak üzere hep iki kişi tarafından canlandırılırken, bu oyunda rolün tüm ağırlığı tek kişinin, Zeliha Berksoy'un ustalığına dayanıyor. Zeliha Berksoy dans ediyor, şarkı söylüyor ve oynuyor; kâh Anna Pazarlama oluyor kâh Anna Para. Aynı anda gözümüzün önünde Anna'lar çoğalmaya başlıyor, birbirleriyle tartışıyorlar, çekiyorlar, saçsaça başbaşa kavga ediyorlar: Şimdi burnunu çeke çeke telefonda yalan yanlış konuşan saf, hömücük Anna, ufak bir mimik, belli belirsiz bir hareketle çok bilmiş iş kadını Anna Pazar-



lama'ya dönüşüyor. Ama Anna Pazarlama'ya ne denli kafa tutarsa tutsun *Ein Kleines Haus in Louisiana* özlemi aşama aşama değiştiriyor Anna Para'yı. Değişimi anlatan danstan sonra başka bir Anna Para çıkıyor karşımıza, kurallara göre oynamasını öğrenen Anna Para. Oyunun sonunda tüm nefretini, acısını izleyicinin yüzüne kusan Anna Para ereğine ulaşıyor ama ne pahasına. Anna rolünün bu denli başarıyla oynanmasında kuşkusuz diğer oyuncularında büyük payı var. Örneğin oyunun en çarpıcı sahnelerinden biri olan Linda Abla ile Anna'nın karşılaşma sahnesinde, Linda Abla'nın (Gülümser Gülhan) grotesk görünüm karşısında Anna Para'nın şaşkınlığı, safilığı büsbütün vurgulanmış oluyor. Serüvenler peşinde bir parmak çocuğu andırıyor Anna Para. Linda abla ise kıpkırmızı giysileri, cüseli görünümü, korkunç bakışları, boğuk kahkahalarıyla bir Fellini filminden fırlamış sanki.

Ferhan Şensoy hem Anna Para ile Anna Pazarlama'nın aynı anda bulunduğu ikili sahnelere bir açıklık kazandırmak hem de izleyiciyle bir diyalog kurma amacıyla rejî notlarını (Parantez içi notlar) olduğu gibi aktaran ve türlü şaklabanlıklarla bizleri güldüren fantastik bir figür yaratmış: Bay Parantez. Bol bol gevezelik yapan, şakalaşan, kimi kez görevini unutup oyundaki tiplerle dalga geçen, laf geçiremediği için ışıkçıya küsüp darılan ya da olur olmaz kılıklarla sahneye fırlayan Bay Parantez'i (Cihat Tamer) sevmemek mümkün değil. Oyuna öylesine bir sıcaklık katıyor ki!

Şarkı metinlerini asıllarına olabildiğince bağlı kalarak çevirmiş Ferhan Şensoy. Gene de şarkılar oyunun bütününde eklenti gibi kalmıyor. Bunda Ferhan Şensoy'un dilinin halk tiyatrosu geleneğine dayanmasının payı olmalı. Diyaloglarda, Parantez'in sözlerinde ve özellikle Yedilemece ve On dörtlemece'deki bizi yer yer güldüren, yer yer şaşırtan türlü söz oyunları, tersdeyişler, tekerlemeler, benzetiler, sövgüler, kaba saba laflar, parodiler Brecht'in kullandığı dilden her ne denli farklı olursa olsun, gene de onun anlayışına ters düşmüyor.

Bu oyunun bence en ilginç yanı değişik kesimlerden gelen, farklı beklentileri olan çok geniş bir izleyici kitlesine seslenebilmesi. Ufak bir büro memurundan eli kalem tutan aydınına değin yedisinden yetmişine herkesin hoşuna gidebilecek bir oyun.

OYUNCUNUN GÖZÜYLE ANNA’NIN YEDİ ANA GÜNAHI

Bu yazı Zehra İpşiroğlu’nun Zeliha Berksoy’la yaptığı söyleşiden alınmıştır

Brecht’In *Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı* adlı balesinde Anna ve kızkardeşi rollerini bilindiği gibi iki kişi paylaşıyor. Aslında Anna’lar tek bir kişinin karşıt davranışlarını sergiliyorlar, aynı insanlar değiller. Ferhan Şensoy’un oyununda senin iki rolü birden üstlenmenle bu düşünce daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmış oluyor. İki karşıt rolü birden oynamanın getirdiği zorlukları açıklayabilir misin?

Bunlar daha çok teknik zorluklar. Ses, tavır, tempo her şey değişiyor. Örneğin oyunun başında Anna Para ile Anna Pazarlama’nın ilk kez bir araya geldikleri telefon sahnesinde Anna Para basit, saf bir taşralı kız, Anna Pazarlama’nın basitliği ise daha kurnazca, daha kıvrak, Anna Para gibi spontane davranmıyor, attığı her adım, söylediği her söz hesaplı. Aslında iki karşıt rolü oynarken, her ikisinin de tıpkı bir elmanın iki yarısı gibi birbirlerini tamamlayan bir bütünü oluşturduklarını gözden yitirmemek gerekiyor.

Anna rolünün ilginç ve sanırım çok güç bir yanı da belli aşamalar içinde bir değişim sürecinin gösterilmesi. Belirlenmiş, saptanmış bir karakter tipi canlandırılmıyor, belli davranışlara işaret edilerek gözlerimizin önünde bir tip oluşturuluyor.

Evet değişim çok önemli, hem de ikili bir değişim. Çünkü Anna Para değiştiği gibi Anna Pazarlama da değişiyor. Anna Para oyun oynamasını öğreniyor, Anna Pazarlama ise oyunu kurallara göre oynamasını. Baştaki çaylak, şantajcı Anna Pazarlama giderek pişkinleşiyor, sonunda yalanı dolanı ustaca kıvıran kusursuz bir iş kadını oluyor.

Ama Anna Para, Anna Pazarlama'ya oranla çok karmaşık bir değişim gösteriyor.

Elbette, çünkü Anna Para olayların içinde; yaşayan, acı çeken hep Anna Para, Anna Pazarlama ise oyun kurallarını koyan kişi olarak olayların dışında.

Aynı insanın akıl ve duygu çatışmasının süreç içinde verilmesi. Akıl hep aynı küçük burjuva doğrultusunda işliyor: "Ein Kleines Haus in Louisiana" doğrultusunda, duygular ise çok daha çetrefil, karmaşık.

Evet onun için de Anna Para'yı oynarken hep bu çelişkiyi vermeye çalışıyorum. *Another Life Kahvesi* sahnesinde bu çelişki iyice belirginleşiyor. Aslında iki değil üç Anna var bu sahnede. Fernando'ya âşık olan duygusal, saf Anna Para, Hacı Ağa Edward'ı acımasızca soyan Anna Para ve şarkılarıyla Anna Para'yı doğru yola getirmeye çalışan Anna Pazarlama.

Anna Para'nın Edward'a davranışı Anna Pazarlama'nın doğrultusunda; bu noktada ikisi de buluşuyorlar.

Aslında bir süreç içinde ayrı yollarda bir gelişme gösteren Anna'lar oyunun sonuna doğru birleşiyorlar.

Oyunun ortasındaki dans sahnesini bu değişim sürecini dans ve pantomim yoluyla somutlaştıran bir mizantür sahne olarak tanımlayabilir miyiz?

Dansın dört aşaması var. İlk aşamada birden kendini sahnede buluyor Anna Para, şaşkın, çekingen. Bale hareketleri yapıyor. Kendinden, yaptığı danstan ne denli memnunsa, Anna Pazarlama da o denli öfkeli. "Geçer akçe değildi sanat orada –sanat Menfisli'ye dertti sanki..." sözleriyle Anna Para'yı uyarıyoruz. Dansın ikinci aşaması başlıyor. Anna Para bale hareketlerini sürdürüyor, ama bu kez

çaresiz, şaşkın, bir çelişkiyi yaşıyor: Sanat mı bayağılık mı? Anna Pazarlama “İnsan bastırınca parayı, hak eder düdüğü çalmayı, ödedikçe görmek ister, özellikle saklanana, kıcı açan toplar parsayı” sözleriyle Anna Para’yı zorla sahneye itiyor. Üçüncü aşamada Anna Paranın hareketleri alabildiğine bayağı ve kaba. Son aşamada ise Anna Para’nın metalaşmayı denemeye başladığını görüyoruz. Yeni yeni hareketler geliştiriyor, içgıcıklayıcı, seksi hareketler.

Olumsuz değişim, metalaşma temasını Brecht’in ilk oyunlarında bile görüyoruz. *Adam Adamdır*’daki Galy Gay’i düşünüyorum.

Bence arada bir fark var. Galy Gay gibi mutlak bir değişimi yaşamıyorduk Anna Para.

Konunun getirdiği bir fark. *Adam Adamdır*’da egemen güçlerin elinde bir silaha, tehlikeli bir makınaya dönüşen insanı anlatıyor. Bertolt Brecht. *Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı*’nda ise sömüren ve sömürülen insanı. Oyunun sonunda Anna Para’nın başkaldırısı bir metaya dönüşmediğini gösteriyor.

Oyunun sonunda bitmişliği, tükenmişliği yaşıyor Anna Para, acı çekiyor.

Bu tükenmişliği canlandırırken dramatik biryordumdan kaçınmaya çalışıyorsun. İzleyiciyi duygulandırmak değil silmek, uyandırmak doğrultusunda bir saldırganlığı oynuyorum, bir başkaldırıyı.

***Mahagonny* ile ilgili notlarında izleyiciliyi kışkırtmaktan söz ediyor Brecht.**

Mahagonny’de izleyiciye tam anlamıyla hakaret ediliyor. Oyunun sonunda parası olmadığı için ölümle yargılanan Paul Ackermann’ın çığlıklarını hatırlıyor musun? Ben de *Anna’nın Yedi Ana Günahı*’nın finalini aynı çizgiye oturtmaya çalıştım.

Rolü hazırlarken, *Mahagonny*’nin dışında başka oyunlardan da yararlanmışsındır kuşkusuz. Aslında Anna tipten Brecht’in diğer oyunlarında da rastlıyoruz.

Örneğin *Üç Kuruşluk Opera*’daki ve gene *Mahagonny*’deki Jenny tipleri. Gene *Mahagonny*’ye dönüyorum. Oradaki Jenny de bir çelişki yaşıyor. Paul Ackermann’ı seviyor ama yine de para verip içine düş-

tüğü çıkmazdan kurtaramıyor onu. Aslında bu oyunlardaki Jenny'ler bitmiş birer tip olarak çıkıyorlar karşımıza, duygularını henüz büsbütün yitirmemiş küçük fahişe tipleri. Anna da ise fahişe olma süreci gösteriliyor.

Şimdi yabancılaştırma kavramı üzerinde duralım. İstersen soruma gene oyunculuk açısından, yani senin deneyimlerinden yola çıkarak yaklaşalım. Biliyorsun bizde yabancılaştırarak oynama düşüncesi daha tam bir açıklığa kavuşmuş değil. Oyuncu bir iki tuhaf hareket, şaklabanlıkla yabancılaştırdığını sanıyor. Oysa yabancılaştırma ancak belli bir düşünceye bir açıklık kazandırıyorsa anlam kazanıyor.

Bu oyunda yer yer rolümün dışına çıkmam, izleyiciyle konuşmam örnek diye gösterilebilir. Örneğin Nightclub Show sahnesinde komitomi kızı sepetlediğinde, Anna süklüm püklüm çıkar, sonra gene geri döner ve izleyiciye: "Peki ama nasıl yapılacak bu Ein Kleines Haus in Louisiana?" diye sorar. İzleyiciyle bir konuşma, dertleşmedir bu. Ancak rolün dışına çıkarken, çizgisini fazla bozmamak, oyunun esnekliğini zedelememek gerekiyor. Bunun gibi sürüyle örnek verilebilir. Kimi kez yabancılaştırma yalnız sözlerde var, o zaman oyunun çizgisini hiç bozmamaya çalışıyorum. Örneğin telefon sahnesinde Anna Pazarlama şantaj yaptığı adama hep aynı ses ve tavırla: "Yedi Günah Parkı'nda Brecht'e inat 12'yi çeyrek geçe o'clock" diye randevu veriyor.

Ferhan'ın metninde yabancılaştırma daha çok halk oyunlarına özgü bir güldürü işlevini taşıyor. Ama biz gene oyunculuk konusuna dönelim. Yabancılaştırarak oynama belli davranışları, tavırları çok kesin çizgilerle gösterme, vurgulama anlamına geliyor. Bir tipli, bir davranışı gerçekmiş gibi canlandırma değil, anlatma, gösterme. Böylece izleyicinin kendisini kaptırmasını önleme, onun gösterilenler üzerine düşünmesini sağlama. Anna gerçek bir insan değil, bir düşünceyi, insanın metalaşması düşüncesini dile getiren kumaca bir tip, bir tiyatro figürü.

Böyle olduğu için de benim de Anna ile özdeşleşmem, yani rolü yaşamam söz konusu değil. Brecht'in yarattığı, Ferhan'ın yeniden hayat verdiği bir Anna tipi var kafamda, dediğin gibi kumaca bir tip, işte bu tipe bir açıklık kazandırmaya çalışıyorum. Acaba şöyle

bir durumda bu tip nasıl davranırdı? Örneğin Anna'nın değişiminin ilk aşamasını (sekreter sahnesi) nasıl oynamam gerektiğini çok düşündüm. Çeşitli oynayış biçimlerini deneyip durdum ama bir türlü bu sahneyi yerine oturtamıyordum. Sonra Ferhan ilginç bir şey anlattı. Ünlü bir Türk müziği sanatçımıza rastlamış bir gün tiyatro müdüriyetinden davetiye alıyormuş. Yalnız olduğu, yani odada müdür ve kendisinden başka hiç kimse olmadığı halde, sürekli olarak fotoğraf çektiyormuş gibi poz veriyormuş, sanki çevresini sürüyle gazeteci ve fotoğrafçı sarmış gibi. Birden o sahneyi nasıl oynayacağımı anladım. "Ben ben" diye ortaya çıkmış bir kadın, iddialı, bir kadın, iddialı, yapay ve basit.

Bu söyledğin çok ilginç, çünkü özdeşleşmeye yönelik bir yoruma bağlı kalan dramatik tiyatro oyuncusu ister istemez alışıldık kalıpları yeneleyecektir. Oysa "yabancılaştırma" oyuncuya bir özgürlük tanıyor, düşünme, yaratma özgürlüğü.

Brecht görme, keşfetme özgürlüğünden söz eder. Oyuncu hep uyak olmalı. Çünkü yabancılaştırarak oynama da kolaylıkla bir tür kalıpcılığa dönüşebilir, bunun örneklerini çok gördük.

Kalıpcılığa düşmemek için düşünceyi dondurmamak gerekiyor kuşkusuz. Bence Brecht'in en ilginç yanı yönetmene, oyuncuya, izleyiciye bu birlikte düşünme, birlikte oluşturma olanağını vermesi. Aslında yabancılaştırma kalıpları kırma, yani sorunlara yeni, taze bir bakışla yaklaşma anlamına geliyor, bir role yalnızca duygu ve sezgiyle değil, düşünerek yaklaşma. Oyuncuyla rol arasında sürekli bir uzaklık, ikilik var yabancılaştırmada. Böyle oyuncu rolünü kendi düşüncesi doğrultusunda istediği gibi yoğurup biçimlendirebiliyor. Rolle aramdaki bu uzaklığı sağlayan, başka bir deyişle rolle özdeşleşmemi önleyen çok önemli bir yabancılaştırma etkisi de Parantez.

Her iki Anna rolünü de sen oynadığına göre, böyle bir tipin yaratılması dramaturjik açıdan zorunluydu herhalde. Çünkü rejil notlarını olduğu gibi aktaran Parantez özellikle ikili sahnelerle bir açıklık kazandırıyor.

Öyle tabii. Anna ile Parantez bir bütünü oluşturuyorlar. Anna'nın söylediği her söz, yaptığı her hareket Parantez'in sözlerine bağlı. Parantez bana hep oyun yazarının varlığını anımsatıyor. Böylece Anna'nın

bir düşünce ürünü, bir tiyatro figürü olduğunu unutmamamı sağlıyor. Parantez'in Anna rollerine getirdiği kolaylığı daha ilk provalarda bile hissettim. Onun sözlerine koşut olarak ben de belirli hareketleri ve mimikleri geliştirmeye çalışıyordum. Örneğin *Another Life Kahvesi* sahnesinde Parantez, Anna Para'nın görünmeyen bir duvarı yararak Hacı Ağa Edward'ın masasından kalkıp Fernando'nun masasına geçtiğini söylediğinde gerçekten görünmez bir duvardan geçiyormuşçasına kocaman bir adım atıyorum. Bu türden ufak tefek komik buluşları, belli davranışlara işaret eden abartılı, karikatürümsü hareketleri geliştirmemde Parantez'in kuşkusuz büyük yardımı oldu.

Parantez Brecht'in oyunlarındaki anlatıcıyı anımsatıyor. Ama çok daha fantastik bir tip. Brecht'te, anlatıcının daha çok yazarın düşüncelerini dile getiren bir işlevi var. Parantez ise sanki yer yer yazarın elinden fırlayıp başına buyruk hareket eden yaramaz bir çocuğu andırıyor. Örneğin suratsız sekreterle ne güzel dalga geçiyor. Parantez'in bu oyundaki çok belirgin bir işlevi de izleyiciyi güldürmek, eğlendirmek.

Yalnız sekretere değil oyun yazarına bile kafa tutuyor Parantez, galiba kendini biraz beğenmiş bir tip. Nasıl beğenmesin ki, oyunun tüm sorumluluğu onun üzerinde. Zaman zaman da anlatıcılıktan çıkıp komitomi ya da garson boy gibi rollerde oynuyor. Kimi kez de objeye bile dönüşüyor, örneğin telefon sahnesinde telefon olması gibi.

Aslında Brecht'te anlatıcısından sahne tasarımına, dillinden oynanış biçimine değin oyundaki her öge bir düşünceyi aydınlatmaya yarayan bir işlev taşıyor. Ferhan'ın oyununda ise güldürü öğeleri ağır bastığından, bu işlevsellik yer yer kınıyor. Özellikle dil kullanışında, söz oyunlarında, tekerlemelerde, tersdeyişlerde vb. bunun belirginleştiğini görüyoruz. Ferhan daha çok halk güldürüleri, halk tiyatrosu geleneğine bağlı.

Brecht'e baktığımızda özellikle ilk oyunlarında güldürü öğelerine ağırlık tanıdığını dahası bu öğeleri yer yer mutlaklaştırdığını görüyoruz. *Küçük Burjuva Düğünü'nü*, *Üç Kuruşluk Opera'yı* ya da *Mahogony'yı* düşünüyorum.

Parodik öğeler *Kafkas Tebeşir Dalres'*nden tut da halk tiyatrosu geleneğindeki *Puntla Ağa* ve *Uşağı Matti'*ye değin Brecht'in tüm oyunlarında var.

Sanıyorum bizde ağırbaşlı ve asik suratlı bir Brecht anlayışı ege-
men. Oysa Brecht belli bir dünya görüşünün doğrultusunda ama
insanca, naif, sıcak ve gerçekçi bir biçimde yaklaşıyor sorunlara.
Bunu sağlayabilmek için de komedi öğelerinden bilinçli bir biçimde
yararlanıyor. Ortaoyuncular da bugüne değin benimsedikleri stilleri
içinde böylesine bir Brecht denemesi gerçekleştiriyorlar. Yedileme-
ce ve On dörtlemece içinde yaşadığımız yoz dünyayla açık seçik bir
yergi ve alay var.

**Ama bence gene de Ferhan'da oyun oynama olgusu ön planda. Sözcüklerle,
figürlerle sürekl olarak oynuyor, deniyor, yeni yeni sözcükler türetiyor, yeni
figürler üretiyor. Aslında bu oyun düşünsel açıdan bir yenilik getirmiyor. Ka-
dının metaya dönüşmesi düşüncesi Brecht'te de var. Ama Ferhan bu düşün-
ceden yola çıkarak yeni bir denemeye yöneliyor.**

Şarkı metinlerinden ve bale için hazırlanmış sinopsisten yararlana-
rak yeni bir oyun çıkarıyor ortaya, epik türde bir deneme, avangard
bir deneme.

Avangard kavramını açıklayabilir mısın?

İlerici, öncü. Kurt Weill'in müziği nasıl, yani alışıldık olanın, kulağa
hoş gelenin sınırlarını aşan anlatımcı bir müzikse, bu oyun da is-
kambil kartlarından oluşan dekorundan tut da, diyaloglarına değin
olağandışı bir oyun bence.

**Oyunun gerek kurgusu, gerek sahneleniş Brecht'in epik tiyatro anlayışı doğ-
rultusunda olduğundan, burada epik tiyatro kavramını açıklamakta yarar
var. Oyun dramatik tiyatrodaki olduğu gibi belli bir akış göstermiyor. Kurgusu
şarkılara koşut gelişen ufak ufak sahnelerden oluşuyor. Metalaşma tema-
sına yeni bir yaklaşım, yeni bir boyut getiren her sahnenin kendi içinde bir
bütünlüğü var. Ayrıca sahne de oyuna katılıyor. İskambil kartlarından oluşan
bir sahne tasarımı, kartların üzerine yansıyan kolaaj slaytlar metalaşma tema-
sını çok bellirgin bir biçimde görsel bir düzeye aktarıyor.**

Slaytlar her sahnenin kısaca özünü veriyorlar. Anlatıcı, açıklayıcı
bir işlevi var. Örneğin "Boşgezerlikten doğar felaket..." sözleriyle
Anna'nın tembelliğinden yakınan aile dua ettiğinde, "Tanrı yardım
etsin onlara...", Tanrı'ya sığınıp gerçekleri görmeyen küçük burjuva

zihniyetinin kofluğunu belirten iki slayt belirir sahnede: Papazlardan biri pipo içer; ikincisinin ise gözleri bağlıdır. Kimi zaman da slaytlar bizim dünyamıza bir köprü açıyor. Ajda resimlerini anımsayacaksın.

Oyunda Iskambli kartları dekoruna koşturularak giysilerin ve rekvizitlerin de çok bellirgin bir işlevi yok mu?

Tabii, dikkat edersen hep kumarhane renkleri egemen. Yeşil, siyah ve kırmızı. Bir kere kullanılan tüm objeler, masa, bavullar, telefon vb. yeşil. Giysiler ise kırmızı ya da siyah. Bu bağlam içinde Parantez de kumarı yöneten krupiye rolünde.

Söyleşimli müzikle bitirelim. Oyunda Kurt Welll'in müziğine bağlı kalınmış. Senin bu müziğe yaklaşımın nedir?

Anna Pazarlama şarkılarında kuralları koyan bir kişi olarak, çarkın bir insanı olarak yanlışları savunur. Şimdi benim bu şarkıları Anna Pazarlama ile özdeşleşmeden öyle bir biçimde söylemem gerekiyor ki, izleyicide karşıt bir tepki uyansın. Örneğin "Haksızlığa başkaldıranlar dokuz köyden kovulurlar, zorbaya kafa tutan enayiler, sabah erken gömülürler, hiçbir yerde hoşgörölmez alçaklığı hoşgörmeyen" sözleriyle kuralları koyan Anna Pazarlama kardeşine bu dünyanın halini nasıl açıkladığını dile getirdiğinde "Otur oturduğun yerde uysal ol Anna, düşen yaprak ölüp gider rüzgarla..." Anna Para'nın tepkisini "This is a bok", aynı tepkiyi, izleyicinin de göstermesi gerekiyor.

Bu söylediklerin koro için de geçerli olmalı, çünkü koro da hep yanlışları savunuyor.

Öyle tabii, koronun yalana, çıkara dayanan şu küçük burjuva zihniyetini gerçekten karşıt bir tepkiyi uyandıracak biçimde dile getirmesi gerekiyor.

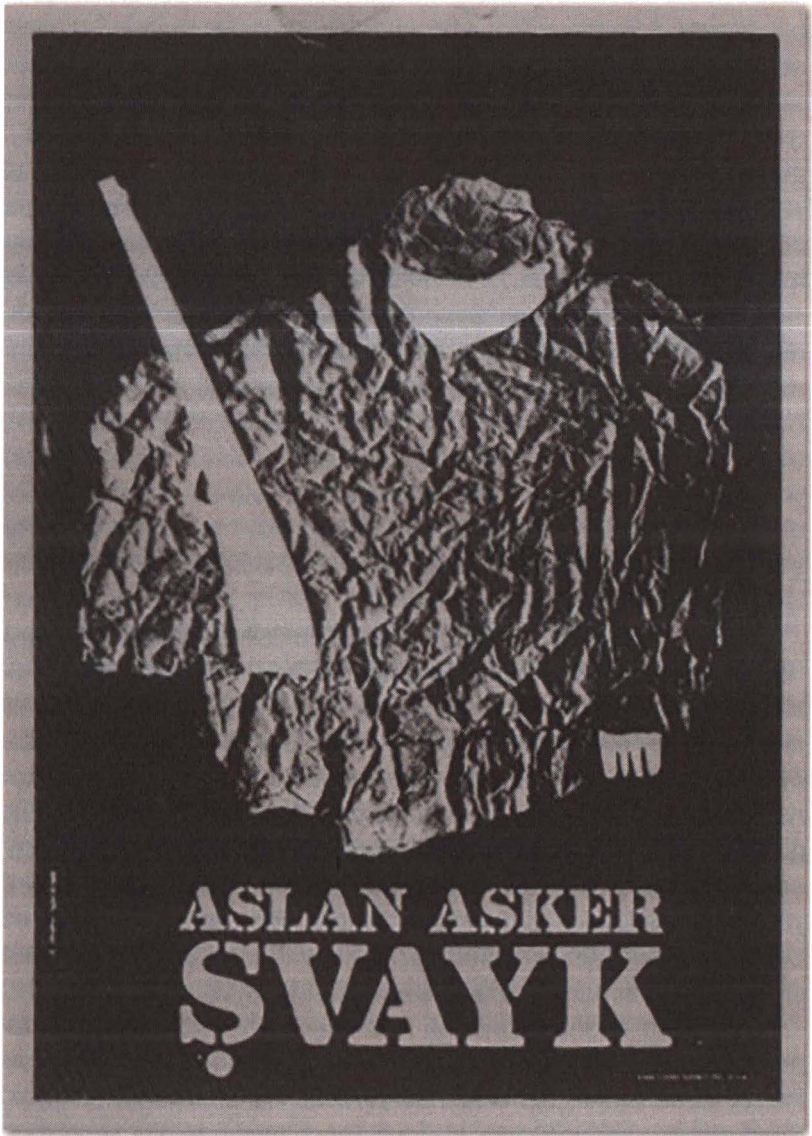
SADE VATANDAŞ ŞVAYK

Bertolt Brecht'in 1941'de yazdığı *Şvayk II. Dünya Savaşı'nda* adlı oyunu halk tiyatrosu geleneğinde bir güldürü. Şvayk tipi Hašek'in romanından alınıyor. Romanda, Şvayk Avusturya-Macaristan ordusunda bir Çek eri. Büyüklerinin bir dediğini iki etmeyerek aşırı bir işgüzarlıkla yerine getiren, bu yüzden de sırtı hiç yere gelmeyen bir halk çocuğu. İşgüzarlık, itaat etme, emre uyma maskesi ardından için için alay eder egemen güçlerle. Brecht'te oyun II. Dünya Savaşı sırasında geçer. Şvayk burada savaşa ve Hitler yönetimine karşı sessiz bir direnişi temsil eder.

Brecht'in oyununda halk tiyatrosuna özgü serbest bir oyun biçimi benimsenmiş. Şvayk'ın yaşamından çeşitli serüvenleri anlatan tek tek sahneler ve Hitler yönetiminin parodisini içeren ara oyunları oyunun epik kurgusunu oluşturur. Oyunun sonu açık bırakılmış. Şvayk'ı Rus topraklarında yol alır, düş görür ve Hitler ile konuşurken izleriz. Bu sahnede düş ve gerçek öylesine iç içe girer ki, Şvayk gerçekdışı bir boyut kazanır. Böylece Şvayk'ın direnişi temsil eden simgesel bir figür olduğu vurgulanmış olur.

Brecht notlarında *Cesaret Ana* ve *Çocukları* oyunundaki Cesaret Ana tipiyle Şvayk arasında bir karşılaştırma yapar.¹ Her ikisi de halktandır, ezilen, sömürülen sınıfın sözcüleridir. Koşullar, ikisinin de elini kolunu bağlamıştır, düzene ayak uydurmaktan başka çareleri yoktur. Ancak Cesaret Ana savaşı doğal bir olguymuş gibi görür,

1 Materialien zu Brechts *Schweyk im II. Weltkrieg*, Frankfurt, 1974.



Mengü Ertel, 1966

bilinçsizdir, Şvayk ise uyanıktır, biliçlidir. Cesaret Ana'nın etkinliğini, savaştan bir şeyler koparabilmek için harcadığı çabaları Şvayk tanımaz, yalnızca kendini ayakta tutmaya çalışır ve başarır. Brecht, Şvayk tipiyle bir çözüm vermez kuşkusuz. Şvayk'ın içinde bulunduğu sistem hep onu olduğundan başka türlü görünmeye rol oynamaya zorlar çünkü. Sürekli bir çelişki içindedir Şvayk, ama bu çelişki burada bir umudu gösterir, halkın sırtının kolay kolay yere getirilemeyeceğinin umudunun.

Başar Sabuncu'nun *Sade Vatandaş Şvayk* adı altında sahnelediği oyunun belkemiğini bazı kısaltmalar ve Hašek'ten alınmış bazı eklemelerin dışında, Brecht'in yapıtı oluşturuyor. Ancak Brecht'te büyük bir ustalıkla birbiriyle kaynaşan epik ve dramatik, trajik ve komik, gerçek ve gerçekdışı öğeler Başar Sabuncu'nun yorumunda hamuru tutmamış pasta gibi dağılıyor. Amaçlanan nedir? Epik türde bir halk güldürüsü mü, yoksa bir müzikal mi? Faşizm eleştirisi mi, yoksa suya sabuna dokunulmayan konuların işlendiği bulvar tiyatrosu mu?

Bu karmaşanın, oyunda kullanılan müzikten (Sarper Özsan) kaynaklandığını düşünüyorum. Brecht'te Çek ve Alman halk türkülerinden esinlenerek Hanns Eisler'in bestelediği songlar olayların akışını yer yer keserek izleyiciyi gösterilenler üzerine yönelttiği gibi, oyuna şiirsel bir bütünlük kazandırır. Oyunun en güzel en karakteristik yanını bu şarkılar oluşturur. Burada ise müzik alabildiğine duygusal bir hafif müziğe dönüştürülmüş. Hele şarkıların içeriğini anlaşılmazlığa boğan Playbackler, oyuna öylesine ters düşüyor ki! Aynı yanılaşa Beklan Algan da 1977'de Deneme Sahnesi'nde sergilenen *Cesaret Ana* oyununda düşmüştü. Böylece Brecht, Brecht olmaktan çıkartılıyor ve sıradan bir müzikale dönüştürülüyor.

Brecht'in tiyatro anlayışına ters düşen başka bir nokta da atmosfer yaratılması. Özellikle oyunun ikinci yarısında türlü görsel ve işitsel etkilerle Rus topraklarında yol alan askerler canlandırılıyor. Silah sesleri, kar yağışı vb. Oyunun ikinci yarısında düş ve gerçek birbirine karıştığından kuşkusuz bu tür etkilerden yararlanılabilir, ama bunları oyuna sindirmek, oyunun bütününe bağlamak gerekiyor. Oysa tıpkı izleyicinin kulaklarında çınlayan şarkılar gibi, teknik etkiler de oyunun dışına taşıyor, sırtıyor. Çünkü teknik olanaklar

oyunun özünü anlatmak doğrultusunda değil, izleyiciyi şaşırtmak, etkilemek amacıyla kullanılmış. Bu arada bazı güzel buluşlar da oyunun bütünü içinde eklenti gibi kalıyor. Hitler rolündeki Ahmet Gülhan'ın birden bir "revü girl"e dönüşmesi buna bir örnek. Bu sahne gerçekten öylesine çarpıcı ki, izleyicinin heyecanlanması, en azından bir tepki göstermesi gerekirdi, oysa izlediğim oyunda salonda en ufak bir kıpırdanma bile olmadı, çünkü bu sahnenin oyun içinde taşıdığı anlam belirgin değildi.

Gene Brecht'te Şvayk'ın başından geçenlerin sergilendiği ana oyunla ara oyunları arasında çok yakın bir bağlantı var. Dev büyüklüğünde grotesk kuklaları andıran Hitler ve yandaşları ara oyunlarında küçük adamın savaştaki işlevi üzerine tartışılar. Oyunun başında elinde bir küre, küçük adamın özverisinden, sadakatinden söz ederek nereleri ele geçireceğini düşleyen Hitler'i, oyunun sonunda şaşkın şaşkın Rus topraklarında Stalingrad yolunu ararken izleriz. Yolda Şvayk'la karşılaştığında: "Haritada dosdoğru gidiliyordu Stalingrad'a" diye dert yanar "küçük parmağım boyundaydı uzaklık, şimdi ise çok daha uzun olduğu ortaya çıktı."²

Ana oyunla ara oyunları arasındaki bu bütünlük Başar Sabuncu'nun yorumunda sağlanamamış. Ara oyunlarda Chaplinvari komiklikler yapan Ahmet Gülhan, küçük adamı avucunda tutan grotesk bir figürden çok, kendi kendine şaklabanlıklar yaparak bizleri güldüren sevimli bir soytarıyı andırıyor.

Tüm bu aksamalara, kopukluklara karşın, oyunu gene de baştan sona ilgiyle izlememizi sağlayan Şener Şen. Şvayk rolünde alabildiğine sıcak, yumuşak, insancıl bir tipi çiziyor. Safılık, iyi niyetlilik maskesi ardına gizlenerek kendini ayakta tutmaya çalışan Şvayk'ın özellikle konuşmalarında, mantıksal bağlantıların sık sık kesintiye uğratıldığını, karşıtlıkların bir araya getirildiğini, alışılmış deyimlerin tersine çevrildiğini duyarız. Hiç durmaksızın konuşur Şvayk, böylece bir sürü saçma sapan konuşmaların içinden, izleyicinin gerçekleri duymasını sağlar. Führer'e yapılan başarısız bir bomba suikasti anlatıldığında, Şvayk'ın imalatın kötülüğünden yakınması buna güzel bir örnektir.

2 Bertolt Brecht, *Schweyk im II. Weltkrieg*, Stücker, Bd. 5, Berlin, 1957, s. 133.

Şvayk'ın çevresindeki tek tek kişilerse silik kalıyor. Kopecka (Gülümser Gülhan) sahneyi yeterince dolduramıyor. Giydiği naif, çocuksu kostümün ve söylediği şarkıların bunda büyük bir payı olmalı. Ona âşık olan genç Prochaza (Ertuğrul Koruyan) varla yok arası. Buna karşılık Doktor (Ertuğrul Bilda) ya da Baloun (Ergun Köknar) izleyicinin kafasına yerleşen çarpıcı tipler. Faşist güçleri temsil eden Gestapo görevlilerinin oyunu ise hafif bir güldürü havası içinde yitiyor. Şvayk ile aralarındaki ikilik hiç belirlenmemiş. Şvayk'a bir köpek bulmasını buyuran Nazi subayının komik jestlerle köpeğe öykünmesi, rolünün çizgisine ne denli ters düştüğüne belirgin bir örnek.

Gerek Şvayk'ın çevresindeki kişilerin hafif kalması ve oyunun kurgusundaki aksamalar, gerek oyunda kullanılan müziği egemen sınıfla ezilenler arasındaki ikiliğin belirlenmesini engelliyor. Oyuna faşizm eleştirisinden çok, hafif bir müzikal havası "egemen". Sonuçta izlediğimiz yalnızca bir askerin başından geçen müzikli, danslı bir dizi ilginç serüven olarak kalıyor. Mutlu son finali de bu anlayışı pekiştiriyor. Brecht'te açık bir sonla Şvayk'ın direniş düşüncesini dile getiren kurmaca bir figür, bir simge olduğu vurgulanırken, Başar Sabuncu'nun özellikle finalde Hašek'in yapıtına bağlı kalan kurgusunda Şvayk memleketine, sevdiklerine geri dönüyor. Sevenler birbirini buluyor, böylece tüm acılar tükeniyor ve her şey mutlu bir sona kavuşuyor.

Değinmek istediğim son bir nokta da bu oyunun dili. İlk yarıda Can Yücel'in çevirisiyle şiirsel bir dil kullanılırken, ikinci yarıdaki şaşırtıcı üslup değişmesi doğrusu oldukça yadırgatıcı.

Somut, Nisan 1984

GALİLEO GALİLEİ'NİN YAŞAMI

Brecht, ilk kez 1938'de, sonra da 1945'te ve 1956'da değişen tarihsel koşullara koşut olarak kaleme aldığı *Galilei*'de aydın sınıfı ile tutucu güçler arasındaki savaşımı dile getirir. Baskı dönemlerinde nasıl davranılmalı? Doğruyu açık açık söylemeli mi, yoksa susmalı mı? Güçlülere karşı ödün vermeden göğüs germeye mi çalışmalı, yoksa pasif bir direnişe mi geçmeli? 1939'da Hitler yönetiminin doruğuna ulaştığı bir dönemde çizdiği kurnaz, bilge Galilei tipiyle pasif direnişi haklı gösteriyordu Brecht. Hiroşima saldırısının etkisi altında yazdığı sonraki düzenlemelerinde ise tersine, susmanın doğurabileceği korkunç sonuçlara işaret ediyordu. Galilei'nin dünyanın döndüğünü yadsıması bencil ve korkakça bir davranış olarak değerlendiriliyordu bu kez.

Aynı soruna tek bir bakış noktasına bağlı kalmadan çeşitli açılardan yaklaşma, iyi kötü, doğru yanlış gibi katı bir ayırım, önceden belirlenmiş kesin bir çözümden kaçınma, Brecht'in sanat anlayışının özünü oluşturuyor. Bu anlayış doğrultusunda bir yorumlama *Galilei*'ye her sahnelenişinde, sahnelendiği dönem ve koşullara göre yeni bir yaklaşım, yeni bir boyut getirecektir kuşkusuz. Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal'ın yönetiminde izlediğimiz *Galilei* düşünce özgürlüğünün bir türlü kök salamadığı, bir türlü benimsemediği ülkemizde, düşünen, düşünmeye çalışan, düşünmek isteyen herkesi kendi kendisiyle hesaplaşmaya çağırıyor. *Galilei* düşünen insanın karşılaştığı güçlükleri gözler önüne sererken, doğruya giden yolun hazır kalıpları yineme, slogan atma, isyan etmekten ne derece

uzak olduğunu gösteriyor. Galilei, sözünden döndüğünde, onu acımasızca yargılayan öğrencisi Andrea, oyunun sonunda Galilei'nin gizli gizli çalışmalarını sürdürdüğünü öğrendiğinde, yüceltir, göklere çıkartır onu. Oysa Galilei'nin özeleştirisinde de vurguladığı gibi, Andrea gene yanılmıştır. Ne bir alçaktır Galilei ne de bir kahraman. Tüm zayıflıkları, çelişkileriyle yalnızca bir insandır. Sözünden dönmesinin de tek bir nedeni vardır: İnsanca bir korku.

Genco Erkal'ın Galilei'si kolaylıkla benimseyebileceğimiz, yakınlaşabileceğimiz bir insan: Sevimli, sevecen, insancıl. Ancak bu yakınlaşma ona gene de uzaktan, eleştirel bir gözle bakmamızı engellemiyor. Çünkü sahnelemede oyunun toplumsal boyutu, Galilei ile tutucu güçler arasındaki karşıtlık öylesine ustaca dengelenmiş ki, Galilei'yi her an, kendimizi ona en yakın duyduğumuz anlarda bile, belli bir bağlamda, içinde bulunduğu ortam ve koşullara göre değerlendiriyoruz.

Yakınlık ve uzaklık, özdeşleşme ve eleştirme, burukluk ve gülmecenin bir bütün oluşturduğu bu yorumun en belirgin özelliği açık seçikliği ve kolay anlaşılır olması. Açık renkler ve ışıkla nasıl alabildiğine aydınlık bir dekor kullanılıyorsa, oyunun bütününde de hep aynı aydınlığı, saydamlığı, hafifliği duyumsuyoruz. Brecht notlarında, bir sanat yapının gerçekten etkileyebilmesi için, işlenen malzemenin belli bir dinginliği olmasından söz eder, aşırı hız ve heyecanı sanatın baş düşmanları olarak görür. Bu anlayış doğrultusunda oldukça ağır bir tempoyla gelişen oyun, izleyicinin söylenen her söz, gösterilen her davranış üzerinde yer yer gülerek keyfini çıkartarak, rahat rahat düşünmesini sağlıyor. Oyunun iç gerilimi, Galilei'nin uzak yakın çevresindekilerle olan ilişkileri, bu ilişkilerin süreç içinde gösterdiği değişim, yobazlar, zorbalar ve çıkarıcılardan oluşan din adamlarıyla savaşımı, Galilei dışındaki karakterlerin olumlu ve olumsuz doku-ları, davranışlarındaki çelişkiler ve değişiklikler en ince ayrıntılarına değinilerek öylesine belirgin çizgilerle vurgulanıyor ki, oyun hiç tek-düzeliğe kaymıyor. Gerilimi sağlayan önemli bir etken de oyunda ağırlıkta olan ince bir alay. Doğrudan doğruya oyunun özünden, karşıt davranışların çatışmasından, sözcüklerin gücünden doğan bu alay, sahnelemede en küçük bir abartma ya da karikatürleştirmeye düşmeden verilmiş.

GALILEO GALILEI von Bertolt Brecht

BERLINER
ENSEMBLE

Es setzt sich nur soviel
Wahrheit durch, als wir
durchsetzen; der Sieg der
Vernunft kann nur der Sieg
der Vernünftigen sein.

Sonuçta, parlak buluşlar ya da şaşırtıcı bir oyunculukla izleyiciyi etkileme kaygısından uzak, yalnızca Brecht'i anlamak ve onun güncelliğini vurgulamak doğrultusunda çok dürüst, sade ve temiz bir oyun ortaya çıkmış, yalnız bir kere değil birkaç kez aynı keyifle izleyebileceğimiz ve her izlediğimizde yeni bir yanını bulgulayabileceğimiz bir oyun.

Somut, Nisan 1984

GALİLEİ ve SOKRATES

Dostlar Tiyatrosu'nda son yıllarda gösterilen iki oyun, Bertolt Brecht'in *Galilei*'si ve Maxwell Anderson'un *Yalınayak Sokrates*'i, yaşadığımız dönemin en önemli, en can alıcı sorununu, düşünce özgürlüğünü gündeme getiriyorlar. Konuya yaklaşım açısından birbirinden çok farklı olan bu iki oyun, otoriter düşünce ve baskının her tür özgürlüğü kısıtladığı, korkaklık ve çıkarıcılığın giderek dalbudak sardığı, üniversitelerin ezber ve bilgi yağmacasıyla medreseye dönüştürüldüğü, öteden beri sallantıda olan tüm eğitim alanında onarılması güç olan yeni yeni gediklerin açıldığı bir dönemde, düşünen, düşünmek isteyen, düşünmeye çalışan herkesi bir özhesaplaşmaya çağırıyor.

Sorunların özüne inen, bitmiş yanıtlardan, kesin çözümlerden kaçınan bu iki tarihsel kişiliğin ortak yanı, eleştirel düşünceyi ve kuşkuculuğu yaşam ilkesi edinmiş olmaları. Ancak Sokrates doğru bildiği düşünceyi sonuna değin savunup, bu uğurda ölmeyi göze alırken, Galilei, insancıl bir korkuya yenilir. Sokrates'in davranışı doğru, Galilei'ninki yanlış mı? Sokrates bir kahraman, Galilei bir korkak mı? Öyle sanıyorum ki böyle bir değerlendirme, her iki kişiliğin de bize iletmeye çalıştıkları eleştirel düşünceye ters düşecektir. Çünkü ikisinin de toplumsal konumları, işlevleri ve kişilikleri birbirinden ayrı. Galilei bir bilim adamı, yaşamda onun için tek amacı var: bilimsel araştırmalarını sürdürmek; bunu insanlardan uzak tutması, gizlemesi gerekse bile. Oysa Sokrates bir öğretici, insanlara düşünmeyi, soru sormayı öğretebildiği sürece var olabilir. Galilei insanlar



dan, halktan kopuk değil, ama onlar olmadan da yaşayabilir. Sokrates ise halktan biri, yaşamı halktan soyutlandığı anda anlamını yitirecek, bu nedenle Sparta Kralı'nın önerisini onaylayamaz. Galilei için bir umut vardır, belki bir gün araştırmalarını insanlara iletebilmek umudu. Oysa Sokrates'in hiç umudu yok ya da ölüm onun tek umudu, çünkü düşünce özgürlüğü uğruna seçtiği ölümüyle belki de gelecekte filizlenecek olan bir tohum atmıştır.

Genco Erkal, Galilei ve Sokrates yorumunda, bu iki önemli tarihsel kişiliğin özelliklerini göz önünde tutarak, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kesin bir değerlendirmeden özellikle kaçınmış. Galilei'yi olumsuz bir tip olarak göstermediği gibi, Sokrates'i de kahramanlaştırmıyor. Bıkmadan soru soran Sokrates ile düşünmeyi sonuna değin keyfini çıkartarak, neredeyse bir oyuna dönüştüren bir insanı canlandırıyor; çevresindeki dost düşman herkese eleştirel bir gözle, kuşkuyla yaklaşan ve herkesle için için dalga geçen bir insanı. Belki de çevresindekileri en kızdıran onun bu ince alaycılığıdır. Çünkü insanlar onun karşısında her an kendi kısıtlıklarını, çaresizliklerini duyarlar, onun geçerliliğini yitirmiş olan geleneklere, değerlere, kurallara karşı çıkışını, kendi çıkarlarına karşı bir saldırı olarak yaşarlar. Sokrates yalınayak sokaklarda dolaşır, karısının, çocuklarının 'dirdir'larına kulak asmaz, para pula metelik bile vermez, o tüm

büyük insanlar gibi yalnızdır. Ama onun yalnızlığı insan sevgisiyle dolu, yapıcı bir yalnızlıktır.

Amerikalı yazar Maxwell Anderson'un düşünce özgürlüğü sorusunu geniş bir izleyici çevresine duyurmayı amaçlayan Sokrates oyunu, Bertolt Brecht'in *Galilei*'sinin tersine yüzeysel bir melodram olarak değerlendirilebilir. İki yıl önce *Galilei* gibi ağır ve çok boyutlu bir oyunu hiçbir tekdüzeliğe kaymadan, aydınlık, arı bir sahne diline aktaran Genco Erkal, bu kez tersine bir yol izleyerek, çok basit ve kolay anlaşılır bir oyuna çağdaş bir boyut kazandırmış. Sahnelemede, maske (Tuncay Çavdar) kullanarak, tipleri groteskleştirerek, mantık ve düşünce oyununa dayanan diyalogları büyük bir hızla geliştirerek, konunun yoğunluğundaki tekdüzeliği ve ucuz duygusallığı, karakterlerin yalınkatlığını ve yer yer slogana dönüşen diyaloglardaki kalıplaşmayı aşmaya çalışmış. Sokrates ve Sparta Kralı (Ayton Sert) unutulmaz bir ikili oluşturdıkları gibi, yargıç rolünde Avni Yalçın çarpıcı maskesi ve sesini kullanmasıyla, Theodote rolünde Zeynep İrgat grotesk makyajı ve kostümüyle dikkati çekiyorlar. Sokrates'in karısı Ksantippe rolünde Meral Çetinkaya ise özellikle eski Yunan yontularını andıran görünümüyle oyunla bütünleşiyor. Ancak büyük bir adamın karısı olmanın ikilemini, Sokrates'e olan sevgisi ve ekmek derdinden kaynaklanan hıncı, duyarlılığı ve anlayışsızlığı, anaçlığı ve kavgacılığı, işte bu ikilemi yeterince çıkartamıyor. Sonuçta aşırı sert ve katı kaldığından, oyunun sonundaki değişimi de pek inandırıcı değil. Yadırgatan bir nokta da çocukların yer yer çok yapay kalmaları. Oyunun daha ilk anda dikkati çeken en çarpıcı yanı, o basık tavanlı küçücük sahnenin aydınlık, geniş bir mekana dönüşmüş olması. Böylece bu oyunda da *Galilei*'de olduğu gibi kostüm ve dekorun harikalar yarattığına tanık oluyoruz.

Yazımın başında da vurguladığım gibi, *Yalınayak Sokrates*'in kuşkusuz en ilginç yanı, konusunun güncelliği. Tiyatrolarımızda basit bulvar oyunlarının, ipe sapa gelmez güldürülerin egemen olduğu, dahası Fallada'nın *Küçük Adam N'oldu Sana?* türünden nitelikli oyunların bile ucuz müzikallere çevrildiği bir dönemde bu oyunun mutlaka görülmesi gereken çok dürüst ve içten bir çalışma olduğuna inanıyorum.

YALINAYAK SOKRATES ve ULM'LÜ TERZİ ya da SOKRATES'İN UÇUŞU

Brecht'in *Ulm 1592* şiirinde, bir terzi uçacağını ileri sürer. Piskopos ona karşı çıkar ve "insanoğlunun kuş olmadığını ve hiçbir zaman uçamayacağını" söyler. Terzi kanat takıp kilisenin kulesinden aşağıya atlar ve yere çakılıp ölür. Görünüşte haklı çıkan piskopos olmuştur, ama sadece görünüşte... Çünkü bugün insanlar gerçekten uçmaktadırlar.

Şu günlerde Dostlar Tiyatrosu'nda oynanan (Yönetmen: Genco Erkal) *Yalınayak Sokrates*'in yaşamı da böyle bir uçuşun öyküsünü dile getirir. Amerikalı yazar Maxwell Anderson'un kaleme aldığı bu oyunda düşüncelerinden ödün vermeyen Sokrates'in özgür düşünce uğruna ölümü seçişi dile getirilir. Sokrates'in ölümü Sokrates'i yok etmek isteyenlerin bu savaşında kazançlı çıkıyor gibi gösterse de, bu sadece bir yanılsama, çünkü bugün insan haklarına ve düşünce özgürlüğüne saygılı demokratik sistemin önemi her şeyden üstün tutulmakta. Piskoposun karşı koymasına karşın uçağına inanan ya da düşüncelerini kendisini kuşatan tüm bağnaz güçlere karşın ölesiye savunan insanlar olmasa bugün bu noktaya varılamayacaktı kuşkusuz.

Türkiye gibi demokrasinin yeterince yerleşmemiş olduğu toplumlarda *Yalınayak Sokrates* gibi bir oyunun güncelliğı ve önemi sınırlı tartışma götürmez. Bu açıdan 1985'te ilk kez oynanan Sokrates'in bugün daha genç ve dinamik bir oyuncu kuşağı ve daha farklı bir sahnelemeye yine gündeme gelmesini yerinde bir seçim olarak

değerlendiriyorum. Ne var ki kimi oyunlar vardır ki defalarca okumaya ya da izlemeye doyamazsınız, kimi oyunlar ise konunun güncelliği ya da çarpıcılığı açısından ilkinde hoş gelse de, ikincisinde pek kabul edilmezler. Yazınsal yapıtları piyasa yazınından ayıran en önemli ayırım belki de budur.

Bu yazımda *Yalınayak Sokrates*'in neden yazınsal yapıttan çok piyasa yazını kategorisine girebileceğini açıklamaya çalışırken, Brecht'in defalarca bıkmadan okuduğum, *Ulm 1592* şiirine de değinmek istiyorum. Nedir Sokrates'i bir kezle sınırlayan, *Ulm 1592* şiirini ise böyle bir sınırlamanın ötesine taşıyan?

Oyunda Anderson ak-kara karşıtlığı içinde Sokrates'in kişiliğinde büyük bir öncü, bir kahraman yaratırken, Sokrates'i yok etmek isteyen kesimi demokrasinin yerleşmesini istemeyen bağnaz kişiler olarak canlandırır. Böylece Sokrates ile özdeşleşen okuyucu ya da izleyici yer yer Sokrates'in kıvrak zekasına ve kurnazlıklarına gülererek yer yer onun yalnızlığını, yürekliliği ve büyüklüğü karşısında duygulanarak oyunu alımlar. Oyunun dramatik, daha doğrusu melodramatik kurgusu duygusallığın giderek yoğunlaştığı bir alımlama süreci içinde Sokrates'in trajik ölümüyle doruk noktasına ulaşır. Alımlayanı düşündürmeye yönlendiren hiçbir çelişkinin, hiçbir boş alanın olmadığı bu oyunun kendi içinde bir bütünlüğü vardır.

Buna karşılık Brecht'te, terzinin ölümü, uygulandırıcı değil, yadırgatıcıdır. Çünkü sonuçta haklı olan piskopos. Öyleyse burada iletilmek istenen nedir? Terzinin davranışının yanlış olduğu mu? İnsanın boyundan büyük işlere girmemesi gerektiği mi? Böylesi bir ileti hiçbir şeyin değişmeyeceğini, insanın kendi haddini bilmesi gerektiğini vurgulayan, son derece tutucu bir iletiyi dile getirmiyor mu? Brecht şiirin sonunu açık bırakmış. Okuyucu sorular sorarak düşündürmeye yönlendirilir. İnsan bugün uçabildiğine, yani olanaksız gibi görüneni gerçekleştirdiğine göre yanılan piskopos olmuştur. Evet gerçi şiirde terzi ölür ama bu varolanı sorgulayan, gelenekleri sarsan öncülere her zaman gereksinim olduğunu gösterir, terzi gibi insanlar olmasa insanlığın ilerlemesine olanak yoktur. Brecht'in bu şiirinin özelliği, üçüncü kıtanın eksikliği. Çünkü, Brecht, alımlayanın şiiri kendi kafasında tamamlamasını ister, kısaca okuyucudan şiirle dile getirilenleri olduğu gibi yineleyen değil, düşünen ve sorgulayan

eleştirel bir yaklaşım bekler. İşte Brecht'in şiirinin açık sonu, sorunun dile getirilmesi ancak kesin bir iletinin verilmemesi Brecht'in şiirine yazınsal bir nitelik kazandırır.

Yalınayak Sokrates'te sorun izleyiciyi pek zorlamadan sadece duygulandırma yoluyla dile getirilirken, Brecht'te alımlayandan düşünsel düzlemde etkin katılım beklenir. Bu açıdan Brecht'in şiiri *Yalınayak Sokrates*'e oranla çok daha güç anlaşılır bir metin olarak değerlendirilebilir.

Brecht'in bu şiirinin bir bakıma epik türdeki oyunlarına model oluşturduğu söylenebilir. Oyunlarında da izleyicinin kafasına vuran kesin iletilerden kaçınır, oyunlarının temelini oluşturan yadırgatıcı öğelerle, yarattığı tiplerde ak-kara karşıtlığından kaçınarak, çelişkilerin, boş alanların altını çizerek alımlayana düşünme olanağı tanır. Bu açıdan bu şiiri çözümlemenin, bizlere önemli ipuçlar verebileceğini düşünüyorum.

Şimdi *Ulm 1592*'ye Anderson'un gözüyle bakalım. Başka deyişle şiiri popülerleştirerek piyasa yazınına dönüştürelim. O zaman şiiri nasıl biçimlendirmemiz gerekirdi? Terzi, piskopos ve halk kesimini nasıl canlandırırdık? Şiiri nasıl sonuçlandırırdık?

Brecht'in şiirinde terzinin deli mi, yoksa bilge mi olduğu belirsiz. Bu nedenle okuyucu terziyle hemen özdeşleşemez. Oysa Anderson'un gözüyle şiire baktığımızda (şiire popüler bir boyut kazandırmak istediğimizde) terzinin belki biraz tuhaf bir kişiliği bile olsa gene de okuyucunun yüzde yüz özdeşleşebileceği bir kahramana dönüştürülmesi önem kazanacak.

Brecht'in şiirinde okuyucunun gerici güçleri temsil eden piskopos da hemen karşı tavır alması güç. Çünkü sonuçta mantıklı düşünen ve haklı çıkan gene piskopos. Şiirin popüler çeşitlemesinde, okuyucunun terziyle özdeşleşmesini ve piskoposa karşı tavır almasını sağlamak için, piskoposun tutuculuğunun altının çizilmesi gerekir. Piskopos terziye karşı; çünkü onun uçması, kilisenin gücünü yitirmesine yol açacak.

Brecht'in şiirinde halk geri planda kalmakta, halkın görüşlerine ya da düşüncelerine yer verilmemekte. Şiirin popüler çeşitlemesinde halkın da renginin belli edilmesi gerekir. Sözgelimi halkın bir kesimi terziden yana, bir kesimi de piskopostan yana olabilir. Böylece

gerici güçler ile ilerici güçler arasındaki çatışma giderek yoğunlaşan bir gerilim yaratılarak dramatik çizgilerle belirlenebilir.

Brecht'te şiir, piskoposun "İnsan hiç uçamayacaktır vessem" sözleriyle sonuçlanıyor. Şiirin popüler çeşitlemesinde önemli olan okuyucuyu heyecanlandırmak ve duygulandırmak olduğuna göre, terzinin trajik ölümünün altının çizilmesi gerekir. Terzi gerçi ölmüştür ama ölümü aynı zamanda bir umudu dile getirmektedir. O bir öncü, bir kahramandır. İnsanların yüreklerinde her zaman yaşayacaktır.

Verdiğim çeşitleme örneği günümüzde daha çok piyasa yazısına giren yalın anlamlı metinlerde okuyucunun kafasında tamamlaması gereken boş alanların hemen hemen hiç olmadığını gösteriyor. Yazar söylemek istediğini kendi ideolojisi ya da programı doğrultusunda açık seçik belirttiği için, okuyucuya düşünme olanağını tanımıyor. Alımlayandan beklenen sadece kendini anlatılanların akışına kaptırmasıdır. Bu da metne ister istemez bir tekdüzellik getirir. *Yalınayak Sokrates* de kuşkusuz bu tür bir metin. Ancak bu, yazımın başında da vurguladığım gibi oyunun güncel ve çarpıcı yanını azaltmıyor, tersine popülerliği ve kolay anlaşılabilirliğiyle geniş kesimlere seslenmesini sağlıyor. Ayrıca oyunun sahnelenişinde, özellikle de Sokrates tipinin Genco Erkal tarafından yorumlanışında melodrama kaymamaya özellikle özen gösterilmiş. Bu açıdan da oyunun ilk sahnelenişinde olduğu gibi bu sahnelenişinde de metnin tek boyutluluğunun giderilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Yalınayak Sokrates'in ilk kez görenler tarafından nasıl alımlandığının araştırılmasının ilginç olabileceğini düşünüyorum. Özellikle tiyatro kültürünün yeterince gelişmiş olduğu ortamlarda, örneğin taşrada izleyiciler tarafından nasıl karşılanıyor? İzleyicilerde ne tür izler bırakıyor? Sanırım bu konuda yapılabilecek bir araştırma, sözelimi bir izleyici anketi, bizlere çok şey söyleyecek.

Ulm 1592

“Muhterem piskopos uçabilirim ben”,
Dedi terzi piskoposa.
“Bak nasıl uçacağım hem de!”
Ve kanat gibi şeylerle çıktı kilisenin çatısına
Yüksek mi yüksek, sivri mi sivri.
Piskopos yürüdü gitti.
“Yalan bunlar, hep yalan
İnsanoğlu kuş değildir ki
Öyleyse bilin.
İnsan hiç uçmayacaktır,
vesselam.”
Dedi piskopos terzi için.
“Terzi öte dünyayı boyladı”,
Dedi ahali piskoposa.
“Çok maceracıydı çok
Dilim dilim ayrıldı kanatları
Düştü parçaları kilise meydanına
Sert mi sert, katı mı katı.
Çalın çanları, çalın çanları,
bunlar yalan dememiş miydim
size
İnsanoğlu kuş değildir ki,
Öyleyse
İnsan hiç uçmayacaktır
vesselam”,
Dedi piskopos ahaliye

PUNTILA AĞA ve UŞAĞI MATTI

Köy yazını bilirsiniz. Köy ağası-köylüler ikilemi sayısız köy romanının ya da oyununun konusu olmuştur. Köy yazınında hiç şaşmayan gerçek, köylülerin sırtından geçinerek har vurup harman savuran köy ağasının sömürücülüğü, acımasızlığı, yoksul köylülerin ise çaresizliği ve zavallılığı. Zengin-yoksul, güçlü-güçsüz, ezen-ezilen ikilemi hep siyah beyaz çizgilerle gösterilir. Genellikle trajik bir sonla noktalanan olayların dramatik bir gelişimi vardır. Okuyucu ya da izleyici, yoksul halkla özdeşleşerek onların duygularını, acılarını paylaşarak, kendini olayların akışına kaptırır.

Brecht 1948'de yazdığı *Puntila Ağa ve Uşakı Matti* adlı halk oyununda bu konuya çok değişik bir açıdan yaklaşıyor. Puntila büyük arazileri olan zengin bir çiftlik sahibi. Köy yazınındaki köy ağaları kadar kötü ve acımasız. Ne var ki içip kafayı bulduğunda, insancıl, sevecen ve sıcak bir insan olup çıkar. Sarhoşken ırgatlarıyla senli benlidir ve en iyi dostu uşakı Matti'dir. Ayıkken herkese kötü davrandığı gibi. Matti'yi de alabildiğine aşağılar ve hırpalar. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndaki iyi insan-kötü insan (Shen Te-Shui Ta) ikilemini andıran bu çelişkiden iyi insan Shen Te gibi şikayetçi değildir Puntila. Tersine bu gelgitler bir tür kaçamaktır onun için, robotlaşmış yaşamına bir çeşni katar. Daha doğrusu onun bu yaşama katlanmasını sağlar. Çünkü o sarhoş da olsa, her şeyden önce kendi çıkarlarını kollamasını iyi bilen bir efendidir. Bu nedenle Puntila'nın ikilemi Shen Te'nin ikilemi gibi trajik boyutlara ulaşmaz.

Brecht bu oyunu “düşündürücü bir gülmece” olarak yazmış. Puntila’nın ikilemi, zengin-yoksul ayrılığını alışılmışın dışında çok değişik bir ışık altında gösteriyor. Böylece bir kişilik bölünmesine yol açan bir düzenin nasıl bir düzen olduğu üzerine düşünmeye yönlendiriyor izleyiciyi. Sorun köy yazınında olduğu gibi iyilerle kötülerin acıklı savaşımı olmaktan çıkıyor ve sosyal eleştirel bir boyut kazanıyor.

Efendi-uşak, sömüren-sömürülen ilişkisini çeşitli açılardan çeşitli boyutları içinde gösteren *Puntila Ağa ve Uşağı Matti*’de kendimizi kaptırabileceğimiz olaylar ya da özdeşleşebileceğimiz kişiler yok. Ama oyundaki olaylar, kişiler ve diyaloglar çok ince bir gülmece anlayışıyla yoğrulmuşlar. Brecht oyunu bir “halk gülmececi” olarak tanımlıyor ve halk gülmececiye özgü olan kaba saba deyimler ve sözcüklerden kaçınmıyor. Ne var ki sözcüklerdeki çift anlamlılığı ve tiplerdeki ve davranışlardaki oyun-gerçek ikilemini tam olarak anlayabilme ve tadına varabilme, yine belli bir kültürel düzeyi koşulluyor.

Dostlar Tiyatrosu’nda izlediğim sahnelemede, oyunun gülmece yanı hiç abartmaya kaçılmadan son derece dengeli biçimde vurgulanmış. Başta Puntila’nın gelgitleri ve bu ikiliğin yarattığı şaşırıcı durumlar olmak üzere Puntila’nın kızı Eva ile Matti’nin ilişkileri (sauna ve nişan sahnesi) ve Kurgelalı kadınlarla odaklaşan oyun içinde oyun sahneleri (Puntila’nın nişanlaması, Kurgelalı kadınların çiftliğe gelişleri) oyunu büyük bir renklilik katıyor.

İşte zaman zaman tutan “ayıklık krizlerinden” yakınlık Matti’ye içini döken “insan” Puntila. Kafasından aşağıya dökülen bir kova su ve bir fincan koyu kahve. Puntila değişmeye başlıyor: Güleç yüzü katılaşıyor, gözleri donuklaşıyor, sesi kısılıyor, şimdi astığı astık kestiği kestik bir çiftlik sahibi var karşımızda. Son sahne- de Puntila içki şişelerinin tümünü kırmaya karar veriyor. Bir yandan Matti’ye hakaretler yağıdırıyor, bir yandan da yok etmeyi tasarladığı şişelerden birini açmaya çalışıyor. Genco Erkal, Puntila’nın bilinçsizce ayıklıktan, sarhoşluğa kayışını, söyledikleriyle davranışları arasında giderek yoğunlaşan çelişkiyi, sonra içkinin etkisiyle bu çelişkinin yavaş yavaş çözülüşünü, sesinin değişmesini, bakışlarının yumuşamasını, roldeki tüm bu ayrıntıları şaşırtıcı bir ustalikle oynuyor. Durmadan aynı masalın yinelenmesinden hoşlanan çocuklar gibi, ben de bu değişim sahnesini yüzlerce kez bıkmadan izleyebi-

lirim. Genco Erkal'ı Puntila rolünde gördükten sonra, onun olağanüstü bir komedi oyuncusu olduğunu düşünüyorum. Yerel özellikleri olan bir halk komedyeni değil kuşkusuz. Halk komedyenlerine özgü olan kaba sabalık, naiflik, kendiliğindenlik yok onda. Genco Erkal'ın komedyenliği akılcılıkla coşkuyu, eleştiri ve hesaplılıkla kendiliğindenlik ve içtenliği bütünleştiren incelmış bir oyuncululuğu sergiliyor. Yerel olanın sınırlarını aşan ve belli bir kültürel birikimi koşullayan evrensel düzeyde bir oyuncululuğu...

Matti akılcı, hesaplı ve bilinçli kişiliğiyle Puntila'nın karşısını oluşturuyor. Puntila'nın gelgitlerini hoşgörü ve sabırla karşılayan Matti, sonunda bu duruma dayanamayacağını bilincine varıyor ve çiftliği terk ediyor. Matti'nin gidişi, işçi sınıfının bilinçlendiğine işaret eden olumlu bir sonu gösteriyor. Avni Yalçın kendi içinde bütünlüğü olan ölçülü bir oyun sunuyorsa da, yer yer aşırı yumuşak, naif ve ağır kalıyor. Matti'nin Puntila'ya uzun süre dayanmasının nedeni, ona olan duygusal bağlılığından mı kaynaklanıyor, yoksa çıkarıcılığından mı? Belki her ikisinden de, ama çıkar ilişkisi ağır basıyor kuşkusuz. Bu oyun üzerine üniversite öğrencileriyle yapılan bir ankette, büyük bölümü Matti'nin neden Puntila'ya bu denli dayandığını anlayamadıklarını yazmışlardı.

Eva'ya gelince babasının küçük bir kopyası gibi. Hem kendi sınıfsal konumunun bilincinde hem de Matti ile evlenmeyi düşünebilecek derecede untabiliyor kendisini. Bu gelgitler Defne Halman'ın oyununda dengeli bir biçimde sunulmasına karşın, bir tekdüzeliğe kayıyor. Öyle sanıyorum ki, karşıtlıklar daha belirgin çizgilerle öne çıkartılarak, rolün grotesk boyutunun yakalanması gerekiyordu. Defne Halman çok yetenekli genç bir oyuncu. Kendisini sürekli denetim altında tutmadan, aşırılıktan kaçınmayan daha uçuk, daha çılgın bir oyuncululuğa cesaret edebilse, başka bir deyişle oynadığı rolün korkmadan tadını çıkarabilse, büyük bir olasılıkla bu tekdüzeliği engelleyebilir. Ama bu söylediklerim oyunun bütününde büyük bir dengelessizlik yaratmıyor. Eva ile Matti arasında geçen oyun içinde oyun sahnelerini, sauna sahnesini, düğünü keyifle izleyebiliyor izleyici.

Puntila'nın sarhoşluk anında nişanlandığı Kurgelalı kadınların öyküsü, oyunun en çarpıcı sahnelerinden biri. Kadınların Puntila'nın oyununa katılışları, onunla dalga geçişleri, azıcık eğlenmek için on-

ca yolu teperek nişan törenine gelişleri ve sonunda ayık Puntila tarafından aşağılanarak kovulduklarında, neşeli kahkahalarının iç burkucu bir sessizliğe çevrilişi, dönüş yolunda birbirlerine anlattıkları öyküler, efendi-uşak ilişkisini çok daha değişik bir açıdan dile getiriyor. Dikkatimi çeken, kadınların hem bir dayanışma ve uyum içinde bütünleşmeleri hem de her birinin birbirinden belirgin biçimde ayrılan değişik bir tipi canlandırması. Sözelimi kaçakçı Emma delidolu, uçuk haliyle (Meral Çetinkaya), sulu gözlü, tombul sütçü kızdan (Zeynep Irgat) çok daha değişik bir tipi çiziyor. Böylece Kurgelalı kadınların her biri oyuna ayrı bir renk katıyor.

Oyunun ilginç bir sahnesi de efendilerle uşakları bir araya getiren düğün sofrası. Sarhoş Puntila, Eva'nın nişanlısı "frak giymiş çekirge kılıklı" ataşeyi (Fatih Yıldız) evinden tekme tokat kovup da, kızını Matti ile nişanlamaya karar verdikten sonra, çiftlikteki herkes düğün sofrasına çağrılıyor. Çarpıcı giysileri, tül şapkası, sözcükleri bastıran tuhaf konuşmasıyla papazın karısı (Güzin Çorağan), yanı başında hımhım bir sesle mantar turşusunu nasıl kurduğunu anlatan aşçı kadın (Meral Çetinkaya), grotesk bir ikiliği oluşturuyorlar. Puntila'nın yanında oturan hizmetçi Fina (Jülide Kural) sessiz ve ürkek hali, kaygılı bakışlarıyla, oyunun en etkileyici tiplerinden biri.

İç içe giren kutulardan oluşan işlevsel bir dekor, bir sahneden ötekine geçişi kolaylaştırıyor. Sırasına göre Kurgelalı kadınların evleri, sauna, düğün sofrası, Haterma Dağı'na dönüşen kutuların tek sakıncalı yanı, küçük sahneyi fazlasıyla doldurmaları.

Puntila Ağa ve Uşağı Matti son yıllarda izlediğim en hoş oyunlardan biri. Tiyatro alanında tam bir verimsizliğin sürdüğü şu dönemde böyle bir oyunun "büyük bir olay" yaratması gerekirdi. Bu nedenle oyuna son gittiğimde, salonun iyice dolu olmamasına şaşırdım. Basında da şimdiye değin bu oyun üzerine pek bir şey çıkmamasına da aynı oranda şaşırdığımı söyleyebilirim. Sokrates gibi "Demokrasi şudur, özgür düşünce budur" diye bilinen gerçekleri izleyicinin kafasına dan-dan vuran bir oyun, aylarca dolu gişe oynasın, coşku dolu eleştiri yazıları birbirini izlesin, *Puntila* ise sessizlikle karşılansın. Olacak şey mi? İzleyici acaba ne istiyor? Slogan tiyatrosu mu? Kendisini kaptırabileceği melodramlar mı? Yoksa bol bol gülebileceği ipe sapa gelmez komediler mi? Ya izleyiciye yol göstermesi, izleyi-

ciyle tiyatro arasında bir köprü kurması gereken eleştirmenlerimize ne demeli?

“İzleyici anlamaz, izleyici kültürsüzdür” diyen tiyatrolara karşı hep izleyiciyi savunmuş ve tiyatroların kolaya kaçtığını düşünmüştür. Ama belki de nitelikli bir oyunu izleyici mutlaka anlayacaktır düşüncesi, gerçekleşmesini istediğim boş bir umut, bir düşünce sadece. Yazımı bitirirken şunu söyleyebilirim, eğer tiyatroyu önemsemiyorsanız, sorunlarla hesaplama sizi sıkıyorsa, eleştirel düşünceden kaçınıyorsanız, kısaca baştakilerin diledikleri gibi “etliye, sütlüye dokunmaz ideal bir vatandaşsanız, evet o zaman sakın ama sakın görmeyin bu oyunu, büyük düşün kırıklığına uğrarsınız.”

Gösteri, Ocak 1988

ÜÇ KURUŞLUK OPERA

Brecht bizde çok sevilen bir yazar. 1960'lardan bu yana oyunlarından pek çoğu sahnelerimizde sergilenmekte. Ne var ki Brecht'in hem incelmış güldürü anlayışını hem de öğretici yanını iletmek istediği düşüncenin hizmetinde kullanan prodüksiyonlar yok denilecek derecede az. Altmışlı, yetmişli yıllarda devrimci tiyatro anlayışı modaydı. Böyle olduğu için de oyunlarının daha çok öğretici işlevi üzerinde duruluyordu. Brecht'in yine eğlendirici yanı vurgulanıyor. Geçen sezon Dostlar Tiyatrosu'nda izlediğimiz *Puntila Ağa ve Uşağı Matti*, bu sezon Devlet Tiyatrosu'nda oynanan *Üç Kuruşluk Opera* (Yönetmen: Yücel Erdem) bu çizgide oyunlar.

Puntila Ağa ve Uşağı Matti'de bazı aksamalara karşın, oyunun düşünsel boyutu çıkartılabiliyordu, ama izleyiciyi sıkmadan, çok sıcak bir izleyici-sahne diyaloguna girilerek. *Üç Kuruşluk Opera*'da ise bu gerçekleşmiyor. Sahneye sürekli bir devinim getiren ilginç bir dekor, yer yer güzel buluşlara karşın, oyun izleyicisine ulaşmıyor. Sahneyle izleyici arasında bir kopukluk, bir soğukluk var. Brecht'i pek tanımayan, sıradan bir izleyiciye bu oyun üzerine düşündüklerini sorun, oyunu anlamadığını, çok uzun bulduğunu ve sıkıldığını söyleyecektir size. Oyunculara göre AKM'nin böyle bir oyun için hiç de kullanışlı olmayan büyük sahnesi ve yoğun bir sahne trafiği, sahne ile izleyici arasında diyalogun kurulmasını engelliyor. Yönetmenin sadece sahnelemeye ağırlık vererek, oyuncularını ikinci plana itmesi de ayrı bir etken. Kuşkusuz bu görüşlerin doğru bir yanı var. Ne var ki daha kullanışlı bir dekor, daha az sahne trafiği ve daha uygun bir

sahnelemeyle sorunların üstesinden gelinecek miydi? Buna inanmak biraz zor. Çünkü izleyici-sahne kopukluğunun nedeni sadece teknik sorunlara bağlı değil.

Öyleyse sahnelemede aksayan ne, başka deyişle oyun izleyici-ne neden ulaşmıyor? Öyle sanıyorum ki, bunun temel nedeni, öyle biçim arasında tam bir kaynaşmanın olmaması, başka bir deyişle yazarın bu oyunla bize iletmek istediği düşüncenin ortaya yeterince çıkartılamaması. Brecht 1928'de yazdığı bu oyunda, dilenciler dolandırıcılar, fahişelerin yaşamından yola çıkarak, ikiyüzlülüğe ve sömürüye dayanan burjuva düzenine eleştiri getiriyordu. Eğlendirici bir müzik, olayların akışını yer yer kesintiye uğratan şarkılar, halk tiyatrosu geleneğinde çeşitli motifler hep bozuk bir sistemdeki çarpık ilişkileri eleştirmek doğrultusunda kullanılıyordu. Brecht'in amacı izleyiciyi eğlendirerek düşündürmek, onun kendisiyle ve yaşadığı ortamla hesaplaşmasını sağlamaktı.

İşte bu amaç burada gerçekleşmiyor. Bu sahnelemede oyunculuktan müziğe, dekordan oyunun genel bir prova biçiminde gelişen havasına değin kullanılan tüm öğeler oyunun bütününden kopup işlevlerini yitiriyorlar sanki. Müziğin ağır basması, oyunun anlaşılmasını engelleyen en büyük etkenlerden biri. Şarkı metinleriyle müzik arasında da çeviriden kaynaklanan bir uyumsuzluk var. Engelleyici etkenlerden biri de oyunun çok ağır bir tempoyla gelişmesi. Bu da oyuna tekdüzelik getiriyor.

Oyunculuğa gelince, oyunun ana temasını aydınlatmak amacıyla belli "Gestuslar" geliştirilmemiş. Kimi kez rastlantısal olarak oyuncuların biri güzel bir şeyi yakalayabilir gibi oluyor ama o da oyunun bütünü içinde eriyiveriyor. Örneğin, Mackie ile Polly'nin masanın üstünde geçen veda sahnesi ya da Polly ile Lucky'nin kavga sahnesi, gerçekten başarıyla oynanan çarpıcı ve teatral sahneler ama...

Belkemiği olmayan bir sahnelemede, oyuncuların da yerli yerine oturmamalarını, kimi kez de Devlet Tiyatrosu oyunculuğunun alışıldık kalıplarına düşmelerini doğal karşılamak gerekir. Bu kalıpların kırılmasının ve oyunun özüne uygun bir oyunculuğun geliştirilmesinin ancak çok sıkı ve uzun bir çalışmaya bağlı olduğunu sanıyorum. Acaba bu oyun üzerine Brecht'in sahneleme ve oyunculuğuna

ilişkin kuramsal yazılarını da göz önünde tutan ciddi bir dramaturji çalışması yapıldı mı? Oyuncular Brecht'in tiyatro anlayışına, onun tiyatroya getirdiği yeniliği yeterince özümsemişler mi? Okuma provalarına ne kadar süre ayrıldı, provalar ne kadar sürdü, kısaca bu oyuna harcanan emek ve süre yeterli miydi? Daha özenli ve daha uzun bir çalışmayla daha başarılı bir sonuç alınamaz mıydı? Bu sorular ister istemez insanın aklını kurcalıyor.

Oyunun genel prova biçiminde gelişmesi, Brecht'in yardımcısı E. Hauptmann'la birlikte zaman zaman oyuna karışması, yerinde kullanılabilse çok güzel bir buluş olabilirdi. Ama bu buluş oyunun düşünsel boyutunu çıkartabilmek, yazarın iletisini izleyiciye aktarabilmek amacıyla kullanılmadığından, oyunun bütünü içinde hiçbir işlev taşımıyor. Böylece çok güzel bir fırsat ne yazık ki kaçırılmış.

Bu oyunu mutlaka gidip görmek ve üzerinde konuşmak, tartışmak gerektiğine inanıyorum. Ancak yapılan yanlışlara nesnel bir açıdan yaklaşabilirsek, bazı şeyleri değiştirebiliriz. Ne yazık ki bu böyle olmuyor. Dergilerde çıkan kimi eleştiri yazılarında hesabı verilmemiş bir saldırganlık almış başını gidiyor. Yıkıcı değil yapıcı olmaya çalışmalıyız. O zaman kim bilir belki de yakın gelecekte Devlet Tiyatrosu'nda sıcak bir izleyici-sahne diyalogunun kurulduğu, hem izleyicinin hem de oyuncunun tadını çıkardığı, keyfine vardığı yepyeni bir Brecht oyunu izlememiz olasıdır.

BRECHT BİZİ ANLATIYOR

Güldürerek Düşündürme

Bence Brecht oyunlarının temel özelliği mizaha dayanması” diyor Genco Erkal bir konuşmasında “Bunun ardında varolan sisteme başkaldıran bir dünya görüşü, bir düşünce var ki bütün tiyatro anlayışı yazdığı oyunlar, sahne yorumları, oyunculuk anlayışı, sahne tasarımı, kostümler, müzik, ışıklandırma, her şey bunun bir parçası... Ben de oyunların yorumunda hep mizahi yanı yakalamaya çalıştım. Güldürü yoluyla ayırdına varamadığımız ya da üzerinde duramadığımız bir olgunun birden farklı bir boyut kazanması...¹

Geriye baktığımızda Genco Erkal’ın neredeyse yarım yüzyıla dayanan Brecht yorumlarında hep çelişkileri ve çatışmaları ortaya çıkartan bir güldürü anlayışının izlerini yakalıyoruz. Halk tiyatrosu geleneğiyle Charlie Chaplin’in, Buster Keaton’ın etkilerinin kaynaştığı bir oyunculuk anlayışıyla yoğurduğu Arturo Ui, Azdak, Puntilla tipleri aynı ailenin çocukları. Sözgelimi Hitler’e gönderme yapan Arturo Ui dehşet saçan bir diktatör, ama aynı zamanda öyle bir soytarı ki, milyonlarca insanın onun tuzağına nasıl düştüğünü anlamak hiç de kolay değil. Ya da kafayı bulunca insancillaşan, ama ayıkken çev-

1 Zehra İpşiroğlu, *Yüzyıl Sonra Brecht*, İstanbul, 2009, s. 184, 187.

resini yakıp kavuran köy ağası Puntila (*Puntila Ağa ve Uşağı Matti*) insanın insanı acımasızca yok ettiği bir düzenin ürünü değil mi? Ya da yasaların haksızdan yana çıktığı, hakkın ancak yasaları çiğneyerek elde edilebileceği bir düzende insancıl Yargıç Azdak'ın (*Kafkas Tebeşir Dairesi*) üçkağıtçı, dolandırıcı hırsız bir tip olarak çizilmesinden doğal ne olabilir?

Belki de Genco Erkal'ın tiyatro anlayışının ve politik duruşunun Bertolt Brecht'in tiyatrosuyla ve dünya görüşüyle örtüştüğü nokta insanın insanı sömürmediği, ezmediği insancıl ve barışcıl bir dünyaya duyduğu özlem. Böylece güldürerek sorgulama, deşme, eleştirme ve düşündürme bağlamında yol gösterici oluyor Brecht. Sözgelimi Genco Erkal'ın seksen darbesinden hemen sonraki baskılı ortamda sahnelediği *Galileo Galilei*'de ince bir mizah aracılığıyla aydın bir kesim ile gerici güçler arasındaki savaşım sergileniyor. Baskı döneminde nasıl davranılmalı, doğru açık açık söylenmeli mi yoksa susmalı mı? Güçlülere karşı ödün vermeden göğüs germeye mi çalışmalı, yoksa pasif direnişe mi geçmeli?

“Brecht'ten öğrendiğim tüm çelişkilerin, sorunların çok aydınlık, çok berrak bir biçimde işlenilerek çıkartılması. Belirsizliğin, karmaşalığın, bulanıklığın olmaması...” diyor Genco Erkal. “Örneğin *Galilei* ne kadar aydınlık bir oyun... Bu oyunun bütünündeki berraklık içinden çelişkiler, sorunlar, bilmeceleler bir bir ortaya çıkıyor ve izleyiciyle birlikte çözüm arama doğrultusunda bir arayış başlıyor. Ben de hem sahnelemede hem de oyunculukta bunu yakalamaya çalıştım.”

Ama sadece *Galilei*'de ya da Brecht'in diğer oyunlarında değil, Dostlar'ın oyun dağarcığında yer alan taşlama ve gülmece ağırlıklı oyunlardan dramatik yapıli oyunlara, kabare türü oyunlardan tek kişilik gösterilere kadar bütün oyunlarda ana düşünceyi ince, kimi kez de vurucu bir mizahla ortaya çıkartan bu açık seçikliği, bu duruluğu yakalayabiliriz.

Brecht'In Güncelliği

Ben Bertolt Brecht tıpkı *Yaşasın Savaş*, *Yosma* ve *Brecht Kabare* oyunları gibi Genco Erkal'ın Brecht'in şiirlerinden ve songlarından yola çıkarak kurguladığı danslı müzikli kabare türü bir oyun. Paranın tek değer olduğu ve insanın insana para için yapmadığı kötülüğün

kalmadığı bir dünyanın gösterildiği oyunda (İnsan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan, soyup dövüp yiyip yutarak insanları) birbirine bağlı üç temel sorun üzerinde duruluyor: Yoksulluk, para babaları keyif çatarken, diğerlerinin kıyasıya ezilmeleri ve sömürülmeleri, kadının alınıp satılır bir mala dönüşmesi ve gene para uğruna giderek kö-rüklenen silahlanma ve savaş...

Şarkılar, dans ve show türü sahnelerle iyilik (anladık iyisin ama neye yarıyor iyiliğin?), din ve inanç (Tanrı buyruğuna göre bundan böyle, astlar dönecek üstlerin çevresinde, büyüklerin çevresinde küçükler, güçlülerin çevresinde güçsüzler), ahlak (bize hep ders verirsiniz “aman günah, ayıp kötü yanlış, aç karnına kuru öğüt çekilmez) milliyetçilik (vatan millet hep palavra/Savaşlar da bahane/ Bu düzende tek kural var/Artmalı hep sermaye) gibi yıllardır özüm-sediğimiz, içselleştirdiğimiz değerlerin para babalarının nasıl işine yaradığı gösteriliyor bu oyunda.

Brecht'in kimi kez anlatan, açıklayan (oyun yazarıyım/gördük-lerimi gösteririm/insanların nasıl alınıp satıldığını gördüm/insan pa-zarlarında), kimi kez sorgulayan (nasıl bir çağ bu böyle, ağaçlardan söz etmek suç neredeyse/gerçekten yaşamaktayım karanlık bir çağda, delilik deniyor artık doğru söze), kimi kez doğrudan izleyiciye seslenen (Ne olur olağan demeyin/her gün olup bitene/Kargaşanın egemen olduğu/Düzensizliğin düzen sayıldığı, insanın insanlıktan çıktığı bu karanlık çağda demeyin sakın bunlar olağandır) sesini de duyuyoruz oyun boyu.

Ancak bu dünyanın değişebilirliğine olan inanç sürdükçe umut da sürecek (Gece uzun da olsa, güneş mutlak doğar, güneş mutlak doğar). Güneş bir gün doğduğunda insanlar yaşadıkları bu karanlık çağı ve bu çağın keskin gözlemcisi ve tanığı Bertolt Brecht'i unuta-caklar mı acaba? Brecht kendinden sonraki kuşaklara seslenerek “Sizler, bizi boğan bu tufandan doğacak olanlar, güçsüzlüğümüz-den söz ederken, kurtulduğumuz bu karanlık çağı da unutmayın sakın” diyor.

Brecht'in Torunları

Günümüz refah ve tüketim toplumlarında yaşayan Brecht'in to-runlarının karınları doyduğu ve keyifleri tıklarında gittiği sürece sade-

ce savaşlar ve acılarla örülü olan kendi geçmişlerini değil, dünyadaki bütün sefaleti, açlığı ve acıyı unutmaları çok kolay. Televizyonun düğmesine basarak iç yakıcı görüntüleri uzaklaştırmaları yeter de artar bile. Brecht gibi unutmaya ve unutturulmaya direnen yazarlar ise çoktan geçmişin karanlığında yitip gitmişler. Kimsenin onları ne aradığı ne de sorduğu var bugünlerde. Nitekim ünlü edebiyat eleştirmeni Marcel Reich-Ranicki'nin Brecht'in ellinci yıldönümü dolayısıyla Almanya'da çeşitli yaş gruplarından 1084 kişiyle yaptığı bir araştırmaya göre günümüz tiyatrosunda bir çığır açan Brecht'i halkın yarısı sadece okul döneminde adını duymuş, onların içinden de yüzde ikisi yapıtlarını okumuş. Brecht'in ünlü tiyatrosu Berliner Ensemble'yi bilenlerin sayısıysa yüzde sekizi geçmiyor.

Ama giderek küreselleşen bir dünyada devekuşu zihniyeti daha ne kadar sürebilir, bunun bedelini devekuşları da çekmeyecekler midir günün birinde, yoksa gerçekten de bu düzenin hep böyle sürüp gideceği yanılısamızda mı yaşıyorlar?

Ya Brecht gelecek kuşaklardan bizlere, yani bambaşka bir coğrafyada Aziz Nesin'in deyişiyle "alacakaranlıkta" yaşayan Türkiye'deki torunlara bugün ne söylüyor? Şiirlerinde, oyunlarında, yazılarında sürekli olarak gündeme gelen radikal ideoloji eleştirisi, sözgelimi vatan millet sakarya edebiyatının kofluğu, din sömürsünün beyin yıkayıcılığı, kadına karşı şiddetin acımasızlığı bugün bizim de ne yazık ki gündemimizden hiç mi hiç çıkamayan temel sorunlarımız değil mi? Parmak sallayarak değil, güler yüzle, yani dalga geçerek, alay ederek, kışkırtarak, kimi kez de yüzümüze vurarak, canımızı acıtarak bizi, bizleri anlatmıyor mu Brecht?

GENCO ERKAL'LA BRECHT TİYATROSU ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Türkiye’de İlk Brecht Oyunları

Dostlar Tiyatrosu altmışlı yıllarda politik bir tiyatro olarak ortaya çıkmıştı. Bu bağlamda Brecht’in tiyatrosu epik tiyatronun yoğun bir etkisi olmuştu bu tiyatronun üzerinde. Senin bir oyuncu, yönetmen, kısaca tiyatrocü olarak Brecht tiyatrosuyla ilişkin ne zaman, nasıl başladı?

Aslında Robert Kolej’deyken öncü (avangard) tiyatroya, özellikle de uyumsuz tiyatroya büyük ilgi duyuyorduk. Beckett ve Ionesco, çalışmalarımızın ağırlığını oluştuyordu. Tiyatro yaşamına atıldığımda ilk yönetmenlik deneyimim de yine Ionesco’nun *Ders ve Sandalyeleri* olmuştu, o dönemde Kenterler’de çalışıyordum. Brecht de, politik tiyatro da dünyama daha girmemişti. Ancak 1960’ta 27 Mayıs’ta, anayasada yapılan temel değişikliklerden sonra esen özgürlük rüzgarının etkisiyle birlikte o döneme kadar bastırılmış, yasaklanmış düşünceler gündeme gelmeye başladı. Böylece beni tiyatro yaşamımda çok etkileyecek, dahası yönlendirecek olan iki yazar Nâzım Hikmet ve Bertolt Brecht dünyama girdiler. O dönemde Adalet Cimcoz, Brecht’in oyunlarını Türkçe’ye çevirmeye başlamıştı. Adalet Hanım’la birlikte şiirlerin ve şarkıların çevirisini yapan Teoman Aktürel Piccolo Teatro’yla ilgili bir kitap getirmişti bana, o kitapta örneğin Strehler’in *Üç Kuruşluk Operası*’nın yorumu vardı. Sonra Berliner Ensemble’nin *Theaterarbeit (Tiyatro Çalışması)* kitabı çıkmıştı. Birden sosyalist dünya görüşüne bağlı olarak bambaşka bir tiyatro anlayışının, bambaşka bir estetiğin olduğunu keşfetmiştik. Büyük bir he-

yecanla bu estetiği anlamaya, öğrenmeye çalışıyorduk. O döneme değin hep üç tür tiyatro olduğunu düşünüyorduk: Bulvar tiyatrosu, sonra Kenter Tiyatrosu'nda oynanan oyunlar gibi daha dramatik yapı, düşündürücü bir tiyatro, bir de bizim sevdiğimiz avangard oyunlar. Yani tiyatroya ya hoş zaman geçirmeye, eğlenmeye gidiliyordu ya da estetik bir haz, sanat keyfi almaya. Birden Brecht'le birlikte tiyatronun toplum içinde farklı bir işlevi, yani bir sorumluluğu olduğu düşüncesi uyanmaya başlamıştı kafamızda. Böylece epik tiyatroya dört elle sarıldık.

Brecht'in tüm oyunlarını Fransızca ve İngilizce çevirilerinden okumaya başladım. İlk okuduklarım *Üç Kuruşluk Opera* ve *Cesaret Ana*'ydı. İlk gördüğüm oyun 1961'de benim yeni profesyonel olduğum dönemde Ayla Algan'ın oynadığı *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ydi. Biliyorsun bu oyun genel provadan hemen sonra da yasaklanmıştı. Oyunda üç tanrının bulunması büyük bir sorun yaratmıştı. Genel provada dinciler tiyatroyu basıp oyunu durdular. Ama kısa bir süre sonra izin alınarak oyun yeniden sergilendi, yani yasak kaldırıldı. Sezuan yorumu beni çok etkilemişti, çünkü çok alçakgönüllü, hoş bir çalışmaydı. Sonra Tuncay Çavdar'ın Kenterler'de sahnelediği *Üç Kuruşluk Opera*'yı, Erol Keskin'in oynadığı Haldun Dormen Tiyatrosu'nda sahnelenen ilk *Puntila*'yı, Genar Tiyatrosu'nda sahnelenen *Carrar Ana'nın Silahları*'nı görmüştüm.

Ama benim Brecht'le ilk karşılaşmam daha okul dönemine dayanıyor. 1959'da Robert Kolej'de ilk kez İngilizce olarak *Cesaret Ana* oynanmıştı. Bu bizde oynanan ilk Brecht oyunuydu. Çiğdem Selişik oynuyordu, ben de oyunların dekorunu yapmıştım. Sahne aralarındaki yazıları da, ben anlatıcı olarak okuyordum. Bu benim Brecht'le ilk deneyimimdi. Bir de o dönemde Lotte Lenya'nın Kurt Weill plaklarını çok dinliyorduk. Bu müziğe bayılıyordum. Almanca bilmediğim için, song metinlerini İngilizce çevirilerinden anlamaya çalışıyordum. Belki de beni Brecht'e çeken en başta gelen unsurlardan biri de Lotte Lenya'nın şarkı söyleme biçimi ve Kurt Weill'in müziği idi.

Altmışlı yıllarda kendimi Brecht'e iyice kaptırmıştım. Ama nedense tuhaf bir biçimde içimde bir duygu Türkiye'de Brecht anlaşılmaz diyordu. Nedeni de sanırım şu: Politik tiyatroyu daha bi-

linçlenmemiş halk kitlelerine götürmeyi, onları tiyatro aracılığıyla aydınlatmayı, uyarmayı hedefliyorduk. Bu açıdan bakınca Brecht bana doğal olarak aşırı entelektüel geliyordu. Sözelimi bir *Arturo Ui*'nin tadını çıkartabilmek için, Shakespeare'i de, Goethe'yi de bilmek gerekiyor. Örneğin *III. Richard*'a ya da *Faust*'a yaptığı göndermeleri düşünüyorum. Oyundaki kişiler bir yandan argo konuşuyorlar, bir yandan da Shakespeare oyunlarından alışık olduğumuz vezni kullanıyorlar. Bu ikiliği ya da çelişkiyi bizim izleyicimizin anlayabileceği bir biçimde nasıl verebileceğiz? Aynı şey *Üç Kuruşluk Opera* için de söz konusu. Brecht bütün oyunlarını daha önceki örneklerden yola çıkarak kurguluyor. O zaman da bizim izleyicimiz bu oyunları nasıl anlayacak kaygısı ister istemez ağır basmaya başladı.

Brecht'in Karşı Çıkan Güldürü Anlayışı

Öte yandan oyunların komik yanını yakalayabilirsek, belki de izleyiciye ulaşabiliriz düşüncesi oluşmaya başlamıştı kafamda.

Bence Brecht oyunlarının temel özelliği mizaha dayanması. Ben de oyunların yorumunda hep mizahi yanını yakalamaya çalıştım. Güldürü yoluyla ayırdına varamadığımız ya da üzerinde duramadığımız bir olgunun birden farklı bir boyut kazanması. Aslında başlangıçta Brecht'in bu yanını belki de devrimciliğimizden dolayı pek fark etmemiştik. Sonra Berliner Ensemble'de oyunları izlerken, daha perde açılır açılmaz izleyicinin gülmeye başlamasına, izleyiciyle sahne arasındaki yoğun etkileşime çok şaşırmıştım. Brecht'i o zamana değin hiç de öyle okumamıştık çünkü. Bu kez Brecht'i başka bir gözle yeniden okumaya başladım.

Tiyatro yaşamına atıldığında, öncü tiyatroyla, özellikle de Beckett'in, Ionesco'nun oyunları ile karşılaşmış, örneğin Ionesco'nun *Sandalyeler* oyununda oynamıştın. Sonraki yıllarda uyumsuz tiyatro ile epik tiyatro üzerine yapılan tartışmalarda bu iki akım birbirleriyle karşılaştırmayacak kadar aşırı uçlar olarak sunuluyordu. Ancak gene de her iki tiyatro arasında da ortak özellikler yok mu?

Elbette. Her ikisi de dramatik tiyatroya karşı. Bu açıdan da gerçekçi olmayan bir oyunculuk ya da algılama üslubunda birleşiyorlar. Ben de tabii özellikle bu tür bir tiyatroya büyük ilgi duyuyordum. Bu açı-

dan haklısın. Bir de bu ilginin bir başka nedeni de bizim halk tiyatromuzu da Karagöz'ü, tuluat tiyatrosunu, örneğin İsmail Dümbüllü'yü çok sevmem. Çocukluğumda Çamlıca'daki evimizin yanında bir gazino vardı, bu gazinoda Cumartesi günleri küçük bir yükseltinin olduğu bir alana perde gerilir, çevresine sandalyeler dizilirdi. Önce kantolar söylenirdi, sonra da tuluat tiyatrosu oynanırdı, İsmail Dümbüllü'yü, Şevki Şakrak'ı hep orada izledim. Daha çok küçük yaşta beni çok etkileyen bu tiyatro anlayışıyla yoğruldu. Tabii bu halk tiyatro geleneği de Stanislavski karşıtı bir tiyatro anlayışını sergiliyor. Sonraki yıllarda da Haldun Taner halk tiyatromuzun bu özelliğini keşfederek, Brecht'le bizim halk tiyatromuzun karışımı bir tiyatro yaratıyor. Brecht'in kendisi de farklı tiyatro geleneklerinden, özellikle de Uzakdoğu Tiyatrosu'ndan geniş çapta yararlanmış. Oyunculuk açısından göstermecilik, bir rolü özdeşleşerek oynamama, rolün dışında kalarak oynama bizim geleneksel tiyatromuzun temelini oluşturuyor. Ben de işte bu tiyatroyla yoğrulduğum için, Brecht tiyatrosuna çok yakınlık duydum.

Brecht'in izleyicimiz tarafından anlaşılmaması kaygısını taşıyordun. Bu sorunu çözümlemekte güldürü anlayışının büyük payı olmuştur, ama sanırım Brecht'i izleyicimize yaklaştırmak için başka yollar da denedin?

Mehmet Akan'la Dostlar Tiyatrosu'nda *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni sahneleyecektik. Amacımız hem oyunu bizim izleyicimizin anlayabileceği bir ortamı yaratarak sahnelemek hem de Brecht'in düşüncesi doğrultusunda sahne ile izleyici arasında belli bir uzaklığın kurulmasını sağlamaktı. Bu açıdan olayları tarihsel bir ortama oturttuk. Osmanlı döneminde Anadolu'da Celali İsyanları'nın olduğu döneme denk getirdik. Olaylar Güneydoğu'daki feodal düzen içinde geçiyordu. Sonuçta hem sanki yeni yazılmış gibi çok özgün bir oyun çıktı hem de aslına çok sadık kalındı, yani orijinalinde olan hiçbir şey değiştirilmedi. Oyundaki bütün düşünceler, çelişkiler, sorunlar, ilişkiler olduğu gibi korundu, değişen sadece söyleyiş biçimiydi. Orijinal metne bu kadar sadık kalıp gene de özgün olabilen bir uyarlamaya az bulunur. Bu açıdan Mehmet Akan'ın metni çok başarılı bir çalışmaydı. *Kafkas Tebeşir Dairesi* Dostlar Tiyatrosu'nun ilk Brecht oyunudur.

Ama benim daha önce Brecht'le deneyimim vardı, çünkü Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Arturo Ui'yi oynamıştım. O oyunda da mizahı kullanarak oyunu izleyicimize yaklaştırmaya çalışmıştım. Daha önce de *Aslan Asker Şvayk*'i oynamamın da bir etkisi vardır bu yaklaşımında sanırım. Benim oyunculuğumun temelinde komik oyunculuk vardır. Hem çocukluğumun İsmail Dümbüllü'sünün hem de Şarlo'nun, Buster Keaton'ın etkisi altındaydım. Yani hem bizim halk tiyatrosu geleneğimizin hem de Batı tiyatrosu geleneğinin bileşimi bir oyunculuk anlayışıyla besleniyordum. Şvayk, Arturo Ui, Azdak, sonraki yıllarda oynadığım Puntila, hepsi birbirinden çok farklı tipler olmakla birlikte aynı ailenin çocukları. Örneğin Arturo Ui için kafamda *Büyük Diktatör* filmindeki Charlie Chaplin modeli vardı. Bizim izleyicimizin Şarlo komiğine yatkınlığından yararlanmıştım. Bu oyunun aslında da var, Brecht'in Arturo Ui'si de soytarının teki. Bu açıdan da oyun eleştiri almış. Korkunç bir tipi, itici bir tipi komikleştirerek, onun dehşet verici yanını hafifletiyor ya da küçültüyor eleştirisi... Aynı eleştiri bana da geldi. Ama Brecht güldürünün en etkili, en güçlü eleştiri aracı olduğunu söylüyor. Acımasız diktatörü gülünçleştirerek onu çöp tenekesine atıyor.

Güldürü yoluyla belli bir uzaklık kurarak sorunlara farklı bir açıdan bakabiliyorsun çünkü. Taşlamanın özelliği de bu.

Herkesin inandığı, taptığı, göklere çıkardığı, korktuğu bir tipi birden sifıra indiriyorsun. Ama işte bir de politik tiyatro deyince, insanların daha ciddi, daha asık yüzlü bir tiyatro beklentisi var. Örneğin İtalya'da Dario Fo da aynı eleştirileri alıyor. Kara mizah yoluyla politikadan kiliseye değin çeşitli kurumlara eleştiri getiriyor Fo. Neye el atsa öylesine gülünçleştiriyor ki, yerin dibine batırıyor. Dario Fo'nun beslendiği halk tiyatrosu özünü başkaldıran bir güldürü anlayışında buluyor. Ortaçağ'da kiliseye karşı, kilisenin, dinin baskısına karşı halkın tepkisi ya da özgürlük arayışı güldürü, alaylama, taşlamayla ortaya çıkıyor. Bizde de Köy Seyirlik oyunlarında ya da Karagöz'de de aynı şeyleri gözlemleyebiliriz.

İki tür güldürü olduğunu söyleyebiliriz sanırım: Sistemli destekleyen ya da sisteme karşı. Sistemli destekleyen bir güldürü anlayışı televizyon dizilerinden

reklamlara değin her yerde var. Örneğin üniversitede reklam çözümlemeleri yapıyorduk. Reklamlarda da dikkatli pazarlanan ürüne çekmek için, güldürü etkisli yaratan şaşırtıcı, beklenilmedik buluşlardan, yani yabancılaştırma öğelerinden yararlanılıyor. Öte yandan Brecht'in gerek oyunlarında, gerek sahne yorumlarında benimsediği güldürü anlayışı sisteme karşı çıkan, başkaldıran bir anlayış. Bunun izlerini halk tiyatrosu geleneğinde görebiliyoruz. Brecht'in güldürü anlayışının ardında varolan sisteme başkaldıran bir dünya görüşü, bir düşünce var ki, bütün tiyatro anlayışı, yazdığı oyunlar, sahne yorumları, oyunculuk anlayışı, sahne tasarımı, kostümler, müzik, ışıklandırma her şey bunun bir parçası. Brecht'in dünya görüşü, düşüncesi, iletisi göz ardı edildiği anda, oyunların belkemiği de kırılmış oluyor. Brecht'i böyle yorumlayan tiyatrolar da var, yeterince tanımadığı için ya da ardındaki dünya görüşüne inanmadığı için. Öyle olunca sahnelenen oyun da havada kalıyor, bir şey söylemiyor.

Bizim geleneğimizde de başkaldıran bir güldürü anlayışı olmasına karşın, neden uzun bir süre asık yüzlü bir Brecht anlayışı etkisizli sürdürdü?

Brecht bizim için bir öğreti, bir okuldu. Çok önemsiyor neredeyse tanımlıyorduk. İnanılmaz bir saygı duyuyorduk. Yanlış bir şey yapmaktan ödümüz kopuyordu. Düşünebiliyor musun o zamana değin inanılan, bağlanan bütün bir tiyatro anlayışı yok ediliyor, yepyeni bir anlayış oluşuyor. Sanki bir tarikata girmiş gibi, kendimizi onun müritleri olarak görüyorduk. Beklan Algan'ın sahnelediği *Sezuan'ın İyi İnsanı* da böyle bir anlayışın ürünüydü. Beklan rahat, dahası uçuk bir yönetmendir. Ama bu oyunda kendini alabildiğine kısıtlamıştı. Yanlış bir şey yapma korkusu öylesine ağır basıyordu ki! Bu ilk Brecht yorumunu öğrencilik dönemi prodüksiyonu olarak değerlendiriyorum. Brecht'i hep birlikte öğreniyoruz, keşfediyoruz duygusu ağırlıktaydı. Bence çok başarılı bir çalışmaydı. Örneğin Ayla Algan, Stanislavski ekolüyle yetişmiş olmasına karşın, farklı bir oyunculuk biçimini yakalayabilmişti. Zaman zaman rolünün dışına çıkması, izleyiciyle konuşması, oyunu keserek şarkı söylemeye başlaması, bütün bu Brecht tiyatrosuna özgü olan özellikleri çıkartabilmişti.

O dönemde Berliner Ensemble'de Brecht'in sahneleme anlayışını gündeme getiren kitapları, tiyatro fotoğraflarını, sahne eskizlerini

didik didik inceliyorduk. Yalnız oyun metni ya da yazıları değil, görsel malzeme de çok ama çok önemliydi bizim için. Birden Brecht bize bambaşka bir dünya, bir kapı açmıştı. Böylece tiyatro oyuncularından yönetmenlere, oyun yazarlarından müzisyenlere değin çok kimseyi etkileyerek atmışlı, yetmişli yılların tiyatrosuna damgasını vurdu.

Gene başkaldıran güldürü anlayışına gerl dönecek olursak, sendeki kome-dyenilik, bana dramatik oyunculuğunun tersine her zaman sana alt, sana özgü bir şey gibi gelmiştir. Yani sonradan öğrenilmiş bir şey değil de, senin kişiliğine alt bir şey. Bu açıdan da sonunda Brecht'te bunu yakalayabilmen güç olmamıştır sanırım.

Bu söylediğin doğru. Komediye kayan bir oyunculukta sanırım çocukluğumdaki tuluat tiyatrosunun etkisi çok olmuştur. Daha son-raki yıllarda Muammer Karaca Tiyatrosu'na da sık sık giderdim. Bu tür oyunlara deli olurdum. Sonra da eve gelir taklit ederdim. Ço-cukluğumda ve gençliğimde gördüğüm oyunlarda, hep komik oyun-culuk ön plandaydı. Bu da benim Brechtyen bir tiyatro anlayışını çok çabuk benimsememi sağladı. *Arturo Ui* az önce de söylediğim gibi oynadığım ilk Brecht oyunuydu. Basında çok olumlu eleştiriler almakla birlikte, AST'ta o yıllarda oynanan diğer oyunlara örneğin *Ayak Bacak Fabrikası*'na oranla çok daha az tuttu. İzleyiciye yeterince geçemedi sanki.

Ama *Arturo Ui* az önce senin de söylediğin gibi metinlerarası etkileşime ağır-lık veren bir oyun. Brecht'in en güç oyunu. Yani Alman izleyicisi için bile anlaşılması hiç de kolay olmayan bir oyun.

Kafkas Tebeşir Dairesi de çok kolay olmayan bir oyun. Ama yerelleş-tirdiğimiz için çok geniş bir izleyici kitlesine kolaylıkla ulaşabildik. Bu açıdan da *Analık Davası*'nı çok başarılı bir oyun olarak görüyorum.

Öte yandan Mehmet Ulusoy'un *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde yerelleştirme yok-tu. Gene de tutan bir oyun oldu.

Aradan geçen yıllar içinde, izleyicinin de Brecht'e alıştığını göz ardı etmemek gerekiyor. Ama sözünü ettiğimiz oyunlar izleyicinin Brecht tiyatrosuyla daha yeni yeni tanıştığı bir dönemin ürünleriydi. Bu açı-dan da izleyici yakalayabilecek bazı ipuçlarını bulmak gerekiyordu.

Tiyatronun Yaşam Alanına Dönüşmesi: Berliner Ensemble Modeli

Brecht Tiyatrosu'nun özelliği yaşamın içinde bir tiyatro olması. Bu anlayış sahne yorumunda özellikle yoğun bir biçimde ortaya çıkıyor. Belki de Berliner Ensemble'de izlediğin oyunların da katkısı olmuştur senin Brecht'le ilişkisinde.

Olmaz olur mu! Yetmişli yılların başında Zeliha Berksoy'la birlikte orada oynanan bütün oyunları izlemiştik. Bütün günü Berliner Ensemble'nin kütüphanesinde, kantininde geçiriyorduk, kitaplar alıyor, plaklar dinliyor, akşamları da oyun seyredip dönüyorduk. *Arturo Ui*'yi üç kez izlemiştir, *Adam Adamdır*'ı da öyle. *Adam Adamdır*'da Hilmar Thate'nin Galy Gay yorumundan çok etkilenmişim –Hilmar'ın Gay tipinin davranışlarıyla düşünceleri arasındaki çelişkiyi çıkartan o muzip, maskara halinden. Kaç kez izlemiştir bu oyunu, her seferinde yerlere yatıyorduk gülmekten. Sonra *Hurda Alımı* çok etkilenecek izlediğim bir oyundu. Bir de Helene Weigel'in baş rolü oynadığı Brecht'in Maksim Gorki'nin romanından uyarladığı *Ana* oyunu, sonra Coriolan çok etkileyiciydi. Bu oyunları izlerken inanılmaz keyif almama rağmen, bizim izleyicimiz bunu nasıl anlayacak kaygısı hep vardı kafamda. Üstelik *Adam Adamdır*'ı ben Türkçe'ye de çevirdim. Tipik bir maskara olan Galy Gay rolünü oynamayı çok çok istiyordum ama oynayamadım. Berlin'deki Theatermanifaktür yönetmenlerinden ve oyuncularından Ilse Schär'ın belki sahneleyebileceğini düşünmüştüm. Anımsarsın belki, anımsayacaksın senin evinde Schär'la buluşup saatlerce bu oyun üzerine konuşup, tartışıyorduk. Bu tartışmalar sırasında belki de oyunu bir temele oturtabilirim duygusu vardı içimde. Ama olmadı.

Berliner Ensemble'de oyun izlemenin ötesinde bu tiyatronun çalışma sistemini öğreniyorduk. Bir oyun üzerine aylarca nasıl durulduğunu, inceleme ve araştırmalar yapıldığını, tartışıldığını birinci elden yaşıyorduk. Sonradan çıkan kitapların da örneğin Brecht'in *Theater Arbeit* [Tiyatro İşçiliği] kitabının da büyük etkisi olmuştur elbette. Düşünebiliyor musun Brecht'in döneminde bir oyun üzerinde neredeyse iki yıl çalışıyorlar. Örneğin Brecht'in son sahnelediği oyun *Galilei* üzerine iki yıl çalışıyorlar da, Brecht prömiyerine yetişemiyor. Oyunun rejisini Wekwerth tamamlıyor. Berliner Ensemble bizim için tam bir okuldu. Bütün bir çalışma yöntemini, sistemini

öğrendik orada. Sonraki yıllarda da benim de oynayacağım diğer oyunları da *Galilei*'yi, *Puntila Ağa* ve *Uşagı Matti*'yi izleme olanağını buldum. Berliner Ensemble'nin baş oyuncularından Eckard Schall beni çok etkilemişti. Çünkü belli belirsiz, ufak tefek bir adam, benim gibi. Oysa örneğin bir *Galilei*'yi ancak iri yarı biri oynayabilir gibi yanlış bir kalıba saplanmışım. Berliner Ensemble'de izlediğim bu oyunlarla birlikte kafamdaki kalıplar da yavaş yavaş kırılmaya başladı. Kendimi daha özgür ve rahat duymaya başladım.

Dostlar Tiyatrosu kurulduğunda Berliner Ensemble modeli vardı kafamda. Çünkü biliyorsun Dostlar'ı sinemasıyla, kitaplığıyla, araştırma gruplarıyla, genç oyuncularıyla, folklor ekibiyle, korosuyla tam bir kültür merkezine dönüştürmüştük. Aynı dünya görüşünde olan insanların buluştuğu, tartıştığı bir çok zengin yaşam alanı oluşturmuştuk.

On yıl süreyle borca bata çıka Dostlar Tiyatrosu'nun bu en verimli dönemini sürdürdük. Sisteme karşı bir tiyatro yapmamızın getirdiği sorunlara, engellemelere, mahkemelere, davalara, yasaklara, saldırılara bir de giderek büyüyen ekonomik sorunlar eklenince 1979'da tiyatroyu kapamak zorunda kaldık. Güçlükler çoktu, örneğin turnedesin, birden tepeden inme bir yasak geliyor, bir valinin ya da emniyet müdürünün aklına esiyor, sana izin vermiyor. Ya da turne sırasında salon kiralayanları tehdit ediyorlar, bu kez salon bulmakta zorlanıyorsun. Hep bir gerilim, hep bir çatışma içindeydik. Seksenli yılların başında Dostlar prodüksiyon tiyatrosu olarak perdesini açtı ama kültür merkezi olma özelliğini de yitirmiş oldu.

Dostlar'ın ilk on yılı en verimli dönemiydi kuşkusuz; bu biçimde sürdüremesine Dostlar tanıyan herkes çok üzülmüştür diye düşünüyorum. Sistem karşıtı bir tiyatro yapıldığı için ne devletten ne de bankalar gibi özel kuruluşlardan hiçbir destek ve yardım alma olanağının kalmaması da temel sorunlardan birini oluşturdu sanırım?

Dostlar sonradan prodüksiyon tiyatrosuna dönüştükten sonra, hiç unutmuyorum *Puntila Ağa* ve *Uşagı Matti*'yi Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilemek istiyorduk. Kaç yere başvuruldu, Dostlar ve Brecht adını duyan 'Bu işte biz yokuz' diyorlardı. Çok şaşırtıcı bir şey, ama bu böyle. Sonra Dostlar'ın otuzuncu yılını kut-

lamak için Atatürk Kültür Merkezi'nin bir salonunu kiralamıştık. Biliyorsun belgesel bir film yapılmıştı ve o gösterilerek bir gece düzenlenecekti. Sponsor aramak için kapı kapı dolaştık. Hiç kimse kılını bile kıpırdatmadı. Parayı yatıracak olan iş adamları Nâzım Hikmet deyince, Brecht deyince, Dostlar Tiyatrosu deyince, hemen belli bir tavır alıyorlardı. Semtimize bile uğramak istemiyorlardı. Oysa başka ülkelerde örneğin İtalya'da iş çevreleriyle sol kesimden sanatçıların ilişkisi çok daha farklı. Strehler, Visconti, bunlar el üzerinde tutulmuşlardır. Yani dünya görüşü açısından, onlara karşı olunsu bile, onlar öyle bir yere konur ki, değer verilir, desteklenir. Örneğin İtalya'da Piccolo Teatro hep destek görmüştür.

Kafkas Tebeşir Dalresi Yorumları

Dostlar Tiyatrosu'nun tiyatroyu bir yaşam alanına dönüştürdüğü bu en verimli yıllarında sahnelediğiniz tek Brecht oyunu *Kafkas Tebeşir Dalresi*'nden uyarladığınız *Analık Davası* oldu. Mehmet Ulusoy'un *Kafkas Tebeşir Dalresi* ve sonradan sahnelediğin *Gallile'nin Yaşamı* ve *Puntila Ağa ve Uşağı Matti* seksenli yılların ürünleriydi. İlk *Kafkas Tebeşir Dalresi* Dostlar Tiyatrosu'nun ilk döneminin bitiş oyunuydu. İkinci *Kafkas Tebeşir Dalresi* de Dostlar'ın prodüksiyon tiyatrosuna dönüştüğü ikinci döneminin başlangıç oyunu. Benim yaşamımda da her iki sahnelemenin çok önemli bir yeri vardır. Çünkü ilk oyunun provalarını izleyerek tiyatronun mutfağının içine girdim, ikincisiyle ise eleştirmenlik hayatıma ilk adımımı attım. Yazdığım ilk eleştiri yazısıydı ve çok beğenilmişti. Bu açıdan her iki oyun da benim yaşamımda yeni bir yol açmıştı. Ve iki *Kafkas Tebeşir Dalresi* yorumu arasında çok büyük bir fark vardı. Bu senin oynadığın rollere, anlatıcı rolüne, aynı zamanda Yargıç Azdak rolüne nasıl yansdı? Yani ilk oyundaki Azdak'la, ikinci Azdak arasındaki fark neydi?

İlk Azdak çok bizden biriydi, yani ötekine oranla daha alaturkaydı. Anlatıcı rolündeki ozanı da oynadığım için, işin içine bizim türkülerimiz de giriyordu.

Anlatıcının da tavrı halk âşıklarınıninkini andırıyordu. O aralar Mehmet Akan Kars'tan bir âşık getirmişti. Mehmet'in evinde onun türkülerini uzun uzun dinledik, saz çalarak Köroğlu'nun öykülerini anlatıyordu. 'Köroğlu aldı sözü bakalım ne dedi' diye anlatmaya başlıyor, sonra da Köroğlu'nun ağzından türkü söylüyordu. İşte ilk

yorumdaki anlatıcı tiplemesinde geleneksel âşıkların etkisi vardı. Bizim halk tiyatrosu geleneğimizdeki meddahın tavrını yakalamaya çalışmıştım. Aslında bu Brecht'in oyununda da var. Kafkasya'daki ozanla bizim Kars'tan getirdiğimiz ozan aslında birbirlerine çok yakınlar. O oyundaki Azdak da Nasrettin Hoca gibi bir tip, yani geleneksel halk mizahı tonlarını taşıyordu.

Mehmet Akan bana benim bilmediğim bir dünyayı açmıştı, Anadolu kültürünü. Ben Galatarasaray Lisesi, Robert Kolej'de bütünüyle Batı kültürüyle yoğrulmuş İstanbullu bir ailenin çocuğu olarak halk kültürüne oldukça yabancıydım. Buna karşılık Mehmet Akan'ın Bilecik'ten getirdiği halk dansları, halk oyunları, halk türküleri, köy seyirlik oyunları bana bambaşka bir dünyanın kapılarını açmıştı. Dostlar Tiyatrosu kurulduğunda da amaçladığımız Batı kültürüyle kendi halk kültürümüzü birleştiren bir sentezin oluşturulmasıydı ki, bu bağlamda Mehmet Akan ve Arif Erkin yönlendirici olmuşlardır.

Analık Davası da işte Batı ile Doğu kültürünün yoğrulduğu bir sentezin ürünüdür. Uyarlamayı Mehmet yaptı, ama oyunu ikimiz birlikte sahneye koymuştuk. Aslında ben bu oyunun Berlin'de uluslararası bir festivalde gösterilmesini çok isterdim. Oradaki Brecht arşivlerinde değişik ülkelerde sahnelenen Brecht oyunlarından örnekler gördüm. Örneğin Suriyeliler'in oynadığı *Kuraldışı ve Kural* oyununun fotoğraflarına baktığımda, bizden o kadar çok şey keşfetmişim ki! Sözelimi hasırlardan bir sahne tasarımı yapmışlar, renk renk kilimler kullanmışlar, tam bir Doğu atmosferi yaratılmıştı. Ya da Afrikalı bir yönetmen Brecht'i kendi ülkelerinde nasıl sahnelediklerini anlattığında, gene aynı duyguya kapılmıştım.

İkinci *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyunundaki Yargıç Azdak tipini çok daha evrensel bir tip olarak biçimlendirmiştim. Yönetmen Mehmet Ulusoy'un kişiliğine bağlı olarak çok daha uçuk ve deli bir tip çıkmıştı. Yani ilk Azdak daha akli başında, durmuş oturmuş bir tip olarak halkın sağduyusunu dile getiriyordu. İkinci Azdak'ta da halk bilgeliği vardı ama bir diğer yandan sabah akşam şarap içip kafayı bulan deli dolu da bir tipti; ayyaş, uçuk, anarşist... Ben de anımsayacaksın koskoca traktör lastiklerinin içinde, zıplıyor, hopluyor, yuvarlanıyor, taklalar atıyor, bir yandan da bazı şarkılar söylüyordum. Yani ikinci Azdak'ı biçimlendirebil-

mem için neredeyse cambaz kesilmem gerekmişti. Tabii Azdaklar'ın bu kadar farklı olması sahne tasarımına da bağlı. Mehmet Ulusoy hep sınırları sonuna değin zorlayan deli bir yönetmendi. Ben onun tam tersi bir tipim, yani sürekli kendini denetleyen, frenleyen biri. Ama gene de onunla çok iyi anlaşıyordum. Yani bir yerde kendimi ona bırakarak, kendi içimdeki sınırları da kırıyordum belki. Belki benim de içimde bir uçuk yan olduğu için, onun ritmine ayak uydurduğum anda, gerçekten uçmaya başlıyordum. Mehmet'le çalışmanın hoş yanı da bu, insanın kalıplarını kırması, frenlerinden kurtulması. Mehmet insanı sarsıyor, kıskırtıyor, kızdırıyor, kimi kez deliye çeviriyor, öyle bir şeyler yapıyor ki, ayağın kayıyor, nereye bastığını bile görmüyorsun, sonra o dengelessness'in içinden birden sıyrılarak uçmaya başlıyorsun. Onunla birlikte çalıştığım bütün oyunlarda oyunculuğumu inanılmayacak derecede özgülleştiren deneyimler yaşadım.

Önce Paris'te 1973 yılında farklı bir kadroyla Fransızca olarak sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi*, yurtdışında da çok tuttu. Tabii Brecht mirasçılarından izin de alınması gerekmiş, onlar da bin tane koşul öne sürmüşler, Dessau'nun müziği değişmeyecek, oyunda hiçbir değişiklik yapılmayacak gibi. Oysa Mehmet müziği filan da değiştirmeyi tasarlıyordu, daha radikal bir yorum vardı kafasında. Bu haliyle oyunun belli koşulları tutması gerekiyormuş. Onlar da provaları gelip izlemişler ve oyunu çok beğenmişler. Tabii bütün bu sorunları biz *Analık Davası*'nda yaşamadık, çünkü o dönemde telif çok önemli bir sorun oluşturmuyordu. Biz de oyunun başlığını bile değiştirmiş, serbest bir uyarlama yapmıştık.

Ulusoy'un oyunu Paris'te bir olay yaratıyor. Örneğin ünlü gerçeküstücü şair Jacques Prévert, Mehmet'in sahne tasarımında kullandığı Metin Deniz'in renk renk yamalı örtüsünden bir parça istiyor, anı olarak; ya da Peter Brook *Le Monde* gazetesine 'Bu oyunu mutlaka görün!' diye bir yazı yazıyor; ya da bir gece sabaha karşı Orson Welles, Mehmet'i arıyor. Arkadaşları oyunu o kadar övmüşler ki, görmek için Paris'e gelecekmiş vs.

Bu oyunla dünyanın dört bir yanına turneye gittiler. Bir ara da ekipte Azdak'ı oynayan oyuncuyla sorunlar çıktığında, Mehmet, Azdak rolünü kendisi üstleniyor ve oynuyordu. Bu nedenle özellikle bu

rolle çok özdeşleşmişti. Oyun bizde çıktıktan beş yıl sonra, yeniden Paris'te sahnelendiğinde, Azdak'ı gene Mehmet oynamış. Ama kendi söylediğine göre, bu kez benim oyunculuğumdan çok şey kapmış olduğu ve daha başarılı olduğu idi. Şimdi Mehmet'in öyle bir yanı var ki, aynı oyunu dört ayrı yerde, aynı sahne tasarımı ve kostümle sahneye koyabilir, ama gene oyunların hiçbirisi birbirine benzemez. Çünkü bir çocuk gibi oynamayı seviyor. Malzemeyle, kostümlerle, masklarla, araba lastikleriyle, sahne tasarımının özünü oluşturan o yamalı örtüyle oynayıp duruyor. Ve oyunculara göre, koşullara ve duruma göre, her seferinde başka şeyler buluyor, yaratıyor. Örneğin Nâzım Hikmet'in *Sevda Bulut'u* da öyle oldu. 1972'de Paris'te sahneye koyuyor, ardından yirmi yıl sonra da bizde. Ama iki sahneleme arasında gene dağlar kadar fark oluyor.

Brecht Şiirleri ve Şarkıları

Senin Brecht'le ilişkinde çok önemli bir yer de Brecht'in şarkı ve şiirlerinden kurguladığın *Brecht Kabare* alıyor ve daha sonraki yıllarda da *Ben Bertolt Brecht* ve *Yosma*. Çünkü her üç oyunda da yalnız yönetmenliği değil, dramaturjik çalışmayı da sen üstlenmiştin. Çevirilerin de büyük bölümünü sen yapmıştın. *Ben Bertolt Brecht* oyununda ben de seninle birlikte çalışmış, şiirlerden bir kaçını da çevirmiştim.

Yetmişli yılların sonunda *Brecht Kabare*'yi çıkarmıştık. Şarkı metinlerini çevirme, müziğe uydurma çok güç bir işti, ama daha önce de söylediğim gibi beni Brecht'e bu kadar çeken öncelikle Kurt Weill'in müziği olmuştu. Bu nedenle bu çalışmaya bütün güçlüğüne karşın, çok severek katlandım. O oyunda çevirileri de başkalarının yaptığı çevirilerden yararlansam bile, müziğe tam olarak uydurabilmek için yeni baştan yaptım. Biliyorsun Brecht'in müzik anlayışında prozodi çok önemli. Bu çalışmada tabii en keyifli olan dramaturjik çalışmaydı. Yani songların, şiirlerin bir oyun gibi bir araya getirilerek kurgulanması insana çok şey öğreten yaratıcı bir çalışmaydı. O yıl gece gündüz Brecht şarkılarıyla uğraştım. İtalyanca Milva'nın şarkılarını dinliyordum, sonra Fransızca'sını, İngilizce'sini, birbirleriyle karşılaştırıyordum. Sonra elimde Lotte Lenya, Eckard Schall, Hilmar Thate'nin Berliner Ensemble'den getirdiğim plakları vardı, sürekli farklı yorumları dinliyor, karşılaştırıyor ve anlamaya çalışıyordum.

Sonraki yıllarda tek kişilik oyun olarak kurguladığım ve oynadığım Ben Bertolt Brecht'ten sonra Zeliha Berksoy için buna benzer bir oyun hazırladım: *Yosma*. *Yosma*'da sokak kadını Jenny'nin bakış açısını ön plana alarak değişik şarkıların ve şiirlerin sergilendiği bir kurgu oluşturmuştum. Jenny'nin geriye dönüşlerle kendi yaşamını bir barmene anlatması oyunun genel çerçevesini oluşturuyordu.



Brecht'yan Tiyatro Anlayışı

Seksenli yıllarda *Gallilei'nin Yaşamı*, *Puntlla Ağa ve Uşağı Matti*, *Ben Bertolt Brecht* sahnelendiğinde dramaturjik çalışma açısından ben de lıyce lışın içine gırmıştım. Metin üzerinde çalışma, birlikte düşünüp tartışma, oyunla ilgili belgeler ve malzemeleri okuyup çevirme gibi çalışmalarda sizlerle birlikteydım. Ama düşünüyorum da sonuçta yönettiğin ve oynadığın Brecht oyunlarının sayısı hiç de o kadar çok değil, dahası Ankara Sanat Tiyatrosu'nda daha fazla Brecht oyunu sergilenmiştir. Gene de Türkiye'de Brecht deyince ilk aklı gelen senin adın ve Dostlar Tiyatrosu oluyor.

Bunun nedeni benim Brecht'yan bir tiyatro anlayışını benimsemem. Yani bu tür bir yönetmenlik ve oyunculuk anlayışı, doğal bir biçimde benim diğer oyunlarıma da yansıyor. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı*'nda ya da *Asiye Nasıl Kurtulur*'da hep epik tiyatro anlayışı ön planda. Aslında oynadığım ve sahnelediğim tüm oyunlarda bunun izi görülüyor. Örneğin Haşek'in *Aslan Asker Şvayk*'ını bir kaç kez oynadım. Yetmişlerde sergilenen ilk yorumda Haşek'in metnine bağlı olarak Şvayk'ın kişiliğindeki ikilem, belirsiz kalıyordu; aptal mı, yoksa değil mi tam anlaşılamıyordu. Sonraki yıllarda oyun yeniden sahnelendiğinde, Brecht'in Şvayk tipinden esinlenerek bütünüyle epik bir oyunculuğa yöneldim. Şvayk karşı çıkan bir tip, bir anarşist, bile bile insanlarla dalga geçiyor, oyun oynuyor. Bu kez Şvayk'ın kişiliğindeki çelişkileri oyun içinde oyun türü bir estetiği yakalayarak sergiledim. Söylemek istediğim aslında oynadığım oyun Brecht'in Şvayk'ı olmamasına rağmen, biliyorsun onun metninde olaylar ikinci dünya savaşında geçiyor, yarattığım tip bütünüyle Brecht'yan bir

tipti. Bunun gibi sahnelediğim ve oynadığım oyunlardan Brecht'in etkisini gösteren çok örnek getirebilirim.

Brecht'ten öğrendiğim, tüm çelişkilerin, sorunların çok aydınlık, çok berrak bir biçimde işlenilerek ortaya çıkarılması; belirsizliğin, karmaşanın, bulanıklığın olmaması. Bu beni çok etkiliyor. Örneğin *Galilei* ne kadar aydınlık bir oyun!

Bence Brecht'teki bu zihinsel parlaklık en çok *Galilei* oyununda ortaya çıkıyor. Oyunun bütünündeki bu berraklık içinden çelişkiler, sorunlar, bilmeceleler bir bir ortaya çıkıyor ve izleyiciyle birlikte çözüm arama doğrultusunda bir arayış başlıyor. Ben de hem sahnelemede hem oyunculukta bunu yakalamaya çalıştım... Biliyorsun *Galilei*'yi 12 Eylül'ün en karanlık döneminde oynadık. Üniversitedeki baskılar doruğa ulaşmıştı. Bilim adamlarının otoriteye boyun eğmesi eğmesi sorununun gündemde olduğu bir dönemdi. Oyunun konusu da buydu işte. Onat Kutlar "Hiçbir oyunda düşüncenin bu kadar somutlaşıp sahneden fışkırdığına tanık olmamıştım" diye yazmıştı: bilim, din, sosyalizm gibi felsefi kavramların birden ete kemiğe bürünerek somutlaşması, görsellik kazanması. Bu söylediği beni çok etkilemişti, çünkü gerçekten benim yapmak istediğim de tamı tamına buydu.

Belki de Brecht'In sana yakın gelmesinin bir nedeni de düşünce ağırlıklı bir tiyatroya yönelmesi. Senin de çok duru, aydınlık bir zihnin var, bağlantıları kurarak, derine inerek, çelişkileri çıkartarak düşünme yetisi. Ben bunu bizde çok az insanda görebiliyorum. Bizde sanatçıların, tiyatrocuların pek çoğu sadece çağrışımların akışına kapılıyorlar kendilerini. Üniversite çevresinde ise şu ne demiş, bu ne demişlere saplanıp kalıyorlar; özgün düşünme yeterince yeşeremiyor. Batı'da ise uzun bir süredir esen postmodern rüzgarla birlikte senin düşündüğün anlamda bir berrak düşünme giderek gerl plana itiliyor, dahası hor görülüyor. Bu sanat ve kültür çevresinde böyle. Bilim çevresinde de yaşamdan giderek kopan bir bilim anlayışı ağırlık kazanıyor, bilim 'bilim için bilim' çerçevesi içinde bir pazarlama aracına dönüşüyor.

Tıpkı *Turandot* ya da *Aklayıcılar Kongresi*'ndeki Tuiler gibi. Brecht Tuiler'le bilimi ticarete dönüştüren bilim adamlarıyla ne de güzel alay eder!... Düşünme, temeli oluşturuyor tabii ya da ayağımı bastığım yer de diyebilirim buna. Her şeyin yerli yerine oturması gerekiyor ki,

kendimi oyunculuğumda da özgür duyabileyim. Yani temelin kurulması gerekiyor ki, uçabileyim. Sanatta özgürlük ancak düşünmenin olduğu yerde yeşerebiliyor.

Belki de Brecht'le senin tiyatronun özdeşleştirilmesinin temel nedeni de bu. Hiçbir düşünsel temele oturtulmayan, hiç hesabı verilmemiş ne kadar da çok Brecht oyunu izlemişimdir bizde.

Brecht düşünce tiyatrosu, Nâzım Hikmet Şiir tiyatrosu olarak beni çok etkilemiştir. Brecht ve Nâzım, Dostlar Tiyatrosu'nun iki ana damarını oluşturuyor. Bu açıdan benim dünyaya bakışımı, oyunculuğumu, yönetmenliğimi yoğun bir biçimde etkilemişlerdir. Ben yazar olsaydım, onlar gibi yazardım duygusu... Nâzım bana şiir tiyatrosunun yolunu açtı, biliyorsun bunun Can Yücel'e kadar uzanan bir çizgisi var. Nâzım'la da Brecht'le de sanki aramda bir kan bağı var. Bana ait bir şeyleri dile getiriyorlar sanki. Yapmak istediğim tiyatronun yollarını onlar açtılar bana.

Nitekim sonradan sahnelediğin çok oyunda, örneğin Vaclav Havel'in *Buruk Ezgi*'ni düşünüyorum, Brecht'teki düşünsel duruluğu görebiliyoruz. Brecht'le hesaplaşmada hangi oyunlar seni çok etkilemiştir, sahnelemediğin oyunları da hesaba katarak soruyorum bu soruyu.

Şimdi politik tiyatro genelde gözden düştü biliyorsun. Bu yalnız bizde değil Batı'da da böyle. Almanya'da bir süre Brecht'in Marksist olmadan önceki ilk oyunları oynandı –anarşik dönem oyunları: *Baal* ya da *Kentler'in Vahşi Ormanında* oyunları gibi. Açıkçası bu oyunların bizim izleyicimize çok yabancı olduğunu düşünüyorum. *Adam Adamdır*'da çok sevmeme ve oynamak istememe rağmen, aynı kategoriye giriyor. Galy Gay rolü az önce de dile getirdiğim gibi içimde kalmıştır. Büyük oyunlarından da bizde hiç tanınmayan *Mezbahaların Kutsal Johannası*'nı da düşünmüştüm. Mauler rolünü de belki biraz Puntilla'ya benzeterek oynayabilirdim. Ama o oyundaki dinsel motifler de izleyicimize yabancı gelecek diye korkmuştum.

Çok sevdiğim bir oyun da az önce sözünü ettiğimiz *Turandot* ya da *Aklayıcılar Kongresi*'dir. O oyunu da çevirdim. Bir ara Yavuzer, ben, Ulvi Alacakaptan oyunu üçe bölerek çevirdik, sonra da ben çevirileri elden geçirerek bütünleştirdim. O oyunda bana göre

bir rol olmadığı halde, sahnelemeyi çok istiyordum, ama olmadı. *Turandot* tek tek rollerin sivrilmediği daha kolektif bir oyun. Yazılıp sahnelendiği dönem Berliner Ensemble'nin en üst düzeyde olduğu döneme rastlıyor. Çok zengin bir oyun. İçinde o kadar çok şey var ki. Bir bakıyorsun, *Arturo Ui* gibi faşizmin yükseldiği dönemi anlatıyor, bir yandan Tuiler'in öyküsünü –Tuiler Demokratik Almanya'daki bürokrasiye ve aydınlara yoğun bir eleştiri getiriyor. Yani Brecht kendi toplumunu ve içinde yaşadığı ortamı eleştiriyor. Aynı oyunun içinde üç, dört tane değişik konu var. Bu sebeple *Turandot* çok içimde kalan bir oyundur.

Şu da var, bunlar kalabalık kadrolu oyunlar, ama biz prodüksiyon tiyatrosuna dönuştükten sonra, bunu kaldıracak gücümüz yoktu. Ben de biliyorsun son yıllarda ister istemez tek kişilik ya da az kişili oyunlara yöneldim.

Batı'da yeni bir eğilim var, çok kalabalık kadrolu bir oyun çok az kişiyle oynanabiliyor.

Evet bunu ben de düşünmüyorum değilim ama işte gene de bir deformasyon olacak, oyunun özünü yakalayamayacağım kaygısı ağır basıyor.

Peki kalabalık kadrolu bir oyunu bir başka tiyatroyla, örneğin Boğaziçi grubuyla anlaşarak bir tür koprodüksiyon olarak çıkaramaz mıydın? Yani gençleri de katarak. Aslında onlar *Turandot*'u oynadılar, ama bence oldukça kafa kanştıncı bir prodüksiyondu, yani başarılı bir sonuç elde edemediler. Belki bu tür bir birliktelik, verimli bir düşünce alışverişli bağlamında bambaşka ürünlerin çıkmasını sağlayabilirdi?

Belki haklısın ama sonuçta amatör kalma tehlikesi yok mu? Boğaziçi iyi bir grup ama bir üniversite tiyatrosu. Yani profesyonel oyuncularından oluşmuyor. Yani ister istemez ben onların arasında sınıtırım. Nasıl bir bütünleşme olur, bilemiyorum.

Amatörle profesyonel oyuncuların bir araya geldikleri karma bir sahneleme olarak düşündüm. Bu tür çalışmalar dışarıda da yapılıyor. Ama kolay değil. Şimdi Devlet ya da Şehir Tiyatrosu'nda bir Brecht oyununu sahnelemek mi daha kolay, yoksa amatör oyuncularla mı çalışmak? Kimi kez

bana İkinciisi daha kolay gibi geliyor. Çünkü profesyonel oyuncuların bir koşullanmışlığı, kimli kez kabuk bağlanmışlığı var ki, bunun kırılması kolay değil. Bu tür tiyatrolarda izlediğim Brecht oyunlarında da bunu çok yoğun duyumsadım.

Doğru tabii. Öte yandan onların içinden de tek tük bile olsa çok iyi oyuncu bulma şansın gene de var. Zaman zaman orada da çok güzel prodüksiyonlar çıkabiliyor. Mustafa Avkıran'ın çalışmalarını düşünüyorum. Ya da Mehmet Ulusoy'un sahnelediği Nâzım'ın *Benerci* oyununu. Amatörlerle de nereye kadar, ne yapılabilir, pek bilemiyorum. Aslında yeniden Brecht'le ilgili bir çalışma yapmayı çok isterdim, o kadar çok şey içimde kaldı ki, ama bugünkü koşullarda çok güç.

Bizdeki Brecht oyunlarının genellne baktığında, nasıl bir değerlendirme yapabilirsin?

İlk dönemde, çok katı, dahası kabız bir Brecht anlayışı vardı. Sonra yetmişli yıllardaki toplumcu mücadeleye paralel olarak daha slogan-cı bir anlayış ağırlık kazandı. Sert, militan bir yorum. Tabii bu Ana gibi didaktik yanı ağır basan oyunlarda bir dereceye kadar kabul edilebilir, ama genelinde Brecht'in tiyatro anlayışına temelinde ters düşüyor. Yani bu tür sahnelemeler tekdüzelikleriyle oyunların zenginliklerini, derinliklerini yok ettiler. Ama tek tük başarılı prodüksiyonlar da çıkıyordu. Şener Şen'in oynadığı Başar Sabuncu'nun sahnelediği Şvayk oyununu düşünüyorum örneğin. Oyunda da Hašek'in Şvayk'ı ile Brecht'in Şvayk'ının iç içe girdiği bir montaj yapılmıştı.

Beni yadırgatan başka bir şey de yeni yorum olacak diye metin üzerinde hiçbir şey söylemeyen biçimsel değişikliklerin yapılması. Bu tür çalışmaları da başarılı bulmuyorum. Yani oyunun ne anlatmak istediği, iletisi, ana düşüncesi kayboluyor. Sahnelemede bence düşüncenin ön planda olması ve onun çıkması gerekiyor, bu çıkmıyorsa, bence sahneleme başarısız demektir.

Brecht'in bir tür kolaycılığı da getirdiğini düşünüyorum. Oyunun kurgusunun birbirine bağlı ufak ufak episodlardan oluşması, dekorun olmaması oyunculukta bildiğimiz anlamda profesyonel bir eğitimin gerekli olmadığı düşüncesi bütün bunlar bir özensizliğe yol açtı bence. Bakıyorsun yazarlar parça parça birtakım episodlar yazıp araya sosyal iletiler koyarak epik oyun yazdıklarını düşünüyorlar.

Oyuncular amatörliklerini epik oyunculukla yutturmaya kalkıyorlar. Sahne tasarımcıları da öyle.

Öte yandan yazarlar da, oyuncular da düşünme odaklı bir eğitimi almamışlar. Çoğu kez belli kalıpların, klişelerin içinde kalıyorlar. Ama gene de düşünmenin yeterince yeşermemiş olduğu bir toplumda Brecht'in bize çok şey getirdiğini söyleyebiliriz. Burada da Dostlar Tiyatrosu'nun, özellikle de senin payın çok büyük.

Brecht Tiyatrosu ve Belgesel Tiyatro

Sizin tiyatronuzun ilk döneminde Brecht'in oyunlarından çok, belgesel tiyatro Peter Weiss'in, Enzensberger'in oyunları ağırlıktaydı. Bizim yazarlarımız da bu türe yönelerek *Alpagut Olayı*, *SabotaJ* gibi ilginç oyunlar ürettiler. Sence belgesel tiyatroyla Brecht tiyatrosu arasındaki temel fark nedir?

Belgesel tiyatro gerçekleri belgelere dayanarak birebir gündeme getiriyor. Yani olan bir şeyi kurgulayarak sahneye getiriyorsun. Brecht'in oyunları ise bütünüyle kurmacaya dayanıyor. Öyle bir kurgudan yola çıkıyor ve diyalektik bir biçimde geliştiriyor ki, izleyicilerde dünyanın değiştirilebileceği duygusunu uyandırıyor. Bana sorarsan, belgesel tiyatro hazır bir reçete gibi, her şey açık açık gösteriliyor, söyleniyor. Oysa Brecht sürekli olarak düşünmeye yönlendiriyor izleyiciyi. Sorulamaya, tartışmaya, birlikte üretmeye yönlendiriyor. Oyuncunun oynarken kendi rolünün çelişkilerini çıkarması, rolüyle alay etmesi, rolünü eleştirmesi izleyicinin de sürekli uyanık kalmasını sağlıyor. Bu nedenle de Brecht'in tiyatrosunda yabancılaştırma, mizah, alaylama, parodi ağırlık kazanıyor. Çok daha yaratıcı bir tiyatro.

Bu oyunları sahnelediğiniz yetmişli yıllarda hangi tür tiyatro daha heyecan uyandırıyordu, Brecht mi, belgesel oyunlar mı?

Aslında ayırmak zor. Her ikisi de. Gene de Brecht'in zaman zaman yabancı kaldığını düşünmüşümdür. Ama şu da var. Dostlar Tiyatrosu'nun izleyicisi gene de üst düzeyde bir izleyici. Yani gelenler yüksek öğrenim görmüş insanlar; ne bileyim, mühendis, doktor, öğretmen ya da üniversite öğrencileri; Cumhuriyet gazetesi, Milliyet Sanat dergisi okuyucuları. Sokaktan geçen herhangi biri gelip de bu oyunları izleyemez. Belli bir birikimi ve ön hazırlığı gerektiriyor. Sonuçta biz oyunları seçerken, bir yerde izleyicimizi de seçmiş oluyoruz.

Sendikalarla da işbirliği yapmıştınız, yani belli bir işçi kesimine ulaşmayı da amaçlıyordunuz öyle değil mi?

Ama Brecht oyunlarıla değil. Daha çok belgesel türde oyunlarla. *Şili'de Av* gibi yarı belgesel dramatik yapıli bir oyun çok başarılı olmuştu. Sonra *Alpagut Olayı* oyununda da aynı kitleyi yakalayabilmıştık. Hem konu olarak doğrudan fabrikayı, işçileri, yani onların yaşamını anlattığı için hem de geleneksel köy seyirlik oyunlarından da yararlanan bir üslubu benimsediğı için. Tabii *Azizname* gibi güldürü ağırlıklı bir oyun da geniş halk kitlelerine ulaşabilmemizi kolaylaştırıyordu.

Brecht oyunlarıla Anadolu'ya turneye pek gidemedik. Bir tek *Puntıla Ağa ve Uşağı Matti* ile turneye gitmiştik ama o oyun da izleyicilerden çok tepki aldı –kaba saba sözler, küfürler vardı. Yani Brecht deyince hep üst düzeyde entelektüel bir tiyatro geliyordu akla. Ben de anlatmaya çalışıyordum ki, Brecht bunu işte böyle yazmış, Puntıla kafayı bulunca ileri geri konuşan böyle bir adam. Gene de izleyici tam bir yere oturtamadı. Aynı tepkiyi *Kral Übü*'den uyarladığımız *Üzbik Baba* oyunu ile da almıştık. 'Size hiç yakıştıramadık, çok ayıpladık' sözlerini ne kadar çok duymuşumdur. Aslında tuhaf olan örneğın Ferhan Şensoy ya da Metin Akpınar'ın izleyicisinin bunu yadırgamaması, ama bizim izleyicimiz işte böyle, daha farklı bir izleyici. Yani bize gelen izleyici, hele ailece filan geliyorsa, mutlaka çok ağır başlı, ciddi bir oyun bekliyor. Küfürlü bir oyunu Dostlar Tiyatrosu'nun imajına yakıştıramıyorlar, bu hâlâ öyle. Brecht'in halk tiyatrosu özellikleri taşıyan *Puntıla* gibi bir oyunun hak ettiğı yeri bulamaması da belki bundan.

Belgesel oyunlarla Brecht'in oyunlarını karşılaştırdığında, Brecht'te bireyin daha ön planda olduğunu görüyorum, gösterilen belli toplumsal sınıfların sözcüsü olarak çıkan bireyler arasındaki çatışmalar. Bu açıdan hem izleyici bu oyunlara daha bir yakınlık duyabiliyor hem de oyunculuk açısından daha fazla olanak var. Belgesel tiyatrodaki ise, politik çatışmalar gösterilirken, birey geri planda ya da yok gibi, onun için de bu tür oyunlar daha kuru.

Belgesel tiyatro didaktik, hep izleyiciye bir şeyler iletme, öğretme amacıyla. Oyunculuk açısından da elbette beni Brecht'in tiyatrosu çekiyor. Örneğın Peter Weiss'ın *Duruşma* gibi bir oyununda tanıklar var, sanıklar var, kurbanlar var, ama birey yok. Kişilerin

adları bile yok, numaralarla çağrılıyorlar. Kişi yok, kurum var. Kişiler koro gibi.

Günümüzde Brecht

Brecht'e bugünün açısından baktığında ne düşünüyorsun? Politik tiyatrun gözden düştüğü, Brecht oyunlarının sulandırılarak sahnelendiği ya da yok sayıldığı bir dönemde yaşıyoruz, bunun üzerinde az önce de konuştuk. Ama senin görüşünü merak ediyorum; Brecht oyunlarının yeni okumalara yol açabileceğini düşünüyor musun ya da şöyle sorayım, Brecht'in bugünün izleyicisine ulaşabilecek, onu inandıracak bir biçimde sahnelenmesi sence mümkün mü? Bence evet, çünkü Brecht'in Shakespeare gibi bir klasik olduğunu düşünüyorum. Shakespeare nasıl yüzyıllar sonra yeniden keşfedilip binbir çeşit yeni yorumla sahneleniyorsa, Brecht'in de gelecekte yaşamını sürdüreceğine inanıyorum. Bir de şu var: Brecht'in bugün gözden düşmesinin nedeni yeryüzündeki sosyalizm uygulamalarının iflas etmiş olması –Sovyetler Birliği'nin çökmesi, Berlin duvarının yıkılması, Marksizm'in getirdiği büyük yeniliğe karşın, yaşamını sürdürememesi, bütün bunlar tabii önemli etkenler.

Ama ben insanların sömürülmediği, savaşların olmadığı barışçıl, adil bir düzen arayışının hiçbir zaman yok olmayacağını düşünüyorum; özellikle de küreselleşmenin egemen olduğu ve insanların giderek ezildiği ve sömürüldüğü bugünkü ortam içinde, bu arayışın ileriki yıllarda daha da yoğunlaşacağını.

İşte yeniden farklı bir biçimde gündeme gelecek sosyalizmle birlikte Brecht'in de yeniden güncellik kazanabileceğini düşünüyorum. Bugün küreselleşme karşıtı akımlar var. Latin Amerika'da sosyalizm doğrultusunda yeni arayışlar var. Sovyetler Birliği ya da Doğu Almanya'daki gibi baskıcı, otoriter bir sosyalizm anlayışı değil ama daha farklı arayışların yeşereceğini düşünüyorum.

Bu bağlamda Brecht de yeniden keşfedilecek. Ama şu anda hepimizin kafasında Berliner Ensemble'nin çalışmalarının, yani Brecht'in kendi yaptığı yorumların öylesine büyük bir ağırlığı var ki, bundan kendimizi koparmamız çok zor. Bir zaman geçmesi gerekli ki, biz bütün bunları unutup Brecht'e yeni bir gözle bakabilelim.

BRECHT TİYATROSU'NUN ETKİLERİ ÜZERİNE

Söyleşi: Zehra İpşiroğlu ve Meral Harmancı McDermott

Tiyatroyla ilgili pek çok çalışmanız Türkiye'de belli boşlukları dolduruyor. Örneğin *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama* adlı kitabınızda şimdiye kadar pek de değinilmemiş bir konu olan sanat eserinin nasıl ve hangi boyutlardan alımlandığını ele alıyordunuz, bu konu aslında tüm tiyatro severlerin ihtiyaç duyduğu bir çalışma ya da *Tiyatroda Kültürler Arası Etkileşim* adlı kitabınızda bazı oyunları kültürler arası etkileşim kapsamında karşılaştırmalı bir yöntemle ele almaktaydınız ki bu da Türkiye'de şimdiye kadar pek rastlamadığımız türden bir çalışmaydı. Şimdi de güncelleştirerek yeniden yayınladığınız Brecht çalışmanız... Bu çalışma sizce nasıl bir boşluğu dolduruyor?

Bu kitap benim diğer tiyatro kitaplarım gibi alımlama odaklı bir çalışmam, çünkü doğrudan yurtiçinde ve yurtdışında gördüğüm örneklerden yola çıkıyor. Brecht'le güncel bir hesaplaşmayı gündeme getiren çok ayrıntılı bir inceleme yazısıyla başlıyor, bu yazının kitabın temelini oluşturduğunu söyleyebilirim, çeşitli Brecht oyunlarını sahnelemiş ve oynamış olan Genco Erkal'la bir söyleşiyle de tamamlanıyor. Türkiye'de Brecht'in tanınmasında Genco Erkal'ın katkıları çok büyük. Böylece kitabın başında kuramsal bir temel attıktan sonra, kitabı uygulama ağırlıklı bir söyleşiyle bitirmek istedim.

Biliyorsunuz bizde tiyatro üzerine çok şey söyleniyor, yazılıyor, çiziliyor ama çoğu kez söylenen şeyler ya aşırı kuramsal kalıyor ya

da yuvarlak sözcüklere hapsediliyor. Oyunun derin yapısına pek girilmiyor. Bence çalışırken doğrudan metinlerden ya da gördüğüm sahnelemelerden yola çıkmaya ve gördüklerimin derin boyutunu yakalamaya çalışıyorum.

Bu şu anlama geliyor, belli bir kuramsal artalan bilgim var ama kuram için kuram görüşüne karşıyım, yani sadece kuramsal bilgilerin aktarılması gibi bir görüşü hiçbir zaman benimsemedim. Bence bütün kuramlar anahtar gibidir, anahtarla kilitli bir kapıyı açabilirsiniz. Kuramın işi de bu işte. Tiyatro kuramları oyun metinlerini ve gördüğümüz sahne olgularını daha iyi anlamamızı ve alımlamamızı sağlayan anahtarlar gibi. Konuya böyle baktığım ve doğrudan metin ya da sahneleme odaklı bir yaklaşımı benimsediğim için, çalışmalarımın bir boşluğu doldurduğu görüşü doğru olabilir. Sonuçta tiyatro görsel bir olgu. Sahnede gördüklerimizi alımlayabilmemiz gerekiyor.

***Tiyatroda Devrim* adlı kitabınızda da Brecht Tiyatrosu çok önemli bir yer tutuyor. O çalışmayla bu çalışma arasındaki fark nedir?**

Bazı yazarlar vardır sizi çok etkiler ya... Brecht de yıllarca eşlik etti yaşamıma, hâlâ da ediyor. Önce tiyatrodaki karşılaşım onunla. Dostlar Tiyatrosu'nda, sonra Brecht'in tiyatrosu olan Berliner Ensemble'de, sonra da Berlin, Münih, Viyana ve daha bir çok kentteki Brecht oyunlarında. Sonra oyunları okumaya başladım, sonra da Brecht'in dramaturji çalışmalarını, sonra kuramsal yazılarını, sonra da oyunlarından kesitler ve şiirler çevirmeye başladım, dramaturji çalışması yaptım; bunlar yayınlanmadı ama bana çok şey kattı.

Şimdi bir insanla tanışırsınız, hoşunuza gider, onunla arkadaş olursunuz, sonra zaman içinde onu daha yakından tanımaya, anlamaya başlarsınız, ilişkiniz daha da derinleşir, size yeni yollar, yeni kapılar, açar, işte böyle bir şeydi Brecht'le iletişimim. Brecht tiyatrodaki gerçekten bir devrim yaratıyor ve onlarca tiyatrocu ve yazarı da etkiliyor; bunun temellerine inmek istedim. *Tiyatroda Devrim* böyle bir çalışmanın ürünü. Batı'da Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss gibi yazarları da ele alarak Brecht sonrası gelişmeleri de gündeme getiriyorum bu çalışmada. Hareket noktam da bana Brecht Tiyatrosu'nun gizemini açan yabancılaştırma kavramı oldu. Hiç üzerinde durmadığımız, düşünmediğimiz sıradan bir olgu

birden farklı bir açıdan görmek. Bu yaşama bir bakış, bir duruş. Bunu zaman içinde öyle çok benimsedim ki izlerini sadece oyunlarım da değil *Gergedan Oyunu*, *Düş Hırsızları* gibi çocuk kitaplarımda bile görebilirsiniz. Son çıkan kitaplarımda da anı-romanım *Mavi Eşek*'te ya da belgesel romanım *Haneye Tecavüz*'de de Brecht'in etkisi büyük. *Mavi Eşek*'te yabancılaştırmayı kullanıyorum. *Haneye Tecavüz*'deyse çok karmaşık bir konunun düşünsel boyutunu olabildiğince net bir biçimde çıkartmaya çalışıyorum.

Elinizdeki kitabı ise Brecht'le uzun yıllar birlikte yaşamının bir ürünü olarak değerlendirebiliriz. Farklı dönemlerde yazdığım Brecht yazılarından yola çıkarak hem bizdeki hem de Almanya'daki Brecht sahnelemeleriyle hesaplaşıyor.

İçinden geçtiğimiz dönem açısından Brecht'le ve onun tiyatro anlayışıyla hesaplaşmak önemli bence. Malum sanatsal alan, hayatın her alanı gibi ideolojik bir kuşatma altında. Şimdi böyle bir çalışma tam da böyle bir dönemde tiyatrolara yol gösteriyor gibi hissettim. Siz ne dersiniz?

Bizim açımızdan Brecht'in hâlâ çok güncel olduğunu düşünüyorum. Varolan sisteme başkaldıran muhalif bir sanatçı Brecht. Bu açıdan da oyunlarının uyarıcı, tedirgin edici, sarsıcı bir yanı var. Tabii bu sahnelemede çıkıyor mu, çıkmıyor mu ayrı bir konu. Ama oyun metinlerini okuduğumuzda böyle bir yanı olduğunu görüyoruz. Kendisi epik tiyatronun her ne kadar öncelikle bizi düşünmeye yönlendirdiğini söylese de, oyunlarının duygulara seslenen yanı da çok yoğun. Yarattığı kişiler sözgelimi iyi insan Shen Te (*Sezuan'ın İyi İnsanı*), başkasının bebeğini kendi çocuğu gibi sevebilen Grusha ve çarpık bir düzene başkaldıran ayyaş Yargıç Azdak (*Kafkas Tebeşir Dairesi*) vb. yüreğimize de dokunuyor. Brecht'in muhalif duruşu, oyun metinlerinin hem düşündürücü hem de duygulandırıcı gizilgücü bazılarının hoşuna gitmiyor. Nitekim Almanya'da Naziler başa geçtiklerinde Brecht de komünist bir yazar olarak bir çok sanatçı gibi kaçmak zorunda kalmış. Yıllarca kendi memleketinden uzak yaşamış ve bunun acısını çok çekmiş.

Peki bizde durum nasıl? Günümüzde bizim toplumumuzda aydınlar, yazarlar, tiyatrolar, sanatçılar nasıl bir baskı ortamı içinde, neler yaşıyorlar, kaygıları, korkuları nedir? Onları nasıl bir gelecek

bekliyor? Öte yandan geçmişe baktığımızda Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana neredeyse gelenek haline gelmiş olan, bugünse gelenekler ve dinin de etkisiyle daha farklı bir boyut kazanan sanata, tiyatroya, edebiyata karşı bu düşmanca duruşun nedenleri nedir? Bütün bunların üstünde düşünmeye başladığınızda, Brecht gibi bir yazarın ne kadar önemli olduğunun bir kez daha bilincine varıyorsunuz.

Bizde de son yıllarda muhafazakar sanat gibi bir kavram konuşulur olmuştur. Bu tartışmalar sahnelemeleri etkiliyor olabilir mi?

Toplumsal ortam ve koşullar sanatı her zaman etkiler. Ama şu var ki, sanat hiçbir zaman muhafazakar olamaz ama muhafazakar bir yönetimin idaresi altına giren sanatçılar olabilir tabii, bu sonuçta bir çıkar meselesi. Doğal olarak sanatçılar da diğer insanlardan farklı değiller. Ama gerçek şu ki çıkarıcılık bir sanatçı için ruhunu şeytana satmak gibi bir şey. Böylece sanatçı kendi kendini yok edebilir kolaylıkla.

Brecht *Turandot* ya da *Aklayıcılar Kongresi* adlı oyununda yarattığı Tuiler'le, ruhlarını satan aydın ve sanatçıları anlatıyor, yani şakşakçılar... Brecht Tui sözcüğünü "intellektuell" (aydın) sözcüğünden üretiyor. Beyinlerini ve yeteneklerini egemen sistemin hizmetine sunan ideologlar olarak görebiliriz onları. Düşünsenize ne kadar güncel! Bu oyun 1995'te bizde Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları tarafından sergilendiğinde 12 Eylül sonrasındaki gelişmelere gönderme yapıyordu. 2005 yılında da güncellenerek yeniden sahneye taşınmıştı. Ama düşünsel çizgiyi net bir biçimde ortaya çıkaramayan çok karmaşık bir yorumdu. Tabii bu çok zor bir şey hem çok profesyonel bir kadronuz olacak hem de iyi bir dramaturji çalışması yapmanız gerekecek. Bu oyun, yaratıcı yönetmenini bekliyor hâlâ sanırım.

Konumuza geri dönecek olursak, ne dinci, ne milliyetçi, ne sağcı, ne solcu hiçbir ideolojiyle sanat yapılamaz. Çünkü sanatçının sanatını geliştirebilmesi için bütünüyle özgür olması gerekir. Hitler Almanyası'nı düşünecek olursak o dönemde ün kazanan Nazi yanlısı yazarların bugün adını bile hatırlamıyoruz.

Ama Brecht de Marksist dünya görüşünü benimseyen bir yazar olarak belli bir ideolojiden yararlanmıyor mu?

Elbette her sanatçının bir dünya görüşü vardır ve sanatçı bu güçten yola çıkarak dünyaya bakar. Ama bir sanatçı belli bir ideolojinin hizmetine girerek bunu bize dayatmaya çalıştığı anda sanatını hiçe saymış olur. Yani kendi kendini kısıtlar ve yok eder.

Brecht Marksist dünya görüşünden gücünü almıştır ve bu dünya görüşünün izlerini görürüz yapıtlarında. Ama sonuçta Brecht'i Brecht yapan sadece Marksizm değil ki, Brecht'i Brecht yapan Alman olması da değil. Bir yazarın hangi ülkeden geldiği, hangi kültürel ortamda yetiştiği, hangi dünya görüşünü benimsediği bence çok sonraki planda olan bir şey. Çünkü sanatın bütün bunların ötesinde büyük bir gizilgücü var ki, bu işte Brecht gibi büyük sanatçılarda çok belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Bu açıdan Brecht'in farklı kültürlerden gelen onca yazarı ve tiyatrocuyu etkileyen evrensel bir yazar olduğunu düşünüyorum. Yapıtları onca dile çevriliyor, oyunları dünyanın her yerinde sahneleniyor ve oynanıyor.

Brecht'in güncelliği üstüne konuşuyoruz ama bu kıtapta özellikle Batı tiyatrosundan getirdiğiniz örnekler Brecht'in Batı ülkelerinde, özellikle de Almanya'da bugün güncelliğini yitirmiş gibi olduğunu gösteriyor. Biraz bu konunun üstünde durabilir miydik?

Brecht yaşadığımız kapitalist dünyanın değişebilirliğine inanıyor ve bunu savunuyor. Onun bütün oyunlarında ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini görüyoruz, ama aynı zamanda bunun değişebileceğine olan inancı da görüyoruz. Yaşadığımız dönem öyle bir dönem ki tamamiyle kapitalizmin, tüketim toplumunun, kültür endüstrisinin egemenliği söz konusu. Bu açıdan baktığımızda, insanlar Brecht'in düşündüğü gibi bir değişebilirliğe inanmıyorlar artık, buna olan inanç tükenmiş, bitmiş. Bu tükenmişlik tiyatroya da yansıyor. Tiyatroda da postmodernizmin etkisi hâlâ güçlü. Düşünce tiyatrosu yapma, eleştirel düşünmeyi sağlama, sorgulama, birtakım sorunların üzerine gitme, irdeleme, deşme, gibi unsurlar pek geçerli değil, bu bakımdan Brecht'in güncelliğini yitirdiği söyleniyor.

Ama günümüzde olup biten politik gelişmelere bakmanız bile Brecht gibi bir yazarın ne kadar önemli olduğunu size hatırlatıyor... Avrupa mülteciler sorunuyla çalkalanıyor, savaştan kaçan yüz binlerce insan Batı ülkelerine geliyorlar, yoksulluk giderek artıyor, gü-

cünü din sömürsünden alan terör olayları yaygınlaşıyor, böyle bir ortamın etkileri kuşkusuz sanatın tüm alanlarına yansyacaktır, yansımaya başladı da zaten. Nitekim politik ya da belgesel tiyatroya bir yönelme var. Bunu edebiyatın diğer türlerinde de görüyoruz. Yaşayan tarih anlayışı, belgesel roman giderek önem kazanıyor.

Fransa'da Mnouchkine'in *Son Kervansaray* oyununu izlemiştım. Belgesel ve epik tiyatro tarzında sahnelenmiş olan bu oyun mültecilerle yapılan çok düşündürücü, çok güzel bir oyundu. Oyun Afrika, Afganistan gibi dünyanın değişik bölgelerinden gelen ve kaçan ve Avrupa ülkelerine sığınmak isteyen insanların yaşadığı sorunlarla ilgiliydi. Yıllar içinde kendim de bu tür çalışmalara yöneldiğim gibi bu çizgide çok oyun da izledim. Bu kitapta bunu örneklerle gösteriyorum.

Aslında günümüzde epik ya da belgesel tiyatro anlayışıyla sahnelenebilecek sınırsız konu var. Berlin'de gençler "Belgesel Tiyatro" grubu kurmuşlar: Amaçları çok önemli olan ama kenarda köşede kalan, yeterince aydınlanamayan ya da tabulaştırılan konuları işlemek. Keşke bizde de bu tür çalışmalar olsa. Ben tiyatronun gücünü yaşamdan aldığını düşünüyorum, bu açıdan da Brecht'in bize söyleyeceği çok şey var.

Yine de postmodern gidişata karşı duran, Brecht'in çizgisinde, Brecht'yan bir anlayışı koruyan oyunlar henüz azınlıkta kalıyor. Brecht'e bugün özellikle kendi memleketinde ilgi oldukça az; oyunları çoğu kez müzelik bir biçimde sahneleniyor, Berliner Ensemble'nin yaptığı gibi. Ya da Almanya'da sahnelenen Brecht oyunlarında daha çok onun nihilist dönem oyunları seçiliyor, çünkü bir bakıma bugün de öyle bir dönemde yaşıyoruz; insanlar yollarını şaşırılmışlar, ne yapacaklarını bilemiyorlar, inançlar tükenmiş. Bir de Brecht'in yergiye dönüşen güldürü anlayışını, ucuz komedi havasına sokarak yorumlayan oyunlar göze çarpıyor.

Brecht tiyatrosunun ana özelliklerinden biraz bahsedebilir mısınız? Bu soruyu şu noktayı netleştirmek için soruyorum, size göre, herkes Brecht'i istediği gibi yorumlayabilir mi? Brecht tiyatrosunda olmazsa olmaz olan bazı noktalar var mı?

Çok farklı Brecht yorumları var. Tiyatroda alımlama dediğimizde sahne yönetmeninin ve oyuncuların özgür bir biçimde metinlere

yaklaşmaları gerekiyor, ben de bunu savunuyorum. Bu süreç içinde oyun metninden iyice uzaklaşıldığı da oluyor. Bu noktada sahne yönetmeninin ve oyuncuların dünya görüşü başta olmak üzere bir sürü etken söz konusu.

Gelelim Brecht'e. Bana göre özgür bir yorumlamada da Brecht'in bu dünyanın değişebilirliğine olan inancının korunması gerekiyor. Ama bu benim görüşüm. Öte yandan bugüne kadar o kadar çok Brecht oyunu sahnelenmiş ki, bu oyunların artık klişeleşmiş bir biçimde değil de, farklı bir açıdan ele alınması çok önemli. Brecht'in bugün bize ne söylediğinin çıkartılması gerekiyor.

Brecht'in ezen-ezilen ilişkileri üzerinde durduğunu söylüyoruz ancak bu ilişkilerin sahne üzerinde gösterilmesi de kimselerin ideolojik, kimselerin siyasal unsurlar olarak eleştirilme tabii tutulabiliyor. Size göre böylesi eleştiriler bertaraf etme amacı da tiyatro topluluklarının Brecht oyunlarını sahnelerken sıkışıklıklar yaşamalarına sebep oluyor olabilir mi?

Bir yönetmenin kendi dünya görüşünü sahnelemeye katması çok doğal. Ama bugün böylesi bir yaklaşım parmak sallayan bir öğreticilikle ilişkilendiriliyor ya da aydınlanmacı dünya görüşü olarak küçümseniyor. Ben Brecht'e özgür yaklaşımdan yanayım ama onun dünya görüşünün bütünüyle yok edilmesine karşıyım. Bu konuyla ilgili benim bir örneğim var kitapta, *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununda bir kişilik bölünmesi vardır, Shen Te-Shui Ta hikayesi. Oyunda iyi insan Shen Te'yi görüyoruz ama iyiliğini hep sürdürüyor, arada bir Shui Ta rolüne girerek kötüye dönüşüyor ve sonunda da görüyorsunuz ki bu kişi iyi insan olarak yaşayamayacağı bir dünya içinde. Bugüne dönersek geçen zaman içinde görüyorsunuz ki artık Shui Ta gibi olmak istenilen şey; bugün insanların istediği Shen Te gibi olmak değil ki. Günümüzde insanların tek amacı Shui Ta'laşma. Bunu eğitim sisteminde de görüyoruz, çocuklar ve gençler hep bu doğrultuda yetiştiriliyorlar. Shui Ta sonuçta bir iş insanı, çıkarıcı, bencil, ama son derece de becerikli, işini götürebilen, ayakta kalabilen bir yuppie. Yani tam günün insanı. O zaman da belki de oyunu bugünün izleyicisine kabul ettirmek için alabora etmek gerekir. Örneğin tüm oyun Shui Ta üzerine kurulabilir. Shui Ta arada bir gönlünü rahatlatmak için Shen Te rolüne girip iyi insana dönüşebilir. Tabii oyuna böyle

yaklaştığınızda metne özgür yaklaşarak büyük değişiklikler yapma fırsatını yakalamış oluyorsunuz. Ben böyle bir anlayışı savunuyorum. Brecht'e daha özgür bakmak, belki de Brecht'ten yola çıkarak yeni bir oyun yazmak gerekiyor.

Söylediklerinizden şunu çıkartmamız mümkün mü? Brecht oyunları yorumlanırken, onun belirli bir duruşunun olduğu göz önünde bulundurulmalı ve ana çelişki olarak sunduğu noktalar bir şekilde günümüze uyarlanarak sahnelenmelidir.

Brecht'in kendisi de hep bunu savunuyordu, sözelimi eski oyunları alıyordu, örneğin *Antigone* ya da *Jeanne d'Arc* gibi, bu oyunları kendi yaşadığı çağa uyarlıyordu. *Tiyatroda Devrim* kitabımda bunun örneklerini getiriyorum. Brecht tiyatroyla yaşamı iç içe görüyor, onun için de dramaturji çalışmasına çok önem veriyor. Tiyatro onun için yaşamın doğal bir parçası. Ben de bu yüzden diyorum ki Brecht'in dünya görüşü olarak ve estetik anlayışı olarak bize söyleyebileceği o kadar çok şey var ki, hem bunları anlamamız hem de kendi yaşadığımız dönemi ve ortamı da göz önünde tutmamız gerekiyor, ikisinin birleşiminden yeni ve güzel şeyler çıkacaktır ya da çıkabilir diye düşünüyorum. Ama şu sıralar Batı'da, özellikle Almanya özelinde söyleyebilirim, Brecht çok geri plana itilmiş durumda, bu da bir gerçek.

Peki günümüzde dünyanın değişebilirliğine olan inancımızın azaldığını, ama Brecht tiyatrosunun dünyanın değişebilirliğine dair söyleyeceklerinin var olduğunu söyledik. Bildiğimiz gibi Brecht tiyatrosu bu değişimi gerçekleştirmek için izleyiciyle bir iletişim kurmaya ve izleyici üzerinde bir etki bırakmaya çalışıyor. Siz de çalışmanızda Augusto Boal tiyatrosunun diğer bir deyişle Forum Tiyatrosu tarzının benzer bir çabaya girdiğini söylüyorsunuz. Bu iki tiyatro arasında izleyiciyle etkin kılma açısından bir benzerlik kuruyorsunuz. Bunu biraz açabilir misiniz? Tek ortak nokta bu mu? Başka hangi ortak noktalar ya da tam tersi farklılıklar var?

Bu iki tiyatro arasında dünya görüşü açısından bir benzerlik var. Örneğin Brecht ezilenlerden yana, Marksist dünya görüşünü benimsemiş dedik, aynı şey Augusto Boal'de de var. Fakat Brecht entelektüel bir tiyatro yapıyor ki bu durum bizde hep yanlış anlaşılmıştır.

Bizde Brecht işçiler için tiyatro yapıyor denir, oysa Brecht'in seslendiği kesim belirli bir burjuva çevresi, özellikle de aydınlar. Brecht'in tiyatrosu oldukça zorlayıcı, Brecht'i çok iyi anlamak için, bütün bir Batı kültürünü iyi bilmek gerekiyor, yapıtlarındaki metinler arası etkileşimi, yabancılaştırmayı vs. çok iyi anlamak içi, Batı kültürünü iyi özümsemiş olmak gerekiyor. Augusto Boal'e gelince, o, Brecht'ten çok şey almış ama onun yapmak istediği tiyatro, doğrudan ezilenlere ve işçilere yönelik. Boal, tiyatroyu, sadece tiyatro ile yaşamın entelektüel düzlemde bütünleşmesi olarak görmüyor, estetik bir kaygısı da yok, ama tiyatronun dönüştürücü gücüne inanıyor. Ona göre tiyatro, yaşamı öyle bir biçimde etkilemeli ki, insanların yaşama bakışları, dolayısıyla davranışları değişsin. Böylece izleyiciyi de oyuna katan katılımcı tiyatro anlayışı doğuyor; bunu da birebir işte bu Forum Tiyatrosu anlayışıyla uyguluyor. Brecht'in tiyatrosunda izleyici ile sahne arasında yoğun bir diyalog var, ama bu düşünsel bir diyalog. Brecht izleyicisi oyun süresince birlikte düşünüyor, düşünmenin tadına varıyor, gülme anlayışı da gene düşünceyle bütünleşiyor ama Boal'in tiyatrosu herkese, okuma yazması olmayan birine bile seslenebiliyor, yani çok daha geniş bir halk tabanına sesleniyor. Bu açıdan da çok çarpıcı geliyor bana.

Gözlemlerinize dayanarak, genel olarak Türkiye ve Almanya ya da Avrupa'daki Brecht yorumlarını karşılaştırabilir mısınız? Sizce Brecht Türkiye'de genel olarak nasıl algılanıyor?

İlk önce yurtdışını söyleyeyim, yurtdışına baktığımızda Brecht oyunları ya çok müzelik, ya da apolitik bir biçimde yorumlanıyor. Bunu örneklerle gösteriyorum çalışmamda.

Bizde ise son yıllarda Brecht pek oynanmıyor ama son yirmi yıl içinde izlediğim oyunlar arasında, sözgelimi Dostlar Tiyatrosu'nun yaptığı öyle çalışmalar vardır ki, yaşamla tiyatro gerçekten bütünleştirilebiliyor. Örneğin 80'li yıllarda Genco Erkal'ın yaptığı oyunlar var, o dönemle, 80 sonrası dönemle hesaplasmayı getiriyor. Bir *Galilei* sahneliyor, bu oyunda 80 sonrası askerî darbeden sonra insanların korku içinde oldukları bir ortamı, bunalımlarını, aydınların korktuğu, insanların hapishanelerde sürüldüğü bir ortamı sahneye taşıyor bu oyunla; aydın bir kişinin tavrı nasıl olmalı, ya-

zar nasıl davranmalı gibi soruları tartışıyor. Bu *Galilei* yorumunda üzerinde durulan temel sorun baskılı dönemlerde susmalı mı, yoksa karşı mı çıkmalı sorununa odaklanıyordu. Düşünebiliyor musunuz günümüz koşullarına da uyarlanabilecek ne kadar güncel bir oyun! Böylece Dostlar Tiyatrosu o dönemde yaşanan çok güncel bir sorunu, *Galilei* aracılığıyla sahneye taşıyor. Bu çerçevede hâlâ sürdürdüğü çok başarılı çalışmalar var. Öte yandan 70'li yıllarda Türkiye'de Brecht oyunlarının çok slogancı bir anlayışla sahnelendiğini söyleyebilirim. Ama getirdiğim örnekler geçmişten, bugün Brecht'e ilgi bizde de azaldı.

Brecht yorumlarında çevirilerin de önemli rolü olduğunu vurguluyorsunuz çalışmanızda, çeviriler sahne yorumlarını nasıl ve hangi açılardan etkiler?

Her çeviriyi bir alımlama olarak değerlendirmek gerekir diye düşünüyorum. Çünkü aslında her çevirmen Brecht'i kendi bakışıyla okuyarak ve bir kültürden bir başka kültüre taşıyor. Sözgelimi Can Yücel'in çevirileri konusunda bir araştırma yapmıştık yıllar önce, biraz o çalışmadan bahsederek bu konuyu açıklayabilirim. Brecht'in çok ince bir mizah anlayışı var, hatta bizim izleyicimize soğuk gelen ve espriyi tam kavrayamamalarına neden olan, yabancılaştıran ve çok düşündüreren bir mizah anlayışı. Can Yücel, Brecht dilini çevirirken, onun mizah anlayışını, kendi esprileriyle bir tür halk güldürüsüne dönüştürerek yapmış, yani Can Yücel'in kendi yorumu girmiş işin içine. Brecht'in orijinal metni Can Yücel'le bir dönüşüm geçiriyor, sahneye koyanlarla birlikte tekrar bir dönüşüm geçiriyor. Tıpkı çocukken oynadığımız kulaktan kulağa oyunu gibi, aslında kültürler arası etkileşim dediğimiz şey de böyle. Bir yerde çevrilmiş metin de kendi başına bir bağımsızlık kazanıyor. Biz bu çalışmayı yaptığımızda Can Yücel çevirilerine eleştirel bir bakış da getirmiştik. Buna karşılık Adalet Cimcoz'un çevirilerini orijinale yakın olduğu için başarılı buluyorduk. Hatta Genco Erkal, Adalet Cimcoz'un çevirileriyle birlikte Brecht'i özümselediğini söylüyor benle yaptığı söyleşide. Genco, Fransızca ve İngilizce de bildiği için, bakın burada bir tiyatrocunun dil bilmesinin ne kadar önemli olduğu göze çarpıyor, hem Türkçe, hem İngilizce, hem Fransızca'dan okuyor hem de Almanca'sını araştırıyor ve ancak ondan sonra dramaturji çalışmasıyla kendi metnini

oluşturuyordu. Olabildiğince farklı dillerdeki yorumlarını inceleyerek, farklı kültürlerde Brecht'in nasıl özümsemiş olduğunu alımlayarak kendi sahnelemesine geçiyordu. Bu açıdan bence çeviri çok belirleyici oluyor.

O halde çevirilerde orijinale yakını korumak ya da onu kendi dilinde en güzel şekilde ifade etmek temelinde iki ayrım var ve zaman zaman bu iki anlayış da eleştiriliyor, öyle değil mi?

İşte bu yüzden sahneye koyan kişinin yapacağı dramaturji çalışması çok önemli, dramaturji çalışmasında farklı çevirileri bir araya getirip en güzel hangisi olabilir diye düşünmek gerekir. Sonuçta eğer oyun sahnelenecekse, sahneye koyma aşamasında yapılan dramaturjik çalışma çok belirleyici oluyor.

Çalışmanızdan Haldun Taner'i daha ayrı bir yere koyduğunuz anlaşılıyor. Sanki size göre Haldun Taner Türk yazarları arasında Brecht'i en başarılı yorumlayanlardan biri. Haldun Taner'i ayrı bir yere gerçekten koyuyor musunuz?

Ben şöyle düşünüyorum, Haldun Taner, Batı kültürüyle yoğrulmuş, Brecht'ten de çok şey öğrenmiş. Brecht'le aynı dünya görüşünü paylaşmıyor aslında ama Brecht'ten çok şey almış. Brecht'in nasıl farklı kültürleri, örneğin Japon tiyatrosunu inceleyerek kendi tiyatrosunda kaynak olarak kullandığını görüyor; kendisi de geleneklerle hesaplaşmasında Ortaoyunu ve Karagöz'den kaynak olarak yararlanarak buna benzer bir çizgi izliyor. Brecht farklı gelenekleri ve kültürleri alarak yeni bir şey koyuyor ortaya. Haldun Taner de aynı şeyi deniyor ve bunu kendi tiyatro geleneğimizden yararlanarak yapıyor. Dolayısıyla Haldun Taner'in yazar olarak Brecht'ten çok şey aldığını ve bunu da yaratıcı bir şekilde dönüştürdüğünü düşünüyorum. Oktay Arayıcı, Vasıf Öngören, Ömer Polat, Haldun Taner, Ferhan Şensoy gibi pek çok yazar var Brecht'ten etkilenen.

Sizin son yıllarda yazdığınız oyunlarınızda da sözcgelimli Ayla Algan'ın sahnelediği Ukraynalı bir kadının göç öyküsünü anlattığınız tek kişilik oyununuz *Lena, Leyla ve Ötekiler*'de, faşizme eleştiri getirdiğiniz grotesk oyununuz *Pinkyo Kral Übü'nün Ülkesi*'nde, Almanya'da göçmen çocukların sorunlarını ele aldığınız *Almanya, Almanya* adlı belgesel oyununuzda ve yine göçmen-

lerin sorunlarının gündeme geldiği Almanya'da tiyatroya uyarlanan *Özgürlük Yolları*'nda toplumsal konulara duyarlılık açısından Brecht tiyatrosunun etkilerinden söz edilebilir mi?

Tabii Brecht'ten çok etkilendim, başka türlü olması mümkün mü? Ama bir oyunu yazarken sanırım belirleyici olan etkilendiğiniz yazarlardan çok seçtiğiniz konu oluyor. Yani oyunun nasıl bir yapısı olacağını size konu söylüyor. Bu oyunların alışlagelmiş dramatik bir yapısının olmamasında da belki Brecht tiyatrosunun izleri görülebilir. Okuyucu ele alınan kişilerle, sözgelimi bir kimlik bunalımı yaşayan Lena (Leyla) ile, diktatör Übü'nün elinde oyuncak olan Pinokyo ile, Almanya'da toplumsal koşulların altında ezilen küçük Murat'la birebir özdeşleşmiyor ya da özdeşleşse bile sorunların toplumsal nedenlerini görebiliyor, bağlantıları çıkarabiliyor, temellerine inebiliyor. Tabii oyunların bu boyutunun çıkması büyük oranda sahne yorumuna bağlı.

DOSTLAR TİYATROSU



KABARE

BERTOLT
BRECHT

TÜLAY GÜNAL - GENCO ERKAL

Ben Bertolt Brecht, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Afiş Tasarım: Handan Tepe Foto: © Serdar Tanyeli

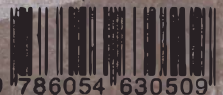
Dünden Bugüne
Brecht
ZEHRA İPŞİROĞLU

Bertolt Brecht herkes için tanınmış bir isim. Oyunları, şiirleri, özdeyişleri herkes için bir pusula işlevi görüyor. Ancak pratikte nasıl bir biçim aldığı ise yıllar içerisinde değişen, farklı anlamlar kazanan, yorumlarla yumuşayan şiddetlenen bir içeriğe sahip. Değişmeyen tek şey ise Brecht'in her daim güncelliği. Aksi takdirde Cesaret Ana'ların günümüzdeki varlığını nasıl açıklardık?

Kitap, Zehra İpşiroğlu'nun yurtiçi ve yurtdışında eleştirel bir gözle biriktirdiği deneyimleri, Brecht'in yıllar içerisinde aldığı yönelimleri ve farklılıkları içeriyor; ülkeden ülkeye kazandığı ve yitirdiği anlamlar ile 60'ların ve 70'lerin sahne anlayışıyla günümüz kavrayışları arasındaki büyük kaymalara dikkat çekiyor. Ama her zaman için Brecht içerisindeki öz arıyor ve öne çıkarılıyor. Çünkü Brecht tartışmaya devam ediyor hâlâ...



ISBN 978-605-4630-50-9



9 786054 630509