

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>



Fehmi Efe
JOHN ARDEN
Barış ve Özgürlük

***JOHN ARDEN'DA
BARIŞ VE ÖZGÜRLÜK***

FEHMİ EFE

BROY YAYINLARI : 23
BİLGİ DİZİSİ : 3
eylül 1986

Kapak Düzeni
FERİT ERKMAN

FEHMİ EFE

;

JOHN ARDEN'DA BARIŞ VE ÖZGÜRLÜK

JOHN ARDEN'İN
TİCARİ TİYATRO İÇİN YAZDIĞI OYUNLARDA
BARIŞ VE ÖZGÜRLÜK TUTKUSU :
GELENEKSEL - ÇAĞDAŞ BİR YAKLAŞIM
(DOÇENTLİK ÇALIŞMASI)

İNCELEME



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://montey.org>

BROY YAYINLARI



John Arden

1950 sonrası İngiliz tiyatrosundan söz ederken John Arden'in adını anmamak olanaksızdır. Ne var ki, otuz yılı aşkın sanat yaşamı boyunca ne eleştirme, ne de tiyatroseverlere yeterince hoş görüldüğü söylenemez. Ancak olumsuz tepkilere karşın bilinçli kararlılığı; onu, sanatını daha bir ödün vermez şekilde sürdürmeye yöneltmiştir. Bu yüzden oyunları da, «National Theatre» ve «Royal Shakespeare Company» gibi «West End»in ünlü sahnelerinde değil, «Unity» gibi küçük ama halk ve emekçi kitlelerinin daha rahat izleme olanağı bulduğu sahnelerde, çoğunlukla parasız ya da az bir ücret karşılığında sunularak sanat dünyasına yayılabilmişlerdir.

Arden, tiyatro sanatının başlangıcından günümüze değin geçirdiği evreleri, her dönemden birer kıvılcım katarak, kendi tiyatro anlayışında yansıtmaya çalışmakta; yazdığı oyunlarında yüzyılımızın gerçeklerine parmak basmaktadır. Bu gerçeklerden ikisi ve belki de en önemlileri «Barış ve Özgürlük Tutkusu»dur. İnsanlık tarihi bu tutku için kin, nefret ve savaşlarla dolmuş, bu tutku içindir ki, ulusların tarihleri yeniden yazılmıştır. Arden bu tutkuyu oyunlarında şiirselleştiriyor. Çalışmamızda yazarın sanatına bu yönden ışık tutmağa çalışacağız.

Arden'in, eşi Margaretta D'Arcy ile birlikte yazdığı radyo, TV ve sahne oyunlarının sayısı yirmiyi aşmaktadır. Oyunların tümünü içeren bir inceleme, bu çalışmanın kapsamı dışına çıkacağı gibi, Arden'in kendi özgün çalışmasını da sağlıklı olarak yansıtmış sayılmayacaktı. Yazarın ticari tiyatrodan uzaklaştığı 1966 sonrasında yazdığı özyaşam öyküsünü yansıtan iki oyunu —The Bagman ve Squire Jonathan— dışındaki oyunlarında eşi Margaretta D'Arcy'nin de imzası yer alır. Bu durum göz önüne alınırsa, seçeneğimizin haklı olduğu kısmen olsun anlaşılır inancındayız.

Hatta bu ölçüyü bozmamak için ticari tiyatroya gözetilerek yazılan ama yine Margaretta D'Arcy'nin de adını taşıyan The Happy Haven bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu kısıtlamanın seçilen konunun devrim alanını daralttığı söylenebilir. Kimi yönden bunun doğruluğuna inanmakla birlikte, konunun dağınlıklığını önlemek için bu özleştirmenin bir bakıma zorunlu olarak yapıldığını belirtmek umarım hoş karşılanır.

Fehmi EFE

İngiltere'de tiyatro, zengin geleneğinin olmasına karşın, Restorasyon döneminden başlayıp ondokuzuncu yüzyılın sonuna değin uzanan iki yüzyılı aşkın bir süre ölü sayılabilecek bir dönem yaşamıştır. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarından 1950'lere varan yarım yüzyılı aşkın bir süre içinde G. B. Shaw, T. S. Eliot, C. Isherwood ve W. Auden gibi oyun yazarlarınca girişilen «geçmişin yoz tiyatro anlayışını yıkmaya» çabaları da pek başarılı olmamıştır. 1950 sonrasının ise İngiliz Tiyatrosunda yeni bir dönemi vurguladığı bir gerçek.

Doğalcılığın dar sınırları içinde bunalan Avrupa tiyatrosu, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra kendine yeni anlatım olanakları bulmaya çalışır. Kuşkusuz yeni ekonomik, politik, düşünsel, bilimsel ve askeri alanlardaki gelişmelerin yanı sıra, eskiyle olan bağların giderek iyice kopması, gerek bireyin gerekse toplumun dünyasının daha karmaşık duruma gelmesi ve bu karmaşık yaşantının doğalcılığın dar sınırları içinde anlatım olanağı bulamayacağının anlaşılması, oyun yazarlarını yeni bir arayışa yöneltmiştir.

Öte yandan ondokuzuncu yüzyılda sorun olan çok şey, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da sorun olmaktan çoktan çıkmış; insanın dünya görüşünü tümünden değiştiren yeni bir yaşam birikimini anlatabilmek için, yeni bir tiyatro diline gereksinim duyulmaya başlanmıştır. İşte geçen yüzyılın sonlarında Avrupa tiyatrosunda başlatılan ve yüz yıla yakın bir süredir sürdürülen kendini yenileme çabaları, bu yoğun yaşantıyı en iyi bir biçimde dile getirmeye çalışmakta; dışavurumculuk, koşuk, simgecilik, epik ve uyumsuz tiyatro akımı gibi değişik tiyatro anlayışları bu yeni gerçekliğin oluşturduğu insan duyarlılığını tüm yönleriyle dile getirmeye yönelmektedir.

İngiltere'de *bağımsız tiyatroların* yaygınlaşmaya başladığı ondokuzuncu yüzyılın sonlarında oyun yaz-

maya yönelen Shaw, oyunlarında, roman yazarı olmasının erinçliği, üstün espiro gücü ile İngiliz izleyicisini geçici bir süre için oyalayabilmiş ama, burjuva toplumunu eleştirirken tiyatro adına yeni bir şey getirmemiştir.

Oysa Eliot, şiirde dramatik dili ustaca kullanmasından yararlanarak, tiyatrodaki konuşma dilini kullanmakla bir devrim yapmaya çalışır. *Sweeney Agonistes* ve *Murder in the Cathedral* gibi oyunlarında da konuşma dilini başarıyla kullanır. Ne var ki, oyunlarının eylemlerini yirminci yüzyıldan değil, geçmiş dönemlerden almakla ve insanlığın kurtuluşunu kendilerince Hristiyan dünya görüşünde görmekle başarısına gölge düşürmüş ve kendinden sonra gelen oyun yazarlarına bir örnek oluşturmamıştır.

1950'li yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın yığınlarını üzerlerinden atmaya çalışan İngiliz izleyicisine yazdığı oyunlarla şen anlar yaşatan Fry ise, canlı bir anlatım dili kullanmasına karşın, konuşma dilini yeni bir dramatik yaşantıyı anlatmak için değil, süs aracı olarak kullanmış ve oyunlarının kalıcı bir etkinliği olmamıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya'da bulunan ve Alman dışavurumculuğunun etkisinde oyunlar yazan C. Isherwood ve W. Auden, 1930'ların bunalımlı döneminde, birlikte yazdıkları oyunlarda pantomim, müzikhol ve revü yönteminden ve zaman zaman da *ballad*lardan yararlanmakta; radyo duyuruları, izleyicinin oyuna katılımı ve doğaçtan söyleme yöntemlerini kullanmalarıyla 1950 sonrasında özgün çalışmalar yapan J. Littlewood ve J. Arden'i anımsatmaktadır.

Dışavurumculuğun tiyatroya anlatım olanakları bakımından katkısı azımsanamaz. Ancak bu tür oyunlarda düşünce ve toplumsal çevrenin üstünlük kazandığı ve eylemin kısırlaştığı görülüyor. Bu yüz-

den yirminci yüzyıl gerçekliğini bu tür oyunlarla tam olarak anlatma olanağı kısırlanmaktadır.

1950'lere uzanan yirminci yüzyıl İngiliz Tiyatro-sunda genelde bir din flavasının varlığı gözleniyor. Öte yandan Eliot, Auden ve Fry gibi ozan oyun yazar-ları yanı sıra romancılıktan oyun yazmaya yönelen Galsworthy, Priestley, Maugham, Rattigan, Coward, Green ve 1940'lardan sonra oyun yazmaya başlayan Ustinov'un 1950 sonrası İngiliz Tiyatrosu'na olumlu katkıları olduğu söylenemez.

Bu dönemde yaş olarak orta kuşaktan sayılan ama yazdığı oyunlarda zengin ve canlı çağdaş yaşam biçimini dile getiren John Whiting'den söz etmemek olanaksızdır. Yaşadığı yüzyılın sorunlarına sırt çevir-meyen Whiting, oyunlarının «hemen hemen hepsinde görünüş ve gerçekçilik, sevgi ve nefret, iyilik ve kötü-lük, şiddet ve kişisel sorumluluk, kendini aşma, ken-dini yok etme» gibi konuları başarıyla dile getirmekte ve evrensel boyutlarda şiirsel bir dil kullandığı göz-lenmektedir¹. Ne var ki yirminci yüzyıl insanının yüz yüze olduğu acımasız gerçekleri dile getirirken insa-na yaşama hırsı veren bu usta yazar, hakkettiği ilgiyi görünceye değin yaşayamamıştır.

1950'li yılların başlarında Londra tiyatrolarında çoğunluğu yabancı olan Sartre, Aencuilh, Ionesco, Bec-kett, Camus, Giraudoux ve Arthur Miller gibi oyun yazarları ile bazı İngiliz klasikleri ve zaman zaman da yukarda sözünü ettiğimiz yazarların oyunları sahne-leniyordu. İngiliz Tiyatrosu'nun içinde bulunduğu bu olumsuz hava, konuyla ilgilenen sanat adamlarını dü-şündürmeye başlar. Konuyla ilgili sempozyumlar dü-zenlenerek, çözüm yolları aranır². Yapılan girişimler

1 Cevat Çapan, *John Whiting Çağdaş Bir Oyun Yazarı* (İstan-bul - Yankı Yayınları, 1975), s. 159.

2 *The Encore Reader*, eds. by. C. Marowitz, T. Milne, O. Hale (Up pub. by Methuen - London, 1970), s. 40 - 41. Ayrıntılı bil-gi için Bkz. Fehmi Efe, *John Arden'in Oyunlarında Gelenek-sel Anlatım* (İstanbul Üniversitesi, 1979), s. 7.

olumlu sonuçlar vermeye başlar. 1956 yılında İngiltere'nin en yüksek sanat kurulu olan Art Council, *bağımsız tiyatroların* desteklenmesi yolunda karar alır. Bu kararı izleyen aylarda Londra ve taşra kentlerinde irili ufaklı birçok tiyatro derneği kurulur.

Bütün bunlar olurken başka bir süreç de kendiliğinden geliyordu. İkinci Dünya Savaşı yıllarında doğan yeni bir kuşak, savaşı izleyen yıllarda eğitim reformu sonucu yaygınlaşan yüksek öğretim kurumlarında öğrenimlerini tamamladıktan sonra 1950 sonrası İngiliz toplumunda etkin olmaya başlar. Toplumun hemen her kesiminden gelen bu gençlerin sayıları azımsanamazdı. Savaşın getirdiği mutsuzlukları yaşayarak tadan bu kuşak, savaş sonrası kendilerini bekleyen toplumsal sorunların bilincindeydi. 1945'ten sonra yönetimi ele geçiren İşçi Partisi bile, «refah toplumu» için olumlu adımlar atmasına karşın, bu gençliğin mutsuzluğunu giderememiştir.

İşte bu kuşak içinden gelen genç oyun yazarları yirminci yüzyılın sorunlarını ve insanının duyarlılığını öfkeli bir dille anlatmaya çalışacaktır. Öte yandan 1949'da kurulan ve 1956 yılında Londra'da da temsiller veren Brecht yönetimindeki «Berliner Ensemble» bu yazarları oldukça etkileyecektir. Ancak salt Brecht'in bu yazarları etkilediğini söylemek yanıltıcı olur. Çünkü yukarda sözünü ettiğimiz etkinlikler yeterli birikimi çoktan oluşturmıştı. Ama Brecht'in epik yönteminin bu genç yazarlara teknik bakımdan kolaylıklar getirdiği de yadsınamazdı.

Bu olumlu gelişmelerin yanı sıra Londra'da iki yeni tiyatro topluluğu bu genç yazarlara kapılarını açmaya başlar; bunlardan ilki Joan Littlewood'un kurup yönettiği «Theatre Workshop» öbürü ise G. Davine yönetimindeki «The English Stage Company»dır. B. Behan, S. Delaney ve H. Livings gibi oyun yazarları sanat dünyasına adlarını Theatre Workshop'tan duyururken genç oyun yazarlarına öncelik tanıyarak on-

ları maddi yönden desteklemek amacıyla çalışmalarını Royal Court Tiyatrosu'nda sürdüren «The English Stage Company», başta J. Osborne olmak üzere A. Wesker, J. Arden, N. F. Simpson, E. Bond ve H. Pinter gibi oyun yazarlarının yetişmelerinde öncü olmuştur. Özellikle sanat dünyasına kapılarını açtığı 1956 yılında Osborne'un *öfke* adlı oyunundan inanılmaz düzeyde gelir elde etmesi, «The English Stage Company»nin, genç oyun yazarına daha çok olanak tanınmasına fırsat yaratmıştır.

İşte «Royal Court Tiyatrosu»nda oyunları sahnelenen ilk kuşak oyun yazarlarından John Arden, tiyatroyla Edinburgh'ta üniversite öğrencisi olduğu yıllarda ilgilenmeye başlar. Üniversitede bir yandan mimarlık öğrenimi görürken, öte yandan tiyatro kültürünü kuramsal olarak geliştirmeye çalışır, hem de arkadaşlarıyla birlikte oyunlar sahnelemeye başlar. Öğrencilik yıllarının ürünü olan ilk yazdığı oyunu *All Fall Down*'ı yine o yıllarda öğrenci arkadaşlarıyla birlikte sahneler. Öğrenimini tamamladıktan sonra kısa bir süre mimarlık yapan Arden, 1957 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen *The Waters of Babylon* adlı oyunuyla sanat yaşamına başlar.

Ne var ki, ne bu oyunu ne de bundan sonra aynı tiyatrodaki sahnelenen *Live Like Pigs* (1958), *Sergeant Musgrave's Dance* (1959) ve *The Happy Haven* (1960) gibi öbür oyunları izleyici ve eleştirmenlerin beğenisini kazanabilir. Üstelik bu oyunlardan *Sergeant Musgrave's Dance* gibi bugün İngiliz okullarında okutulan klasik oyunlar arasında yer alan başarılı bir oyunun bile o günlerde tutunamayışı ilginçtir.

Bunda kuşkusuz eleştirmenlerin olumsuz tutumu kadar, Arden'in dramatik yönteminin de payı azımsanamaz. «İyi kurulu oyunlar»a alışmış İngiliz tiyatro severlerinin Arden'in oyunlarında umduklarını bulmaları beklenemezdi. İzleyici, Osborne'un oyunlarından çok şey anlayabiliyordu, hatta uyumsuz oyunlar

yazan Pinter bile onlara daha yakın sayılırdı. Oysa Arden, hem konularını evrensel boyutlarda ele alıyor, hem de izleyicinin kolay anlayamayacağı olay ve karakterlere yer veriyordu. Üstelik oyunlarında çağdaş-tarih koşutluğu kurarak olayları nesnel bir yaklaşımla ele alması, izleyicinin kolayca anlayacağı bir yöntem değildi. Bu tür oyunların sıkıcı bulunması kaçınılmazdı. Arden'in yararlandığı epik yöntemin anlaşılması her şeyden önce bir birikim ve kültür sorunuydu. Brecht bu durumu açıkça vurgular:

Epik tiyatronun bir ülkede uygulanması, teknikte belli bir düzeye erişilmesinden başka, toplum hayatında, yaşam sorunlarını çözebilmek için bu sorunların açıkça tartışılması yolunda güçlü bir ilginin belirmesi ve bu ilginin bütün karşıt eğilimlere karşı savunulmasına bağlıdır³.

O yılların İngiltere'si için bu sözlerin doğruluğu yadsınamazdı.

Yukarıda sözü edilen gelişmelerin yanı sıra, Arden'in o yıllardaki politik eğilim ve ilişkilerini de belirtmek yararlı olacaktır. Arden'in ticari tiyatro için yazdığı yıllarda sığağı sığağına yapılan eleştirilerde «tarafsız»⁴, «liberal»⁵ ve hatta «kararsız»⁶ gibi yakıştırmalarla yazarın o yıllarda ele aldığı konuları işleyişindeki tutumu vurgulanmaya çalışılıyordu. Bu tür eleştirilerin doğruluk payı olmakla birlikte, Arden'in o ilk yıllarıyla ilgili en ilginç açıklamayı eşi Marga-

3 Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro Üzerine*. Çeviren: Kamuran Şipal (İstanbul Yayınevi, 1964).

4 Michael Anderson, *Anger and Detachment* (London - Focal Press 1976), s. 50 - 86.

5 Simon Trusler, 'Political Progress of a Paralysed Liberal', *Drama Review*, 13 (Summer 1969), s: 181 - 191.

6 Richard Gilman, Arden's Unsteady Ground, *Tulane Drama Review*, XI, No. 2 (1966), s. 54 - 62.

retta D'Arcy yapmaktadır. D'Arcy, Arden'la birlikte Committee of One Hundred (Yüzler Komitesi) adlı anarşist-pasifist görüşleri yaymaya çalışan bir komitenin üyesi olduklarını belirtiyor⁷. Arden'in kendisi de 1960'lı yıllarda şiddet yanlısı olmayan anarşik eylemlere gönül bağladığını yazıyor⁸. Kuşkusuz bu açıklamalar, yazarın kargaşa yaratarak durumdan yararlanmaya çalışan profesyonel bir örgüt militanı olduğu anlamına gelmemelidir. 1963 yılında kendi köyü Kirbymoorside'da karısı ile birlikte düzenledikleri festivalde bu konuyla ilgili yaptığı açıklamada, «anarşi» sözcüğü için «eşimin düşündüğü anlamda»⁹ diyerek konuyla ilgili ideolojik soyutlamalar yapılmasını önlemek zorunluğunu duymuştur. Ama gerek Arden'in kendisinin, gerekse eşi Margaretta D'Arcy'nin anarşist görüşlerin etkisi altında kaldıkları saklanamaz bir gerçek oluyor. Bu durum, savaş sonrası yıllarda bir bakıma moda olan «yeni - anarşizm»in uzantısı sayılır. Aralarında Sir Herbert Read ve Alex Confort gibi ünlülerin bulunduğu «Committee of One Hundred» bir yandan klasik anlamdaki anarşizmi savunmakta, öte yandan da «militan pasifizm»i yaygınlaştırmaya çalışmaktaydı. Woodcock, Ardenlar'ın da üyesi bulundukları Committee of One Hundred'la ilgili eleştirisinde «her zaman olduğu gibi militan pazifizmin, bir hükümet önlenemeyen savaş hazırlıklarıyla karşılaştığı zaman devlet aleyhtarı anarşik duyguları depreştirici bir rol oynadığını»¹⁰ belirtir. Michael Cohen da eski kuşak aydın İngilizler'le Arden'in ilişkisinin olduğunu vurgularken, Kirbymoorside'da düzenlenen festi-

7 Margaretta D'Arcy, *Tell Them Everything* (London - Methuen 1981), s. 125.

8 John Arden, *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and its Public* (London - Methuen 1977), s. 45.

9 Ian Watson, *Kirbymoorside '63 with a footnote by John Arden, Encore* (November - December 1963), s. 20.

10 George Woodcock, *Anarchism* (London 1979), s. 457.

valdeki Anarşi, Heyecan ve Anlamlı Enerji'yi¹¹ örnek gösteriyor. Herbert Read'in de Arden gibi bir York'lu olduğu göz önüne alınırsa, bu yazarların aynı komitede üye olmalarını doğal karşılamak gerekir.

1960'lı yıllarda yeni-anarşizmin birçok meslek dalına ve bu arada bu üniversitelere sızdığı bilinmektedir¹². Böyle olunca bu yayılmanın yazarlar ve mimarlar arasına da sızması kaçınılmazdı. Arden'in de bir mimar olduğu düşünülürse, bağıntı daha rahat anlaşılacaktır. Bu bir bakıma devrimcilikten çok, kurulu düzene karşı ayaklanma fikirlerinin oluşması anlamına geliyordu. Bunda, o yıllarda özellikle üniversite öğretim üyeleri ve öğrencileri arasında taraftar toplayan Reich ve Laing'in cinsel özgürlüğü savunan görüşleri kadar, Marksizmin de etkisi küçümsenemez. Gelişmekte olan bu yeni birikim, hem devlet kavramını reddederek merkezi yönetimi parçalayıp onu halkın sorumluluğuna devretmeye yönelmekte, hem de politik yararcılığa (pragmatism) ve tarafsız büyük devlet kurumlarına karşı ayaklanmayı amaçlayarak taraftar toplamaya çalışıyordu¹³.

Arden 1960'lı yılların başlarında bu yeni akımın başında görülür. Bu durum, yazarın Committe of One Hundred'a katılmasından 1969 yılında Hindistan'da edildiği deneyimler sonucu hem şiddet yanlısı olmayan «Gandhi'ci» ideolojiyi hem de anarşik tutumunu bütünüyle terk etmesine kadar sürer. Arden'la eşi Margaretta D'Arcy, birlikte gittikleri Hindistan'da bir oyun yazmayı amaçlıyorlardı¹⁴. Ama orada J. P. Narayan gibi ünlü Hint devrimcileriyle karşılaşınca bütün tasarıları altüst olur. Woodcock, yeni-anarşizmin ikinci sınıf insan olarak görülen Hintliler arasında olduk-

11 Michael Cohen, 'The Politics of the Earlier Arden', *Modern Drama* vol. XXVIII, no. 2 (June 1985), s. 200.

12 İbid., s. 200.

13 İbid., s. 200

14 *To Present the Pretence*, s. 101.

ça yaygın bir görüş olduğunu ve Gandhi'nin de kendine özgü bir anarşist olduğunu vurgulayarak, Narayan Gandhi'nin Saradovaya hareketi olarak bilinen toplu arazi işgal etme eyleminin yüzyılımızdaki en önemli büyük anarşik gelişmelerden biri olduğunu kaydediyor¹⁵.

İşte Arden'in oyunlarında karşılaştığımız «sıkıdüzen anlayışı» eleştirisinin temelinde yatan bütün bu etkenlerin, yazarın sanatında silinmeyecek bir iz bırakması ve «...*banı birileri vurursa ben de hemen karşılığını veririm...*»¹⁶ demesi onun, sanatına da yansıyan tepkici oluşunun göstergesidir. Bu «sıkıdüzen anlayışı»nın bireysel ve toplumsal özgürlükleri kısıtladığı gibi, barışa giden yolları da engelleyici unsur olduğu gerçeği, Arden'in oyunlarında işlenmeye çalışılan konulara temel oluşturmaktadır.

15 Woodcock, s. 462.

16 John Arden, *Sergeant Musgrave's Dance* (London - Methuen 1960), s. 7.



Live Like Digs, Wurtemberg (1966)



**OYUNLARDA
BARİŞ VE ÖZGÜRLÜK TUTKUSU**



The Workhouse Donkey, Chishester (1963).



Sergeant Musgrave's Dance, Paris (1963).

I. BURUK ÖZGÜRLÜK

The Waters of Babylon, Arden'in sanat yaşamına adını duyurduğu ilk oyunudur. Oyunun sahnelendiği Royal Court Tiyatrosu, o yıllarda George Davine'in yönetimi altında savaş sonrası İngiliz tiyatrosuna yeni bir yön vermek için denenmemiş oyun yazarlarına kapılarını açıyordu. Osborne'un *Öfke'si* (*Look Back in Anger*) bu açılışın ilk başarılı örneklerinden biriydi. Hem yatak hem de oturma odası olarak kullanılan Midlands'da küçük bir salonda geçen oyun, bir yandan kurulu düzene ve İngiliz toplumuna karşı haykırırken, öte yandan da İngiliz tiyatrosunun içinde bulunduğu yapaylığa tepki gösteriyordu¹. Royal Court Tiyatrosu *Öfke*'yle elde ettiği başarıya bundan iki yıl sonra bir yenisini daha katacaktır. Bu, Norfolk'ta küçük bir evin yaşamını görünürdeki yanlarıyla, olduğu gibi sahneye getiren Wesker'in *Roots* adlı oyunudur.

Oysa Arden, *The Waters of Babylon*'u bilinçli bir tutumla yapay bir tarzda yazmaya özen göstererek; müzikli, danslı, koşuk monologların yer aldığı, zengin güldürü içeren pandomim türü bir gösteri canlandırıyor. Öyküye konu olan Polonya asıllı Krank, gündüzleri bir mimarlık bürosunda çalışan, geceleri «yarı randevu evi» olarak işletilen bir pansiyonu yöneten karışık kişilikli biridir. Krank, içinde bulunduğu ekonomik krizden kurtulup borçlarını ödeyebilmek için, önce borçlu olduğu bir başka Polonyalı olan Paul'a, Kruşçev'in Londra ziyaretinde öldürülmesinde kendisine yardımcı olsun diye, şantaj yapar. Sonra da borcu olan beş yüz poundu ödeyebilmek için düzenlediği

1 Albert Hunt, *Arden A Study of His Plays* (London - Methuen 1974), s. 35. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

çekilişte hile yapar. En son da yanlışlıkla arkadaşı Paul'un kursununa hedef olarak, yaşamını yitirir.

Arden, sıradan bir yaşam biçimini üstün bir dramatik anlatımla canlandırdığı bir oyununda, sonradan *The Workhouse Donkey*'de daha ayrıntılı bir biçimde işleyeceği« bir meta olarak seks» olayını yermeye çalışır. Ayrıca oyunun dramatik yapısı gereği kullanılan bazı şarkılarla, önemli kimi çağdaş mesajlar da iletmeye çalışılır. Bunların en önemlisi daha oyunun ilk perdesinde Krank'ın söylediği şarkıdır.

As I went down by Belsen town
I saw my mother there
She said, go by, go by my son, go by,
But leave with me here
Your lovely yellow hair.

As I went down by Auschwitz town
My brother looked out of the wall
He said, go by, go by my brother, go by,
But leave with me here
The lovely strong tooth from your skull.

As I went down by Buchenwald town
And there for my sweetheart I sought
But she whispered, go by, oh my darling go by,
You leave with me here
The lovely red blood of your heart (s. 21 - 22).



Belsen kasabasından geçerken
Gördüm annemi orada
Çek git, dedi, git oğlum, çek git,
Ama bırak benimle burada
Güzelim sarı saçlarını.

Auschwitz kasabasından geçerken
Kardeşim baktı hücreden
Çek git, dedi, git kardeşim, çek git,
Ama bırak benimle burada
Güzelim güçlü dişini.

Buchenwald kasabasından geçerken

Sevgilimi aradım orda

Ama fısıldayıp dedi ki, çek git, ah sevgilim git.

Bırak benimle burada

Kalbindeki güzelim  l kanını.

Bu  arkının oyunun içeriğiyle pek ilgisi olmadığı sanılır. Oysa Krank; hem Sovyet, hem de Alman ordularının içinde bulunmuş, Nazi toplama kamplarında kalmıştır. Sonunda özgürlüğüne kavu ursa da artık geçmişin acı anıları, silinmeyecek bir biçimde, Krank'ın belleğine i lemi tir. Onca insanın acımasızca gözleri önünde ölümüne ya da  ld r l   ne tanık olmuştur belki de.  zg rd r ama anayurdundan uzaktadır ve belki de artık oraya hiç dönmeyecektir. Baker Street'te bir tuvaletten elbise de i tirip  ıkar ken dönüp izleyiciye sesleni i, geçmişin acı gerçekliğinin yansıması sayılır:

Ben toplumsal ruhu, eylemi, zamanı, yeri, yurdu ve koşulu olmayan biriyim...² (s. 29)

Krank, İngiltere'ye geldikten sonra yaşamına yeni bir renk katabilmek için türlü işlerde çalışmıştır (s. 25). Ne var ki, en son çok para getiren yasadışı bir i te karar kılmıştır. Gerçi gündüzleri bir mimarlık bürosunda çalışır, ama onun asıl u ra ı, kızları pazarlamaktır. Böylece hiç olmazsa ekonomik özgürlüğünü sa lamla tırmı  olacaktır. Siyasal  zg rl   lerin de dayanağının ekonomik özgürlüğü olduğu düşünülürse, Krank'ın seçeneğinin yerinde olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Krank'ın oyunun ba ından sonuna değin süren karanlık ki ili i, bir türlü aydınlatılmaz. Krank, en

2 John Arden, *Waters of Babylon (Three Plays)*, Penguin Books, 1964).

son yaralanıp ölmek üzereyken kimliğini anlatmaya çalışır, ama akli yine savaşın o acı anılarına takılır ve sözlerini tamamlamadan ölüp gider:

I am going to declare my identity at last
I can not any longer do without knowing them...
So many thousands of people
In a so large a cold field.
How did they get into there?
And what do they expect to find? (s. 96 - 97)



*En son kimliğimi anlatacağım...
Artık onları bilmeden edemem...
Binlerce insan
Öylesine geniş soğuk bir yerde
Nasıl girdiler oraya?
Ne bulmayı umuyorlar sanki?*

II. YABANIL ÖZGÜRLÜĞE DUYULAN ÖZLEM

Arden'in öğrencilik yıllarında yazdığı, B.B.C. ödülünü alan ve ünlü yönetmen Oscar Lewenstein'in dikkatini çekmesi sonucu The English Stage Company'nin yollarını açan *The Life of Man*, birçok bakımdan daha sonraki yıllarda yazılan *Live Like Pigs*'i anımsatır. Bütün tayfası deli bir kaptan ve intikam meleği gibi onu izleyen günah keçisi, Galli denizci Jones'tan oluşan bir yük gemisinin dönüşü olmayan yolculuğunu konu edinen oyun; gerek kullanılan dilin idyomatik zenginliği ve konuşma dilinin geleneksel şarkılar ve balladların yer alışı, gerekse Galli denizcinin geçmişin ereksiz çoban yaşantısındaki yürekli, özgür günlerini dile getirişi yönünden, *Live Like Pigs*'teki göçer aile «Sawneyler» de gördüğümüz «gülbüz dilenciler»den farksızdır.

Arden toplumsal konulara ilgi duyan bir yazar. Ne' var ki, ticarî tiyatro için yazdığı oyunlarının he- men hepsinde ele aldığı konuları işlerken olaylara yan- sız yaklaşımını özenle korumaya çalışması şiddetli eleştirilere yol açmıştır. Öyle ki *Live Like Pigs* 1958'de Royal Court Tiyatrosu'nda ilk olarak sahnelendiğinde Arden hem kargaşayı savunan, tinsel (moral) değ- lere önem vermeyen biri olarak, hem de «refah toplu- mu»na sataşmakla suçlanır³. Oysa çingene Sawneyler' le saygın kişiler sayılan Jacksonlar'ın belediyenin top- lu konutlarında kapı komşusu olarak yaşamaya, zor- lanmalarıyla, her iki ailenin de özgürlüklerinin kısıt- landığı açık bir dille anlatılmaya çalışılmaktadır. Özellikle Sawneyler'in, geçmişin yasa tanımayan, öz- gürlük dolu günlerine duydukları özlem, şarkılarla sık sık dile getirilir:

O England was a free country
So free beyond a doubt
That if you had no food to eat
You were free to go without.

But if you want your freedom kept
You need to fight and strive
Or else they'll come and catch you...
And bind you up alive. (s. 105).



*Ey İngiltere özgür bir ülkeydin
Öylesine özgür ki şüpheye yer yok
Olmasaydı bile yiyeceğin
Onsuz da gitmeye özgürdün.*

*Ancak istersen özgürlüğünü sürdürmek
Savaşmak çabalamak zorundasın
Yoksa gelir yakalar...
Diri diri bağlarlar seni.*

3 John Arden, *Live Like Pigs*, (Three Plays - Penguin Books, 1964), s. 101.

Sawneyler sanki şarkılarla avuturlar kendilerini. Bayan Rachel, Yaşlı Denizci (Sailor) ile dertleşirken, geçmişin unutulmaz günlerini şarkıya dökerek anlatmaya çalışır:

For I was as free as a bird on the mountain,
For I was as free as a swallow so high...
I was as free as a bloody eagle. (s. 158)



*Çünkü dağdaki bir kuş kadar özgürdüm,
Çünkü yükseklerdeki bir kırlangıç kadar özgür-
düm...*

Pis bir kartal kadar özgürdüm.

Ne var ki, geçmişin sınırsız özgür yaşamından sanayileşme sürecinin söküp getirdiği ve «refah toplumu»nun modern metropol yaşamındaki «çağdaş tu-tukevi» denebilecek küçük belediye evlerinden birinde yaşamaya zorlanan Sawneyler, bu yeni gerçekliği sindirmek zorundadırlar. Oysa yan yana yaşamak zorunda oldukları Jacksonlar, bu yaşam biçimine çoktan koşullanmışlardır.

Gerçekten, her iki ailenin de gelenek, görenek, davranış biçimleri, yedikleri içtikleri, giysileri ve hat-ta hoşlandıkları müzikler farklıdır (s. 158). Sawneyler, yeni taşındıkları modern konutu, uygar insanlara yakışırcasına kullanmasını asla beceremezler. Besledikleri sığırların evlerinin içine dek girmelerinde sakınca görmedikleri gibi, kendileri de evlerine çoğu kez kapıdan değil pencereden girerler. Gürültülü partırlı konuşur, açık saçık sövmekten pek tedirgin olmazlar. Cinsel ilişkilerinde bile daha bir uluorta olmalarıyla uygar insana ters düşerler. Davranışları gibi adları da doğal çağrışımlar yapar: Blackmouth (Karaağız), Rosie (Gül), Daffodil (Yaban Nergis) vb. Yedikleri hemen her şeyi doğal kaynağından sağla-

yan bu insanların içine düştükleri bu yeni ortam, kin ve nefret yuvası bir yutturmacadır:

...kin ve savaş. «Yiyecek et var: çünkü yediğinde kusarsın geriye, yine de özgürsün derler» (s. 158).

Oysa uygar yaşamın gereklerinin bilinciyle yaşamaya çalışan Jacksonlar'a göre durum daha farklıdır: Sawneyler'in gelişile her taraf pislikten geçilmez olmuş; gürültü patırtıları, küfür dolu konuşmalarıyla Jacksonlar'a da huzur bırakmamışlardır. Ve sonuç, polisin müdahalesine yol açacak bir çatışmaya kadar gider.

Belki bütün anlaşmazlıklar önlenip küçük şeylerle mutlu olabilirlerdi. Onca kargaşadan sonra Yaşlı Denizci'nin «...insan çalışıp şerefli olabilir, değil mi?.. ama nerede şerefi? Onu çevreleyen yakınlarında ve onların şeref ve yaşamlarını sürdürecektir özgürlükte-
dir ki, buna hiçbir insan emeği karşı gelemez.» (s. 156) sözlerindeki bilince varmak, bazı anlaşmazlıkları önleyebilirdi. Ne var ki, bu sağlanamaz.

Gerçi Arden bu iki aile arasındaki çatışmayı taraf tutmadan yansıtmaya çalıştığını belirtiyor, ama olayların Sawneyler'in aleyhinde geliştiği açıkça bellidir. Her şeyden önce uygar sayılan Jacksonlar, komşularına hiçbir zaman insanca yaklaşmayı denemedi, önyargılarıyla hareket ederler. Bu tutumun çatışmayı büsbütün yoğunlaştırması doğaldır. Bir kediye bile acıma duygusu ile yaklaşan (s. 188) devlet güçlerinin (polisin) Sawneyler'e karşı davranışlarının insancıl olduğu da asla söylenemez. Böylece devlet bile onları küçük bir konuta yerleştirmekle üstüne düşen görevi sağlıklı olarak yerine getirmiş sayılmıyor, ayrıcalıklı davranışların kaçınılmaz çatışmaları hazırladığı bir gerçek oluyordu. Oyunun sonunda, polisin kargaşaya pabuç bırakmayışı, bu gerçeği saklamaya yetmiyor.

III. TÖRENSİ GÖSTERİYLE YANSITILAN BARIŞ VE ÖZGÜRLÜK TUTKUSU

Sergeant Musgrave's Dance (Çavuş Musgrave'in Dansı) Arden'in, çağdaş-tarih koşutluğu kurarak, gerek geçmiş yüzyılların ve gerekse günümüz insanının sorunlarına parmak basmaya çalışan bir oyunudur. Oyunun yorumunu yapan eleştirmenler, birçok geleneksel gösteriyi göz önüne alarak oyunu değerlendirmeye çalışırlar. H. F. Scott, oyunun daha çok, bir «Wooing Ceremony»ye (Kur Töreni) özgü nitelikler taşıdığını vurgulamaya çalışırken⁴ Brody'nin *The English Mummers and Their Plays* adlı yapıtından bu türde örnekler veriyor. Günümüze değin gelen ne bir Wooing Ceremony, ne de yine bu tür gösterilerden Sword Play ya da Hero Combat'a rastlandığı söylenebilir. Ancak Brody'nin örneklediği Kur Töreni'nde (Buna Bassingham Play örnek gösterilir) eylemi oluşturan bir Prolog; kendisine üç kez kur yapılan bir Bayan (Lady); kucağında bir Soyтары'nın piç çocuğunu taşıyan Yaşlı Kadın Jane; St. George'la Soyтары arasında düello ve bunun sonucu Soyтары'nın öldürülüşü; sonra Doktor'un Soyтары'yı yaşama yeniden geri getirmesi; son olarak da Bayan'ın Soyтары'yı eş olarak kabul etmesi yer alır. Bu tür oyunların bazılarında ana karakter olarak bir Çavuş'a da rastlanır. Ancak çoğunlukla Kadın, Çavuş'un tekliflerini geri çevirir, ama Çavuş bıkmadan kur yapmalarını sürdürür⁵.

O'Connel ise oyunu bir Plough Monday'e benzetir⁶. Bir Mummers Play (Sessiz Oyun) olan bu tür

4 Helena Forsas-Scott, *Sergeant Musgrave: An Approach to Arden's Play*, *Modern Drama* (vol. XXVI, no. 1), (March 1983), s. 3.

5 Alan Brody, *The English Mummers and Their Plays: Traces of Ancient Mystery* (London, 1970), s. 114 - 115.

6 Mary B. O'Connel, «Ritual Elements in John Arden's *Sergeant Muagrave's Dance*», *Modern Drame*, vol. XIII, no. 4 (Feb. 1971), s. 356 - 359.

oyunlarda, J. G. Frazer'in *The Golden Bough* adlı eserinde belirttiği, ilkel toplumların kıştan yaza geçişlerinde düzenledikleri törensi gösterileri anımsatan bir şenlik havası egemendir. Oyunun eyleminin yer aldığı kasaba kuzeydedir ve mevsim kıştır. Bu yüzden de kar ve buz yolları kapamıştır.⁷ İlkel toplumlarda kıştan yaza geçerken, korkudan kurtulmanın verdiği sevinç, törensel şenliklerle kutlanırdı. Hatta ortaçağlarda Keltler tarafından yaşatıldığı sanılan bu tür gösterilerin bir kısmının ondokuzuncu yüzyılda da yaşatıldığı öne sürülür.⁸ Frazer'in belirttiğine göre, Noel'in bitimini izleyen, ya da Epiphany olarak bilinen Ocak ayının ilk pazarını, Avrupa'nın birçok toplumu, doğaya egemen kötü güçlerden kurtulma günü olarak kutlardı.⁹ Ayrıca bu gösterilerin gelecek hasat mevsiminin verimli geçmesinde yardımcı olacağına inanılırdı. Anılan mevsimin de çiftçinin ekime çıktığı aylara rastlaması, oyunların bu yanlarını vurgular. Bu yüzden *Sergeant Musgrave's Dance*'ın bu tür oyunlara koşutlukta sahneler içerdiği anlaşıyor. Birinci Perde, bir Plough Monday oyununda karşılaşılan «*Sunum*»; «*tartışma*» kısmı Sparky'nin öldürüldüğü İkinci Perde; ve «*Queta*» denen ölünün yeniden canlanmasını simgeleyen Musgrave'in kasaba meydanındaki gösterisi, bu oyunlara özgü bölümler olarak alınabilir. Gerçekten de oyunun Üçüncü Perdesinde Belediye Başkanı'nın «...Zor bir kış geçirdik. Sanırım bu sabah azıcık çözülme var...»¹⁰ demesi toplumda yeni bir kutlama havası yaratır. Ama Musgrave'in gösterisiyle halka korkulu anlar yaşatması, halkın gele-

7 John Arden, *Sergeant Musgrave's Dance* (London - Methuen 1966), s. 103.

8 *Medieval and Tudor Drama*, ed. John Gasner (London - Bantam Books 1971), s. 28.

9 J. G. Frazer, *The Golden Bough*, (New York - Macmillan 1974), s. 735 - 736.

10 *Sergeant Musgrave's Dance*, s. 103.

neksel gösterilerini yapmalarını bir süre geciktirecektir. Kraliyet Askerleri, Musgrave ve arkadaşlarını tutuklayıp götürünce, toplum geleneksel gösterilerini yapmakta özgür kalacaktır. Annie, Billy'nin iskeletini kucagında tutmuş ağlarken, onu çevreleyen halk, Dionysus törenlerinde olduğu gibi, içki içip dans eder¹¹.

Gerçekten de oyuna bu yanılla yaklaştığımızda, bir Plough Monday oyununa benzer başka koşutluklar bulmak olasıdır. Bargee, geleneksel oyunlardaki Şeytan'ın kendisidir. Sparky ise Soytarı'yı anımsatır. Yine, Annie ile Bayan Hitchcock da geleneksel oyunlarda Soytarı'ya kur yapıp bunun sonucu piç çocuğu olan Bayan'ı çağırıştırır¹². Yine bu listeye dans edip şarkı söyleyen Çavuş'u da katmamız gerekir¹³. Çünkü Musgrave de kasaba meydanında savaşın korkunç, ürkütücü görünüşünü yansıtan ölüm dansını yaparken şarkı söyler (s. 84). Yine bu tür oyunlarda olduğu gibi, askerler, oyun eyleminin geçtiği bu kuzey kasabasına dışardan gelmişlerdir. Bu anonim oyunlarda görülen başka önemli bir nokta da, gizli giysilerle dolaşmaktır. Bu durum, Arden'in oyununda, askerlerin üstlendikleri görevin gizemli oluşunda kendini gösterir. Ayrıca geleneksel oyunlardaki toplumsal birliği ve barışı sağlamaya yönelik amaç, ölüme ve toplumu yıkıma götüren güçlere karşı üstün gelinerek yaşamın sürekliliğini sağlamakla yerine getirilir. Ancak Mummers Play'de, Musgrave ve arkadaşlarında gördüğümüz oç alma duygusuna yer verilmez. Mummers Play'de görülen askerin görevi, burada askerlerin kasabaya gelişiyle Başkan'ın Musgrave'e yönelttiği soruyla vurgulanır; «*Nasıl çalışmayı öneriyorsunuz? Demek istediğim davul çalarak caddelerde mi dolaşa-*

11 Ibid., s. 99.

12 O'Connel, s. 357 - 358.

13 Brody, s. 114 - 115.

caksınız, bir birahanede mi oturacaksınız, yoksa başka bir şey mi?» (s. 23) Buradaki «dolaşma» imgesinin de Mummers Play'i çağrıştırdığı söylenebilir¹⁴. Bargee'nin, Polis Memuru'na (Constable) söylediği saygısızlık örneği sözler, bir bakıma Mummers Play'de karşılaşılan düelloya davettir:

*Memur Memur ölü ya da diri
Kösele kafalı iri göbekli* (s. 21)

Chambers'in belirttiğine göre bu tür oyunlarda iki düellocu karşılaşmadan önce aralarında karşılıklı sataşmalar olur¹⁵. Buradaki Memur'un da zayıf ve zavallı durumdâ olması yüzünden, üstü kapalı olarak yapılan karşılaştırma, Bargee'nin sözlerindeki saygısız alaycılığa katkıda bulunmaktadır; ayrıca da Memur'un gerçekten temsilcisi olduğu gücün göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

Sergeant Musgrave's Dance'ta geleneksel «Wooing Ceremony» ve «Mummers Play»e olan koşutlukların uygulanışlarını göstermeye çalışalım: Geleneksel oyunlarda bir oyun, genel olarak, izleyiciden para toplama sahnesiyle son bulur. Bu durumun Arden'in bu oyununda kimi yönden değiştirildiğine tanık oluyoruz. Gerçi burada da askerler kasabaya varır varmaz onlara para önerilir, ama bu öneri halk tarafından değil, kasabadaki grevci işçilerle başı dertte olan ve bunların askere alınmalarıyla kasabanın temizleneceğine inanan Başkan tarafından yapılır. Böylece askerler, kasabadan alıp savaşın ve —dolayısıyla de— ölümün pençesine götürecekleri genç kadar, ödüllendirilmiş olacaklardır.

Burada geleneksel yapıdan sapmakla oyunda önemli bir nokta vurgulanmaya çalışılır (s. 51). Ça-

14 Scott, s. 4.

15 E. K. Chambers, *The English Folk-play* (Oxford The Clarendon Press, 1933), s. 34, 178.

vuş'un Annie'yle yapacağı konuşmanın geleneksel oyunlarda karşılaştığımız bir kur yapma eylemine dönüşeceğini beklememiz boşunadır. Tam tersi, bir askerın görevine karışmanın ne denli tehlikeli bir iş olduğuyla ilgili, uzunca bir konuşmadır bu:

Bak, kızım, anarşi: şimdi bizler askeriz. İşimiz kolay değil, yoo ama öyle basit de değil. Dokunaklı bir adı var — görev. Dosdoğru ve kara bir şekilde hazırlanıp konmuş önümüze, açık bir plan, ama bize sevgi ve yaşam dediğiniz şeyle gelir ve bu planı, her yanını karalayıp, eğri büğrü, pis, boş, yakışksız ve kötü duruma sokarsanız — o zaman anarşi olur. Ben dindar biriyimdir. Söylenecek sözleri ve yapılacak işleri bilirim ve nasıl güçlü olunur onu da bilirim. Bu adamlar da öyle. Bu adamlarla, yapacakları işlerin arasına sokulma... (s. 51)

Musgrave, kadınların barışçıl tutumlarıyla askerlerin görevlerini yapmalarında önemli bir engel oluşturacaklarının farkındadır, bu yüzden de bir an önce Annie'den kurtulmak ister. Bu yönüyle Arden'in bu oyunu geleneksel Mummers Play'den ayrılır. Çünkü bu tür oyunlar bir «verimlilik töreni»dirler bir bakıma. Ve kadın, bu oyunların vazgeçilmez bir ögesidir.

Geleneksel Mummers Play'de, oyunun doruk noktasında, kahraman (Soytarı) sembolik olarak öldürülür ve sonra yine yaşama geri dönmesi sağlanır. Arden'in bu oyununda da Sparky öldürülür (s. 69). Böylece bir kaza sonucu oluşan ölümle, oyunun geleneksel türe uygun törensi koşutluğu sağlanmış oluyor. Olaya Musgrave, geçmişe yönelik birkaç sözcükle tepki gösterir; «*Ordudan terk. Zina. Ölüp gitti. Saklayın bir tarafa.*» (s. 69)

Sparky, İngiltere'nin denizaşırı sömürgelerinden birinde savaşırken ölen arkadaşı Billy Hicks'ın iske-

letini de kasabaya birlikte getirmiştir. Bu iskeleti, kasaba meydanında yapacakları gösteride, ne denli boş bir iş yaptıklarını halka göstermek için kullanacaklardır. Ama Sparky, bir daha yaşama dönmeyecek biçimde ayrılıp giderken, ölümü simgeleyen Billy Hicks'ın iskeleti caddelerde dolaşacaktır. Böylece Billy'nin dönüşü olmayan gidişi, oyunun geleneksel yapısını bozmaktadır. Ayrıca Arden'in bu oyununda geleneksel oyunlarda olan Doktor da yoktur. Bu yüzden oyunun kasaba meydanındaki gösteri sahnesi, geleneksel oyunlara uygun düşmemektedir. Oyunun bilinçli olarak yaratılmış bu bölümü, bir boşluktur (*haitus*)¹⁶. Aslında kasaba meydanındaki sahne, yapı olarak Mummers Play'e özgü bir sahnedir. Ancak bu sahneyi yakından incelediğimizde, birçok karakterin yokluğunu görürüz. Sparky (Soytarı), Bayan Hitchcock'un eşyaları arasında gömülüdür; Annie (Bayan) bir odaya kapatılıp, kapı üstüne kilitlenmiştir: Yaşlı Kadın'ın kucağında sahneye getirmesi gereken piç çocuk (Annie'nin Billy'den olan çocuğu) iki aylık olmadan ölüp gitmiştir (s. 27). Ölülere diriltecek Doktor da yoktur. Ayrıca izleyicinin bir düğün çağrısı beklentisi de boşunadır; geriye kalan, acıklı bir tablodur; kucağını beşik yapmış, Billy'nin iskeletini sallayan Annie...

Böylece geleneksel gösterileri anımsatan bu sahne, giderek birbirine karışan konuşmalara, vaazlara, silah gösterisi, tartışma ve her şeyin karmakarışık olduğu bir kaosa dönüşür. İşte Musgrave, mesajını iletme için böyle bir ortam beklemekteydi. Daha o anda kendini çevrileyen insanların, ölümü lanetleyip yaşamı törensi bir biçimde kutladıklarının farkında bile değildir. Oyunun ilk iki perdesinin geleneksel Wooing Ceremony'yi anımsattığı doğrudur¹⁷. Sparky'nin

16 Scott, s. 5.

17 İbid, s. 6.

Bayan Hitchcock'un birahanesine girmesiyle geleneksel anlamdaki gösteri başlar. Billy Hicks, Bayan'a uzun tekliflerden sonra, yaklaşabilir. Piç Çocuk'un öyküsünü de Bayan Hithcock anlatacaktır. Billy Hicks'tan önce iki asker daha Annie'ye kur yapmıştır. Bunun sonucu askerler arasında anlaşmazlık çıkar ve birbirlerini düelloya davet ederler. En sonunda da Billy Hicks öldürülür.

Sanırız bunu Arden bilinçli olarak yapar. Kasabada iş yaşamı ölü durumdadır. Belediye Başkanı'nın ortağı olduğu kömür ocaklarında, ücretlerin yetersizliği yüzünden, greve gidilmiştir; birçok işçi lokavt yüzünden işsiz kalmıştır. Kısacası kasabada işsizlik ve bunun sonucu da açlık kol gezmektedir. Bu bakımdan askerlerin kasabaya gelişleri Belediye Başkanı için kaçırılmaz bir fırsat olmuştur. Başkan, Musgrave'i pahalı armağanlarla ayartmaya çalışır. En iyi çözümü de bu başı boş insanları askere aldirtmakta görür: «...temizlemeli kasabanın yarısını, amaçlarından saptırıp akıllarını başka şeylere çevirmek gerek. Kraliçe'nin savaşları var... Tatsızlık çıkaranlardan kurtulmak gerek.» (s. 22) Kasabada egemen güç Belediye Başkanı'dır: «Ben mağrur bir kömür madeni sahibiyim.» (s. 15) Bu tür sözlerle ve üstünlük duygularına geleneksel oyunlarda rastlamak olası değildir.

Doğa ile toplum ve insanların kendi aralarındaki sıkı ilişkiyi vurgulayan Mummers Play'e karşılık, burada toplumsal bölünmüşlüğe ve insanların daha güçlü insanlarla olan ilişkilerine tanık oluyoruz. Bu yüzden oyundaki denge ögesinin, her yıl mevsim değişmelerinin kutlandığı törenlerde değil, her şeyden öte kendi çıkarlarını düşünen Belediye Başkanı'nın ve iş çevrelerinin eylemlerinde yoğunlaştığı gözden kaçmıyor.

Kuşkusuz askerlerin kasabaya gelişleriyle özlenen barış, birlik ve beraberlik sağlanmış olmayacaktır. Toplum katmanları arasındaki uçurum giderek

artacaktır. En önce Musgrave'in, askerlere yaklaşmasını hoş karşılamadığı Annie'yi onlardan uzaklaştırmasıyla bu kopma başlatılmış olur. Musgrave'in bu tutumu; geleneksel oyunlardaki toplumu diri, verimli, özgün ve barış içinde tutmaya yönelik ilkenin bir yana itilerek, özgürlüklerin kısıtlandığı baskı ve şiddetin egemen olduğu kısır bir topluma yönelişi haber verir. Bir toplumda tüm insanların özgür seçeneklerini kullanamayacakları kısır katılımlarından, bölücülük ve yıkıcılığın egemen olacağı bir yönetim biçimi dışında bir şey beklemek pek akılcı ve gerçekçi olmasa gerek!

Arden'in geleneksel oyunlardaki yapıyı örnek almakla, bu tür oyunların varlıklarını sürdürmelerine katkıda bulunduğu kuşkusuzdur. Yine bu oyunlardan yararlanarak canlandırdığı Çavuş'un, Cromwell'in ordularında görev yapan biri olması, tarih-çağdaş koşutlukları oluşturması bakımından ayrı bir önem taşıdığı da bir gerçektir. Çünkü böyle bir asker «katı kuralcılığı», düzen ve görev anlayış yanlısı olmanın yanı sıra koyu bir dindar (Puritan) oluşuyla da hem Cromwell dönemine özgü nitelikleri taşımakta, hem de özgürlüklerin kısıtlandığı günümüz askerî yönetimlerine çağrışımlar yapmaktadır. Arden'in mesajının da daha çok bu noktada yoğunlaştığı söylenebilir.

Dram sanatının eski geleneksel öğeleriyle dinsel öğelerin bir araya getirilmesinin Arden için büyük önem taşıdığı gözden kaçmıyor. *Encore* dergisinde çıkan bir yazısında Elizabeth dönemi tiyatrosunun halk geleneğini yansıttığını ve toplumun bütün kesimlerine seslendiğini belirttikten sonra Arden, ortaçağ Töre (morality) Oyunları, Soytarı Oyunları (buffonaries) ve Sessiz Oyunlarına (mummers) gönderide bulunmakta ve bu zengin geleneğin şimdiye dek yaşamakta olduğunu, ancak aradan geçen yüzyılların bu geleneği bozup yok ederek tarihin sayfalarına göm-

meye katkıda bulunduğunu belirtir¹⁸. Oysa Arden, toplumu diri ve bir bütün olarak tutmak için bu geleneğin yaşatılmasından yanadır. Tiyatro yalnız dar bir kesimin değil, tüm toplumun malı olmalıdır. Yazar bütün sanat yaşamını bu doğrultuda yönlendirir. Kuşkusuz Arden bir yandan bu geleneği canlandırmaya çalışırken, öte yandan da bugünkü tiyatronun nasıl bir söz kalabalığına dayalı gösteri olduğunu vurgular. Bu, Arden'in dram sanatında sık sık önümüze çıkar. Bunun açık örneğine, *The Workhouse Donkey*'de Buttertwaite'in, önceleri her türlü bozukluğun boy gösterdiği ama şimdi saygın bir sanat galerisi olan Copacabana Klubü'nden uzaklaştırılmasında tanık oluruz. *Sergeant Musgrave's Dance*'ta ise Çavuş'un dakikada üçyüz elli mermi boşaltan makinelili tüfeğini kalabalığın üzerine çevirmesiyle, «günümüzde tiyatronun bir baskı aracı olduğu» izlenimi yaratılmaya çalışılır.

Arden bir söyleşide, sahnede çok sayıda asker kullanarak, yasaların kuvvet zoruyla nasıl işletileceğinin izleyiciye daha etkili bir biçimde iletileceğini vurgular ve bu durumda «askerlerle birlikte herkesin dans edeceği»ni belirtir¹⁹.

Çavuş'tan kurtulan kasabadaki yeni barış ortamı kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen Bargee'nin kişiliğinde özetlenir. Yönetimde kim varsa Bargee onunladır. Mummerys Play'deki Şeytan'ın (Devil) ta kendisidir. Bargee davranışlarıyla oyuna alaycı bir hava katar. Daha oyunun ilk sahnesinde yolculuğa çıkacakları tekne yüklenirken arkadaşlarının arasına «*Bana biraz yer verin, sıkışayım,*» (s. 12) diyerek dostça sokulurken, oyunun sonunda Musgrave'in sırtına

18 John Arden, 'Letter' *Encore* (May-June 1959), s. 142.

19 John Arden, Tom Milne, and Clive Goodwin, Interview, en *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*, (eds) Charles Marowitz and Simon Trussler (London, 1967), s. 45.

tüfeğini dayayıp gururla «Yakaladım onu, yakaladım onu, kendi hünerimle yakaladım,» (s. 98) diyerek Musgrave'i askerlere teslim etmesi, onun ne denli iki yüzlü bir çıkarıcı olduğunun kanıtıdır. Bargee, askerleri kurtarıcı olarak gören günümüzdeki birçok toplumun insanlarına koşut kişilikte biridir.

Arden hem geleneksel Mummerys Play'den yararlanıp, hem de Cromwell'in fanatik askerlerini canlandırarak öyküsünü anlatmaya çalışır²⁰. Oyunun eyleminin Kraliçe Viktorya döneminde geçmesi, bir yandan oyunun izleyici tarafından daha nesnel bir yaklaşımla değerlendirilmesini amaçlarken, öte yandan da öykünün etkinliğini artırmaya yönelir. Kuşkusuz izleyicinin Musgrave'le özdeşleşmesi beklenemez, oyunun dramatik sunuluşunda bu amaç yoktur. Çavuş'u oyunun içeriği içinde izlemek gerekir. Yoksa oyun bir vaaza dönüşebilir. Oysa Arden bunu amaçlamaz. Oyunu bir vaaz gibi değerlendirmek yalnız dinini değiştirmiş olanlar için öğüt vermek tehlikesine düşer. Ama bu vaaz; şiirsel bir biçimde iletildiği, ya yaşamakta olan kötü bir yaşam biçimi, ya olabilecek bir yaşam biçimi, ya da her ikisi karşılaştırılarak sanki olgun bir elma gibi çürük olup olmadığını dokunup görmeleri için izleyicinin eline verildiği zaman, insan birilerini etkileyip değiştirebileceğine umutla bakabilir²¹. Sanırsanız Arden bu açıklamayı oyunun yanlış yorumlanmasını önlemek amacıyla yapar. Arden'in vurgulamaya çalıştığı «iyi» ve «kötü» yaşam biçimleri bu oyunun eylemini oluşturmaktadır. Ballad biçimi şarkıların ve koşuk dilinin kullanımıyla, oyundaki karşıtlıklar vurgulanırken «kara», «ak», «al», «yeşil» gibi renkler ayrı bir uyum getiriyor. Ayrıca şarkıların kul-

20 John Arden, *Poetry and Theatre / Times Literary Supplement* 6 August 1964), s. 705.

21 John Arden, «Some thoughts upon Left-Wing Drama», in *International Theatre Annual*, no. 5, ed. Harold Hobson (London, 1961), s. 194 - 195.

lanımıyla kadın ve erkek karakterleri belirgin bir şekilde karşı karşıya getirilerek oyunun genel yapısına uygun olarak karakterlerin biçemi de vurgulanmaktadır. Oyundaki koşuk dilinin kadınlarla ilgili olduğu zaman, yaşam ve ölüm çemberinin koşuk diline sıkıştırıldığı gözlenmektedir²². Bu çember, balladlarda sık sık rastlandığı gibi *Sergeant Musgrave's Dance*'taki koşuk dilinde de vurgulanan ve her zaman ölümün gölgesinden çıkıp gelen erkeksi saldırganlık ve geçici bir dinçlik nöbeti şeklinde tanımlanan askerin yaşamında özleşmektedir. Buna karşılık kadınların gizemli güçleri ise geleceğe yönelik bilgece sözler içeren koşuk konuşmalarda yansır. Oysa kasabadaki Belediye Başkanı ile birlikte öbür yönetici durumdaki etkin kimseler alışılmış konuşma dilinin dışına çıkamazlar.

Arden bu oyunda *Mummers Play* kalıbına özgü bir örgüyü kullanmakla, hem toplumsal yaşamı, hem de toplumdaki gücü sergilemeyi amaçlıyor olmalı. «*Yeniden başlamak*» kavramı oyunun doruk noktası olan kasaba meydanındaki sahnesinden sonra sık sık yinelenir. Oyundaki olay örgüsü göz önüne alındığında bunun bir olumsuzluk mesajı olduğu rahatça anlaşılır. Her yeni başlangıç, birçok yaşam bedelinde daha çok şiddete, özgürlüklerin kısıtlanmasına ve barışın kalıcılığını engelleyici kıvılcımların parlamasına yol açabilecektir. Musgrave ve arkadaşlarından toplum kurtulmuş, bir bakıma özgürlüğüne kavuşmuştur. Asıl önemli olansa, bu özgürlüğün kalıcı olması ve de toplumsal barışın sürekliliğidir. Ama halk şimdilik bir araya gelmiş, içki içip dans ederek geçmişin kötü anısını unutmaya çalışır.

Arden bu oyunu için «*Kolonilerdeki ağır savaşlardan bıkip orduyu terk eden ve yöneticilerine karşı darbe girişiminde bulunan, ancak işçi hareketinin (grevci işçilerin) politika amacını anlayamayıp idam*

22 Scott., s. 10.

edilen yaşlı bir askerin öyküsü»²³ olduğunu belirtiyor. Oysa yazıldığı yıllarda oldukça tartışma konusu olan bu oyun için Arden'in bu yorumu pek inandırıcı olmuyor. Üstelik daha önce aynı oyun hakkında kendi yaptığı açıklamasına da ters düşen bir görüştür bu; «Oyun kanlı devrim yanlısı değildir. Dünyada yaygınlığı artık saklanamayan şiddet konusunu anlatmak istedim... Mutlak pasifizm oldukça zor bir öğretilidir: eğer oyun bu görüşü biraz çekingenlikle savunuyorsa, bu benim yaradılış olarak çekingenliğimden ileri gelir...»²⁴.

Öyle anlaşıyor ki Arden'in bu oyunu daha çok tartışılacaktır. Çünkü insansız olamayacak bir dünyada, barış özlemini bir yerlerde hep duyanlar olacaktır. Oyunun sonunda Walsh'ın dile getirdiği acı burukluk bu değil midir?

...Toplum kurtuldu. Barış ve bolluk egemen oldu. (s. 99)

IV. APTALLAR ŞÖLENİ'YLE YAŞANAN ARINMA

Arden, bize öyle geliyor ki, toplumları yirminci yüzyılın sonlarında değil; dostluğun, barışın ve her türlü davranışın bir denetim ve baskının söz konusu olmadığı insanlık tarihinin çok eski dönemlerinde görmeye çalışıyor. Ya da bu anlayışı sanatında yaşatmaya özen gösteriyor. «Gürültü, düzensizlik, sarhoşluk, şehvet düşkünlüğü, çıplaklık, cömertlik, bozukluk, verimlilik ve rahatlık...»²⁵ gibi Dionysus törenle-

23 John Arden, *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and Its Public* (London - Methuen, 1977), s. 155.

24 *Sergeant Musgrave's Dance*, Introduction, s. 7.

25 John Arden, *The Workhouse Donkey* (London - Methuen, 1984), s. 9.

rie özgü öğelerin kullanılmaya özen gösterildiği *The Workhouse Donkey* bu anlayışın bir uzantısı sayılır. Bir yandan *Komik Tiyatro*'nun gereği olan yukarıda belirtilen öğelerden yararlanılırken, öte yandan Aristofanes'in klasik komedi anlayışında var olan toplumsal eleştiri de yapılmalıdır. Böyle bir sanat anlayışında bütün bir yaşamın sahneye taşınması söz konusudur. Arden da böyle bir sanat anlayışını amaçlıyordur kuşkusuz. İki üç saatlik bir gösterinin Arden'in tiyatro anlayışı için yeterli olduğu pek söylenemez. *The Workhouse Donkey*'nin de on üç saatlik uzun bir zamanda sahnelenmesi Arden'in düşlediği tiyatro anlayışına doğal olarak daha uygun düşecektir²⁶. Bu özlemine gerçekleştirmediği de söylenemez. İrlandalı sendikacı James Connolly'nin özyaşamöyküsünü yansıtan *Non - Stop Connolly Show*, aralıksız yirmi altı saati aşkın bir zaman dilimi içinde sahnelenmiştir²⁷.

The Workhouse Donkey'nin anlamı, bir yandan her türlü kokuşmuşluğun boy gösterdiği bir toplum düzeninin sergilenmesinde, öte yandan da özgür ve sınırsız bir yaşam kesitinin yansıtılmasında yatar. Dionysus törenlerine özgü nitelikler taşıyan Charlie Butterthwaite, dünyaya gözlerini bir bakış yurdunda (Workhouse) açar. Burada karşılaştığı kötü yaşam biçimine başkaldırarak «*Aptallar Şöleni*»nde görülen kargaşayı aratmayacak bir ortam yaratır ve en son da bu karışıklığın kurbanı olur.

Arden, Albert Hunt'la yaptığı bir söyleşide eski Roma döneminde düzenlenen güçlülüğü vurgulayan Saturnalia törenlerini örnek göstermektedir: «*Romalılar... gerçekten ne yaptıklarını biliyorlardı. Yılda bir kutladıkları bu törenlerde...her şey alışlagelmişliğin dışına taşar, yanlış olurdu. Uşaklar efendi... olur; her-*

26 İbid, s. 8.

27 Bkz.*Theatre Quarterly*, vol. v. no. 20 (December 1975 - February 1976), s. 133 - 141.

kes sokaklarda sevişip, sarhoş olurdu.»²⁸ Bu şölenler; bir bakıma yönetimin, yönetimini üstlendikleri insanlara bu denli özgürlük tanıyacak kadar güven duymasını ve toplumsal denetimi sağlamış olmasını vurgulamaları bakımından önemli sayılırlar.

İki ayrı politik grup, İşçiler ve Muhafazakârlar'la devlet güçlerini temsil eden polis, oyunun güç dengelerini oluştururlar. Bu iki politik grup, çeşitli çıkar çatışmalarında karşı karşıya gelirken yöredeki polis, olup biteni çoğunlukla görmezlikten gelir. Ama kasabaya yeni atanan polis şefi Feng, her türlü bozukluğun kökünü kazıma kararlılığı ile göreve başlar. Feng, tıpkı Musgrave gibi, Anglo-Sakson töresel değerlerinin koyu savunucusu «*Düzen* ve «*Yasa*»nın kendisidir. Bu tutumu da, doğal olarak, kasabadaki çıkarıcı güçlerle çatışmasına yeterli neden sayılır. İşçi Partili Belediye Meclisi Baş Üyesi Butterthwaite, belediye meclisi toplantılarını çalışma saatleri dışında yöredeki bir birahane yapma alışkanlığında olan biridir; Muhafazakâr Sweetman ise kasabanın dışında bir gece klübü çalıştırır, ama uyması gereken kuralları sürekli göz ardı eder. Her iki taraf da Feng'i kendi yanlarına almak isterler. İki tarafın yasalara saygısızlıkları giderek son noktaya gelir ve Butterthwaite'a şantajla belediyenin kasası soydurulur. Feng ise soruşturmasını yapmakla görevlendirildiği bir cinayeti işlemekle suçlanan Dr. Wellington Blomax'ın kızına aşık olur ve bunun sonucu da sıkı görev anlayışı ile duyguları arasında çatışmaya düşer. En son Feng, bu bozuk toplumda yenik düştüğünü kabul ederek, daha iyi bildiği, güneydeki başka bir kasabaya gider.

Kuşkusuz yasa ve düzen anlayışının yok denecek denli az oluşu, oyunun olay örgüsünde tek konu sayılmaz. Feng de, Musgrave gibi, düzene aşırı bağlılı-

28 Interview with Albert Hunt, *Encore* (September - October 1965), s. 14.

ğı yüzünden kendi yıkımını hazırlar; yine Baragee'ye benzeyen ve onun gibi güneyli olan Dr. Blomax, oyundaki hiçbir gruba bağlı değildir. Ahlak anlayışından yoksun ve iğrenç biri olmasına karşın, ona olan sempatiimizi saklayamayız, Her zaman kazançlı çıkan da o olur. Tıpkı Bargee gibi Blomax da kendi çıkarları için çeşitli eylemlere girip çıkarken, oyunun yorumlayıcısı durumundadır. Ama kendisi de borçlarını ödeyebilmek için Butterthwaite'a kasayı soymasında başkısı yapmakla kullanılmış olacaktır. Butterthwaite'ın pandomim tarzında kendi özyaşamöyküsünü dile getiren kısa özlü bir şarkı eşliğinde oynadığı bu sahne, oyunun anılmağa değer sahnelerinden biridir:

In the workhouse I was born
On one Christmas day
Two long ears and four short feet
And all I ate was hay.

Hay for Breakfast, hay for dinner
Lovely hay for tea,
I thanked my benefactors thus
Hee-haw hee-haw hee! (s. 99)



*Bir düşkünler yurdunda doğdum
Bir Yılbaşı günü
İki koca kulak dört kısa bacak
Bütün yediğim sadece saman*

*Kahvaltıda saman, yemekte saman
Çayla güzelim saman
Beni besleyenlere teşekkür ettim
Ai ai ai ai ai!*

Butterthwaite, bütün davranışlarıyla, oyundaki dengeyi bozacak denli (öbür karakterlerin üstünde) göze batar. Kasabanın yeni sanat galerisinin açılışının yapıldığı oyunun son sahnesi, Aristofanes türü

klasik komediye özgü içerik taşır²⁹. Butterthwaite, boynunda türlü çiçeklerden oluşan bir çelenkle kalabalık arasında dolaşıp şampanyasını yudumlayıp alaycı bir nefret duygusuyla ayrılır kalabalığın arasından. Bu günah keçisinin gidişi dokunaklıdır:

Out he goes the poor old donkey
Out he goes in rain and snow,
For to make the house place whiter
Who will be next to go? (s. 130)



*Çekip gidiyor zavallı koca eşek
Çekip gidiyor yağmurda karda
Arındırmak için ayrıldığı yeri
Kim olacak bundan sonraki kurban?*

Butterthwaite, her şeyi uluorta yapması bakımından günümüzdeki beceriksiz, saf politikacıları anımsatır. Kuşkusuz politik kokuşmuşluğu açıkça sergilemekte sakınca görmeyen birisinin temizlenmesi gerekirdi. Ve toplum bütün kokuşmuşluğu ile özgür kalacaktı.

V. BARIŞ ADINA POLİTİK KATLİAM

Armstrong's Last Goodnight, Kralın baş diplomatı Lindsay'ın şu sözleriyle başlar: «Amaç, söz konusu tehlikeye son verip, sınırın her iki yanında...mutlak bir mutluluk, bolluk ve barış sağlamaktır.» (s. 19)³⁰.

29 Michael Anderson, *Anger and Detachment* (London - Pitman, 1976), s. 66.

30 John Arden, *Armstrong's Last Goodnight* (London - Methuen, 1965).

Arden onaltıncı yüzyıl başında Kral Beşinci James zamanında İskoçya ile İngiltere arasında sınır sızmalarından doğan şiddet olaylarını, Conor Cruise O'Brien'in *To Kantage and Back* adlı yapıtında 1960 - 61 yıllarındaki Kongo'da patlak veren çatışmalarla koşturularak verip çağdaş-tarih çağrışımı yapmaya çalışıyor (s. 8). Oyunda anarşik ve barışçıl yaklaşımların son derece yaygınlığı görülür. Daha oyunun başlangıcında Lindsay, üniformasını çıkarıp Armstrong'la «erkek erkeğe» (s. 27) konuşarak sergilediği barışçıl tutumla, karışt görüşlerin uzlaşmasına güzel bir örnek oluşturur. Lindsay'in diplomatik görevi, daha oyunun başlarında —Armstrong'un da parmağının bulunduğu— James Johnstone'un öldürülmesi olayıyla tehlikeye girmiştir. Olayın nedeni, Gilbert Eliot'un kız kardeşi Meg'in Johnstone tarafından iğfal edilip terk edilmesidir. Oyun bu noktada toplumsal birlik ve dostluğu amaçlayan Sessiz Oyunları anımsatır. Ancak ne Meg'den olacak piç çocuk Bayan (Lady) tarafından sahneye getirilecek, ne de Johnstone yeniden yaşama dönüp özlenen toplumsal barışın oluşmasında katkıda bulunacaktır. Tam tersi, gerek Johnstone'un ölümü, gerekse daha önce Meg'in iğfal edilmesi, toplumsal barışı saf dışı edecektir.

Bu yüzden ne bu oyunun ne de *Çavuş Musgrave'in Dansı* dışında Arden'in öbür oyunlarının geleneksel kalıplara tam olarak uydukları söylenemez.

Ancak oyunda barışçıl yaklaşımlar, yukarda belirttiğimiz gibi, özenle vurgulanır. Oyunun ikinci sahnesinde Armstrong, Bayan (Lady) ile sevişirken kılıcını, kasaturasını, resmi giysisini ve Kral'ın bağışladığı altın kuşağı çıkarıp kenara koyar. Bu durum, bir yandan devlet ile doğa, öte yandan halk ile birey gibi karışt güçleri vurgulaması bakımından da önem taşır. Lindsay, sürekli olarak diplomasiyi önde tutar, bu nedenle bu tür ilişkiler onun planlarını çoğu kez bozar. Oysa barış ve dostluk sevgiden geçerek evren-

sellesir. Bu yüzden sevgiden yoksun bir politikanın nereye varacağını kestirmek güçtür. Bu özlemi, İkinci Perde'nin Dokuzuncu Sahnesi'nde Bayan (Lady) Iskoç ağzında koşuk diliyle çok güzel vurgular.

When I stand in the full direction of your force
Ye need nae wife nor carl to stand
Alsweel beside ye and interpret.
There is in me ane knowledge, potent, secret,
That I can set to rin ane sure concourse
Of bodly and ghaistly strenght betwixt the blood
Of me and of the starkest man a alive. My speed
Hangs twin with yours: and starts ane double
flood:

Will you with me initiate the deed
And saturatit consequence thereof? (s. 80 - 81)



*Gücüm gücünle tam birleştğinde
Gerek yok ne eşe ne de birilerine
Yanı başında durup açıklamaya.
Saklı, güçlü bir bilgi var içimde
Başlatabileceğim güvenilir bir dostluk
Bedensel ve ürkütücü güçte kanlarımızdan
Yaşayan o kusursuz insanla aramızda. Benim
çabukluğum
Sana bağlı bir yerde: böylece başlar ikili bir
tufan:
Başlatacak mısın benimle bu işi
Sonucunu da göğüsleyerek?*

Bu yüzden, Armstrong'u değiştirip yumuşatan, Lindsay'in akılcı politikası değil; Bayan'daki içgüdüsel sevgi gücüdür. Bu durum ister istemez 1960'lı yılların «savaşmayın sevişin» sloganını anımsatıyor. Armstrong, kadınla olan ilişkisi sonucu yeni bir kişi-

lik kazanır. Kekeme olmasına karşın, daha bir özgüvenli kişi oluverir. Mc Glass'ın, «Karl'ın ona teğmenlik rütbesi vermeyeceği»ni söylemesi, onu Eskalde'de sınırsız haklar istemeye yöneltir. Bu perdenin sonunda Armstrong başka bir sınır yağması düzenleyecektir.

Arden, bu dönem oyunlarının hemen hemen hepsinde, «seksle şiddet eylemleri arasında karmaşık bir ilişki olduğu»nu vurgulamaya çalışır. Ülkesinin çıkarları doğrultusundaki amacını tam gerçekleştirmek üzereyken, sınıra döndüğünde Lutherci bir vaiz tarafından ayartılan Armstrong ve yandaşlarını dinsel «*heyecanlı bir ilişki*»de (cinsel ilişki içeriğinde) görmesiyle Lindsay'in beklentileri suya düşer. Armstrong'un yardımıyla öldürülen James Johnstone'un terk ettiği sevgilisi Meg, cinayeti işleyenin kutsanmayacağını vurgular. Mc Glass ise, Evangelist'in, katil zanlısı Armstrong'la Meg'i evlendirmek için, bir masada yan yana getirmesinin olanaksız olduğunu belirtir. Tam bu noktada Evangelist, haberi olmadan Mc Glass'ın belinden bıçağını çekip alarak onu bıçaklar ve ormana doğru kaçıp gider (P. III, S. VIII). Evangelist, Musgrave gibi kuşkulu, katı kuralcı ve aşırı dindar biridir. Mc Glass, olaydan hemen sonra Evangelist'i lanetlerken, Meg de şehvetle onun bacaklarına sarılır. İnsan ilişki ve davranışlarını göz ardı eden (Lindsay'in tutumu gibi) politik davranışların yıkımla sonuçlanacağı gerçeğini açıkça vurgulamaya çalışıyor Arden. İçgüdüsel, içten gelen insancıl güdülerle baskı ve katılığın yol açtığı karşıtlıkların yan yana bulunması barışa katkıda bulunabilir mi? Nitekim oyun da, Lindsay'in politikada insancıl tutumunu terk edip cinayet ve yalan ortamına çekilmesiyle son bulur.

Gerçi oyunun sonunda Lindsay, kısa bir süre için de olsa, bir dirlik ve barışa kavuşur; oysa böyle bir düzende sürekli karışıklıklar ve hedeften sapmaların

olması kaçınılmazdır. Daha oyunun ilk perdesinde Lindsay ile Mc Glass, içinde bulundukları karmaşık durumu gözden geçirirlerken, sürekli değişim süreci geçiren koşulsuz politik manevra anlayışını ustaca anlatırlar. (P. I, S. X). Kral James, Armstrong'u öldürmek için James Johnstone'u görevlendirir. Ancak bu görevi yerine getiremeyeceği anlaşılan Johnstone'u öldürmesi üzerine, Armstrong —tatlı sözlerle aldatılıp asılıncaya değin— Kral'ın adamı olacaktır. Bu durum, günümüzde bazı politikacılarda görülen çirkefliklere çağrışım yapması bakımından, önemlidir.

Sergeant Musgrave's Dance'ta olduğu gibi, burada da kadınlar daha bir sevecen ve içtendirler. Meg, öldürülen sevgilisi Johnstone'un çenesindeki «*derin gizli vadi*»yi düşünerek ağıt yakar (s. 38). Kadının Armstrong'a koşuk dilinde aktarmağa çalıştığı duyguları da ayrı bir duyarlılığı vurgular (s. 81). Arden'in bu oyununda da, genelde olduğu gibi, feminist bir tutumun ağırlığı gözden kaçmıyor. Edebi gelenekteki barışçı ve anarşik öğeler, kadınların toplumdaki daha insancıl politikaların oluşturulmasında gizli güç olmalarıyla vurgulanır. Herberd Read, politik kargaşanın «*onuru*»nu konu edinen yapıtında geçici dişil (feminine) politik düzenin erkekler yönetiminden daha şerefli ve sağlıklı olduğunu vurgular³¹. Robert Grave ise, Birinci Dünya Savaşı deneyiminden sonra, erkeklerce yönetilen bir dünyayı nerdeyse reddeder. Bu görüşü Arden da paylaşır³². Arden, Edwin Morgan'a yazdığı bir mektubunda politik tarafsızlığını vurgularken, oyundaki olayların «*herhangi bir dönemdeki tipik bir politik eylem*» olduğunu, Lindsay'in «*yönetim gereksinimi*»ne inandığı ve bireysel insan-

31 George Wood, *Herberd Read; The Stream and the Source* (London, 1972), s. 117.

32 John Arden Margaretta D'Arcy, *Island of the Mighty* (London - Methuen, 1974), s. 10.

cıllığı terk ettiği için lanetlendiğini belirtir³³. Bu, Arden'in toplumdaki anarşik ortamın egemen olmasıyla ilgili en açık mesajdır.

Armstrong's Last Goodnight da *Sergeant Musgrave's Dance*'tan daha olumsuz bir mesaj ileterek son bulur. Gerçi her iki oyun da şiddeti vurgulayan, barış ve özgürlüklerin karşısında birer balyoz gibi duran darağacı sahnesiyle son bulur, ama *Sergeant Musgrave's Dance* hiç olmazsa geleceğe yönelik bir umutla, yeşerecek, meyve verecek bir ağaçla biter (s. 104); oysa *Armstrong's Last Goodnight*'ta Gilnockie'nin asıldığı ağacın ne bir çiçeği, ne de bir yaprağı vardır ve «*kuru bir örnek*» olarak onca yüz karasını gelecek kuşaklara taşıyacaktır (s. 121 - 122). Lindsay'ın oyunun başlangıcında söylediği sözlerin (s. 9) trajik bir alaycılıkla tam tersi gerçekleşir. Belli bir tutarlı kişilikten yoksun Lindsay, kendi özgüveniyle barışa giden yolları bulmaya çalışır, ama barışçıl çabaları politik katliamla son bulur. Ve Lindsay'ın duraksayarak söylediği sözlerle geleceğe yönelik kuşkular bir kez daha yinelenir:

...(Gilnockie) öldü, İngiltere'yle savaş olmayacak: bu yıl. Sınırdaki pek fazla kargaşa olmayacak: bu yıl. Yaptığımız da pek öyle unutulur gibi değildir: bu yıl, gelecek yıl, ve ondan nice yıllar sonrasına... (s. 121)

VI. İNSAN HAK VE ÖZGÜRLÜKLERİ YOLUNDA MAGNA CARTA ÖRNEĞİ

Left-Handed Liberty (1965) Magne Carta'nın 750. yıldönümünü kutlamak amacıyla Kilise Babaları'nın önerisi üzerine yazılır. Oyun uzun konuşmalarla dolu

33 John Arden, 'A Letter to the Editor', *Encore* (September - October, 1964), s. 51.

ama eylem bakımından oldukça kısırdır. Adından da anlaşıldığı gibi (*Solak Özgürlük*) yapıt, hiçbir özgürlükçü geleneğe bağlı kalmadan, Arden'in yapmış olduğu özgün bir çalışmayı yansıtır. Oyun *Magna Carta*'yı çevreleyen olaylar zincirini, yirminci yüzyıldaki yetkeli (dikte) yönetimlere karşı bir tutumla ele alıp, gücünü oturduğu koltuğundan alan Kral John'u, barış yanlısı anarşist bir ruhun temsilcisi olarak gösterir. Baronlar da öyle pek özgürlük tutkunu kimseler değildirler; çoklukla kendi çıkarlarını düşünmektedirler. Arden'in olaylar zincirini nesnel bir yaklaşımla ele almaya özen göstermesi, ortaçağ kilisesini oldukça sevimli ve ilginç bir duruma sokar. Özellikle Papa'nın İngiltere'deki baş elçisi sayılan Pandulph'ın, okullarda okutulan tarih kitaplarındaki şiddet yanlısı ve insan gerçekliğine aykırı bir dilin kullanıldığına ilişkin yaptığı konuşma³⁴ (P. III, S. II), oldukça etkileyicidir. Günümüzde karşılaşılan anarşist davranışlı insanlara özgü nitelikleri olan Kral John, geçmişte güzel anlar yaşamıştır. Ama şimdi, daha oyunun başlangıcında (s. 4) sahneye geldiğinde, hiçbir baron ayağa kalkma zahmetine katlanmaz. Kendisi de oturmaz ve baronları ayağa kaldırmak için küçük düşürücü sözler söyler; sonra da onları ne yapacaklarına dair belirsiz bir durumda bırakıp, kendisi oturur. Ayakta durma ve oturma durumunu yönetimde egemenliği vurgulamak amacıyla Shekspeare'in kullandığını görüyoruz (*Antony ile Kleopatra* P. II, S. II). Ama Arden'da bu durum, karşıındaki muhalefetin saldırganlığını kullanarak boyun eğmesini sağlamak için sanki pasif direnişin ilkelerini göstermek amacıyla kullanılmış gibidir³⁵. Başka bir yetke boşluğuyla da İkinci Perdenin Birinci Sahnesinde karşılaşırız:

34 John Arden, *Left-Handed Liberty* (London - Methuen, 1965).

35 Michael Cohen, 'The Politics of the Earlier Arden' *Modern Drama* vol. XXVIII, no. 2 (March 1983), s. 206.

Aha, we shall discover.
By the look upon their faces
And their posture in their places,
We shall know what they intend.
God defend
But that I should prove
An easy man to love:
But if hatred is their preference
My own posture at this conference
Will be that of a very hedgehog! (P. II, S. I)



*Ha göreceğiz
Yüzlerindeki anlamdan
Oturuşlarından
Okuyacağız içlerinden geçeni.
Tanrı korusun
Ama göstermeliyim
Nasıl sevimli biriyim:
Yok nefretse seçenekleri
Bu oturumda tutumum
Farksız olacak bir kirpiden!*

John hem bu dizeleri söyler, hem de «sesinin tonu pek öyle güven verici değil...niye? Neyse aldırma. İşine...» (s. 27) demekten kendini alamaz. Bu durum Arden'in bu oyunu yazdığı yıllardaki tutumunu yansıtır. Çünkü bir ozan eğer asil uğraşına bağlı biriyse, savaş ve siyasal uzluğa (statecraft) da karşı biridir.

Üçüncü Perde'nin Yedinci Sahnesi'nde John'un yaptığı konuşma, dramatik alaycılığı bakımından oldukça ilginçtir. Tıpkı Lindsay'ın sevişme sahnesinde yaptığı gibi, Kral John da tacını, kılıcını ve harmanisini çıkarıp bir yana bırakarak bütün resmiyetten uzak yalın bir insan olarak sahneye gelir. John'un yapacağı konuşmanın konusu, bir baronun karısı olan

Lady de Vesci'dir. John, tarihte hiçbir yeri olmayan bu kadının meziyetlerini «bir belge imzalandı, ama kimse ne için olduğunu bilmiyor» (s. 84) dediği Magna Carta'dan daha üstün tufar:

...merak ediyorum nasıl yürüyor?... bakın boynuna, nasıl da dengeli! Hemen nerdeyse on parmağımın arasında sımsıkı tutabileceğim küçük ve zarif kemikten bir yumurta; ama yine de oldukça ağır ve bizi durduracak çok şeyi var. Çünkü bu yumurta sayesinde yiyor, içiyor, konuşuyor, soluk alıyor, kokluyor, yürüyor, ağlıyor, gülüyor ve her şeyin ötesinde, düşünüyor! (s. 86)

İnsan hak ve özgürlüklerinin geleceği bakımından önemli bir kilometre taşı sayılan Magna Carta'nın hazırlanışında gösterilen aymazlık, düşündürücü olsa gerek. Ama Lady de Vesci, gerek Kilise ve gerekse toplum olarak içi oyulup anlamsız bir formalite durumuna getirilen evlilik anlayışına karşı olan, özgürlükçü ruhlu bir kadındır. Magna Carta'nın öyle sanıldığı gibi bir «güvence» olmayıp bir yasa taslağı olduğunu da izleyiciye yine o gösterir. Gerçek özgürlük ve güvencenin ne olduğunu da o dile getirir:

Bağış asla hesaplanamaz. Tıpkı öbür erdemler gibi, onu öneren insanın özgür iradesinden gelip, tam özgür olarak çıkmalıdır— eğer özünde bu yoksa, erdem sayılmaz. (s. 82)

Barışçıl tutumuyla özgürlük yanlısı olarak gösterilen Lady de Vesci, Arden'in feminist yanlılığını bir kez daha vurgular. Oyun, John'un, nalıncı keseri gibi sürekli olarak kendi çıkarları doğrultusunda kullandığı otoritesinin giderek zayıflamasıyla son bulur. Pandulph'in «karahindiba» (s. 89) dediği ve kendisinin de bunu kısmen kabul ettiği Kral John'la aralarında geçen konuşma oldukça anlamlıdır:

JOHN — *Yine de bütün girişimlerine karşın, Pandulph, otorite olduğu gibi kalmaz — değişir biraz ve değiştiği noktada yumuşayabilir de. (Elindeki belgeyi yukarı kaldırır.)*

Gücünü Krallık Tacı'ndan alan bir yetke, yerini yavaş yavaş Halk Yasası'na bırakır. Ama Yasa bile liberal uygulandığında bir gün bu kadına 'Kes saçlarını' diyebilecek. Ve buna, geçerli neden de gösterebilecek. Ama asla ve asla «İşte altın sırmalı kumaştan bir kurdela, saçlarını daha gür gösterir. Tak onu, sana tapacağım» diyemez. Şimdi bunlardan hangisi daha önemlidir, benim buyruğumla olan mı, yoksa Yasa'nın gücüyle olan mı?

PANDULPH — *Eğer Yasa böyle koymuşsa, sanırım halkın çıkarı içindir. Eğer kendi dediğini yaparsanız, bununla kendiniz doyuma ulaşırsınız. Kuşku yok ki birincisi daha iyidir... (s. 89 - 90).*

Kral John'un, *Magna Carta*'nın hazırlanışındaki tutumu, bu yasanın hazırlanışından yaklaşık üç yüz yıl sonra VIII. Henry'nin Aragon Prensesi Catherine' den boşanıp yine saraylı bir prenses olan Anne Boleyn'le evlenmek için Roma'ya karşı bayrak açıp Anglikan Kilisesi'ni kurmasına çağrışım yapıyor. John da, Lady De Vesci ile duygusal ilişki içindedir. Nerdeyse onsuz edemez John. Çok ciddi kararlar vermesi gerektiğinde bile Lady De Vesci'yi anmadan yapamaz. Kral John, *Magna Carta* gibi soyut yasa tasarılarının yöneticiler tarafından zamanla bir baskı ve sindirme aracı olarak kullanılabileceğinin bilincindedir. Bu yüzden bu yeni yasa önerisinin daha bir yumuşak olmasından yanadır. Ne var ki, bu düşüncesinde bile kendi zevklerini önde tutmaktadır:

...Bu hükümleri genelleştirmek —isterseniz gevşeterek— yapın, dedim; çünkü bu gevşeklik-

leri karahindibaların, sadakatsız kadınların ve altın yaldızlı kumaştan kurdellaların varlığını kabullenmede bizleri birkaç adım daha ileri götüreceklendir. (s. 91)

İnsanlığın düşlediği mutlak bir düzen ve saf bir yönetim özleminin gerçekleşmesi uğrındaki çabalar, çoğunlukla fırtınalar koparmış ve bu tür girişimler, sonu boş birer çaba olarak kalmışlardır:

Storm breaks in among the perfect circles,
Every day a puff o f wind or a rumble of thunder
Declares some vain attempt to declare-what?...
Whatever it is, it will be vain,
It will be some broken blunder:
But we who preserve the circles
Preserve their unfaulted music... (s. 24)



*Fırtına kopuyor kusursuz halkalarda
Her gün bir soluk rüzgâr ya da bir gök gürültüsü
Boş bir girişimi anlatmaya çalışır-ne?...
Her ne ise, boşuna olacaktır,
Yapılan büyük bir hata olarak kalacaktır:
Ama biz halkaları koruyanlar
Onların kusursuz müziğini de koruruz...*

Oyunun ilk perdesinde Pandulph'ın Kral John'a yönelttiği bu dizeleri, Kral John, oyunun sonunda : «...kıvrımsız halkalara panzehir veriyorum...» (s. 85) diyerek kaçamaklı sözlerle yanıtlamaya çalışır.

Oyunun son perdesinde Genç Marshal «Savaşlar her iki tarafın da tutmadıkları yeminler üzerine kurulu ve onu kırıcıdırlar...» (s. 81) derken acı bir gerçeği dile getirir. Arden'in amacı da tarihe yönelip çağdaş gerçekleri dile getirmektir. Bu yüzden Magna

Carta'nın paravan bir belge olarak kullanıldığı söylenebilir. Fırtına ve baskınları içinde Kral John'un ölümüyle son bulan oyun, geriye yine karamsar bir tablo bırakıyor.

Belki oyun, eylem bakımından biraz kısır sayılır, ama ilettiği mesaj yönünden oldukça güçlüdür. Bütün büyü, duygu zenginliği, boş inançları ve ortaçağ saraylarına özgü aşk yaşantılarıyla, çoktan unutulmuş görkemli bir dünya canlandırılıyor. Ama bu dünya, günümüzde, Kral John gibi, dünyamızı Batlamyus (Ptolemy) anlayışına koşut evrenin merkezi olarak gören, insan hak ve özgürlüklerini sözümona savunan insanların varlığını unutturmağa yeter mi?

Sergeant Musgrave's Dance'ın Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenişini izleyen günlerde ünlü eleştirmen Harold Hobson *Sunday Times*'ta şöyle yazıyordu:

Birilerinin, bizim kendilerini kabul ettirmiş oyun yazarlarımıza tiyatronun ana ilkesinin eğlendirmek olduğunu hatırlatmasının zamanı geldi. Tiyatronun amacı barışı güçlendirmek, ahlak düzeltmek, ya da iyi bir toplumsal düzen kurmak değildir. Bunları yapacak kiliseler, uluslararası kuruluşlar, siyasi partiler vardır. Tiyatronun görevi insanları daha iyi bir duruma getirmek değil, zararsız bir mutluluğa kavuşturmadır¹.

Hobson'ın bu tutarsız eleştirisi üzerinde durmamız yersiz olacaktır. Ancak çocukluğunun en güzel günlerini İkinci Dünya Savaşı'nın tüyler ürpertici gerçeklerini yaşayarak olgunlaşan Arden gibi duyarlı bir yazardan bunu beklemek haksızlık olurdu. Arden, o acı günleri yaşadığı için, toplumsal ve hatta evrensel barışın ne demek olduğunu daha iyi biliyordu. Üstelik Arden, 1950'li yıllarda geçmişe yönelik birikimlerini sanatında yansıtmaya çalışırken geleceğe yönelik kaygılar da taşıyordu. Bu yıllarda atlattığı iki büyük savaşın acı anılarını unutmaya çalışan dünya (gerçi o yıllarda, Kore Savaşı'nda olduğu gibi, dünya savaşı sayılmazdı), 1960'lı yıllarda Vietnam Savaşı, Sovyetler'in Çekoslovakya müdahalesi, Fransa'daki öğrenci eylemleri ve Meksika Olimpiyatları'ndaki katliam gibi yeni olaylara gebe kalacaktı. Bir yandan dünyanın çeşitli yörelerinde sıcak ve soğuk savaşlar yeniden pompalanıp silahlanma yarışı olanca hızıyla

1 Harold Hobson, *Sunday Times*, (25 October, 1959).

sürdürülürken, öte yandan bu gelişmelerin acı bedelinin bilincinde olan aydınlar, savaşların olmadığı bir dünya yaratmak için toplantılar ve yürüyüşler düzenleyerek toplumların bilinçlenmesine önayak olmaya çalışıyorlardı. İnsanlığın yazgısını etkileyen olayları yakından izleyen Arden, bu bilinçlenme süreci içindeki yerini alırken, bundan, sanatının payına düşeni de almakta gecikmez. Arden, Batılı ülkelerin Üçüncü Dünya Ülkeleri'ne uygulamakta olduğu ekonomik, siyasi ve askeri alanlardaki olumsuz yayılma politikalarından sürekli olarak kaygı duymuş, bu durumun önlenmesinin o ulusların halklarının bilinçlenmesinden geçtiğini her fırsatta vurgulamaktan geri kalmamıştır. Bu ülkelerin kendi yazgılarını kendilerinin kararlaştırmaları ilkesi çoğunlukla Batılı ülkelerin işine gelmiyordu. *Armstrong's Last Goodnight*'a konu olan 1960 - 1961 yıllarında Kongo'da patlak veren olaylar da, Üçüncü Dünya Ülkeleri'ne kurtuluş yolunu gösteren Lumumba gibi devrimci bir liderin öldürülmesi de Batılı Ülkeler'in bir tuzağıydı². Çünkü bu tür ulusal bilinçlenmeleri gerçekleştirenler, ne Amerika, ne Rusya, ne de sanayileşme devrimini tamamlamış Batı'nın öbür ülkelerinin işine geliyordu. Ayrıca toplumları kana bulayanların bir bütün olarak davranışları bir gerçekken, barıştan yana olanların da bireysel çıkışlar yerine uyumlu bir eylem içinde olmalarıyla daha bir etkin ve güçlü olacakları gözden uzak tutulmamalıydı³. Halkın özelemleri de bu doğrultudaydı. Ozan ruhlu bir oyun yazarı olan Arden'in halkın özelemlerini dile getirmesinden doğal ne olabilirdi?:

Ozan, halkı olmadan bir hiçtir. Oysa ozansız halk yine aynıdır... Bizim bütün yapacağımız onların kendi seslerini daha bir anlaşılır biçimde

2 John Arden, *To Present the Pretence*, s. 86.

3 *Ibid.*, s. 62.

ve yüksek sesle duyurmaktır. Çünkü söyleyecek çok şeyleri vardır...⁴

Arden, kendi kuşağı içinde düşünce ve eylem özgürlüğünü savunan oyun yazarlarının önde gelenlerinden biri. Düşüncelerini uluorta savunması yüzünden polisle sürekli olarak başı derde girer. Oyunlarında polisin sık sık yer alması belki bu bakımdandır. Arden'in *The Bagman* oyununda, düşlediği mim-tiyatrosunu oluşturan çantasından çıkardığı yüzlerce cüce karakter, sahneyi doldurur. Bu karakterler içinde en göze batanları *Polis* ve *Asker*'dir⁵. Arden'in ilk iki oyunu *The Waters of Babylon* ve *Live Like Pigs*'te düzen, polis tarafından sağlanır. *The Royal Pardon*'da da komik bir polis (Constable) vardır. *The Workhouse Donkey*'de eylemin geçtiği kuzey kasabasındaki yasa ve düzeni yine bir polis memuru, Feng, sağlar. Polis, Arden'in oyunlarında son derece önemli bir karakterdir. Belki de bu durum, polisin, değişmeyen siyah üniforması ve katı dünya görüşü ile yasalardan çok, kuralların temsilcisi olmasından ileri gelmektedir.

Yazar'ın oyunlarındaki öbür ilginç karakter olan Asker'in, Polis gibi, resmi giysisi ile görevi vurgulanır. Asker, oldukça renkli ve gizemli kişilikli biridir. Arden'in bu kendini beğenmiş, özgüvenli kişiliği ile göze batan, hiçbir yasa tanımayan, ama yine de sıkı bir düzen anlayışı ile yönetilen serüven düşkünü Asker'e karşı tutumu pek güven verici sayılmaz. Arden'in BBC için yazdığı ilk amatör oyunlarından biri olan *Soldier, Soldier*'da daha bir toy sayılan Asker, *Serjeant Musgrave's Dance*'ta gördüğümüz karmaşık kişiliği ile karşımıza çıkar; ve daha sonraki yıllarda yaz-

4 John Arden - Margaretta D'Arcy, *The Island of the Mighty* (London, Methuen), s. 232.

5 *The Bagman, or Impromptu of Muswell Hill (Two Autobiographical Plays)*, (London, Methuen, 1971), s. 57.

diği bir çocukoyunu olan *The Royal Paron*'daki Luke ise, savaşçı bir ruh taşımayan ama dünyanın bu en acımasız uğraşı sayılan askerlikle yaşamını kazanmak zorunda kalan biri olarak canlandırılır.

Arden'in oyunlarında Polis, toplumdaki özgürlükleri kısıtlayan, şiddet ögesini vurgulayan güç olarak sergilenirken, Asker, askerliğin acımasız onuruna yararır davranışın dışına çıkamayan toplumsal *kalıbın* (*norm*) dışında var olan savaş gibi şiddet ögesinin varlığının temsilcisi olarak yer alır.

Arden'in oyunlarında Savaş bir özyaşamöyküsü olarak değil, ya *The Waters of Babylon*'da olduğu gibi Krank'ın Nazi toplama kamplarındaki acı anlarında; ya *Armstrogn's Last Goodnight*'da gördüğümüz İngiltere ile İskoçya arasında barış sağlamak amacıyla yola çıkılıp katliamla son bulan politik çirkefliklerde; ya da *Sergeant Musgrave's Dance*'ta başarılı bir biçimde sergilendiği gibi, İngiltere'nin denizaşırı ülkelerdeki sömürgelerinde sürdürülen savaşlardan birini terk edip ülkesine dönen bir çavuşun dramatik gösterilerinde anlatım bulur. Öte yandan insan hak ve özgürlükleri adına yapılan girişimlerin, *Left-handed Liberty*'de olduğu gibi, çoğunlukla insan gerçekliğinden uzak, kâğıt üzerinde kalan ciddiyetsiz çabalar olarak vurgulanması, insanlık tarihinde gerçek özgürlüklerin kazanılmasının bedelinin çok daha pahalı olduğunu hatırlatması bakımından ayrı bir önem taşır.

Politik dar-kafalılık, tarihin derinliklerinden gelen, bireyin ve toplumun özgür yaşantısını saptırtan, insanlığı acılara boğan olayların temelinde yatan öge olarak Arden'in oyunlarında sergilenmeye çalışılır. İşte 1950 sonrası Osborne, Behan, Delaney ve Wesker gibi oyun yazarlarıyla öfkeli çıkış yapıp geçmişin tabusunu yıkan yeni İngiliz tiyatrosunun Arden'in oyunları ile karamsar tablolar sunmaya başlaması, Arden'in, her gün yeni yeni olaylara gebe olan yaşlı

dünyamızın sonu nereye varacağı belli olmayan tarihini derinliğine algılayışından ileri geliyor olmalı. 1960'lı yılların başlarında halk yığınlarına şiirler okunarak şiddet yanlısı olmayan eylemlerle barış ve özgürlüklerin kalıcılığının sağlanacağına inanan Arden⁶, giderek bu inancını yitirir. Çünkü bazı gerçekler artık daha iyi su yüzüne çıkar. Onca barış çağrısına karşın, Vietnam Savaşı, 1960'lı yılları kasıp kavurur; İrlanda sorunu da kanayan bir yara gibi sürüp gider. Ve çok acıdır ki, amansız özgürlük yanlısı sayılan İngiliz İşçi Sendikaları'nın düzenledikleri bir konferansta İrlanda'nın bağımsızlığı için yapılan bir oylamada karar olumsuz çıkar⁷.

Arden'in sanat anlayışı, görünürdeki gerçeklerin yanıltıcı olabileceğini vurgulayan kuşkuculuğa dayanır. Gerçekliği, olayların görülebilir yanlarında değil, gözlenemeyen yanlarında aramak gerek. Bu yüzden çoğu eleştirmen ve izleyici, oyunlarının bu yanını kavramak gibi titiz bir sanat değerlendirmesine yanaşmadan önyargıyla davranmış, Arden'in oyunlarından paylarına düşeni almaktan, ne yazık ki, uzak kalmışlardır.

Arden, karşımıza ucuz politika yapan bir oyun yazarı olarak çıkmıyor. Bu tür oyunlar yazsaydı, belki bugünkü yeri çoğu tiyatro izleyicisinin gözünde daha yükseklerde olabilirdi. Tiyatronun, onsuz edilemeyen ana ereğinin (*sine qua non*), izleyicinin canlı tutulup eğlendirilmesine dayalı olduğunu vurgulayan Arden'in 1968 yılına kadar ticari tiyatro için yazdığı oyunlarında bu ilkeyi yeterince yerine getirdiğine inancı kalmaz⁸. Ününü daha yaygınlaştırmak uğruna sanat anlayışından asla ödün vermeyen Arden, bu tarihten sonra ticari tiyatro ile olan ilişkilerini tümüyle koparır. Bu tutum, Arden'in bir sanat adamına yara-

6 John Arden, *To Present The Pretence*, s. 136.

7 İbid., s. 49.

8 İbid., s. 46.

şır bilinçli kararlılığının göstergesi sayılır. Onu anlayamayan çoğu eleştirmen ve izleyici yazarın tiyatro sanatına olan tutkusunun farkında bile değildir. Ama o, bütün bu olumsuz yaklaşımlara karşın, kendi öz izleyicisini bulmayı başarmıştır. Bu az bir kazanç sayılmamalı.

Arden, bütün olumsuzluklara karşın, savaşların olmadığı, politik bozukluklardan arınmış, insan hak ve özgürlüklerinin sınırsız kullanıldığı, her türlü kargaşadan uzak evrensel bir düzen özlemini duyan bir oyun yazarı olarak 1956 sonrası İngiliz tiyatrosuna damgasını vurmaktadır.

JOHN ARDEN'İN METİNLERİ:

A. Bu Çalışmada Yararlanılan Oyunlar:

- The Waters of Babylon*, 1957; (*Three Plays*, Penguin Books, 1964).
Live Like Pigs, 1958; (*Three Plays*, Penguin Books, 1964).
Sergeant Musgrave's Dance, 1959; (London, Methuen, 1960).
The Workhouse Donkey, 1963; London, Methuen, 1966).
Armstrong's Last Goodnight, 1964; (London, Methuen, 1965).
Left-handed Liberty, 1965; (London, Methuen, 1965).
The Royal Pardon (with Margaretta D'Arcy), 1966; (London, Methuen, 1967).
The Bagman, or Impromptu of Muswall Hill, 1970; (*Two Autobiographical Plays*, London, Methuen, 1971).
The Island of the Mighty (with Margaretta D'Arcy), 1972; (London, Methuen, 1974).

B. Eleştiri Yazıları, Konuşmalar vb.:

- John Arden, *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and its Public*. (London, Methuen, 1977).
 John Arden, 'Letter', *Encore* (May-June, 1959).
 John Arden, 'Poetry and Theatre', *Times Literary Supplement*, (6 August 1964).
 John Arden, Tom Milne and Clive Goodwin, Interview, in *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*, (eds.) Charles Marowitz and Simon Trussler, (London, 1967).
 John Arden, 'Some thoughts on Left-Wing Drama', in *International Theatre Annual*, no. 5. (ed) Harold Hobson, (London, 1967).
 Interview with Albert Hunt, *Encore* (September - October, 1965).

ÖBÜR KAYNAKLAR

- Anderson, Michael, *Anger and Detachment*, (London, Focal Press, 1976).
 Brecht, Bertold, *Epik Tiyatro Üzerine*, Çeviren: Kamuran Şipal, (İstanbul, Yayınevi, 1964).

- Brody, Alan, *The English Mummers and Their Plays: Traces of Ancient Mystery*, (London, 1970).
- Chamber, E. K., *The English Folk-Play*, (Oxford, The Clarendon Press, 1933).
- Cohen, Michael, 'The Politics of Earlier Arden', *Modern Drama*, vol. XXVIII, no. 2 (March - 1983).
- Çapan, Cevat, *John Whiting Çağdaş Bir Oyuncu*, (İstanbul, Yankı Yayınları, 1975).
- D'Arcy, Margaretta, *Tell Them Everything*, (London, Methuen, 1981).
- Efe, Fehmi, *John Arden'in Oyunlarında Geleneksel Anlatım*. (Doktora Tezi), (İstanbul Üniversitesi, 1979).
- Frazer, J. G., *The Golden Bough*, (New York, Macmillan, 1974).
- Gasner, John (ed.), *Medieval and Tudor Drama*, (London, Bantam, Books, 1971).
- Hobson, Harold, (*Sunday Times*, 25 October, 1959).
- Hunt, Albert Arden *A Study of His Plays*, (London, Methuen, 1974).
- Marowitz, C., and Milner, T. (eds.), *Encore Reader* (London, Methuen UP, 1970).
- Marsh, Paddy, 'Easter at Liberty Hall'the Ardens' *Non-Stop Connolly Show; Theatre Quarterly*, vol. v, no. 20 (February, 1976).
- O'Connel, Mary, B., 'Ritual Elements in John Arden's *Serjeant Musgrave's Dance*', *Modern Drama*, vol. XIII, no. 4 (February, 1971).
- Scott, Forsas Helena, 'Sergeant Musgrave: An Approach to Arden's Play', *Modern Drama*, vol. XXVI, no. I (March, 1983).
- Taylor, John, Russel, *Anger and After*, London, Methuen UP, 1971).
- Trussler, Simon, 'Political Progress of a Paralysed Liberal', *Drama Review*, 13 (Summer, 1969).
- Watson, Ian, «Kirbymoorside'63 with a footnote by John Arden». *Encore* (November - December, 1963).
- Woodcock, George, *Herbert Read: The Stream and the Source*, (London, 1972).
- Worth, Katharine, J., *Revolutions in Modern English Drama*, (London, 1972).

İÇİNDEKİLER

Önsöz	5
Giriş	7
Oyunlarda Barış ve Özgürlük Tutkusu	17
I. Buruk Özgürlük	19
II. Yabancı Özgürlüğe Duyulan Özlem	22
III. Töreni Gösteri ile Yansıtılan Barış ve Özgürlük Tutkusu	26
IV. Aptallar Şöleni'yle Yaşanan Arınma	37
V. Barış Adına Katliam	41
VI. İnsan Hak ve Özgürlükleri Yolunda Magna Carta Örneği	46
Sonuç	53
Kaynakça	59

Ününü daha yaygınlaştırmak uğruna sanat anlayışından asla ödün vermeyen Arden, bu tarihten sonra ticari tiyatro ile olan ilişkilerini tümüyle koparır. Bu tutum, Arden'in bir sanat adamına yaraşır bilinçli kararlılığının göstergesi sayılır. Onu anlayamayan çöğü eleştirmen ve izleyici, yazarın tiyatro sanatına olan tutkusunun farkında bile değildir. Ama o, bütün bu olumsuz yaklaşımlara karşın, kendi öz izleyicisini bulmayı başarmıştır. Bu az bir kazanç sayılmamalı.

Arden, bütün olumsuzluklara karşın, savaşların olmadığı, politik bozukluklardan arınmış, insan hak ve özgürlüklerinin sınırsız kullanıldığı, her türlü kargaşadan uzak evrensel bir düzen özlemini duyan bir oyun yazarı olarak 1956 sonrası İngiliz tiyatrosuna damgasını vurmaktadır.