

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>

Marianne Kesting

Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro

Çeviren: Yılmaz Onay



Marianne Kesting



Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro

/

«Das Epische Theater zur struktur des Modernen Dramas»



ADAM YAYINLARI

Anadolu Yayıncılık A.Ş.

Birinci Basım : Nisan 1985

Kapak Düzeni : Erkal Yavi

283.09.003.856.238

Marianne Kesting
•
Tarihte ve Çağımızda
Epik Tiyatro

Almanca'dan çeviren : Yılmaz Onay



ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

«Brecht dramaturjisinde, epik tiyatro niteliklerinin ötesinde, dünyaya bilimsel toplumcu bakıştan kaynaklanan yasalılıklar geçerlidir. Bunlar elbette ki, 'kural'laştırılmış belli koşullarla sınırlı olan Aristoteles dramaturjisi anlamında bağlayıcı kurallara değildir. Tam tersine, yazarın seçtiği konu ve sorunlar bütünü'nün gelişim ve işleniş yasalılıklarından doğmayan her çeşit sınırlamayı kaldırmak anlamındadır. Kısıtlama koymaz, tersine özgürleştirir. Bir gelişimi noktalamaz, tersine ona perspektif getirerek önünü açar. Brecht dramaturjisinin istediği yasalılık, *kurallar biçiminde konacak dramaturji yasaları değildir*. Oyunun içeriğini — öyküsünü, durumlarını, kişilerini — *toplumsal konunun nesnel yasalarına uygun olarak düzenlemenin ve eylem haline getirmenin bir yöntemidir*. (...) Demek ki Brecht'te, katı kurallara değil, bir içeriğin biçimini bulmanın yöntemi, maddeci diyalektiğin, oyun yazarlığında bir tiyatrodaki kullanılışı incelenir. Elbette bu diyalektik ve maddeci yöntem, (tiyatrodaki da) Brecht'e değil, bilimsel toplumculuğa bağlıdır ve — uygulamada da görüldüğü gibi — Brecht'ten bağımsız olarak bulunup kullanılabilir. Ancak bu felsefe yöntemini, yalnız tiyatroya taşımakla ve oyunlarını bu yöntemle göre kurup yönetmekle kalmayıp bu yöntemin kullanılışını, *'Tiyatro İçin Küçük Araç'* ve öteki kuramsal yazılarında genellemiş olmak da, kuşkusuz Brecht'in özgün katkısı olarak önümüzdedir.»

Kaethe Rüllicke - Weiler

Yukardaki sözleri, «Brecht'ten öğrendiklerim olmasaydı ve 'Berliner Ensemble'da onunla uzun yıllar birlikte çalışmış olmasaydım, bu incelemeyi de yapamazdım,» diyen ve bugün Brecht'e nasıl sahip çıkılması gerekiyorsa öyle sahip çıkan Demokratik Alman incelemeçi Kaethe Rüllicke'nin 1968'de yayımlanmış *«Brecht Dramaturjisi» (Die Dramaturgie Brechts)* adlı kitabından aktarıyo-

rum. Dikkat edilirse, bu kadar sözün içinde «epik» deyimi bir tek kez geçiyor, o da, Brecht tiyatrosunun «epik tiyatro niteliklerinin ötesinde» oluşunu vurgulamak için... (Altını ben çizdim).

Çünkü, epiğin de içinde yer aldığı çok daha geniş bir Brecht tiyatrosu var ve Brecht'in de içinde yer aldığı çok daha geniş sanatsal alanlar, çok daha belirleyici sanatsal kavramlar söz konusu: «Gerçekçilik» ve «toplumcu gerçekçilik» gibi... Öte yandan, epiğin içinde de, gene tiyatronun tüm tarihinden bugüne uzanan süreçler ve bugün tartışılan çeşitli boyutlar var. Epiği yalnız Brecht'le, Brecht'i de yalnız epikle özdeşleyip kapatarak, bu ikisini tüm öteki belirleyici kavramların önüne koymak nasıl her şeyden önce Brecht'in kendisine aykırıysa, sırf bu özdeşlemelere tepki olsun diye epiğe, Brecht'e ve böylece sonuç olarak tiyatroda «gerçekçilik»e, «toplumcu gerçekçilik»e karşı çıkma tavrı da, her şeyden önce gerçeğin kendisine aykırı.

İşte, ister sahip çıkarak olsun, ister karşı çıkarak olsun, epiği her şeyin «önüne koyma» tutumunda birleşen bu iki «uç», böylece kuram ve uygulama alanındaki çabaların da önünü açıcı değil, tam tersine önünü kapayıcı kısır bir karmaşa ortamı yaratabiliyor. Bu nedenle de epik, ister istemez bir «anahtar sorun» niteliğini almaktadır. Dolayısıyla, esas sorunları aşabilmek için ve hele böyle bir karmaşadan yararlanarak ortalığı kaplayabilen «gerçekçilik-dışı» çeşitli akım ve tutumlarla baş edebilmek için, öncelikle, epiğin «anahtar sorun» olmasının ötesine geçebilmek gerekiyor. Yani, epik kavramını artık, tüm dünya deneyleri ve kendi deneylerimiz ışığında ve elbet Brecht'in kendisinin de ışığında en iyi değerlendirebilmek ve doğru yerine yerleştirmek gerekiyor.

Bugüne dek, gerek Brecht'ten yapılan çeviriler ve yayınlar, gerekse onun dışında sanat ve tiyatro üstüne yapılan yayınlar, kuşkusuz bu yolda büyük katkılar getirdi. Ancak gene de yukarıda açıklamaya çalıştığım sorunun «sorun» olmaktan çıktığını söylemek zor. Bir yanda, Brecht'in tüm eserlerinin çevrilip yayımlanması henüz çok yakın görünmediği için, Brecht'ten yapılan değerli çevirilerin, birbirinden kopuk «bölümler» halinde kalmasının yarattığı çok önemli boşluklar ve sözü geçen «uç»lar yönündeki yanlış anlamalar sürüp gitmekte. Bu açıdan, toplumcu incelemecilerin özellikle Brecht araştırmalarına yoğunlaşan kimi eserlerinin çevrilip yayımlanabilmesi de çok aydınlatıcı olacaktır. Öte yanda, Fischer, Lukács vb incelemecilerden çevrilip yayımlanmış bulunan eserler, sağladıkları çok önemli bilgi artırımlarına karşın, adı ge-

gen yazarların çoğu kez «tartışmasız» toplumcu yazarlar olarak bilinmeleri sakıncasıyla da birleşince, gene her biri «kendi başına doğru»lar gibi kalabiliyor; örneğin Brecht'le bunlar arasındaki ayrımlar bile yeterli kapsam ve yaygınlıkta aktarılamadığı için, konumuzla ilgili önemli soru işaretleri de öylece duruyor. Kaldı ki, bu alanlardaki tartışma ve araştırmaların yayımlanabilmesine ayrıca başka yönlerden de gereksinim var. Tiyatroyla ilgili daha genel inceleme, derleme ve çevirilere gelince, onlar, ya özel konulara zaten çok sınırlı yer ayırabilmekteler, ya da söz konusu «sorun»un doğrudan üstüne giden yaklaşımlara pek girmiyorlar.

Buna karşılık, Marianne Kesting'in elimizdeki incelemesi, «epik tiyatro» sorununu eksen alırken konuyu tarihsel olarak inceleyip bugüne getiren ve yakın dönemi, hem tarihsel gelişim ışığında, hem de geniş somut örnekler üstünde tartışan, böylece epiği daha derli toplu kapsayabildiği gibi, onun da ötesinde gerekli tartışma alanlarına ister istemez açılan bir «epik tiyatro» incelemesi. Böyle bir yaklaşımı çevirip sunmanın, sorunun çözümüne bir başka ufuk açabileceğini düşündüm. Ancak, bu kez de bir burjuva incelemecisinin eserini — belirttiğim kapsam ve nitelikte de olsa — gene yalnızca çevirip, hiçbir bağlantı ve karşılaştırma katmaksızın «kendi başına doğru» gibi aktarmak, bu konuda zaten kopuk ve bölük pörçük kalışından yakınılan bilgi dağarına, ötekilerden ve dünyadaki tartışmalardan «kopuk» bir «bölüm» daha eklemekten öte bir şey eklemeyecekti. Yani, aradaki «boşluk»ları ve «aykırılık»ları görmek, bulmak, gerekli ek bilgilerle bütünlemek ve sorunu sorun olmaktan çıkaracak olan çok yönlü, kendi içinde tutarlı, öteki kuram ve uygulama alanlarıyla doğru bağlantılı bir bakışa ve bilgi bütünlüğüne varmak, gene okurun salt kendi çabasına kalacaktı. Bir çeviri sunarken bile bunların tümünü okurdan beklemenin bir «koşul» olduğunu sanmıyorum. Tersine, asıl bu çabalarla bütünlenmek «koşulu»yla, Kesting'in incelenmesinin, bizim ortamımız için, bir toplumcu incelemecinin benzeri tek bir eserini çevirip aktarmaktan belki daha bile fazla nesnel ve kanıtlayıcı tartışma olanakları getirebilecek bir seçim olduğu kadar, böyle bir tartışmanın eklenmesini de özellikle gerektiren bir seçim olduğu inancındayım. Dolayısıyla da, bu gereklilikleri salt okura bırakmayıp, incelemenin çevirisiyle birlikte, ilgili ek kaynakları ve olabildiğince yoğun ve kısa ek bilgi ve karşılaştırmaları, yazarın yanına sunmayı yeğledim. Kısacası, okura, birçok şeyi kendi çabasıyla arayıp bulma yükünü bırakmak yerine — ki bu

zaten okurun değil, incelemecilerin görevi olmalı — bunların tümünü olabildiğince önünde yan yana görerek, «yargıya varma» olanaklarını «bırakmak» daha doğru göründü bana. Bunun içinde, incelemenin kendisini ve Kesting'in kendi görüşlerini elbette ki aslına hiç dokunmaksızın çevirip sunarken, belirttiğim ekleme ve bütünlemeleri, «Çevirenin Notu, ÇN» olarak ayırıp (çok azını metin içinde, büyük bir kesiminiyse, dipnotlarda), doğrudan ilgili olduğu satırlarla yan yana düzenlemeye çalıştım.

Biraz daha ayrıntılı söylemek gerekirse:

1 — Bu incelemede epik, yerine göre tiyatro alanını da aşarak, tüm tarihsel gelişimiyle, tartışmalarıyla, kavram, kuram ve uygulama alanları genelinde ele alınmaktadır. Bu bize, Kesting'in sergilediği tarihsel gelişim çizgisinde eksik ve önemli görünen kimi boyutları (örneğin Brecht'in gelenek çizgisini) ekleme ve karşıtlıkları eleştirme olanaklarını da, aynı zamanda bir gereklilik olarak getirmiştir. Fakat daha önemlisi, böyle tarihsel bir tartışma perspektifi koymakla, epik kavramını salt Brecht'e, Brecht'i de salt epik kavramına daraltmanın, en başta Brecht'i ve epiği olmak üzere daha pek çok şeyi «anlaşılmaz» hale getiren yanlışını, temelden görmeyi, göstermeyi ve önlemeyi sağlamaktadır.

2 — Bu incelemenin ilk yayımlanışından bu yana geçen zaman içinde doğrudan doğruya kendisine yöneltilmiş eleştiriler de bulunduğu için (ki söz konusu eleştirilere de, olabilecek en kısa biçimleriyle dipnotlarda yer vermeye uğraştım), yalnız tarihteki tartışmaları değil, bugünkü tartışma ortamının ana çizgilerini de sunma olanağı, gene aynı zamanda bir gereklilik olarak çıkmıştır önümüze. Dahası, Kesting'in bakışı, sanat incelemesinde de, bir deyişle «liberal» olma çabasını esas alan bir yaklaşım olarak görünürken, yöneltlen eleştiriler toplumcu incelemecilerden geldiği için, bu incelemenin bize verdiği olanak, epiğin ve hatta tiyatronun da ötesinde, sanatın ilgili olduğu temel alanlarda, çatışan iki temel yaklaşımın günümüzdeki tartışma boyutlarını sunma düzeyine varabilmiştir. Bu ise, herhalde bugün hiç de gözden çıkarılamayacak bir gereklilik.

Örneğin toplumcu incelemeciler, tarihsel incelemede de «gerçekçilik» ölçütünü esas alıyorlar ve bu yolla, «açıklanamaz», «anlaşılmaz» sanılan, ya da öyle bırakılmış birçok gelişmenin açıklanmasını sağlıyorlar; çünkü ancak bu yolla incelemenin kendisi de tam «gerçekçi» olabiliyor. Bir küçük örneğe bakalım derseniz: Wolfgang Hütt, «*Wir und die Kunst*» (*Biz ve Sanat*) adlı inceleme

kitabının (Henschelverlag, Berlin 1977), «Burjuva Gerçekçiliğinin Zafer Alayı» başlıklı bölümünde (age, 254), «Yeni çağa geçişte artık burjuvazi, sınıf olarak tüm Avrupa'da oluşmuştu. (Bu sınıfın) kurtuluş mücadelesi de, her yerde ulusallık gelişmelerine bağlı bulunduğu için, değişik (...) ülkelerde değişik biçimlerde yürüdü,» diyerek, bilinen saptamayı aktardıktan sonra, şu çok aydınlatıcı açıklamayı getirebilmektedir: «Asal eğilim olarak daha İtalya'daki Erken Rönesans'ta ortaya çıkmış olan gerçekçilik, burjuva sanatının da tabanıydı ve öyle sürdü. Mutlakçı rejimlerin egemen olduğu ülkelerde de gerçekçilik, burjuvazinin ideolojik ifadesi olarak gene vardı. Ancak, bu gerçekçilik, *yalnızca, burjuvazinin demokratik güçlerinin, gene var olan anti-feodal halk muhalefetiyle bağlaşıklık kurabildiği yerlerde taşıyıcı güce erişebilmiştir. Hollanda'da olduğu gibi bu bağlaşıklığın yengi düzeyine vardığı yerlerdeyse, gerçekçilik de tüm sanatlar genelinde zafere ulaşmıştır. Buna karşılık, mutlakçılığın böyle bir bağlaşıklığı önlemeyi başaramabildiği yerlerde gerçekçilik, ancak tek tek öne çıkan, halka bağlı sanatçıların eserlerinde yaşayabilmiştir.*» (Altını ben çizdim). Nitekim, daha sonra, egemen sınıf olarak halkla bağlaşıklığı koparıp tam karşıt konuma geçtikçe, burjuvazinin, «gerçekçilik»ten de niçin ve nasıl uzaklaştığını ayrıntılarıyla açıklayan Hütt, yalnız tarihe değil bugüne de, gerçekçilik ölçütüyle ve inceleme yönteminde gerçekçiliğin bir parçası olan sınıfsallık ölçütüyle yaklaşarak, çok daha bütünlüklü bilimsel açıklamalar getirebilmektedir. Hatta edebiyat bilimi, «edebiyatın tarihsel süreci, gerçekçiliğe yaklaşmanın, gerçekçiliği oluşturma ve gerçekçiliği geliştirmenin bir süreci olmuştur,» diyor (G. N. Pospelov, Edebiyat Bilimi I, Bilim ve Sanat Yayınları 1984, s. 225).

Oysa Kesting'in, elimizdeki incelemesinde, örneğin «gerçekçilik» kavramına böyle asal bir belirleyici ölçüt olarak başvurduğu görülüyor. (Kaldı ki bu, zaten toplumcu incelemeciler dışında pek rastlanan bir şey değil) ve bu nedenle «gerçekçilik» deyimini, «doğalcılık»la karışan anlamlara daralttığı da oluyor. Ama buna karşılık Kesting, birçok temel konuya (örneğin, biçim içerik ilişkisi, gelişmelere tarihsel-toplumsal süreç olarak diyalektik bakış, Brecht tiyatrosunun ideolojik temeli, vb.) yaklaşımda, çok ilginç biçimde, toplumcu incelemecilerle aynı sonuçları benimsiyor ki, bu bize çok verimli bir tartışma tabanı hazırlamakta. Gene toplumcu incelemecilerin, sanat olaylarını ve sanat sorunlarını incelemede, sanatçı ve eser kadar, onun algılayıcılarını da («verici» kadar «alı-

ci»yi da) önemle ele alma yöntemi, toplumcu incelemeciler dışın-
da hemen hiç görülmezken, Kesting'de, bu da ilginç biçimde bö-
lünmüş olarak izleniyor: Seyirci boyutunu gözden uzak tutan bur-
juva sanatçılarda, Kesting buna hiç eğilmezken, bu boyuta özel-
likle önem veren sanatçıları (örneğin Brecht'i) incelediğinde, Kes-
ting'in kendisinin de seyirci incelemesine girdiğini görebiliyoruz.
İşte bu ikili durum da bize, olanak ve gereklilikleri birlikte getir-
mektedir. Kaldı ki, algılayıcıyı da aynı ağırlıkta hesaba katma zo-
runluluğunun zaten gene gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası oldu-
ğunu unutmayalım: «Toplumcu gerçekçi sanatçılar, yalnız konu-
larına değil, fakat seyirci, okuyucu, izleyici topluluğuna da ger-
çekçi bakarlar... Onların eğitim düzeylerini ve sınıfsal nitelikleri-
ni gözetirler, sınıf mücadelelerinin somut durumunu gözetirler»
(Brecht). İşte böyle somut noktalarda, bir yandan doğruları sap-
tayıp pekiştirici, öbür yandan yanlışlara parmak basıp onları top-
lumcu incelemecilerin koydukları almaşıklarla karşılaştırmalı notlar
katmak, hem bir olanak, hem de bir gereklilik olarak çıkmıştır
karşımıza. Öyle ki biri olmasa, öteki de olamazdı.

Böylece bu inceleme (özellikle yukarıda belirttiğim gibi karşı-
tını kendinde taşıyan boyutlarıyla), örneğin bir toplumcu yakla-
şımı tek başına iletmeye çalışmanın da ötesinde, onu, elimizdeki
incelemenin somutunda, yan yana ve karşılaştırmalı olarak oku-
run kendi yargısına sunma olanağını getirmekte: Üstelik de çok
yönlü, çok geniş ve zengin kaynaklar, veriler, belgeler, olaylar,
akımlar, tutumlar, yazarlar, oyunlar üzerinde...

3 — Moissej Kagan, «Bir sanat yapıtını çözümlerken, türe-
yimsel (jenetik), yapısal ve işlevsel olmak üzere üç noktadan bak-
mak gerekir» diyor ve «Bir başka deyişle; a) bir sanat yapıtının
ortaya çıkışını ve oluşmasını; b) bir sanat yapıtının kendi iç ya-
pısını; c) başka insanlarca algılanışını belirleyen bütün yasala-
rın açığa konması gerekir,» diye açıklıyor (Bkz: «*Güzellik Bilimi
Olarak Estetik ve Sanat*», Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, İst.
1982; s. 381). Kesting'in incelemesi, tarihsel gelişimi ele alışıyla
ve toplumsal etmenleri inceleyişiyle — üstelik hemen her sanatçı
ve her eser düzeyinde uygulamasıyla — bunlardan birincisine uy-
gun kapılar açmakta. Üçüncüye az önce değinmiştik. İkinciye, ya-
ni «yapısal (...) noktadan bakma»ya, «bir başka deyişle», yapıtın
«kendi iç yapısını (...) belirleyen (...) yasaların açığa konması»na
gelince, elimizdeki incelemede, konu gereği zaten sorunun en çok
bu yanına ağırlık veriliyor.

Ancak Kagan'ın açıklamasıyla da kuşku götürmez biçimde ortaya konan şu ki, bir olguya «yapısal noktadan (da) bakmak» (yani bunun, üç esas'tan yalnız biri olması) başka şey, yapısal«cılık» (*strüktüralizm*) çok daha başka bir şey. Nitekim, «Sanatın yapısı: Sanatsal içerik» başlıklı bölüm girişinde Kagan, «Yapılacak iş, bugünkü modern yapısalcılığın (*strüktüralizm*'in) soyut metodolojisi adına, sanatın zihinsel içeriği ile maddi biçiminin birleştirilmesiyle ilgili, klasik estetiğin genel tasarımlarını bir yana atmak değil, tam tersine, bu tasarımları daha da geliştirmek, somutlaştırmak ve derinleştirmektir,» diyor. Sanatta belli yapısal çözümlemeler ne kadar gerekliyse, onu bir «izm», bir «cılık» olarak soyutlamanın da o kadar aykırı olduğu açıktır. (Nasıl ki, sanatta biçim ne kadar önemliyse, biçim«cilik» - *formalizm* de o kadar sanatın kendisine aykırı bir yoldur.) «Yapı» incelemelerine girmek, «yapısal» çözümlemeler yapmak, hiç de salt bunlarla yetinilecek anlamına hiç mi hiç gelmiyor. «Estetik biliminin bugün varmış olduğu gelişme düzeyi»nin artık «sanatın yapısının, kendi içeriksel ve biçimsel yanlarının bağlantısıyla sınırlı kalmasına izin vermediğini» belirten Kagan, «çünkü,» diyor, «sanatın yapısının bu iki yanı da karmaşık, *diyalektik olarak çelişkin* kuruluşlar olup, her ikisinin de *kendine özgü yapıları* vardır.» (Aynı yerde, S. 257).

Kesting, elimizdeki incelemesinde, tiyatroyu, tarih boyu ve bugün en genel anlamda, 1) Aristoteles Poetikası'nın belirleyiciliğinde «Aristotelesçi» dram kuruluşu (kurgusu, dramaturjisi); 2) Buna karşıt, ya da bunun dışında olan, buna uymayan, yani «Aristotelesçi olmayan», öteki deyişle «epik» olmak üzere iki ana ayırmda ele almakta. Böylece onun, epiği de kimi yerde bir «yapısal» nitelik olarak deyimlemesine bakarak, bu incelemenin, hemen moda yapısalcılığı akla getirmesi sakıncası yok değil. İşte konuya öncelikle yukardaki açıklamayla girmek durumunda kalmamın nedeni bu. Fakat şu da açık ki, elimizdeki incelemenin en başta göze çarpan yanı, «biçim»in, her durumda «içerik»in zorlamasıyla oluştuğunu, «içerik»in gereklerinden doğduğunu, biçim ile içerik arasında «sıkı», «diyalektik» bir ilişki bulunduğunu (çelişkinliğe kadar derinleşmese de) sürekli vurgulamasıdır. Dahası, Kesting, tarihsel-diyalektik bakışın doğruluğunun ve zorunluluğunun altını çiziyor ve içeriğin tarihsel-toplumsal koşulluluğuna ve onun belirleyiciliğine bağlı olarak biçimlerin de «keyfi» olmayıp, «her dönemin tarihsel ve toplumsal durumunun (dünya durumunun) somut koşulluluğu içinde» oluştuklarını ve «söz konusu tarihsel-

EPİK TİYATRO

toplumsal aşamanın ana çizgilerini dile getirmede gösterdikleri güç» oranında özgüllük kazanabildiklerini (Lukács) esas alıyor. (Gerçekçilik, yabancılaştırma, biçimcilik, vb temel konulardaki Brecht-Lukács tartışmasına ise, dipnotlarında ayrıca değinilmektedir). Kesting, normatif, çağlar-üstü, zaman-dışı, tarih-dışı, genel geçer bağlayıcı kurallar peşinde koşan yapı, biçim, tür kuralının «kendilerinin de tarihselleşmesini (Hegel) anarak, bu yaklaşımların ve bu yöndeki çabaların, tarihsel gelişim içinde, gerçeğe çelişkiye düşüşlerini ve tam bir bunalıma girişlerini açıklıyor, inceliyor; Aristotelesçi dramaturjinin de, tarihsel bir süreç olarak ve gene içeriğin zorlamasıyla bu türden bir bunalıma girişini ve epiğin böyle bir zorunluluğa dayalı olarak karşıt gelişimini somut örneklerle ele alıyor.

İşte bu nitelikleriyle bu inceleme, «modern yapısalcılığın soyut metodolojisine» de (hele onun «tarih»i göz ardı eden «zaman-dışı» yaklaşımına!), her çeşit biçimciliğin, «içeriğin belirleyiciliği»ni göz ardı eden temeline de, açıkça karşı çıkmış olmakla kalmayıp, böylesi yöntemlerin yanlışlarını da ortaya döküyor. Buradan giderek Kesting'in «soyutçuluk»a, «sürrealizm»e, «modernizm»e, «sembolizm»e vb de karşı çıkması beklenir değil mi? Çünkü, gerçekçilik, soyutu, soyutlamayı, gerçekötesi tasarımları, modern, simgeyi vb asla dışlamadığı gibi, tam tersine, gerçeğe varmayı ve onu algılamayı, algılatmayı, daha kolay, daha kesin, daha güzel, daha derinlemesine sağlayacak olması koşuluyla, bunları, yerine göre gerekli de görür (nitekim Kesting de, örneğin Brecht'te bu boyutları uzun uzun incelemekte); ama gerçekçilik, bu boyutların, her şeyin önüne çıkarılmasını, her şeyi o belirler demeye varan birer «izm» düzeyine kaydırılmasını da tam tersine bir o kadar «gerçekdışılık», «gerçeğe karşılık» ve bir o kadar biçimciliğe kayma olarak mahkûm eder. (Özetle gerçekçilik, biçimin önemini asla yadsımazken, gerçekçiliğin her türüne de bir o kadar karşı çıkar). Kesting'in başta belirlediği mantığa göre de bunun böyle olması gerekir.

Ne var ki, elimizdeki incelemede, örneğin natüralizm, romantizm vb akımlar, tarih içindeki yerlerine, işlevlerine, çıkmazlarına, çelişkilerine göre, yukardaki esaslara bağlı olarak somut biçimde eleştirilirken; dahası, bunun karşısında, örneğin Shakespeare ile Rönesans bilinci bağlantısı, Grabbe-Büchner ile tarihin ve toplumun bir bütün olarak sahneye getirilmesi çabası, Wedekind'le eleştirilen toplumun düzenine de karşı çıkılması, hele Piscator ve

Brecht'le toplumcu dünya görüşünün tüm tiyatrosu, Lorca ile halka bağlılığın bir başka biçimi, gene yukardaki esaslara dayanılarak incelenip olumlanırken); Pirandello, Claudel, Wilder, Beckett, Ionesco vb'nin incelenişine gelindiğinde, aynı temel mantığın ve aynı temel ölçütlerin hiç de gereği gibi korunamadığını görmekteyiz. Öyle ki, adı geçen yazarlara gelince Kesting, bir anda epiği, kendi belirlediği ve benimsediği esasların hepsiyle çelişircesine, salt «üç birlik» denen kurala «uymamak»tan ibaret «tek» bir yapı «kural»ına, nerdeyse (Aristotelesçilik'ten çok daha daralmış) bir biçim «norm»una indirgeyiveriyor. Yani burada incelemenin kendisi biçimcilğe düşüyor. İşte Kesting'in elimizdeki incelemesine yöneltlen eleştiriler de büyük oranda bu yanlıştan ileri gelmekte ve bu yanlış nedeniyle, salt «epik tiyatro» deyimi altında (epiğin de, «yer'de, zaman'da, olay'da dağınıklık»tan ibaret «tek» bir biçim sayılmasıyla) örneğin Brecht'in, Claudel, Williams, Wilder, Beckett, Ionesco vb ile «aynı kefeye» konulmuş görünmesi, haklı olarak eleştirilmektedir. Oysa, işte incelemenin tam da bu ikili niteliğidir ki, bize, onun içerdği çok geniş ve bir elkitabı gibi toplu bilgileri sunarken, şu olanakları da birlikte sağlamıştır:

— En önemli doğruları, en önemli yanlışlarla iç içe barındıran bir incelemenin, gene kendine dayalı olarak, karşıt bilgilerle ve yapılan eleştirilerle yan yana sunulabilmesi. (Biri olmadan öteki olmazdı, ama biri, aynı zamanda ötekini de gerekli kılıyor.)

— Bizde yıllardır Batı'dan aktarılacak şu ya da bu yolda benimsetilmiş Pirandello, Wilder, Williams, Beckett, Ionesco vb nice ünlü Batılı yazarla ilgili — çoğu bilinmeyen yanlışlarını da ortaya döken — geniş bilgilerin, incelemenin kendi esaslarına dayalı eleştirileriyle birlikte sergilenebilmesi ve yargı için gerekli veriler de sağlanmış olarak «sonucun okura bırakılması». (Yukardaki yanlış olmasaydı, Kesting de bu yazarları böylesine ayrıntılı incelemeye girmezdi, ama doğruları da olmasa, inceleme kendi üstünde eleştirilemezdi.)

Kısaca, «epik tiyatro» ekseninde, fakat çok yönlülük taşıyan bir «elkitabı», üstelik kendi üzerinde, epiğin en önde gelen kuramcı ve uygulamacısı olan Brecht'in ünlendirdiği «yabancılaştırma» yöntemi uygulanarak sunulmuş olmaktadır (ki, yabancılaştırma yönteminin, yalnız tiyatrodan değil, her alandaki amacı olan, «izleyicinin eleştirel bir uzaklık, duyarlık ve dikkatle, fakat iki kat ilgi ve yakınlıkla, hem izleneni, hem de izlenen yoluyla gerçeğin daha derin ve çok yönlü boyutlarını kavraması», zaten her kitabın ve her okurun da özlemi değil midir?)

Prof. Dr. Marianne Kesting'in (şu anda Ruhr Üniversitesi'nde hoca), kitabının Türkçe'de yayımlanacak olması vesilesiyle gönderdiği mektupta, incelik göstererek yazdığı şu satırlar da bu bakımdan ışık tutucu oldu: «Benim 'Epik Tiyatro' kitabımı Türkçe'ye çevirmenizden sevinç duyuyorum; hiç de kolay iş değil bu. Kitabı yazalı çok oluyor, bugün yazsam bazı şeyleri başka türlü formüle ederdim, ama kitap burada böyle her okula girdikten ve böylesine tanındıktan sonra artık değiştirmek istemiyorum.»

Öte yandan bu incelemenin böyle bütünüyleci bilgilerle sunulması, şu gerçeğin de biraz daha su yüzüne çıkmasına katkı getirebilir sanıyorum: Yalnız tiyatro alanında değil, sanatımızın tüm alanlarında, biri tükendikçe ha bire öteki üretilen çeşitli moda «görüş»lerin egemenliğinde zaten iyice karmaşıklaşmış olan sorunlarımız, gene Batı'dan aktarılan burjuva incelemecilerin kendi karmaşalarının birbiri ardından ve tek yanlı biçimde okura daha da fazla dayatılmasıyla değil, tam tersine, toplumcu incelemecilerin eserlerinin bir an önce, derli toplu biçimde okura kazandırılmasıyla, burjuva incelemecilerinse, en azından onlara yöneltilmiş eleştirilerle bir arada gene bir bütünlük içinde sunulmasıyla ancak açıklığa ve çözüm yollarına kavuşabilir. Hele kendi incelemecilerimizin, doğru yöntemlerle burada adı geçen konulara daha fazla yoğunlaşabilmelerinin katkısı, kuşkusuz bu süreci çok daha hızlandıracaktır. Ayrıca dipnot eklentilerinde, bu kitabın, öğrenciler ve konuya çok yönlü ilgi duyan okurlar için gerekebilecek bilgileri olabildiğince bütünlüğüne içeren derli toplu bir genel başvuru kitabı olmasına da çaba gösterdim.

Çeviride, tiyatroyla doğrudan ilgili olmayan okurlar için kimi tiyatro deyimlerinin, tiyatroyla doğrudan ilgili okurlar içinse, tiyatroyla genelde ilintili görünen deyim, kavram ve akımların vb açıklamalarını, ya metin içinde, ya da daha çok dipnotlarıyla vermeye ve kolay ulaşılacak kaynakları belirtmeye çalıştım. Bu da okur için — dipnotlarına başvurmak gibi — okunuşun akıcılığı içinde belki ek bir çaba gerektirecektir, ama öbür yandan da anlaşılmayı kolaylaştıracaktır diye düşündüm. Böylece, bu yönleriyle de bir «elkitabı» işlevini görebilmesini amaçladım. Ancak eseri kesintisiz bir biçimde okumak isteyen okurun, gerekmedikçe dipnotlarına takılmamasını gözeterek, notlar kitabın sonuna kondu.

Son olarak bir noktaya değinmek istiyorum. İncelemenin Almanca yayınında, Fransızca (kimi yerde de İngilizce) metin parçaları (özellikle alıntılar), nedense Alman okur için de Fransızca

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

ve İngilizce olarak yayımlanmış. Çeviride de öyle vermek, anlaşıl-
mayı gereksiz yere zorlaştıracaktı. Bu nedenle o parçalar da dili-
mize çevrilerek sunuldu. Fransızca metin parçalarının çevirisini
yaparak gösterdiği dostluk ve incelik için Sn. Müntekim Ökmen'e
burada teşekkürlerimi dile getirmekten kıvanç duyuyorum.

Yılmaz Onay

I GİRİŞ BÖLÜMÜ

ARİSTOTELESÇİ DRAM VE ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DRAM

Aristoteles'in tragedya tanımını duyunca bizden de kendimizdekini ortaya koyma cüretini ekliyorsunuz. Büyük iş bu, ama ille de gözüne uymayan gözlüğü takacaksın diye kim zorlayabilir bizi?

J. M. R. Lenz¹

Batı tiyatrosu ve estetiği, ta Antik Roma'dan bu yana, hep ilk büyük kaynağı olan Yunan tragedyasının ve ondan bize ulaşmış tek sanat kuramı olarak Aristoteles Poetikası'nın² belirleyici etkisinde kalmıştır. Geçen her yüzyıl içinde Aristoteles Poetikası ve gerekleri, o yüzyılın koşullarına göre tartışılmış, ya doktrin aşamasına çıkarılmış, en değişik yollardan açılmış, çeşitlendirilmiş, ya da — çoğu kez büyük karşı Aristotelesçi Shakespeare'e dayanılarak — ona karşı çıkmıştır. Hatta dram üstüne bugüne kadar ki son resmi görüşlerde bile — örneğin «1955 Darmstadt Söyleşisi»nde — güncel dramaturji³ sorunlarıyla iç içe hep Aristoteles'in adı geçmiştir.

Öte yandan, tarihsel bakışla yaklaştığımızda, Batı dramının çok çeşitli biçimlerden geçtiğini görüyoruz. Öyleyse, uygulamada bu kadar değişik biçimler yaşandığı halde, bir yandan da sürekli Antik'e başvurulmuş olması, daha çok dıştan bir kanıt arayışı olarak yorumlanabilir. Örneğin, Lessing'in değindiği gibi, Corneille «Aristoteles'in sanat kuramını yorumlamaya koyulduğunda» oyunlarını çoktan yazmış bulunuyordu. Kaldı ki bu, sırf Corneille'e özgü bir durum da değildir. Gerçekte, dram yönünden her çağın ken-

dinc özgü zorunlulukları olmuş ve her çağ kendi dramını var etmiştir. Kuşkusuz Aristoteles olmasaydı da bu değişmezdi. Demek ki onun sanat kuramının böyle tarih boyu tartışılması olgusu — oyun yazıldıktan sonra olmuş, önce olmuş fark etmez — yalnızca Antik tragedyanın ağırlığından kaynaklanmıyor. Asıl neden şu: Aristoteles, dram için bir temel yapı formülü vermiş ve işte bu formül, az ya da çok değişerek de olsa en yakın zamana kadar sürekli günde-me girmiş, hatta çoğu kez dram yapısı olarak tartışmasız baştan kabullenilmiş bulunuyor. (Yalnız Shakespeare ve onun tarihsel oyunlarına elbette ki her zaman ayrıca eğilinmesi gerekmiştir). Oysa Batı dramının başlangıcından beri, bir yandan da hep *ikinci* bir dram yapısı var olagelmıştır. Uzun süre pek önemsenmemiş de olsa bu ikinci dram yapısının varlığını gözden uzak tutamayız. İşte biz, ortaçağda Antik'in devamı içinde yalnızca bir yan oluşum olarak görülen, fakat son çağda Antik'le düpedüz çelişki içinde gelişen bu ikinci dram yapısına, Aristoteles'in belirleyici ağırlığı karşısında, *Aristotelesçi olmayan* dram yapısı diyoruz. Nitekim Bertolt Brecht de kendi dramaturjisi için bir yandan epik dramaturji derken, bir yandan da «Aristotelesçi olmayan» deyimini kullanıyordu⁴. Böylece, kendisi kuşkusuz başlı başına özgün bir (epik tiyatro) süreci yaratmış olan Brecht de, sırf kendi buluşu olmayan bir yapının varlığını ayrıca belirtiyor ki bu, tüm Batı dramı boyunca sürüp gelmiş olan bir yapıdır⁵.

Aristotelesçi olan ve olmayan bu iki dram kavramının asal belirleyicilerini ve ayrımlarını koyarken, oldukça büyük değişebilirlikleri baştan varsaymalıyız. Şöyle ki, *Aristotelesçi* deyiminden, onun tüm kurallarına tıpatıp uygunluk değil, fakat temelde ona yakınlık anlaşılmalıdır. *Aristotelesçi olmayan* deyimiyse, ayrınıtıda pekâlâ yer yer Aristoteles kuramıyla çakışabilen, fakat temelde ona karşıt olan dramaturji düşünülmelidir. Öyleyse, Aristotelesçi demekle, onun ünlü (olayda, yerde, zamanda, ÇN.) birlik kurallarına uymaya çalışan, yani olayların gidişinde birlikçi, kesintisiz süreklilik (bu anlamda nedensellik - kausalite)⁶, sahne tekniğinde iç içe bir girişim ve ayrıca «felaketin düğümü, çözümü» kurallarını kollayan dramaturjiyi öngörmüş oluyoruz. *Aristotelesçi olmayan* deyimindense, bütün bu kuralları bir yana atan, yani olaylar dizisinin, sürekli, kesintisiz, birlikçi bir nedensellik yasası gözetmeksizin yer ve zaman içinde serbestçe yayıldığı; sahne düzeninin, bir sıra gözetken fakat her biri kendi başına da bir bütün olan bölümler tarzında kurulduğu dramaturjiyi anlıyoruz. Schiller ve Goethe'nin

saptamalarına göre, genellikle *epos*'a' yaklaşan bu ikinci dram yapısı daha geniş bir görüş açısı ve daha ileri bir nesnellik olanağı sağlamaktadır. Aristotelesçi drama örnek olarak klasik Alman tiyatrosunu, bunun Kleist, Grillparzer ve Hebbel ile devamını; Aristotelesçi olmayan drama örnek olarak da ortaçağın Mister oyunlarını, Calderon'un *Auto Sacramental*'ini, Cizvit tiyatrosunu, Elisabeth dönemi (Shakespeare vb. ÇN.) tarihsel oyunlarını, «Sturm und Drang — Coşkunkluk Çağı» akımını, Grabbe ve Büchner'i ve giderek, ikinci bölümde üstünde duracağımız modern⁸ tiyatronun büyük kesimini gösterebiliriz.

Aristotelesçi olmayan dram biçimini değersiz bulan, hor görücü tavır, daha Aristoteles Poetikası'nın kendisinde yerleşmiş olarak, bugüne kadar da estetik ve dramaturji üstünde oldukça etkin bir baskı yaratmıştır. Bu, değer biçme tutumu, aslında Aristoteles'te de var olan tür kavrayışının tartışılmasına bağlıdır. Aristoteles, episodlara⁹ dayanan dramaturjiyi tüm yan oluşumlarıyla birlikte eposa yakın bulmuş ve bu nedenle de daha değersiz olarak nitelmiştir. «Epik» deyimiye zaten bu «eposa yakınlık»tan kaynaklanıyor; işte başta da değindiğimiz gibi aynı deyimlemeyi içeren Brecht'in «epik» tiyatro kavramı da, onun dramaturjisine karşı (yukardaki değer yargısına dayanan, ÇN.) birçok saldırı ve kötülemenin bugüne dek hâlâ sürmesine neden olmaktadır. Oysa modern estiğin belli yönlerinde artık Aristoteles'ten gelen değer biçme yaklaşımı ve dolayısıyla buna bağlı olan «türlerin katışksızlığı, arılığı» tartışması tümüyle ortadan kalkmış bulunuyor.

İlerde inceleyeceğimiz modern tiyatronun biçim sorunlarının daha anlaşılır olması bakımından, kamu bilincinde sürüp giden bu estetik tartışmaları üstünde daha derinlemesine durmayı önemli görüyoruz. Hele «tür» sorununu, bu konudaki en kaynak tartışma olan Schiller - Goethe mektuplaşmasına dayanarak, başlıbaşına bir bölüm içinde ele almak şarttır kanısındayız.

YAKIN DÖNEM ESTETİĞİNDE GÖRÜŞ AYRILIKLARI

Bizim güzel sanatlarımız, nesneleri işleme olanakları bizimkilerin yanında hiç kalan kimseler tarafından meydana getirilmiş, kullanımı kadar tipleri de bizimkinden çok başka bir zamanda belirlenmiştir. Ama, araçlardaki şaşırtıcı çoğalma, bunların eriştikleri esneklik ve kesinlik, getirdikleri düşünceler ve alışkanlıklar, bizi eskinin «güzel» endüstrisinde yakın ve derinlemesine bir değişikliğe götürmektedir. Her sanatın, çağdaş bilgi ve gücün elinden kurtulması olanaksız fizik bir yanı vardır. Ne madde, ne uzay, ne zaman yirmi yıldan beri artık eskiden oldukları gibi değildirler. Böylesine büyük yeniliklerin tüm sanat tekniklerini değiştirmesini, bu yoldan yeni buluşlara yol açmasını, hatta belki de sanat kavramının kendisinde şaşılacak bir değişikliğe kadar gitmesini bile beklemek gerekir.

Paul Valéry¹

Modern estetikte ve dile dayalı sanatlardaki «tür» sorununda, Hegel'in felsefesinin etkin payı vardır². Sanat tartışmaları, birbiriyle kökten ayrı iki asal yönde yürüyor: Biri, Lessing'in Aristoteles yorumundan bu yana yeni yazındaki tartışmaları koşullayan «zamandışı kural»cı (normatif) sanat geleneğini sürdürüyor; öbürüyse Hegel'i izleyerek, dile dayalı sanatların üç temel kategorisini³, tarihle olan diyalektik ilişkileri içinde kavlıyor.

Yüzyılımızın başlarında modern dramın ortaya çıkışından bu yana, gerek «zamandışı kuralcı sanat», gerekse sanat türlerini çağlar üstü yasalara bağlı kabul eden «tür poetiği» (tür'lere dayalı sanat kuramı) ha bire artan zorlanmalara girmiştir: Saptanan kural (norm, standart) ile yaratılan ürün arasında aşılmaz bir uyumsuz-

lık ortaya çıkmıştır. Gerçekte bu uyumsuzluğun, geçmişten aktarılan biçim ile yeni konular ve sorunlar bütünü arasındaki uyumsuzluktan başka bir şey olmadığı, daha Goethe - Schiller mektuplaşmasında açıklığa kavuşmuştur. Ama gene de hâlâ, ya Antik'in dram ve eposundan, ya Shakespeare dramından, ya da Alman klasiğinden ve onun estetik saptamalarından giderek çeşitli yönlerde kurallar geliştirmeyi sürdürüp, uyumsuzluk ucurumunu ille de zamandışı kurallarla kapatma çabalarında ısrar edilmiştir. Goethe'nin, son yıllarında türlere dayalı yazın kuramı konusundaki yaklaşımlarına dayanarak, Julius Petersen, «*Yazın Sanatı Türleri Öğretisi Üstüne*»⁴ adlı makalesinde, akla gelecek her bir tür olasılığını ve bunların ara türlerini kapsayan bir şema tasarlamış. Bu sınıflamalar öyle bir dallanıp budaklanmış ki, sonunda türleri «norm»-laştırmamanın kendisindeki tutarsızlık gözle görülür olmuş. Robert Petsch, sanat üstüne düşüncelerinde⁵ klasik Alman tiyatrosunu çıkış noktası yaparak «*Dramın Özü ve Biçimleri*»nde bu yolla geniş kapsamlı fakat daha az anlamlı bir formüle varmış; oysa dramın asal yapılarının birbirine karşıt olduğunu da bir başka yazısında saptamıştı; böylece kendi verdiği formül kendi yaptığı saptamayla açıkça çelişmekte⁶. Paul Ernst, «*Biçime Giden Yol*»da⁷, klasik dram biçimini kurallara bağlama çabasını, natüralist (doğalcı)⁸ drama karşı açtığı tartışmayla bağlaştıırıyor. Johannes Volkelt «*Trajiğin Estetiği*»nde⁹, antik dönemden Arno Holz ve Man Halbe'ye kadar bütün görünümleriyle tragedyayı, ruhbilimsel kurallar (psikolojik normlar) içinde kavramayı denemiş ve bu yüzden de Walter Benjamin'in sert hücumlarına uğramıştır¹⁰ «*Dramın Kaynağı ve Biçimi*»nde¹¹ Artur Pfeiffer, «*Epik ve Dramatik*»te¹² Willi Fleming ve nihayet «*Dram*»da¹³ Wilhelm von Scholz ise «dramın mutlak yapısını bulmak»¹⁴ uğruna incelemelerini klasik dram üstüne yoğunlaştırmışlar, ama modern tiyatroyu tümüyle konu dışı bırakmışlar. Zamandışı kuralcı bir estetik için en ele gelir uğraş olarak Emil Steiger'in «*Poetiğin Asal Kavramları*»¹⁵ gösterilebilir. Steiger, saf tür (sanat türlerinin katışıksızlığı) öğretisine ve bu arada Petersen'in önerdiği geçişler ve ara türler anlayışına da kökten karşı çıkmaktadır. Husserl'in «Görgübilim»ine dayanan Steiger, *lirik, epik ve dramatik*'i de «varoluşun temel olanaklarının edebiyat bilimindeki adları» olarak kavramakta ve bu kavramları, sonuçta «zamanın üç boyutuna» (geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana) indirgemektedir. Ne var ki, bu inceleme, geniş kapsamlı ve üstelik başka bir temele oturtulmuş da olsa gene yazın sanatının özellikle Antik'

teki ve Alman klasiğindeki görünüm biçimlerine uygulanmakla kalmış; yani epik, lirik ve dramatiğin modern oluşumlarını kapsamıyor. Böylece, tarihten koparılmış, zaman ötesi kurallar peşinde bir sanat kuramının en önde gelen her iki denemesi de (Petersen ve Steiger), gerçekte zamandışı kuralcı sanat görüşünün kendi bunalımını kanıtlamaktan ileri gidemiyor. Dile dayalı sanat türlerinin çağımızdaki somutlanışları karşısında güçsüz ve yetersiz kalmayan, onlarla temelden çelişkiye düşmeyen, tersine onların da tümünü kucaklayabilecek bir estetik arayışı, bizi Hegel'e yöneltir. Hegel'in estetiğe kattığı tarihsel ve diyalektik düşünce yöntemi şu iki sonuca varır: Bir, *biçimle içeriğin diyalektik özdeşliğini tanımak*; iki, *biçimin tarihle bağlantısı açıklaşınca, türlere dayalı sanat görüşünün kendisinin de tarihselleşmesi*. «Wissenschaft der Logik — Mantık Bilimi»nde şöyle diyor Hegel: «Gerçek sanat eserleri yalnız ve sadece, biçimleriyle içerikleri tam özdeşlik gösteren eserlerdir». Bunun nasıl bir özdeşlik olduğuyse şu sözlerde açıklanıyor: «Biçim - içerik karşıtlığında şu esası akılda tutmak gerek: İçerik, biçimsiz (formlos) değildir, biçimi hem *kendinde içerir*, hem de biçim onun *dışsallığıdır*. *Aslına bakılırsa*, biçimle içerik arasında mutlak (saltık, absolü) ilişki vardır, yani, ikisinin birbirine dönüşürlüğü vardır. Öyle ki, içerik biçimin içeriğe dönüşmesinden, biçim ise içeriğin biçime dönüşmesinden başka bir şey değildir. İşte bu dönüşüm en önemli belirlemelerden biridir. Ama ancak mutlak ilişki içinde olur bu...» Hegel, «Estetik»inde, estetik kategorilerin mutlak, nesnel özlerini¹⁶, onların somut görünümünün tarihsel, göreceli niteliğine bağlamaktadır. Georg Lukàcs, Hegel'in estetiğine girişinde, onun düşünce çizgisini şöyle yorumluyor:¹⁷ «Sanat türlerinin biçimleri keyfi değildir; tam tersine, her dönemin tarihsel ve toplumsal durumunun (dünya durumunun) somut koşulluluğu içinde oluşur. Bunların ayırt edici niteliğini ve özgüllüğünü belirleyen şeyse, söz konusu tarihsel toplumsal aşamanın ana çizgilerini dile getirmede gösterdikleri güçtür.» Georg Lukàcs'ın¹⁸, Walter Benjamin'in¹⁹ ve Theodor W. Adorno'nun²⁰, Hegel estetiğini doğrudan izleyen edebiyat bilimi araştırmaları var. Hegel estetiğini çağdaş dram için ilk kullanan Peter Szondi, «Modern Dramın Kuramı»²¹ eserinde, «dram» türünün bunalımını çıkış noktası alarak, çeşitli kurtulma ve çözüm çabalarını açıklamış. Szondi'nin araştırması modern dramın sorunlarının tümüne yayılmakta ve ağırlıkla da, modern konu ve sorunlar bütününe karşın hâlâ Aristotelesçi yapıyı sürdürme tutumunun kaçınılmaz sonuçlarına yo-

ğunlaşmakta. Oysa biz bu incelememizde yalnızca, biçim - içerik bunalımının çözüm çabalarına, yani modern epik tiyatro üzerine eğilmiş bulunuyoruz ki, Szondi işin bu yanına ancak yeri geldikçe değinmiştir.

Friedrich Gundolf, «Goethe» de²², Benno von Wiese ise «*Les-sing'den Hebbel'e kadar Alman Tragedyası*»nda²³ giriştikleri, tür- lere dayalı sanat ve estetik incelemelerini — Hegel'le elbette doğ- rudan ilişkili olmaksızın — fakat gene de tarihsel bağlantılar ta- banında yürütmüşler. Sanat tarihinde Wölfflin'in yapı saptama- larından giderek Oskar Walzel, «*İçerik ve Biçim*» eserinde, içerikle biçimin özdeşliğini ortaya koymuş²⁴. Benedetto Groce'nin, «*Ifade Bilimi Olarak Estetik ve Genel Dil Bilimi*»²⁵ yazısında yaptığı ayrın- tılı incelemelerin konusu, zamandışı kuralcılık ve zamandışı türler kuramındaki bunalım. Groce, estetikte ve sanat eleştirilerinde her çeşit dogmacılığın karşısına çıkıyor ve türlere eğilen sanat kuramı- nın, her durumda sanat eserinin tarihsel konumuna uyması gerektiğini savunuyor²⁶. Karl Wossler, çeşitli denemelerinde aynı tutu- mu benimserken²⁷, öte yandan «*Modern Liriğin Yapısı*»²⁸ inceleme- sinde Hugo Friedrich de çıkış noktası olarak bundan yararlanmış- tır²⁹.

«TÜR» SORUNU SCHILLER - GOETHE MEKTUPLAŞMASI

«Aynı zamanda söze dayalı sanatların gövdesini oluşturmaları gereken, deneylerden çıkarsanmış kavramlar, daha önce yazın sanatının 'türleri' diye adlandırılmış olan nesnelerden başka şeyler değildir. Sanât felsefesinde bunların geçerliği tanınmamıştır; yazın sanatı tarihi için olsun, değer yargılaması için olsun, bunlar ölçü olarak kabul edilmişlerdir. Ama böyle yadsındıkları halde, yazın sanatının en değişik ürünlerini birbirinden ayırma ve sınıflama işlevi gene de onlara yüklenmiştir; araştırma ve sergilemeyi kolaylaştırsın diye...»

Benedetto Croce¹

Modern karşı Aristotelesçi dramın biçim sorunlarına açıklık kazandırmak üzere incelememizin benimsediği çıkış noktası, yakın dönem estetiğindeki görüş ayrılıklarına eğilen bir önceki bölümde kabaca belirlendi. Şimdi gene «tür» sorununu tartışmak için Schiller - Goethe mektuplaşmasına dönüyorsak bunun çeşitli nedenleri var: İlkin, birçok «arı tür» savunucularının kanıt gibi başvurdukları bu yazışmalar, bir kez daha ele alınmaya değer. İkincisine gelince, bilindiği gibi, Aristotelesçi olmayan dramda, bir epik eğilimi görülmektedir ki, bunun tür kavramlarını karmaşaya sürüklediği sanılır. Oysa, «dramsızlık, oyunsuzluk» (unddramatisch) ile hiçbir ilintisi olmayan bu epik eğilim, zaten inceleme konumuzun ta kendisi. İşte Schiller - Goethe mektuplaşmasından giderek inanıyoruz ki, *epik* deyimi, tersine, söz konusu karmaşayı durultmada yardımcı olacaktır.² Bu mektupları tartışmamızın üçüncü bir nedeni de şu: Schiller ve Goethe, bu mektuplarında, daha sonraki estetik-

sel incelemelerin erişemediği genişlikte bazı kavram çözümlemelerine varmışlardır. Bu bölümde, o zengin birikimin yalnızca tür sorunu ile ilgili yanları ele alınacak, Goethe'nin «*Epik ve Dramatik Yazarlık Üstüne*» adlı makalesinde topladığı ayırt edici tür niteliklerineyse II. Bölüm'de değinilecektir.

Schiller ve Goethe'nin türler kuramı, Aristoteles Poetikası'nı derinliğine incelemelerinden kaynaklanıyor. Antik tragedya hayranlıkları ve Aristoteles'in kurallarını tartışmasız kabul etmeleri, onlarda şu sorunun uyanmasına neden olmuş: Çağdaş konular ve sorunlar bütününe işlemede, epik ya da dramatik türü katışıksız olarak korumak nasıl olabilir? Demek ki biçim sorunu içerikle kenetli. Schiller ve Goethe'nin düşünceleri boş bir soyutlama ortamında sallanıp gitmiş de değil, tersine her eser çalışmasıyla bağlantılı, yaşayan canlı yazışmalarda oluşmuş ve sanatsal yaratışın önüne çıkan somut biçim sorunlarının işlenmesiyle sürmüş. Örneğin, Schiller'de türler konusundaki yorumlar, *Wallenstein*'dan *Demetrius* fragmanına kadarki dramlarını, estetik yazılarını, baladlarını izlemiş; Goethe'de çeşitli epos planlarıyla, *Hermann* ve *Dorothea*'yla, baladlarla³ ve *Faust*'la bir gitmiş. Daha Goethe *Faust*'u yeniden ele almadan önce, Schiller onun biçimi üstüne şunları söylüyor: «Faust'ta işlenecek konu ve sorun zenginliğinin beni korkutan bir yanı var. Eğer sonunda fikrin tam ortaya çıkması isteniyorsa, eserin kuruluşu gereği, önündeki konu ve sorunların da tümünü (Totalitaet der materie) kapsamayı gerekecek sanıyorum. Oysa hiçbir sanat kuramında böylesine zengin bir kütleyi kucaklamaya yetecek gelişkinliği göremiyorum⁴. Goethe ise 23.12.1797 günlü mektubunda hâlâ, türleri katıştırmaya istekli olmadığını belirtiyordu.⁵ Hemen ardından «*Epik ve Dramatik Yazarlık Üstüne*» adlı makalesi yayımlandı. Bu makale, tür konusunda o zamana kadarki tartışma sonuçlarını tutarlı bir biçime sokuyordu. Ama düşünce durmadı, 26 Aralık 1797'de Schiller, *Hermann* ve *Dorothea*'da tragedya, *Iphigenia*'daysa epik eğilimi gördüğünü belirtiyor ve aynı yılın 29 Aralığı'nda Goethe'ye şu kuşkusunu bildiriyordu: «Her iki türü ayırt etme ve arılaştırma üstüne yaptığınız şimdiki çalışmalar gerçekten çok önemli, ama şu dediğime de inanacaksınız ki, bir sanat eserini, onun türüne yabancı gelen her şeyden arındırabilmek için, aynı zamanda o türle ilgili her şeyi de sığıştırabilmek gerek.» Bu koşulunsa, modern çağda artık yerine getirilemeyeceği kanısındaydı. *Jung Freu* (Orleanslı Bakire) üzerindeki çalışması onu, kendi koyduğu sınırları aşmaya zorladı. 26 Temmuz 1800'de

Goethe'ye şunları yazıyordu: «Yazdığım oyunun beni en çok zorlayan yanı şu: İstedğim gibi az sayıda büyük bölümler halinde düzenlenmeye gelmiyor, yer ve zaman bakımından pek çok parçacıklara bölmek zorunda kalıyorum; bu ise, olayların akışında gerekli süreklilik korunsa bile, gene de tragedya türüne aykırı düşüyor. Bu oyuna bakarak, öyleyse diyorum, sanatçı hiçbir zaman bir genel kuramla elini kolunu bağlamamalı, içerik yeniyse biçimi de yeniden bulmalı, tür kavramını değişken kabul etmelidir.»

Bu arada Goethe de *Faust*'ta tür çelişkileriyle karşı karşıya gelmişti. Burada kurduğu «barbarca kompozisyon»un daha kolayına geldiğini, en yüce kurallara tıpatıp uymaktansa, onlara değinip geçmeye niyetli olduğunu ve «epik şiir kuramı»ndan da yararlanmak istediğini yazıyordu. («Barbarca» deyiminin «Yunanlı olmayan» anlamıyla ilintisini düşünelim, ÇN). Schiller de onu destekleyerek şöyle demişti: *Faust*'ta attığınız adım için iyi şanslar. Ama güzel durumlar ve kişiler önünüze çıktığında kompozisyonu barbarlaştırmanın yazık olacağı düşüncesine takılmayın sakın. Böylesi, *Faust*'un 2. Bölümü'nde daha sık gelebilir başınıza ve oralarda poetika kaygısını bir an için unutuvermeniz iyi de olabilir. Bütünü vermek uğruna aksiyonu barbarlaştırma zorunluluğu, daha geniş bir içeriği zedelemeyeceği gibi, güzel'i de yok etmeyebilir. Kısacası, *Faust*'un her satırı bileğinizin hakkı olacaktır.⁶

Goethe, işlediği konu ve sorunlar bütünüünün zorlamasıyla, türlerin sınırını yıktı; istemeyerek elbette; çünkü özellikle Aristoteles Poetikası'na bağlılığı yüzünden katıksız türe çok önem veriyordu. Ama ne de olsa kendi eseri ve onun gerekleri, estetik yasalarından ağır basıyordu. *Faust*'ta epik olarak gördüğü niteliklerden biri, çeşitli bölümlerin birbirinden bağımsızlığıydı ki, bu niteliği Schiller ve Goethe epiğin asal bir ayırt edicisi olarak saptamışlardı; ötekiyse, bölümlerin yer ve zaman içinde serbestçe yayılımıydı⁷.

24 Ağustos 1798 günlü mektubunda, «Ama bu bir kez daha gösteriyor ki,» diyordu, «tragedya, insanlığın tek tek ve çok özel görünümelerini epos ise yaşayan gelişen tümünü ele alabiliyor.» Goethe'nin *Faust*'u da zaten dünya ve insanlık şiiriydi. Nitekim ikinci bölüm için:

«İnsan hayatı da şiir gibi
Bir başlangıcı var, evet
Bir de bitişi
Ama bir bütün mü tek başına
Değil.»

demektedir. Aristoteles ise tragedya için bu bütünlüğü şart koşmuş ve bütünü, «Başı, ortası ve sonu olan» bir şey olarak belirlemiştir. Dahası, (*Faust*'ta olduğu gibi) episodlardan kurulu aksiyonu⁸ da epik diye mahkûm etmişti. Goethe'nin sanatı, Lukàcs'ın dediği gibi «modern hayatı tüm genişliğince» kavramaya çalışıyordu. Oysa insan varlığını tümlemesine kavramak, daha geniş, daha kapsamlı bir bakış getiriyordu. Bu da Goethe'yi ortaçağın Mister oyunlarına, bunların epik yapısına götürüyordu.

Goethe'nin *Faust*'ta yaptığı, tragedyayı epikleştirme uygulaması, tragedya hakkındaki kendi görüşüyle ilgili bir başka sorunu da içermektedir: Evet, Goethe *Faust*'a tragedya diyordu; ama öte yanda gene kendi belirlemesine göre, trajik, «dengelenemeyen bir karşıtlık»a dayalıydı. V. Müller ve Riemer ile yaptığı bir görüşmede dediği gibi, «Denge varsa, ya da olabilir görünüyorsa, trajik yok olur»du.

«*Goethe ve Zamanı*»nda Georg Lukàcs, Goethe'nin dünya görüşü açısından trajiğin yok oluşunu açıklamaktadır. Bu görüşe göre, insanlığın gelişimi «bir tragedyalar zinciridir. Ama bunların bağlantısı ve bütünü, artık trajik değildir»⁹. Bu yorum *Faust*'un dramatik dışı açılımında da kullanılabilir: İnsanlığın gelişimine bütün olarak bakıldığında, çatışan karşıtlıklar anlamında bir «dramatik» de, «trajik» gibi salt ara istasyondur. Trajiğin ve dramatiğin, bütünlemesine bakış açısında ortadan kalkması, modern epik tiyatrodan yine önümüze gelecek. Gördüğümüz gibi, Goethe'nin kendisi bile katıksız türler konusunda bazı izleyicileri kadar katı değil. Nitekim «*Batı - Doğu Divanının Daha İyi Anlaşılması İçin Notlar ve Açıklamalar*»da Goethe'nin, Schiller'le mektuplaşmalarının başlangıcında o kadar kaygıyla baktığı tür meleziğine, dünya edebiyatını tanıdıktan sonra artık başka bir ışıktaki baktığı anlaşılıyor. Bu gerçek, çoğu kez gözden kaçmıştır. «*Dil Sanatının Doğal Biçimleri*» başlığı altında şöyle diyor: «Şiirin yalnız üç sahici doğal biçimi vardır: Açıkça anlatan, heyecanlandıran, kişileştirerek eyleme giren; yani epos, lirik, dram... Bu her üç yazın tarzı birlikte ya da ayrı ayrı etkileyebilir. Küçük bir şiirde kimi zaman hepsini bir arada bulabiliriz ve böylece — her halkın en değerli hazine olan halk şiirinde açıkça görüldüğü gibi — bu biresim, küçük bir oylumda olağanüstü bir yapı oluşturur. Önceki Yunan tragedyalarında da bunlar bir aradaydı, ancak belli bir süreç sonunda ayrışıyorlar. Koro esas rolü oynadığı sürece lirik öne çıkıyor. Koro daha çok izleyici durumuna geçtikçe öbürleri ağır basmaya

başlıyor ve sonunda aksiyon, kişiye ve iç mekâna yoğunlaşınca, koro rahatsız edici ve sıkıcı bile oluyor. Fransız tragedyasında serim epik, orta kısım dramatiktir; heyecan verici, duygu yüklü beşinci perdeyse liriktir, denebilir. Buna karşılık pazar yerlerinde tarihsel bir konuyu «hikâye eden» bir ‘tuluatçıyı’ dinlerseniz görürsünüz ki, önce iyice anlaşılın diye açık açık anlatıyor, sonra ilgi toplamak için anlattığı kişileri oynuyor, en sonunda da heyecanla parlayıp yüreklere işliyor.»

Bu anlamlarda kullanılan tür kavramları, ilerde Aristotelesçi olmayan dramın incelenmesinde işimize yarayacak.

TİYATRO TARİHİNDE ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN YAPI VE BİÇİMLER

Schiller - Goethe mektuplaşması, «biçim ile içerik» arasındaki sıkı ilişkiyi aydınlatmakta. Nitekim Goethe'yi, *Faust*'un kuruluşunda, önceden kendi kendine koymuş olduğu sınırları aşmaya zorlayıp, yeni kuramlarla yüz yüze getiren de bu sıkı ilişkiydi. Goethe, giderek, trajik'in elde edilmesiyle dünya görüşü arasında ne denli yakın bir bağlantı bulunduğu sorusuna varmıştı. Walter Benjamin de aynı soruyu, Volkelt'in «Trajik'in Estetiği» incelemesini eleştirirken şöyle soruyordu: Yoksa trajik, ancak belirli dünya görüşü ve tarih koşullarında mı yerine getirilebilir?' Her iki soru da birbiriyle bağlantılı olarak sık sık karşımıza çıkacak.

Şimdi biz, Batı tiyatro tarihinde Aristotelesçi olmayan dramın yapı ve biçimlerinin ortaya gelişine göz atarken, bu zengin geçmiş içinden daha çok modern karşı - Aristotelesçi dram çerçevesinde işlevi olanları, yani biçim ya da içerik olarak günümüze ışık tutan oluşumları ya da yaklaşımları ele alacağız. Modern epik tiyatro, tarihteki belirli görünümlere özellikle dikkat çekmektedir. Bunlar da gene modern tiyatronun biçim sorunlarını açıklayıcı boyutlar içerenlerdir. Aşağıdaki küçük inceleme, çağdaş biçimlerin, geçmişle bağlantılarını da arayarak, yorumlanmasına ve belgelenmesine hizmet etmeyi amaçlamaktadır.

Tragedya'nın başlangıcı üstüne henüz birçok şeyi bilmiyoruz ve öğrenebileceğimiz de kesin değil. Ama şu kadarı kesin bilinmektedir ki, Aristoteles'in tanımları, Yunan tragedyasının son dönemlerindeki gelişmiş biçimlerine bağlıdır, asıl başlangıçsa müzik ruhundan doğmuştur; yani müzik ve dansla dile gelen dinsel ve tö-

rensel niteliktedir. Ayrıca, törensel dediğimiz gösterilerin bir çeşit karşılıklı şarkılar ve müzikli söyleşi olduğu ve Tanrıya ya da Heros'u (yarı tanrı kahraman, ÇN) canlandıran bir şarkıcıyla tragedyaya korusu arasında söylendiği de bildiklerimiz arasında. İÖ VI. yüzyılda Dionysos dininin yücelmesi sırasında bu törenler Dionysos kültürüyle sıkı bağlantılıydı. Ancak bundan daha sonradır ki, Thespis ilk müziksik konuşmayı sokmuş, yani koroya yanıt veren şarkıcıyı, konuşan oyuncu haline getirerek «dramatizasyon»un temelini atmıştı. Demek ki ilk tragedyaya törenseldi ve bugünkü anlamında «trajik» değildi. «Dionysos ve halksallık bu törenleri tüm genişliğiyle kapsıyordu»². Aristoteles'in belirttiğine göre önce gelişigüzel öyküler (mithoslar) konu olarak alınmaktaydı. Tragedyaya uygun öykülerin seçilmesi ancak daha sonra, bir kesiminin eserleri bize kadar ulaşan şairlerle başlamıştır. Sahneye ilk kez ikinci oyuncuyu çıkaran *Aiskhylos*, gerek karşılıklı konuşma ve gerekse koronun refleksiyon'u (burada tepki, yargı ve yorum getiren karşılama; yanıtlama, ÇN) ile dramatik boyutu getirdi. *Aiskhylos*'un *Persler*'inde henüz dış aksiyon (yani oyunda söz konusu olayların dıştan hareket ve eylem olarak görünmesi, ÇN) yoktur. Savaş yalnız bir haber olarak verilir ve gerek kişiler, gerekse koro buna karşı yeğin yakınılarla tepki gösterirler. Buna, olsa olsa görünmez bir aksiyon denebilir ve ille tür kavramlarıyla nitelemek istersek, bu dram, esas olarak epik ve lirik öğelerin törensel bir bütün içinde birbirine bağlanmasından oluşmuştur. *Tebai Önünde Yedi Komutan*'da da benzeri bir durum vardır. Her ne kadar bu epik - lirik öğeler *Aiskhylos*'un daha sonraki oyunlarında ve *Sophokles*'in oyunlarında yerlerini daha çok dramatik aksiyona bırakmışlarsa da, gene önemlerini yitirmemişler, tüm ortadan kalkmamışlardır. Haber ve lirik yanıtlama, dramın önemli bileşenleri olarak kalmışlardır. *Euripides*'in tragedyalarında epiğin nasıl yeniden öne çıktığını *Nietzsche* «*Tragedyanın Doğuşu*» adlı eserinde incelemektedir. Bizim için ilginç olan şu ki, Nietzsche bu epikleşmeyi Sokratesçi aydınlanmayla bağlantılı görmektedir.

Batı tiyatrosunda epiğin ikinci kez doğuşunun gene törensellikten oluşması anlamlı görünüyor.³ Ortaçağ *Mister oyunları* kilise törenlerinden çıkmıştır. Bu doğuşla ilgili ayrıntılı bilgiler günümüze kadar ulaşmış bulunuyor ve bu bilgilerin biraz daha içine girmeyi, yapacağımız inceleme için gerekli görüyoruz. Başlangıçta yalnız kutsal kitaptaki olayları, yoğunlaşmış tablolar halinde sergileyen kilise töreni, İsa'nın insanlar uğruna ölüşünün son yemek

simgesiyle anlatımı, yeniden dirilmeyele insanların kurtuluşu gibi...), giderek bunu süsleme ve yorumlar katarak genişletmiştir. Müzik yönünden, IV. yüzyılda önce, tören metni «trope»ler (makamlı ek dizeler) ile yorum katılarak zenginleştirildi; rahiplerin simgesel hareketleri ve eylemleri, paskalya oyunlarına⁴ gelene kadar, yalnızca sahnede gidip gelmek, kutsal duman tutmak, İsa'nın kefenini (İsa'yı simgeleyen bir haça sarılı biçimde, ÇN) alıp vermek vb iken, gittikçe daha süsleyici davranışlarla genişledi. Değişik seslerin katılmasıyla «dramatizasyon» başlamıştı bile... Rahiplerle cemaat arasındaki söyleşme yanında, artık, melekler ve kadınların, çocukların şarkılı bölümleri de yer alıyordu. Önceleri rahipler ve çocuklar korosu hep bunları koroya ayrılan özel yerde söylerlerdi. Buradan öteye ancak XIV. yüzyılda, paskalya içeriğinin İncil'deki öbür olaylarla genişletilerek oynanması ve bunun gereği olarak da oyuncuların artmasıyla geçildi. Ama bütün bu artan «dramatizasyon»un tabanında hep kilise töreni yer alıyordu ve bu tören, yer yer rahipler - cemaat söyleşileri, İncil metnine ilişkin yansımalar ve cemaatin şarkılarının lirik yorumlarıyla kesiliyordu. İncil metnini «anlatan» (yani müzikli olarak aktaran) kişiler bundan böyle İncil'in dört yazarından (dört havariler, Markus, Mateus, Lukas, Johannes, ÇN) biri suretinde çıkıyorlar ve anlatımlarını büyük oranda «mimik - jest»lerle besliyorlardı. Böylece, İncil metninin anlatımcı temelinde, çeşitli kişilerin düz konuşmalarının da eklenmesiyle, Barok dönem oratoryolarına yakınlığı olan bir biçim doğmuştu. Ne zaman ki bu zenginleşme iyice artıp oyunlar da kilise dışına taşarak artık rahipler tarafından değil kent ahali tarafından oynanır oldu, o zaman, sürekli özerkleşen «dramatizasyon»da, üstelik Almanca metinle (yani halkın kendi dilinde oynanışla, ÇN) yaygınlaşmaya başladı. İncil'i yazmış dört havari-den biri yerine, her sahnenin başında o arada olup biteni anlatan bir ermişin sureti — diyelim ermiş Augustin'in sureti — geçti. Daha sonra bu anlatıcı da tümünden kalktı, öykü paskalya içeriğini de aştı ve İsa'nın tüm yaşamı, duraklı sahneler zinciri halinde gösterilmeye başlandı. En sonundaysa, Mister oyunu, Adem'den Kıyamet'e kadar Hristiyan dünya tablosunu içine alır oldu. Ama, her ne kadar anlatıcı kalktıysa da, oyunun esas anlatımcı niteliği, yani epik yanı hep korunduğu gibi, müzik ve koro eklentileriyle törensel yanı da hep kaldı. Oyunun kendisi zaten mecazlı, simgesel bir tarzdaydı. Olayların gidişini bilmeyen yoktu; ancak olaylar — gerçekçi değil fakat bir tasarımın canlandırılması biçiminde —

görselleştiriliyor, derinlik kazanıyordu. Oyuncu, kendini, oynadığı rol kişisiyle bir tutmazdı. «Simgesel türden ifadeci tavır ve hareketlerin saptanmış düzenini kollardı. Belli bir ruhsal durum *içindeymiş gibi* davranırdı, gösterirdi»⁵. İşte bu da, oyuncunun, «kendini *dramatik* anlamda tümüyle oynadığı rolün kişiliğinde eritip yitirmesi»nin karşıtı olan bir göstermeci boyuttur ki, oynanış tarzına bile girdiği görülüyor. Mister oyunu, içeriği ve biçimlenişiyle en üst gelişimine Pedro Calderón'un, de la Barca'nın dinsel oyunlarında (Autos sacramentales) erişmiştir. Calderón'un bu «Auto»ları, Mister oyunlarının, tasarımları sahnede canlandırma (İsa'nın, Tanrı'nın, en soyut tasarımların, oyun kişilerince canlı olarak oynanması) özelliğini yoğunlaştırma tutumunu, allegorik bir düzenlemeyle tam olarak yerine getirmekteydi ve edebi yönden de onların en uygun biçimlenişiydi. (Allegorik: Genel kategorileri kişileştirme yoluyla anlatım; bkncz: «Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü», age, ÇN). Ortaçağın aşkın (trasandant) görüşünün törensel anlatımı olarak Mister oyunu, en iyi kavranışına, Calderón'un dinsel oyunlarında ulaşmıştır. Geçmişte iyice dallanıp budaklanmış olan Hristiyan kutlama törenleri — XVI. yüzyılda on beş gün sürenleri olmuştur — Calderón'da, örneğin bir «son yemek» dogmasının simgesel bir seyirlik haline getirilmesiyle tek perde içinde yoğunlaştırılmıştır. Calderón, geçmişte aralara maskaralıklar ve benzeri her çeşit ek oyunlar katılarak o güne gelmiş olan gösteri biçimini, koro ve müzik düzenlemeleriyle yeniden en başındaki törensel kimliğine oturtmuştur. Calderón'un Auto Sacramental'leri (Autos sacramentales: Dinsel oyunların İspanya geleneğinde aldığı ad; Auto: Dinsel olan ve olmayan oyunlara verilen ad, ÇN), kilisenin tören büyüünün İncil'e göre «tefsir»i ve de kişileştirilmesidir; Tevrat ve İncil'deki mecazların, mithosların, efsanelerin, deyiş ve öykülerin, hatta Antik dönem mitolojik birikiminin veya kendi buluşu olan tablo ve olayların, belli bir üst görüş adına bütünleştirildiği tek perdelik bir dinsel törensel seyirlik oyun oluşumudur. Önden verili bir kurgunun böyle tiyatrolaşmış bir törenseli elbette ki epik ve liturjik bir nitelik taşır (Liturji: Dinsel tören biçimi, ÇN). Aristotelesçi anlamda bir trajik ya da dramatiğe burada yer yoktur. Burada dramatik eylemin düzenleyicisi, ortaçağın göksel (kozmik) dünya tablosudur.⁶

Özellikle Plautus ve Terentius'un güldürüleri yoluyla ilk kez Antik dramatik tasarımların yeniden devreye girmesi üstünde pek durmayacağız. Yalnız bu arada, çoğu kez temel yaklaşım için de

ayırt edici olan bir yanlış anlama olayı modern epik tiyatro yönünden bizce önemli görünmekte. Plautus ve Terentius ilk ağızda salt okuma metinleri olarak kullanılmıştır. Bunların sahnelenmesine girildiğinde ise, bir çeviri yanlışlığı yüzünden, bu güldürülerin bir sunucu tarafından seyirciye okunduğu, sahnedeysen buna koşut olarak salt sözsüz oyunla canlandırıldığı sanıldı. Bu yanlış anlamının ayırt edici yanı şu ki, söz ve eylemin ayrılması Mister oyunlarının başlangıç dönemine özgü bir olgudur, yani ortaçağ tutumunun bir karşılığıdır ve en açık anlamını kilise töreninde bulur. Nitekim İncil metninin okunmasının, sahnede kendisine bir özel yer, ayrıcalıklı bir konum, bir *scena* ayrılmış olan anlatıcıya verilmesi — bu kişi üstelik başlangıçta zaten İncil'i yazmış dört havariden birinin sureti değil miydi? — doğrudan doğruya ortaçağın dinsel olayları aktarma tasarımı bir parçasıdır. Bu, «söz ile gösterimin ayrılması» olgusunu, modern tiyatrodan da yeniden göreceğiz.

Bir bakıma Hans Sachs'ın duraklı oyun tabloları dizisi biçimindeki karnaval oyunlarında da izlenen, ortaçağ döneminin epik kuruluşu, Cizvit'lerin şatafatlı sahne gösterilerinde de korundu; yalnız bunlarda Antik tiyatrodan salt biçimsel olarak devşirilmiş, gelişigüzel ve anlamsız «perde» bölünüşleri de vardı. (Cizvitler: «Reformasyon» hareketine karşı Katolik egemenliğini yeniden pekiştirmek adına, XVI. yüzyılda kurulup yayılan gerici, tutucu tarikat, ÇN). Cizvitler, eğitim amaçlarıyla kimi «günahkâr kulların» yaşam öykülerini sergiledikleri duraklı «tarihsel» üslubu, Barok tiyatrosunun sahne tantanasıyla birleştirmişlerdi. Gnaphaeus'un *Acolastus*'u ve Jakob Biederman'ın *Cenodoxus*'u belirgin örneklerdir. Bunlarda ayrıca esas olay dizisinin, hiç ilgisi olmayan yan olaylarla bezenmesi de salt süsleyici anlamda bir epik niteliklidir. Ancak Cizvit tiyatrosundaki bu gelişigüzel süslemecilik, giderek, Oscar Walzel'in «kurgusuz, iskeletsiz - atektonik» diye pek güzel nitelendiği salt bir sahne ritmine dönüşmüştür. Bölümlerin duraklarla art arda sıralanışı sürmüştür ama bu sıralamanın temelinde artık ne iç aksiyonun simgesel gelişimi, ne de hatta onu süsleme anlamı yoktur; canlandırılacak bölümlerin seçiminde, onların bir başlarına yapacakları dramatik etkiden başka hiçbir şey gözetilmiyordu. «Tarihsel» denilen biçimle, öte yanda, yeni, sağlam, çok yönlü bir dram bütünlüğünün yaratılması içinse, elbette Elisabeth dönemi İngilteresi'nin Rönesans bilinci zorunluydu. (Bu tümcenin altı özellikle çizilerek paragraf sonuna alınmıştır. Büyük Shakespeare tiyatrosunun ve tümüyle Elisabeth dönemi tarihsellerinin, salt «ta-

rihsel» denen biçimden değil, fakat asıl onun Rönesans bilinciyle bütünleşmesinden doğabildiği vurgulanıyor, ÇN).

Cizvit tiyatrosundaki sahne ritminin, Alman «Sturm und Drang — Coşkunluk Çağı» akımına geçişini (bu akım ayrıca edebiyat biliminde zaten enine boyuna incelenmiş bulunuyor)⁷ ve daha genişçe bir zaman dilimini atlayıp geçebiliriz.

Romantizm'in dram alanındaki ürünlerine gelince, bunlar, daha sonra modern epik dramda gerek konu, gerekse biçim yönünden kendine özgü uzantılar bulacak olan ilginç bir olgu içermektedir: *Gerek yanılısamayı (illisyonu, gözbağcılığı) kırma yöntemlerinin, gerekse irdeleme - yorum - yansılama (refleksiyon) yöntemlerinin, bir yerde kendi kendilerini de boşlayabilme niteliği...* Bunun en bilinen örneği Tieck'in *Çizmeli Kedi*'sidir (Gestiefelter Kater, 1797).⁸ Bu oyunda, herkesin bildiği bir çocuk masalı, çağdaş tiyatroyu ve eylemlerini, seyircinin aptallığını, «aydınlanma»yı ve daha birçok güncel konuları alaya almak için bir araç olarak kullanılmıştır. Burada bir öykünün kendi kendini ortadan kaldırmak için kullanılışıyla karşı karşıyayız. Biçim ve içerik birbirini alaya almakla ikisinin de ayağı yerden kesiliyor ve geride boşluğa savrulmuş garip sıçrayışlar kalıyor. Baştan ayağa yanılısma kırmakla, tiyatrodaki çeşitli yanılısma ve gerçeklik düzeyleri, tiyatroyu salt «tiyatro» diye açığa vurma görünümüne giriyorlar. Gerçekle oyun birbirinden iki biçimde ayrılıyor. Bir yandan oyuncuda: Oyuncu oyununu kesip doğrudan doğruya (ön sahnedeki) «seyirci»ye yöneliyor. Öte yandan seyircide: «Seyirci»ler oyuncularla özel konuşmalara giriyorlar ya da sahneye seslenerek sahne yanılısmasını kırıyorlar. Bunu salt biçimsel bir dağılma olarak yorumlamak güç, *burada biçimin dağılışı, içerik dağılmasının kaçınılmaz sonucudur* (Altı tarafımızdan çizildi, ÇN). Önümüzde salt yapıya bakarak anlam verilemeyecek bir sürekli açığa dökülme olgusu dönüyor. Georg Lukàcs, bunu, tarihsel ve toplumbilimsel açıdan şöyle yorumluyor: *Bu sanat akımı, yıkılmakta olanı ayakta tutma çabası döneminde, öyle bir duyguya kaçıştır ki, aslında tarihsel açıdan kaçınılmaz olan devrim gerçeğine yanaşmak istemediği için, tam kesişme noktasında, her şeyi yadsıma yoluyla bir parçacık olsun gerçeğe kavuşmak adına salt alaycılığa dönüşmek zorunda kalmıştır.* (Altını biz çizdik, ÇN). Nitekim, tiyatrosal etkilemeyi düpedüz ortadan kaldırırcasına sırf duygusalığa dayanan bir epikleştirme ve lirizmin sahneyi boğduğu öbür romantik dram örneklerine de bakınca, Lukàcs'ın bu yorumu çok aydınlatıcı olmakta.

Bir anlatıcının araya girmesine — *Ermış Genoveva'nın Hayatı ve Ölümü*'ndeki gibi belki — veya bağımsız bölümlerin art arda dizilmesine, aralardaki çok sayıda şarkılara ve şiirlere, ya da durmadan başka yer ve zamana atlanmasına bir şey demeyelim — bu yöntemlerin hepsinin tiyatroyu gereğince etkili kılabilildiğini görmüştük — fakat asıl tüm öykünün yalnız ve yalnız lirik bir duruma dayatılması, tiyatro etkisini ortadan kaldırmaktadır. Yer değişimi, sırf idile (doğa ve kır ortamına, ÇN) geçiş için kullanılıyor; olaylar dizisi ise, lirik duruma basamak hazırlamaktan ileri gitmiyor. Bir hava yaratma ve sürekli küçük nakışçılık en ağırlıklı öge; sahne- de hep raslantılar ve mucizeler (tansıklar) egemen, Calderon'dan salt biçimsel olarak ve yanlış anlamayla devşirilen bir allegori ve müzik tutkusu, romantik dramın apayrı bünyesi içinde sahnenin etkisini kökten yok etmeye kadar varıyor. Kısacası, romantik dram, tarih ve tiyatro gerçeğine esasta yan çizip, onu salt parodiyle (alay, hiciv yoluyla) yeniden yakalayabileceğini sanmıştır.

Buna karşılık *Grabbe* ve *Büchner*, tiyatronun ayaklarını bir kez daha yere bastırdılar. Çünkü *Grabbe*'nin Aristotelesçi olmayan biçimi, tarihsel durumun bir bütün halinde sahneye getirilmesi savunusuna dayanıyordu. Benno von Wiese: «Ona göre gerçek, bir tarih evresinin tümüdür,» diyor, «ve bu evrenin çeşitli tekil zaman ve durum kesitlerini, *Grabbe*, geniş kitlesel gösterimler yanında küçük yalın çizgilerle de veren yeni bir tablo ve tasvir dramatiği içinde kurmuştur,» diye açıklıyor. Bir durumun tümüyle verilmesi çabasıysa, kaynağında epik bir tutum gerektirir. Nitekim tarihsel durumun gösterimi, sıçramalı biçimde art arda gelen sahneler dizisiyle yapılıyordu ki, bu boyut modern epik tiyatrodan bir başka bağlamda yeniden önümüze çıkmakta.

Bizim görüşümüzce *Georg Büchner*, *Grabbe*'den de daha önemlidir. Öyle ki, onu bu bölüme olduğu kadar bir sonraki bölüme de koyabilirdik. *Grabbe*'yle çağdaş olmasına karşın *Büchner*, çeşitli yönlerden, modern epik tiyatroyu doğrudan doğruya hazırlayanlar arasına girecek niteliktedir. Bize kalan üç oyununda da epik dramaturjinin birbirinden ayrı üç modelini vermiştir. Bu oyunlar, *Büchner*'in kendi düşünce dünyasıyla öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki, onları salt biçim olarak sıyrıp incelemeye kalkmak, buraya kadarki tüm dram biçimlerinden de daha yanlış olur.

Benno von Wiese, «*Lessing'den Hebbel'e Kadar Alman Tragedyası*»nda Fransız Devrimi'nden ve Aydınlanmadan kaynaklanan o çağın tarih güvencine karşı *Büchner*'in düşünce sisteminde

oluşan kesin kırıklığı sergilemiş. *Danton'un Ölümü*, Fransız Devrimi'ni karamsar bir bakışla çizmektedir; tarihin kendi çözümünü kendiliğinden getireceği ütopyası yıkılır; Danton, içtenlikle fakat hiç de kendini aldatmaksızın eylemli politikaya atılan kuşkucu bir karakter olarak çıkar sahneye; temel yargısıysa şudur: İnsanın gücü tarihle birlikte tükeniyor... Şimdi biz, modern dramın yorumlanmasında önemli bir rol oynayacak olan bu düşünüşün izini sürerek, bunun Büchner tiyatrosunda vardığı biçim sonuçlarını inceleyeceğiz.

Danton'un Ölümü oyununda (1835) bu fikir yalnızca düşünce düzeyinde yer almakta. Biçim açısından Büchner de Grabbe gibi tarihsel gerçeği bütünüyle ve karşılıklı etkileşim ve girişimlerle vermeye çalışır⁹. Halk, burjuvazi, devrimin birbiriyle çatışan yöneticileri ve onların izleyicileri, hepsi bir arada sıkı bir sahne dokusu oluştururlar, ama Grabbe'deki yapının tersine, Elisabeth dönemi tarihsel oyunları ve «Coşkunluk Çağı» akımına benzer bir ritimden güç alarak... (Ritim: Oyunun nabızı denilebilir, ÇN). Burada, durumun, tüm toplumsal katmanlar içinde ve bir bütün olarak işlenme çabası epiktir; dahası, sahnelerin kendi içlerinde de birer bağımsız bütün niteliğinde olmaları epiktir...

Leonse ile Lena komedyasında ise (1836), tarihin insanı güçten düşürmesi görüşü, biçimin iyice içine işlemiştir. Öyle ki, bu trajik düşünce oyunda hiciv yoluyla güldürü bünyesinde erimiş, içerik olarak masala taşınmıştır. Benno von Wiese'nin dediği gibi *Leonse ile Lena*, «Hayatın komedyası olarak sergilenişi»dir; tarihin insanı sifira indirmesi boyutunda hayat maskeleyiyor ve bir *kukla oyununun* «tasvir»lerine varıyor. Nişanlısına yazdığı bir mektupta Büchner, «Devrimin tarihini okuyordum,» diyor, «tarihin korkunç fatalizmi (kaderin iradeyi ezmesi, ÇN) karşısında kendimi yok olmuş hissediyorum. İnsan denen yaratıkta kahredici bir benzeşme, insan ilişkilerinde kaçınılmaz bir zorbalık, herkeste olan ama hiç kimsede olmayan bir zor gücü... Birey yalnızca dalga üstünde bir köpük; büyüklük gülünç bir rastlantı; dehanın erki bir kukla oyunu, yenilmez bir yasaya karşı gülünç bir direnme; bütün bunları görüp tanımak en büyük şey, üstesinden gelmekse zaten olanaksız.» Danton: «Hep tiyatrodayız,» diyor, «sonunda ciddi ciddi şişlenecek de olsak...» ve «Kuklalarız biz, iplerimizi bilmediğimiz güçler çekiyor,» diyor, «ama eller görünmüyor, masalda gibi...» İşte *Leonse ile Lena* bu masalla, gene masalsı biçim içinde alay etmekte. Hatta giderek buna «*tiyatro içinde tiyatro*» da denebilir. *Danton*'da bir

yurttaş ötekine şöyle diyor: «Ayağımın altı ince bir zar sanki, bir yerinden delinecek ve düşüverecekmışım gibi geliyor hep. Adımını dikkatli atacaksın, zarı yırtıverirsin yoksa. Ama tiyatroya gitmeli, tavsiye ederim, tiyatroya...»

Tiyatrolaşan hayatın hicivli bir aynası olarak tiyatro; bir yerde avuntuya varan, hayat güldürüsünü hicivle öne çıkaran tiyatro: İşte *Leonse ile Lena*. Tiyatroca'nın somutlaştırılması olan maske bu hicivle maskenin de maskesi oluyor nerdeyse. «Ben bu mum, yoksa şu mu?» diye soruyor Valerio, *Leonse ile Lena*'da; «yoksa öteki mi? Garip, korkmaya başlıyorum, kendimi kabuk kabuk ayırabilirmişim gibi geliyor, yaprak yaprak.» Ve Danton, Collot'nun, «Bütün yüzlerden maskeleri sıyrılmalı!» önerisini şöyle yanıtlıyor: «Yüzler de birlikte giderdi!...»

Tarihin kişiyi tüketmesi konusunun kararlı bir ürünü de *Woyzeck* fragmanıdır (1839). (Fragman: Bitmemiş çalışma, ÇN). Danton gibi devrimciler, tragedya'nın gerektirdiği anlamda, gene de bir eylem yapıyorlar. Woyzeck ise «üstünde eylem yapılan» bir zavallı yaratıktır. Böylece modern drama, sıradan *edilgin kahraman* da girmiş olmaktadır. Woyzeck «*toplumsal çevre*»nin koşulladığı kişidir. Onun kişiliğinde Büchner, kendisi zaten kokuşmuş olan toplumun sözde yardım için kişiye uzanan ellerini çiziyor. Woyzeck onların kurbanıdır, bundan böyle tiyatroda önemli rol oynayacak olan *tersine kahraman*'dır (Anti-held). İşte bu içerik ancak oyunun biçimiyle dile gelmektedir. Umarsızlık içindeki Woyzeck'in dehşeti nerdeyse ekspresyonist¹⁰ tablo tekniğini andıran sahne geçişimleriyle çizilmekte: Ardışık durum tabloları, konum aydınlatma, boğucu bir çözümsüzlük havası, dayanılmaz sona doğru zorunlu bir itiliş...

Özellikle Büchner'in son iki oyunu modern epik tiyatroya yol göstermiştir ve gerek biçim, gerekse düşünce olarak, modern dramı büyük ölçüde belirleyecek olan boyutlar taşımaktadır.

Georg Büchner'in tiyatrosu, *işlediği konu ve sorunlar bütününden gelen zorunlulukla kendi biçimlerini oluşturmuş ve genel felsefe kavrayışından çıkarak toplumbilimle açıklanabilecek alanlara dayanmıştı*. Büchner, tiyatroyu gitgide daha bir içten bastıran ve biçimini büyük ölçüde etkileyecek olan bir sürecin başlangıcını çizdi. «Yaşamsal sorun olarak bireyselin (indivüel - olanın) geçerli kılınması, ayakta tutulması¹,» sorunu, daha klasik Alman tiyatrosunda ortaya çıkmıştı. Büchner ise *Woyzeck*'inde, insanın dıştan koşullanmasını belirtmekle yeni bir kahramanlık anlayışını dile getirdi: Kişinin kendi yaptıklarında yiğitlik değil, kendisine yapılanlara katlanmasında yiğitlik... Wiese'nin deyişiyle, «Kişi, isimsiz tarihsel güçlerin salt bir kesişme noktası; kendi eylemleri bile kendi hanesine yazılmıyor artık; kişi toplumlaşan dünyada yalnız bir kukla...»²

Başına gelenlere göğüs germekten ibaret bir yiğitlik ve dıştan koşullanmış eylem ise, dramda «etkinlik» boyutunun (aktif moment'in) ortadan kalkmasına neden oluyor. Dış dünyada yer bulamayan yaşantı ve edim içe dönüyor. İşte buradan da, yüzyılımızın başında hâlâ Aristotelesçi dramaturjiyi ne pahasına olursa olsun elde tutmaya çalışan dram için belli kaçınılmaz sonuçlar doğuyor. Aristotelesçi dram kavramının kendisi bile değişimlere uğruyor. İlk çıkışındaki ana bileşeni olan, insanın kaderle, tanrılarla çatışmasını bırakıp, tarihin katı yasasıyla çatışmadan da geçerek, toplum - kişi karşılaşmasının seyir alanı oluyor; «toplumsal oyun» denen (toplumcu değil! ÇN) «burjuva oyunu»na varıyor ve giderek daha da daralıyor, evcil oyunlara, «iyi kurulu oyun» (pièce bien faite) denen türevlere indirgeniyor³. Oysa önündeki konu ve

sorunlar bütünü, epiği daha da zorunlu kılan bir gelişim göstermekte. O zaman, biçimle içerik arasında gittikçe artan bir aykırılık doğuyor ki işte bu, Aristotelesçi tiyatronun, modern sorunların konumu karşısında içine düştüğü bunalımın ta kendisidir.

Natüralist dram, yer ve zamanı (ahşapsa ahşap, uykuysa uyku vb biçiminde) gerçeğe özdeşleme yaklaşımıyla olsun, artık daha çok ruhsal nedenselliklere dayandırdığı olay birliğiyle ve olayların akışındaki birlikçi iç içelikle olsun, gene Aristotelesçi yapıyı korumaktadır ama, toplumsal koşullama ve kısıtlamalarla da bu yapının anlamını gene kendisi ortadan kaldırmaktadır: Genellikle edilgin olan oyun kahramanı, Aristoteles dramının gerektirdiği eylem ve hareketin ilerleyen akışına ayak bağı oluyor, bir durum içinde çakılıp kalmayı getiriyor. Olay gelişimleri salt ruhsallaşmıştır, dış aksiyonsa olduğu yerde duruyor.

Peter Szondi, «*Modern Dramın Kuramı*»nda Ibsen'in oyunlarını bu güçlükler açısından incelemiş ve burada sözü edilmeye değer önemli sonuçlara varmış. Şunu kanıtlamış Szondi: *Ibsen*, Aristotelesçi yapıya olanak veren, geriye doğru çözümlemeci (analitik) dram tekniğini⁴ kullanmıştır, ama bununla birlikte Sophokles'in *Oidipus*'undaki gibi, geçmiş şimdinin etkin sürükleyicisi yapmamış, tam tersine geçmiş zamanı şimdiki zamanın içine sürükleyip oturtmuştur. Demek ki dramatik çözümleme, gerçekte epik bir dramaturjiyi gerektiren «geçmiş zaman» olgularını dramatik bir bugüne yerleştirmek için yapay bir araç olmuştur. *John Gabriel Borkmann* (1896) oyununda, bu özellikle belirgindir. Eskiden banka müdürü olan Borkmann, karısı Gunhild'le sözde aynı çatı altında ama gerçekte apayrı, yapayalnız yaşamakta. Karısını yıllardır görmemiş bile. Derken bir kış gecesi, Gunhild'in kız kardeşi ve Borkmann'ın eski sevgilisi olan Ella Rentheim çıkagelir. Dış dünyadan tümüyle kopuk, yalnızca anılarla yaşamakta olan bu üç kişinin geçmişleri, konuşmalardan öğrenilir. Borkmann'ın, geçmişin dört duvarından sıyrılıp yeniden hayata açılma kararı ise ölümüyle sonuçlanır. Görüldüğü gibi, geçmişin baskısı bugüne hiç yer bırakmıyor. Eyleme geçişin denenmesi bile trajik bir sonla kesiliyor, eylem çabası ölü doğuyor.

Hele *Hortlaklar* (Gespensker, 1881) oyununda, yukarıda söylediğimiz durum iyice sivrilmekte; çünkü tüm oyuna, hatta «düğümün felaketle çözümü»ne bile, oyunun esas kişisi olan mabeynci Alving'in eskiden yaptıkları egemendir ama, Alving çoktan ölmüştür! Oyun boyunca anlatmalar ve ansımlar yoluyla bu geçmiş or-

taya dökülmekte ve gitgide yenilmez bir güç halini alarak bugüne yalnızca üç sönmüş yaşam bırakmaktadır. Oğul Oswald Alving'de olduğu gibi, dış aksiyon yalnızca, geçmiş yaşamın «hortlaklar»ınm, bugünü bastırıp boğmasındaki artış ve yoğunlaşma olarak görünür ve Oswald aklını oynatır. Güneşi ve yaşamayı boşuna özlemektir.

Anton Çehov'da bu konu bütünü (tematik), Ibsen'den de daha öteye gitmekte, hatta — dramaturji bağlantısı bulunmamakla birlikte — ta günümüze, Samuel Beckett'e uzanmaktadır. Çehov yaşamaktan yorgun düşmüşlüğü yazarıdır. Kişileri, örneğin Ivanov, Vanya Dayı, eylemsizlik (atalet) içinde uyurgezer gibidirler. Diyaloglar, yaşamaya, bir şeyler yapmaya karşı duyulan güçsüzlüğün, *can sıkıntısının* çevresinde dolanır durur... Ne sevgi, ne üzüntü duyamıyorum. Duyduğum yalnızca bir boşluk, bir bitkinlik... Ama artık hiçbir şey yapmıyorum ve hiçbir şey düşünmüyorum, ruhen ve bedenen bitmişim... Kendimi oyalıyorum.» Eyleme geçme kararıysa onu, kendini öldürmeye götürür. Ivanov'un durumunu yalnızca ruhsal bir sarsıntı (manik depresyon) olarak görmek yanıltıcı olur. Onun sorunları, Çehov'un bütün önemli oyun kişilerinin sırtındadır. Arada, *Ivanov*'da Lvov, *Vanya Dayı*'da *Voy-nitski*, «Bir şeyler yapmalı... En kısa zamanda bir şeylere sarılmalı... Çalışmalı, çalışmalı!» diye yırtınıyorlarsa da, bu insanlar kurtulamayacakları bir durumu ahlakçı ya da işgüzar çıkışlarla örtbas etmekten öte gidemeyen, kaçıkları andırırlar. Çehov'un öbür oyunlarının içeriği de buna yakındır. *Martı*'da (1896) Ibsen benzeri konu-bütünü ağırlıktadır. *Martı*, anılar hastalığının oyunudur. *Üç Kızkardeş* (1901) oyunundaki kızkardeşlerin üçü de gene bugünü bırakıp salt anılar içinde yaşam sürerler. Devinim, yalnızca dışardan bu kızkardeşlerin duruk dünyalarına sokulan, ama onları hiç etkilemeyen olaylardan ibarettir. Oyunun kendi akışı olaysız öylece durur, diyaloglar hiçbir eylem getirmez, hiçbir olguyu ileri götürmez, uysal iç dökmelerle üç kızkardeşin yaşama karşı bezginliklerini, oylanmalarını, ya da hiçbir gerçeğe dayanmayan gelecek düşlerini işler. *Vişne Bahçesi*'nde (1904) Çehov bu bezginliği, *sonu gelen bir sınıfın niteliği* olarak verir. Vişne Bahçesi, o sınıfın içsel simgesi olarak kavranabilir. Bu oyunun da kendisinde bir eylem gelişimi yoktur, ha bire kötüye giden bir durum tanımlanır, o kadar. Yapan, eden ve başaran tek bir kişi vardır. O da, adım adım vişne bahçesini ele geçiren palazlanmış Lopahin. Onun kişiliğinde yeni bir dönemin «zihniyet»i, baskı altında kal-

miş «iş adamlığı» zihniyeti somutlanır. Öbür oyun kişileriyle onun arasında hiç anlaşma olanağı yoktur. İnsanların birbirinden tüm kopmuşlukları, herkesin bir yalnızlık «hale»siyle kuşatılmışlığı *Vişne Bahçesi*'nde özellikle apaçıktır. Herkes kendi kendine konuşur gibi, sözler birbirinin yanından geçer gider, diyalog anlamayı ortadan kaldırır. Konuşmanın içi boşalır, bir anlamda «absürd» olur, öyle ki sonraları Beckett dramının esas belirleyicisi haline gelecek olan «bir başına boşluğa konuşma»ya yaklaşır.

Demek ki, daha sonra Beckett'in, toplumu yadsımayı kişileştirerek tüm dünya görüşünün taşıyıcısı yaptığı bu toplum dışı tip, Çehov'un oyunlarında, aslında yukarda tanımladığımız durumun doğal sonucu olarak belirmişti. *Vişne Bahçesi*'nin kişileri: Yoksul düşmüş soylular, serseriliğe dalmış öğrenciler, beceriksiz yöneticiler, her çeşit işsiz güçsüzler, bir yaşı geçkin kız ve hele oyunun genel havasını şu sözleriyle de veren mürebbiye «atraksiyoncu kız» Charlotta'dır: «Doğru dürüst bir kimliğim bile yok. Kaç yaşımdayım bilmiyorum. Küçükken annem babam, pazar yeri komaz dolaşırlardı, temsiller verirlerdi, ne güzel temsiller... Ya ben, bana da ölüm perendesini atmak düşerdi... Hep yalnızım, sürekli yalnız, benimle ilgilenen kimse yok, ve... ve kimim, niçinim, bilinmez.» Burada dikkate değer nokta, bütün bu insanları toplayan ve besleyen feodal sınıfın — mal sahibesi ve kardeşi — dağılıp yok olmak üzere bulunuşudur. Sonunda bu kişilerin hepsi yaşam kavgasının tüm acemisi olarak kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kalıyorlar.

Vişne Bahçesi'nde, bir de ilerde absürd (saçma) tiyatrodaki önemli bir rol oynayacak olan bir dramaturjik anlatım aracı ortaya çıkmıştır: Sahnenin tüm dolması ve hepten boşalması... Görünür hareketin önemli bölümünü oluşturan, yoldan gelme'ler ve yola gitme'ler, oyunda başlı başına bir işlev taşıyor. En sonunda da sahne, uzun bir süre boş kalıyor. Reji notlarında şöyle yazılıdır: «Pancurlar dışardan kapatılır ve çengellenir. Sahne loşlaşır. Uzakdaki ses gökten gelir gibi gene gelir, can çekişen, hüznün dolu bir tınlama... Sonra sessizlik kaplar ortalığı. Yalnız bahçenin derinliklerinden ağaçlara inen boğuk balta sesleri duyulur...» Böylece Çehov'un içsellik dramaturjisi, kendi alanında ifade gücünün doruğuna varmış oluyor. Artık eylem taşımayan ve kişiler arasında ilişki kuramayan söz ise ölüyor, anlatım araçları salt görüntüde ve seste yoğunlaşıyor.

İçsellik, anımsama, eylemsizlik, karşılıklı anlaşmanın orta-

dan kalkması, yabancılık ve boşluk gibi konularsa Aristotelesçi dramaturjiyi anlamsız (gereksiz, yersiz) kılan şeylerin ta kendisidir⁵.

Daha sonraki bir dönemin sanatçısı olmasına karşın Robert Musil de, *Hayalciler* (Die Schwaermer) adlı oyununda biçimle içerik arasındaki kopukluk açısından aynı durumdadır. Ne var ki o, bu sorunun bilincinde olmakla kendini özellikle Çehov ve Ibsen'den ayırmaktadır. «Benim tiyatrom», diyor güncesinde⁶, «hem Hayalciler'in, hem de Stanislavski'nin tiyatrosudur... Düşçüdür ve evrime karşıdır, ya da onun dışındadır.» Burada «Hayalciler» derken oyunun içeriğinden, «Stanislavski»yle ise — pekâlâ denebilir ki — sahnede görünürdeki natüralizmden söz ediyor.

Musil'in, Avrupa'daki fikir alaborasının genel görünümünü ansiklopedik olarak yansıttığı «Niteliksiz Adam» romanı, her ne kadar biçim yönünden birbirinden ayrı bölümlerin deneme üslubunda yayılışı nedeniyle tam uymasa da, gene «toplumsal roman» türünde (Bknz: Dipnot 3, ÇN) sayılabilir. Nasıl ki Musil, *Hayalciler*'de de «toplumsal oyun» biçimini tutuyor, ama konu yaklaşımıyla bu türden ayrılıyor. Aynı konuları daha önce «*Öğrenci Törless'in Bunalımları*»nda epik biçimde işlemiş olması da, bunun göstergesidir. *Hayalciler*, ya da oyunu en başta adlandırdığı gibi *Anarşistler*, hem toplumun içindedirler, hem de iç dünyalarıyla toplum alanının dışında durmaktadırlar. Musil kendisi bu oyunu «manevi nesneler bulutu» diye nitilemiştir ve «önce konusunu oluşturmak gerek» diyen de gene kendisidir. Yani ille Aristotelesçi çerçevenin içini dolduracak bir konu demek istiyor. Ayrıca Musil'in yazdığına bakılırsa oyun «duyumsuzluğu» işler, «yaşamının ve eylemin en belirgin gerekçesini arar.» Yaşama ve eylem, gerekçesini yitirmiş yani. *Hayalciler*'de kişiler iletişim ve eylem yeteneğinden yoksundurlar. Yaşam içe kapanmış, «hülya»lara açılmıştır; işte böylece de Musil oyunun esas içeriğini, gösterime açmayıp, yani dramatikimgeye dönüştürmeyip, yalnızca ona ilişkin «içdüşünme»leri (refleksiyonları) vermekle, içeriğin kendisine aykırı düşmek pahasına onu zorlayarak Aristotelesçi yapıya itelemiş oluyor. Olay akışı belli belirsizdir; somut gerekçelere hiç dayanmayan, salt içdüşünmeleri taşıyacak bir «iskele»den ibarettir. Son sahnede Regine'le başbaşa kalan Thomas, içselliğin şu özetini verir: «Hayır Regine hayır, düşleriyle yaşayan biri varsa o da benim. Sen de öyle. Onlarsa duygularını yitirmiş gibiler. Geziyorlar, bu dünyaya uyum sağlamış insanların neler yaptıklarına bakıyorlar, içlerine

dolduruyorlar bir şeyleri ama onu duymuyorlar... Her an bir düşüş, her şeyin içinden gene boşluğa... Bitmeden, tükenmeden...»

Musil'in anıları arasında *Hayalciler*'in kişileri üstüne not ettiği tablo' çok ilginçtir. Bu tablo, toplumsal gelişimin ruhsallaştırılmış bir çizilişi olarak alınabilir ve belli ki aynı zamanda epik dramaturjiyle Aristotelesçi dramaturjinin içsel gereklerini karşılaştırma kapsamındadır.

Belirsiz

Gerçek ötesi

Hukuk ötesi

Duygusuz hayalci

Topluma yabancı

Metafizik açıdan huzursuz

Dışa düşmüş

Edilgin ve hem var olan duruma

karşı, hem de düzeltmeye istek-

siz

Belirli

Gerçek

Hukuksal

Birlikte duyan

Toplumla uyuşmuş

Metafizik açıdan dingin

Bütünleşmiş

Etkin

Musil'in Avusturyalı yurttaşı olan Hugo von Hofmannsthal de, karşılıklı anlaşmanın güçlüğü konusunu *Bay Müşkület* (der Schwierige) güldürüsünde işlemiştir. Bu oyunda Burckhardt'ın belirttiği gibi, Kont Böhl kişiliği, «Avusturya'daki yüksek İspanyol-Alman soyluluğu egemenliğinin bir anıtı gibidir, ama tam da onun yıkılma ve tükenme dönemine denk gelmiştir»; ve çöküşün tüm belirtilerini içinde taşıyor, diye de biz ekleyebiliriz kuşkusuz. Sıradan bir komedyacı kişisi olan «Müşkület» (Kont Bühl), karar, eylem ve iletişim yeteneksizliğiyle, açık seçik konuşmanın dolaysızlığından korkmasıyla — çok iyi denk gelmiş bir diyalektik sonucu —, değişen gerçeğin doğrudan bir simgesi düzeyine varmakta. Öte yandan, sözde tam tersine hep kesin yargıları olan, onu sürekli sıkıştıran, konuşup, devinip duran ve bu davranışlarıyla yalnız Kont Bühl'ün gözünde değil, fakat gerçekten de ha birşey yanlış anlamalara neden olan «çevresi»yse, Bühl'ün kendinden daha az gülünç değil. — Bu türden yanlış anlamalar Çehov'un oyunlarında da egemendir — Hiçbir şeyde kesinlik koymayan Karl von Bühl, Helene Altenwyl'e, kafasına en çok takılan konunun, şu «elbette» sözcüğündeki kuşkululuk olduğunu söylüyor ve ekliyor: «Yani şunun şurasında hayat denen şeyin kendisi faniyken, en nihayet ifade edilemeze varacakken, insanın bir çift usturuplu sözle büyük işler becerebileceğini hayal etmesi, biraz gülünç geliyor bana. Ko-

nuşma denen şey kaba bir kendini beğenmişliğe dayanır.» Ancak, Bühl ile Helene Altenwyl karşılaşmasında Hofmannsthal, anlaşma güçlüğüne, tam grotesk ve trajik olma tehlikesinin belirttiği düzeyde, gene de bir noktada tutarak ille dengeyi sağlamış: Sanatsal yönden Alman dilindeki en gelişkin örneğini vermiş de olsa gene «toplumsal komedy» denen biçim içinde kalmış (Bknz: dipnot: 3, ÇN). Nitekim Hofmannsthal: «Komedy, yazın sanatı biçimlerinin en zoru,» diyor Burckhardt'a; «çünkü komedy, o en ağırlıklı etkenlerin kesiştiği, fakat gene de oyunlu hafifliğin korunduğu denge durumu içinde her şeyi dile getirebilir; en zoru, en karmaşığı...» Demek ki, konu kapsamına aykırı bir zorlanmaya karşın gene klasik biçimin uygulanması karşısındayız. Ama bu ölçülülükle yaklaşılan konu bütününün gereğince içerilip içerilmediği sorusu da atlanamaz.

Gerhart Hauptmann'da anlaşma güçlüğü daha az dolaylı olarak belirir. Bilindiği gibi Hauptmann'ın kişileri, oyunun en devingen yerlerinde, artık konuşamaz olurlar, dilleri dolaşır, tutulurlar, sözleri hiçbir şey anlatmaz olur. Musil, *Michael Kramer*'de «kişilerin, kendilerini harekete getiren şeyin ne olduğunu hiçbir zaman açık olarak söylemediklerine, yalnızca bir şeylerin kendilerini hareket ettirdiğini söylediklerine» parmak basmıştı. Nitekim gerek Rose Bernd, gerekse Arnold Kramer kişilikleri, oyunda bu yüzden yıkılıyorlar. Zavallı Rose Bernd konuşamayarak, çevresinin baskısı altında gidiyor ölüme. Arnold Kramer konuşmak istemiyor, çevresini kahrediyor, ama böylece yaşamı da kahrediyor. Oğlunun tabutu başında ihtiyar Kramer'in konuşması lirik bir içini boşaltmaya varmaktadır: «Nerdeyiz, nereye gidiyoruz? Bazen bilmeden attığımız sevinç çılgınları, niye? Biz, bu koca evrende terk edilmiş, küçücük... neye varacağını bilirmişiz gibi! Senin de sevindiğin olmuştu, ne biliyordun ki? Yeryüzünün bayramları desen değil, papazların gökyüzü desen değil! Bu değil, o değil, peki ya ne? Nedir her şeyin sonu?» Anlatılmazlığa değinen bu kendisi de zor anlaşılır metin artık hiçbir şey söylemiyor, tedirgin sorulara karışıp gidiyor. — Hofmannsthal'in Kont Bühl'ünü düşündüren şey de gene bu anlatılmazlıktı. —

Ibsen, Çehov, Musil ve Hofmannsthal'de olduğu gibi Hauptmann'ın natüralist dramlarında da eylem sorunu ve toplumla anlaşma sorunu çıkıyor ortaya. Büchner'in *Woyzeck*'inin ardından, Hauptmann da edilgin kahramanları oyunlaştırmıştır: Çabaları iç ve dış çıkmazlar içinde eriyip giden kahramanları... Toplumsal

koşullarla sarılmış durumlarına, iç dünyalarının sınırsız kelepçesi ekleniyor, çevrenin koşullaması üstüne bir de kendi ruhsal koşullamaları biniyor... Arnold Kramer, Arabacı Heuschel, Rose Bernd, *Gün Doğmadan Önce*'de (Vor Sonnenaufgang) Helene Krause, *Yalnız Kişiler*'de (Einsame Menschen) Johannes Vockerath hep çevreleriyle birlikte kendileri yüzünden de boğulmaktalar. «Ortam ve Soyaçekim» gibi natüralist savsözler de bu gerçeğin modaya uyan kılıflarından başka şeyler değildir.

Hauptmann'ın tersine, Frank Wedekind, natüralizmin karşısına yeni oyun biçimleriyle çıktı. Büchner'in *Woyzeck*'i «baladesk» bir dramdı. (Baladesk: Balad üslubunda, ÇN). Wedekind, buna bir de parodik (alaylı yergili) boyutlar ekledi: Wedekind'de oyunlar «moritat» biçiminde görünür (Moritat: laternacı ve sokak şarkıcılarının korkunç olayları resimlerle gösterirken her birine birer değnekle işaret ederek resme uygun, çok yalın dizeli ezgiler söylemeleri biçiminde bir halk gösterisi, Tiy. Ter. Söz, ÇN). Natüralist «toplumsal oyun»larda toplum eleştirilmekle birlikte, olduğu gibi kabullenilmekteyken (yani o toplum düzeni tek seçenek olarak tanınmaktayken, ÇN)⁸, burada, sirk ortamının, sanatçı çevresinin, topluma karşı çıkan niteliğiyle toplum olumsuzlanmaktadır. Sanaatsal öge ve dans ögesi — Wedekind'e göre toplumdaki egemen yapının bir karşıtı olarak — dram yapısına yerleşti: Danslı ve sözsüz oyunlara en geniş yer verildi. «Sturm und Drang» geleneğini, Grabbe ve Büchner'i izleyerek Wedekind, *Bahar Uyanışı* (Frühlingserwachen, 1891) oyununda bir olayın gelişimini aşama aşama mozaik gibi ören ve ayrıca tek başlarına da etkili içerikleri bulunan sahneler tekniğini ilerletti. Sözsüz oyunları daha da genişlettiği *Aşk Şerbeti* (Liebestrank, 1891) oyunundan sonra tümüyle sözsüz olan oyunlar da işledi; öte yandan «panayır» ortamını iyice somutlamak için her tablo başında kendisi bir çığırta gibi çıkıp bir çeşit epik başlıklar söylüyordu: «Kraliçe Filissa'nın, baş mürebbiyesine derdini döküşü, hekim-i mahsus Didi Zendus'un bulunduğu derman ve dahi Kraliçe Filissa'nın ulu saadeti için intihabı fevkaladesi...» («Newfoundland Kraliçesi», Tablo 1.) gibi. Wedekind, tiyatro sahnesini varyete sahnesiyle ve hafif eğlencelerle bütlünüyordu. Natüralizmin tersine o, teatrali, dansı, maskeyi, anlamlıyı ve anlamın, duyumun, algılamının kendisini güçlendirme yolundaydı. Hauptmann'ın artık susmaya varan iç dönüşüne karşılık o, söyleneni, görüneni bir de üstelik vurguluyordu. Natüralist sahnenin içe dönük şiirinin yerini onda taşlamacı moritat ba-

ladları almıştı. Baladesk bir sahne tekniğiyle piyasa edebiyatına yanaşıyordu. Bütün bunlar bilinçli bir teatrallikle sıkı bağlantı içinde epik öğelerin gene bilinçle yoğunlaştırılması demektir. Hem epik, hem de teatrallik, her ikisi de ayrıca taşlama için kullanılıyordu. Buysa sahneyle seyirci arasında bir «mesafe» (distans), alaycı bir nesnellik sağlıyordu. Wedekind'in tiyatrosunda yer alan bu öğeler, ardından gelecek tiyatro biçimlerinde de önemli olacaktır.

August *Strindberg* de bir başka yönden natüralizmin dışına çıktı; iç alemin, düş dünyasının tablosunu görselleştirerek Aristotelesçi dramaturjiyi kırdı. 1906'da kurulan «İntim Tiyatro»da Strindberg, oda tiyatrolarının tek perdelik oyun türlerine girdi: *Odun Yığını*, *Yangın Yeri*, *Gürültüsüz Şimşek*, *Hayaletler Sonatı* gibi... Bu tek perdeliklerin her biri sahneye uyarlanmış birer imge olarak alınabilirler. Olay akışı artık ön planda değildir, aracılık işlevi görür, düşsel imgenin taşıyıcısı olur⁹. Oda tiyatrosu yaklaşımı onu, daha önceden, ister istemez *Rüya Oyunu*'na (1901-2) ve *Şam'a Doğru* (1897-1904) adlı oyuna vardırmıştı. Tek perdeliklerde olduğu gibi Rüya Oyunu'nda da natüralist dramaturji, iç dünyanın düşselliğiyle yıkılmaktadır. Nedensellik ve mantık daha çok düş yasalarına uyarlanmıştır. Yer ve zaman, Strindberg'in, bilinçaltısını, anıları ve düşleri canlı sahnede somutlaştırmak için kullandığı sahne araçlarına indirgenmiştir. Strindberg kendisi şöyle diyor: «Yazarı, bu oyunda bir rüyanın, bağlantısız fakat pekala mantıklı da görünen biçimine uymayı denedi. Her şey olabilir, her şey olasıdır, her şey beklenebilir. Yer ve zaman diye bir şey yok. Belirlemeden ama gerçek olan bir tabanda imgelem (muhayyile, hayal gücü) meydana boş buluyor ve yeni dokular örüyor: Bir anılar, yaşıntılar, akla geliveren her şey, uyumsuzluklar ve doğmacalar karmaşığı... Kişiler bölünüyor, ikizleşiyor, uçup gidiyor, yoğunlaşıyor, yayılıyor, toplamıyor. Ama bütün bunların üstünde bir bilinç var gene de, bir düş görenin bilinci bu, hiçbir şey gizli değil ona; katı bağlantılar, kuruntu, yasa yok. Ne mahkûm ediyor, ne de salıveriyor, yalnızca tanıklık yapıyor»¹⁰. Bu sözlerle Strindberg kendisi, epik bir tutuma dayalı nesnelleştirici bir sahneleme isteğini dile getirmekte. Szondi'nin saptadığı gibi, bölümler halinde kesikli, duraklı oyun (Stationendrama) kuruluşuyla bir «rüya»nın kuruluşu çıkıyor: «Öyle bir sahneler dizisi ki, bunlar arasındaki bağlantıyı, bir olay birliği değil, düş gören kişinin, yani oyun kahramanının tek ve aynı oluşu sağlamaktadır.» Buradaki düş gören ki-

şiyse olayların dışında onlara yalnızca «tanıklık eden» epik kişiden başka bir şey değil. Szondi, *Rüya Oyunu*'nda ayrıca, bir «rüya» dan çok bir revü¹¹ biçimi olduğuna dikkati çekiyor: «Kuruluşundaki revü biçimine uygun olarak eser göstermeci tavırları benimsemiştir.» Oyunda tanrıça İndra'nın kızına yeryüzü gösterilmekte. Bu yorum, Wedekind'in oyunlarında «pazar yeri» ile gelen revü kuruluğunun nesnelleştirici «göstermeci tavrı» için de geçerlidir. Bilindiği gibi bu göstermeci tavır ilerde Brecht tiyatrosunda başlı başına önemli rol oynayacak...

Wedekind dış hareketten giderek tiyatroya yeni bir somut duyumsallık kazandırırken, Strindberg aynı şeyi, oyunun esas taşıyıcısı olan iç alemin imgeleşmesiyle sağlamış oluyor. Dünya görüşü ya da düşünsel öğeler oldukça dağınık, belirgin bir odak noktasından yoksun. Strindberg'in yeni gerçekliği böylece bir düş görünümünü olmaktadır. Sahnedeki çevre düzenlemesi salt «dekor» işlevinin ötesine geçmiş, mekân simgelemesine dönüşmüş, böylece de sözlü anlatımın doğrudan nesnesi durumuna gelmiştir: *Rüya Oyunu*'nda giz kapısı, «tanrı İndra'nın kulağı» denen gözyaşı (damlatış) mağarası; *Advent*'te ruhların bekleme salonu, *Şam'a Doğru*'da barınak, gibi... Strindberg ayrıca dışavurumculuğun (ekspresyonizm), hatta giderek gerçeküstücülüğün (sürrealizm) yolunu açmıştır. *Şam'a Doğru* oyununda Strindberg, geniş bir sahne eposu içinde «kişinin aşamalı durakları»nı sergilemiştir. Bernhard Diebold, gerçek olaylardaki küçük ayrıntıların gülünçlüğüne ilk kez dikkati çekiyor: Gelmeyen para, hastalıklı suçluluk sorunları, içli dışlı sataşmalar gibi... Üstelik oyunda bunlar da, bir bakıma ortaya getirilen ama belirsiz ve sallantılı çözümlere giden «dünya görüşü» sorunu kadar önemsiz kalıyor. *Şam'a Doğru* oyununun belirgin yanı, kişinin tüm bir oyun halinde sahneye getirilmesidir. Yani, olay örgüsü, oyun kişileri, olayları, tabloları ve diyaloglarıyla tüm oyun, Strindberg'in kendi öz benliğinin çok katlı monologlarından, kendi iç görünümünden başka bir şey değildir: Yazar kendi çok yönlülüğünün «akıl yürütücüsü» oluyor oyunda. Doktor, dilenci, Sezar, bunların hiçbiri kendi başlarına oyun kişileri olmayıp, «Strindberg'in kendi değişken iç benliğinin ve onda ki çelişik güçlerin somutlaştırılarak dışavurulmasıdır»¹².

Olayların dış akışı ve karşılıklı konuşma, törensel biçime varıyor; her sahnede yeniden başa dönen ve böylece bir merkezden çembere yayılıp yeniden başlangıç noktasına dönen döngüsel devinimli bir üçleme (trilogya) biçimindeki sonsuz epik yayılış bura-

dan kaynaklanıyor. Demek ki, *Leons ve Lena*'nın hicivli güldürüsünde, ya da *Woyzeck*'i kovalayan sahne dizgisinde rastladığımız anlatım biçimiyle burada bir başka tarzda yeniden karşılaşmış oluyoruz ki, ilerde önem kazanacak olan bu olanak ancak Aristotelesçi olmayan dramda vardır.

Çöküp dağılmakta olan dış gerçekliği bir düşsel görünüm halinde veren Strindberg'e karşılık, Luigi Pirandello, onun refleksiyonunun yazarıdır. Pirandello'nun bütün eserleri, varlıkla görüntüsü, iç gerçekle dış gerçek, modern toplum içinde insanın bölünmüşlüğü gibi sorunlar çevresinde döner; Pirandello, maske sorusunun peşindedir hep. Büchner gibi o da tiyatroyu modern toplumun bir «suret»i olarak ele alır. Pirandello'ya göre tiyatro, toplumun açılımını ortaya çıkarmak ve olanla görünen arasındaki uçurumu gün ışığına çıkarmak için bir araçtır aynı zamanda — ki bu ikilem daha Büchner'de, çözümsüz bir durum olarak kendini göstermeye başlamıştı—. *Herkes Kendince* (Ciascuno a suo Modo) oyunu (1924), Tieck'deki gibi bir oyun içinde oyundur. Bir «toplumsal oyun» oynanmaktadır; aralarda (sahnede oyunun bir parçası olarak) «seyirciler» oyun üstüne konuşuyorlar, bir açık skandal çıkıyor ve üçüncü perdeden vazgeçiliyor. Pirandello şöyle demiş: «Komedyanın 1. perdesine eklenmesi gereken bu 'tiyatroseyirci' ilişkisinin gösterimiyle amaçlanan şudur: Başından beri günlük hayatın bir parçası gibi etkimiş olan oyun, gözümüzde bir sanat olayı yoğunluğu kazanmaktadır». Yani sahnedeki komedyaya, toplumdaki komedyaya ayna tutacak; toplum daha sahnedeki oyunda bir komedyaya olarak açılacak ve belirecek.

IV. *Henri*'de (1922), çevresinin deli diye baktığı soylu bir genç, IV. Henri rolünü üstlenir ve bunu sonuna kadar oynar, öyle ki, çevresi onu bu «deliliğinden» kurtarmak ister duruma gelir. Fakat anlaşılır ki, gerçekte hiç de deli değildir, sırf çevresinin gerçeklerini açığa dökmek için bu rolü oynamıştır: «Bu giydiğim giysi, ben ce asıl öteki büyük güldürünün karikatürüdür; gerçek sandığımız şeylere bilinçsizce bürünmekle, gönüllü soytarıları haline geldiğimiz o büyük güldürünün...» der ve dış dünyaya inat gene maske içinde kalır. Pirandello'da tiyatro, gerçeği ortaya çıkarmak için kendini oyunculuğun deli maskesi ardına gizleyen Hamlet'in rolünü yüklenmiştir. Gene Hamlet gibi Pirandello da oyunu, dış gerçeğin gerçek sanılan sahteliğini açığa dökmek için ona ayna tutmakta kullanıyor. Ne var ki, son yazdığı ve bitiremediği eseri *Dağların Devleri*'nde (1936) Pirandello, artık gerçeğin açılmasını

da boşuna bir çaba olarak görmektedir. Burada «*Dağların Devleri*» (yani dış dünya), kendilerine gerçeği bildiren tiyatro dünyasını yıkarlar; «Kuklaların baş kaldırısını yanlış anlamışlardı...» (?) Bulanık bir son bu. Karamsar bir kısır döngü. *Zaten Pirandello, Brecht'in tam tersine, dünyanın değiştirilmesinde tiyatronun katkısı olacağına inanmadığı için kendi işlevinden de kuşkuluydu!*¹³

Pirandello'nun en ünlü oyunu olan *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi in cerca d'autore, 1921), onun modern epik tiyatronun biçimsel kurgularına en fazla girdiği oyundur. Pirandello «toplumsal oyun» biçimini kullanarak kendi konularını tartışır. Yani abartılı bir deyişle, içeriği kullanarak (natüralizm gibi) biçimi tartışma konusu yapar. Gerek «*Bu Akşam Doğmacadan Oynuyoruz*»da (Questa Sera si Recita a Sogetto, 1930), gerek *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da ve gerekse *Herkes Kendince*'de Pirandello, bu «toplumsal oyun» biçimini (sahnede oyun içinde irdelenen bir düzenlenmiş oyun olarak, ÇN) yer yer tiyatrosal durum yoluyla keser. Bu tiyatrosal durum, onun (gene kendi düzenlediği «toplumsal oyun» nesnesinden, ÇN) bir tartışma modeli gibi, bir simge gibi yararlanmasını sağlar; giderek Tieck'deki gibi yorumlarla araya girip oyunu kesmesine, ya da yüzleştirme yoluyla onu hepten açığa düşürmesine hizmet eder. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da salt bir model tiyatrosu görüyoruz. Yani Pirandello, kendi düşüncelerini, ona göre tasarlayıp biçtiği bir sahne modeli üzerinde dramatize etmiş. Öyle ki, o model oyun, kendi başına dramın esası değil, yalnızca düşünce çizgisinin yansımaya hizmet eden bir çeşit taşıyıcı oluyor. Oyundaki olay akışı şu: Yazar arayan bir «altı kişi» bir tiyatronun provasına d alıyorlar ve direktöre, sahnede «gerçekleştirilmesi» umuduyla kendi oyunlarını sunuyorlar. Böylece, aslında bir yazarın düşüncesinde var olan altı «kişi», asal, iç gerçekliği gösteriyor ve bunların oyunu, sahicilikte, içine girdikleri dış dünyayı, yani tiyatronun oyuncularını aşıyor. Ancak, ne zaman ki oyun olarak sıkılan bir tabanca kurşunu bir «kişi»yi sahiden öldürüyor, yani iç gerçeklik bir anda sahici oluveriyor, o zaman tiyatro oyuncularını, yani dış gerçekliğin içi boş kalıpları, kaçışırlar. Evet bir son, ama çözüm değil. İç gerçeklikle dış gerçeklik arasında köprü kurma çabası yarıda kalıyor¹⁴. Biçim yönünden bu oyun da *Herkes Kendince*'dekinin bir başka tarzı olarak gene perdeler ve perde aralarından oluşmuş iki ayrı planda gelişmekte. Altı «kişi», dramlarını tiyatroçulara oynuyorlar ama oyunları direktör ve oyuncular tarafından sürekli kesiliyor; üstelik «kişi»ler de ha

bire rollerini bırakıp kendilerini anlatıyorlar. Böylece iç gerçeğe dış gerçeğin «altı kişi ile oyuncular» arasında iki ayrı plana bölünüşündeki ikilem, bunun ötesinde bir de aynı altı «kişi»nin, bir yanda kendi oyunlarındaki iç gerçeklikleri, öbür yandaysa bunun refleksiyonunun dış gerçekliği, yani tiyatrocuların oluşan dış dünyayla ilişkilerin ve açıklamaların dış gerçekliği ikileminde yeniden ortaya çıkıyor. Bu gerçeklik düzeylerinin durmadan değişmesiyle, birbirlerini öne arkaya itmeleriyle, biçimin kendisi başlı başına bir nesne oluyor; refleksiyonlar, aslında ucuz bir hikâyeden öte gitmeyen ve hiç de ilgi çekici olmayan «oyun»un kendisini aşıyor. Yani öykünün kendisi, onun refleksiyonu yanında düpedüz ikinci plana düşüyor. — Modern epik tiyatrodan önem kazanan bir biçim boyutu —. Pirandello, bu altı «kişi»ye hayat verdiğini ama hayat gerçeklerini yadsıdığını yazmış. Bu altı «kişi» gerçekleştirilmemenin acısındalar, gerçekleştirememek onların tragedyası. «Gerçek, bayım gerçek!» diye haykırıyor bunlardan biri. «Evet,» diyor direktör, «gerçek olmasına gerçek herhalde ama sahnede böyle bir şey olanaksız, anlasanıza!». Böylece Pirandello modern varoluşun bağrında açılmış bir uçurum çizmiş oluyor¹⁵

İncelememizde, Aristotelesçi olmayan modern tiyatroyu hazırlayan önemli tiyatro yazarları arasında son olarak Pirandello'yu ele aldık. Dışavurumcu tiyatroyu atlayıp (bknz: 4, dip not: 10, ÇN), Wedekind, Pirandello ve Strindberg'de belirti olarak çıkmış öğelerin, daha sonraki dönemde ne yönde açıklık ve belirginlik kazanarak hangi biçimlenmelere vardığını «Esas Bölüm»de (EB.) inceleyeceğiz¹⁶.

II ESAS BÖLÜM

«DÜNYA TABLOSU ÇAĞI» VE TİYATROSU

«Orada, yuvarlak mosanın çevresinde, uzun süredir yıkılmaz sınırları taşıyan yaşamsal değerlerin yıkılışının sonucu olarak geleneğin eleştirisi girmedi mi gündeme? Bu eleştirinin de, zorunlu olarak, geçmişten gelen sanat biçimlerine ve türlerine karşı, örneğin «estetik tiyatroya» karşı yöneltilmesi gerektiği, çünkü bunun burjuva hayatının bir parçası olduğu ve eğitimle ilgili bulunduğu açık açık ortaya atılmadı mı? Böyle olunca ister istemez, dramatik biçimin yerini epik bir biçimin alışı geçti gözümün önünden — ve de bizim Martius Sokağı'nda oturanların gerek birey, gerekse dünyadaki her türlü bireycilik konularındaki kesip atıcı yaralarına tıpatıp uygun bir anlayış, bir temel tutum içinde. Artık, ruhsal olanla fazla ilgilenmeyen, nesnel olana yönelmiş, yalnızca saltık olanı, görevci olanı ifade eden bir dile gelip dayanmış, sonunda da klasik öncesinin katı biçimlerinin yobaz kelepçesini kollarına zorla geçirmeyi yeğleyen bir tutum içinde...»

Thomas Mann¹

Tiyatro tarihi boyunca Aristotelesçi olmayan çok çeşitli dramaturjiler ortaya çıktığına göre, kuşkusuz, bunları gerektiren nedenler de bir o kadar çeşitli olmalıdır. Ancak gene de epik dramaturji uygulamalarının çoğunluğunda saptayabildiğimiz bir ortak yan yok değil: Epik dramaturjiyle daha çok, geniş kapsamlı konu ve sorun alanları işlenmiş. Nitekim bu gerçeğe uygun olarak Schiller de, tragedyanın (burada Aristoteles dramaturjisine uygun olan tragedya söz konusu), insanlığın ancak gelip geçici ve çok özel küçücük zaman parçacıklarını işleyebildiğini, eposun ise, belirgin, kalıcı ve hareket halindeki *bütünü* içine alabildiğini söylemişti. Szondi «*Modern Dramın Kuramı*»nda, Hegel'in «*Estetik Dersleri*»ne dayanarak, «dram»ın her şeyden önce hangi koşullar içinde «mümkün» olabileceğini araştırmış ve şu sonuca varmış: Aristo-

telesçi dram²: 1 — İnsanlar arasındaki ilişkilere dayanır; 2 — Kişinin, kendi adına özgürce karar verebildiği bir ortamla vardır; 3 — Mutlak'tır ve birincildir, yani Szondi'ye göre, kendi dışındaki ilişkileri tanımaz; 4 — Nedenselliğe dayalı ve mutlak bir yer-zaman birliğinde geçer. Şimdi on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru tiyatroya göz attığımızda, bu koşulların nasıl her yönden ayaklarının bir bir yerden kesildiğini görüyoruz. İnsanlar arasındaki ilişkiler; yerini birbirinden kopmuşluğa, yalıtılmışlığa bırakmıştır; eylemin toplum tarafından koşullanması, kişinin kendi adına özgürce karar vermesini kısıtlamıştır; genişleyen dünya tablosu, kişiyi (ve dramı, ÇN) «kendi dışında» yepyeni ilişkiler ağı içine getirmiştir; nedenselliğe dayalı yer-zaman birliğiyle kırılmış, yer-zaman yeni bir işlev kazanmıştır.

İşte, gelenekçi estetiğin kötü gözle baktığı bir yığın yeni deneyimin tiyatro alanında boy atması, klasik Aristotelesçi dramaturjinin saplandığı bu bunalımın sonucudur. Şimdi artık, birçok büyük oyun yazarınca da doğrulandığı görünen bu deneylerin ortaya çıkardığı yeni dram biçimlerini enine boyuna irdelemenin zamanıdır. Goethe'nin de sezmiş olduğu gibi «yeni konu ve sorunlar bütün» Aristotelesçi olmayan bir dramaturjiyi gerektiriyor, diyorsak eğer, bunun her bir somut durum içinde ne türden konu ve sorunlar demek olduğunu koymalıyız.

Özellikle Strindberg ve Pirandello'nun tiyatrosunda, yüzyılımıza girerken yaşanan toplumsal yapı değişikliklerinin ve modern varoluştaki ekonomik teknolojik «ayık»lığın artık «içsel»liğe yer bırakmamasına yanıt olarak, dış gerçeklikte bir *dağılıp* esas alınıyor ve onun yerine iç tasarım geçiriliyor ki, bunun da tek taşıyıcısı olma görevi sanata yüklenmekte. Böylece natüralizmden ayrılan bu tiyatro, sahnede iç tasarımlar yoluyla «dünya tablosu»na yeniden ulaşma çabasına giriyor. Dünya tablosundan amaçsa dünyayı olabildiğince bütünüyle göstermektir³. Bu nedenle de epik dramaturjinin şu iki ayırt edici niteliği (Strindberg-Pirandello çizgisindeki, ÇN) modern tiyatrodaki özel bir önem kazanıyor: Biri, yer ve zaman yayılımının bütününe yönelen ve duruma genellemesine bakan konu ve sorunlar bütününe kucaklayabilmesi; ötekiyse, düş, anı, hayal gibi içsel tasarımları da kurguya sokabilmesi... İçsel tasarımdan giderek varılan «dünya tablosu» artık «dünya görüşü» gibi bir bağlayıcı konuma geçebiliyor. Örneğin, çağımızı «dünya tablosu çağı» olarak belirleyen Martin Heidegger⁴, «dünya» sözcüğünden, «varlığın bir bütün olarak adlandırılması»nı anlıyor:

«Bu sözcük salt evren, salt doğa olarak sınırlanamaz, dünya, aynı zamanda tarihi de içerir... Bunu demekle de, dünyanın kendisiyle ilişkisi nice olursa olsun, onun temelini de birlikte söylemiş oluyoruz.» Heidegger daha da açıklayarak şöyle sürdürüyor: *Dünya tablosu*, «varlığın tümünün, bizim için nasıl bir ölçüt ve bağlayıcı oluyorsa öyle bir tablosu» demektir, önümüzde bir *sistem* olarak bulunur ve «kişi bu sisteme göre tavrını alır.» Heidegger, Yunan'daki, «algılamak, edinmek» kavramıyla, çağımız insanının, «kendini onun tablosu içine yerleştirdiği», «çağdaş tasarım» kavramını birbirinden ayırıyor: «Ama kişi kendini böyle yerleştirmekle, kendini de sahneye çıkarmış oluyor, yani genel ve kamusal tasarımın çevresi içine girmiş oluyor... Belirleyici olan, kişinin bu tavrını kendi yapıtı olarak kendisinin taşıması, kendinin olduğu için onu isteyerek tutması ve insanlığın gelişim olanaklarının temeli olarak güvenceye almasıdır». Heidegger, «Dünya bir tablo olunca,» diyor, «kişinin bu tabloya bakışı da kişinin dünya görüşü olur... Belirleyici çok yönlü gelişimleriyle varlık karşısında alınan çağdaş tavır, çatışan dünya görüşleri getirir: Bunlar da gelişigüzel değildirler; insanın en belirleyici biçimde aldığı en açık temel tavlardır bunlar... İşte bu çatışan dünya görüşlerinin kavgasını yürütmek için ve bu kavganın anlamı uyarınca da insan, hesap, plan ve disiplin gibi güçleri oyuna sürer. Araştırma olarak bilim de, bu dünya içinde kendini yönlendirmenin kaçınılmaz bir biçimi, modern çağın, içinde yer alanların da bilmediği bir hızla özünü gerçekleştirmeye doğru koştuğu yollardan biridir.» Çağımızı, bu anlamda (yani içsel-özel bakış yönünden de, ÇN) bir dünya tablosu ve dünya görüşü çağı olarak belirttik mi, kendini bu görüşlerin oyun alanı (podyumu) olarak belirleyen tiyatroya da dünya görüşü tiyatrosu diye bakabiliriz⁵. (Bunun tam karşıtı denebilecek olan Büchner, Wedekind etkisinden ve Piscator sahnesi ile genelde bilimsel toplumcu dünya görüşünün tiyatrosundan ise bir sonraki bölümde söz ediliyor, ÇN).

Gerçekte dünya görüşü, Aristotelesçi tiyatroda da, Aristotelesçi olmayan tayitroda da, kendi biçimini bulabilir bulmasına. Ne var ki, Aristotelesçi dramaturjide dünya görüşü ancak «kişiler arası ilişkiler» (Szondi) düzeyinde kapsanabildiği kadarıyla «bi-reysel» (indivüel) çatışmalara indirgenerek verilir. Oysa Aristotelesçi olmayan dramaturjide dünya tablosunun tümünü ele almak ve bireysel-ötesi alanları da, diyelim tarihseli de, ya da aşkın (transandant) olanı da içine alan bir bütün olarak vermek olana-

ğı vardır. Aristotelesçi olmayan dramaturji, bir dünya tablosunu iki yoldan verebilir: Tümlemesine bir tarihsel durumu (bir tarih kesitini) boydan boya vermek (Büchner'in *Danton*'u gibi); ya da tüm dünya tablosunu örnek olabilecek bir model yardımıyla vermek (Calderón'un *Büyük Dünya Tiyatrosu* gibi). Böyle bir modelde, örneğin Calderón'un *Auto Sacramental*'inde gördüğümüz biçimde yer ve zaman, olaylar ve tek tek durumlar, dünya tablosunu göstermenin gereklerine göre istenildiği gibi düzenlenebilir. Fakat bunların yanında, yüzyılımızın başında izlediğimiz tiyatro biçim deneylerinin de gösterdiği gibi, modern dünya görüşü tiyatrosunun bir özel boyutu daha vardır ki, o da, (dünya görüşleri düzeyinde, ÇN) mücadele alanı olan, etkileme, bilinçlendirme, eğitme, öğretme boyutudur. Bu bilinçlendirme, eğitme boyutunu gerçekleştirmek içinse bir başka olgu geliştiriliyor: İrdeleme (refleksiyon), gözlemleme, bakış, açıklama, yorumlama... Gerçi «içdüşünme» ya da «yansılama» olarak refleksiyon olgusu tiyatrodaki hep var olmuştur, fakat modern epik tiyatrodaki özel bir biçimde, irdeleme, bakış, gözlemleme, açıklama, yorumlama biçimlerinde geliştirilmiştir. Öyle ki, Walter Benjamin'in dediği gibi modern epik tiyatro, yorumcu-gözlemci'yi oyunun esas kahramanı yapan bir tiyatrodur. Seyirciyle sahne arasına bir «epik kişi» girer ki, bu, çeşitli epik oyunlarda «şarkıcı», «anlatıcı», «yönetici» gibi değişik adlarıyla karşılaşabildiğimiz bir «üst» kişiliktir. Yalnız sahnede olanlara değil, genellikle tüm olan bitene üstten toplu bakar; «öğreti»sine örnek bulmak için yer ve zamanı ona göre kullanarak, örneğin canlandırılmasına yardım edecek kişileri ve olayları «öğreti»nin işlenmesindeki önemine göre seçerek, aksiyonun epik gelişimini belirler; bu «üst» kişilik, sahneyle salon arasında öyle bir aracıdır ki, aynı zamanda sahne olayını «tepeden» inceler ve yorumlar; irdelemesinde doğrudan doğruya seyirciye yönelir ve onu kendi bakışına katar. Modern epik tiyatrosunun «anlatıcı»sının «epik» işlevini daha açık gösterebilmek için bunun ayırt edici niteliklerini, Goethe'nin «Epik ve Dramatik Edebiyat Üstüne» yazısındaki «rapsodlar» (eski Yunan'da destan anlatan şarkıcı, ÇN) tanımıyla ortaya koyabiliriz: «Baştan aşağı geçmişini anlatan rapsod, bütünü işlemenin gereği olarak (konuyu kavramış olmanın rahatlığı içinde) olaylara üstten bakan bir bilge kişi tavrındadır; izleyenlerin kendisini uzun süre zevkle dinlemesini sağlamak için onları hoş tutmayı da amaçlar; ilgiyi istediği biçimde yönlendirir... Serbestçe gerilere gider, gene daha sonlara geçer, olaylar

çizgisinde bildiği gibi gezinir». Öte yandan «anlatıcı», seyirciyi, kendi bakışına kattığı ölçüde, onu sahne olayına karşı da belli bir «mesafe»ye⁶ getirmiş oluyor. Seyirci bu yolla olayları genellemesine görebilmektedir. Sahne, seyircinin toplu görebileceği bir mesafeye çekilmiş, «uzaklaştırılmıştır». İşte bu uzaklık, aynı zamanda sahnedeki olay kişilerini de, özel bireysel kişiliklerinin ötesinde nesnelleştirmektedir. Oyun kişileri artık yerine göre «tip»ler⁷ niteliğinde, yerine göre de insan gruplarının temsilcileri niteliğinde davranmaktadırlar.

Tiyatro tarihinde sahne olayı ile olayın tartışılması ikilisini, yani sahnede olup bitenlere dalmış seyircinin tartışmayla uyarılmasını, Tieck ve Pirandello'da da görmüştük. Bunlar aynı anda önümüze «yüz ve maske» ikilisini de çıkarmışlardı. Gerçi Büchner'de de yüz ve maske ikilisi tartışılıyordu ama, onda dramatik olay akışının içine emdirilmişti, Tieck ve Pirandello'daki gibi doğrudan dramatik biçimin kendisini belirleme düzeyinde değildi. Bu gelişmeleri belli bir tarihsel-toplumsal durumun ürünü olarak yorumlamıştık. Kaldı ki, olay-irdeleme ikilisi (aksiyon-refleksiyon), zaten sanatın tüm öteki alanlarında da önemli rol oynamaya, hatta sanatın bir anlamda kopmaz bir parçası olmaya başlamıştır⁸. Ancak, modern dünya görüşü tiyatrosunun bu bakımdan ayırt edici bir yanı vardır ki, o da, ortaya çıkmış olan bu ikiliden bundan böyle bakış ve yorum aracı olarak, öğreti ve etki aracı olarak yararlanmaya geçilmesidir⁹. Demek ki, örneğin Wallenstein'da olduğu gibi, olayın durgunluk, karar, ya da çoğunlukla dönüm noktalarında görülen ve olayın dokusu içindeki bir kişinin gene olay akışının bir parçası olarak kendi kendine yaptığı durum irdelemesi (monolog refleksiyon) ile, olayların dışından fakat onlara koşut, onları gözleyen modern «anlatıcı» ya da «sözcü»nün irdeleme yapmasını kesinlikle ayırmak gerek. Öyle ki, bu ikinci tarzdaki irdeleme, tüm oyun kurgusunun bağlandığı bir çimento işlevi de yüklenebilir. Öte yanda, hem eski «dramatik» kurgu anlamında olaylar içine gömülü irdeleme varsa, hem de üstelik olaylara dıştan koşut irdeleme yapılıyorsa, yani dramatik oyun kişileri «rol dışına çıkarak» da doğrudan seyirciye deyişler, şarkılar, yorumlarla yöneliyorlarsa, bu, sahne gidişini daha da karmaşıktırır. Böylece çift katlı uyarmayla («illüsyon kırma»yla) karşılaşılır; dahası, üç katlı uyarma bile görülebilir (örneğin Thornton Wilder'in *Kasabamız* oyunundaki gibi) şöyle ki, «rol dışına çıkan» oyuncular, bir de üstelik «oyun yöneticisi» ya da «anlatıcı» rolündeki ki-

şilerle (oyundaki olayla hepten ilgisiz) özel söyleşilere, tartışmalara girerler vb. (Ancak bunların, işlev olarak da «uyarma» olup olmadığı, ilgili bölümlerde tartışılacak, ÇN).

Kısacası, eski dramaturjide «bakış», sahne olayı içine yedirilmiş ve dolayısıyla da oyunun «ana fikri» çoğu kez herhangi bir irdeleme katılmaksızın ancak oyunun bütününden «kendiliğinden çıkarsa çıkar» durumundayken, modern epik tiyatrodaki «bakış», sahne olayının doğrudan doğruya düzenleyicisi olmuştur. Modern tiyatrodaki bakışın üst düzeye çıkması, elbette ki biçim sonuçları da getirmiştir. Örnek oluşturacak tarzda seçilen sahne olayı, bakış açısından öylesine altında uyarlanabilir ki, burada olay, salt bir durumu, bir örneği göstermekten ibaret kalabilir. Böylece olay, «tasarlanan» dünya tablosunun törensel gösterimi anlamında, yalnızca bakışı besleyip renklendiren bir durum tablosu niteliğinde olur. Sahne olayının böyle tablolaşması, söz ve hareket gidişinin birbirinden daha da ayrılmasını doğurur: Anlatıcının sözle anlattığı, sahnede sözsüz olarak oynanır. Daha bunun nice biçim öğelerinin modern epik tiyatrodaki ortaya çıkışını ilerde inceleyeceğiz. Şimdi önce bunları esaslarına indirgeyerek liste halinde, Aristotelesçi dünya görüşü tiyatrosuyla karşılaştırmalı biçimde sıralayalım:

I.

*Aristotelesçi
Dünya Görüşü Tiyatrosu*

Baş oyuncu olay kahramanıdır
Oyunu yönlendiren olaydır
Olay bakışı belirler
Bakış olay içine yedirilmiş
Oyun, oyundaki öyküdür ve
başka bir şey değildir
Kamuoyu (seyirci) koşullanır
Zaman geçişi oyunda içkindir
Sürekli akan olay
Olanlardan tek bir dilim

*Aristotelesçi Olmayan
Dünya Görüşü Tiyatrosu*

Baş oyuncu gözlemcidir
Oyunu yönlendiren bakıştır
Bakış olayı belirler
Bakış olaya koşut gider
Anlatıcı, oyunun öyküsü içinde
parantezler açar
Kamuoyu (seyirci) tartışmaya
çekilir
Zaman geçişi bilince çıkarılır
Tablo, durum gösterimi ve törensellik
Olanların tümü

Yer ve zamanda iç içe yoğunluk
Ağırlık, kişiler arası ilişkide
Olay, seyircilere coşkusal bir
yakınlıkta verilir

Yer ve zamanda yayılma
Ağırlık «kişisel-üstü»nde
Olay seyirciden belli bir uzak-
lıkta önüne getirilir

II.

Modern Epik Tiyatronun Kendi İçindeki İkili Oluşumlar

Olay +	Olaya bakış
Oyuncular +	Sözcii (Anlatıcı, Yönetmen)
Olay akışı (görsel) +	Söz akışı (işitsel)
Sahne +	Sahne önü
Süre +	Sürenin belirtilmesi
Yer +	Yerin belirtilmesi
Öğreti +	Örnek

(Not : Aralara + işaretleri çeviride konulmuştur, ÇN)

Her iki tablonun somut algılanması için bir Aristotelesçi kuruluştaki dram örneği (Schiller'in *Don Carlos*'u)¹⁰ ile Aristotelesçi olmayan bir modern dünya görüşü tiyatrosu örneğini (Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni) karşılaştıralım:

Don Carlos'ta Schiller, Aristotelesçi kuruluşa uyararak yalnız kişiler arası çatışmaları oyun alanına getirmiştir; olayların tarihsel gerçeğiyle ancak bir dayanak olma işleviyle kalmıştır. Olay akışını dolantı (entrik)¹¹ belirler: Değişik oyun kişilerinin çıkar ilişkileri, kaçınılmaz bir girift doku içinde «düğüm»e kadar iyice yoğunlaşır ve «felaket»le çözülür; kurguyu oluşturan, olayların bu iç dokusudur. Sahneler yer ve zaman açısından dişli çarklar gibi iç içe girmiştir. Koca oyunda yalnız iki esaslı yer değişimi görürüz: İlk perdenin geçtiği Aranjes ile öbür perdelerin geçtiği Madrid Sarayı... Aranjes'den Madrid'e geçiş de, olaylar dizisinin nedensel geçişim mantığına uyarlanmıştır: Birinci perdenin son sahnesi, Carlos'un Philip'e Hollanda'nın yönetimini ele almasını önerme kararıyla biter, ikinci perdeye bu kararını uygulamaya koymasıyla başlar. Ardından gelen perdelerde yer değişimi hep kral sarayı içinde kalır. Yer değişimini gerektiren olaylar, ya zaman bakımından art arda gelen, ya da birbirine koşut, yani eş zamanlı

olaylardır. Yer ve zaman açısından ara boşluklar, olay akışı hiç kesilmeksizin ve boşluk hiç fark ettirilmeksizin geçilir, böylece hiçbir durak ya da gedik bulunmadan kesin bir akış izlenimi sağlanır. Schiller'in dramatize ettiği olay bölümleri, tasarlanan olay akışının yer ve zaman bağlantısına uygun düşenlerdir. Zaten olay da, yer ve zaman bakımından sürekli bir çizgiye yoğunlaştırılmıştır. Akışı kesmeyen durgun noktalar bile gene olayın içinde yer alan anlatımlar, anımsamalar, tek başına konuşmalar, ya da fikir çatışmaları biçimindedirler ve olayın dokusuyla birlikte örülmüşlerdir, akışı aksatmazlar, tam tersine onun belirgin itki ya da dönüm noktaları olurlar. Schiller'in devlet görüşü bile dramatik örgü içine böyle kaynaştırılmıştır. Nitekim bu görüşün ortaya çıktığı Philip - Posa diyalogu (II/10), dramaturji ve olay akışı yönünden hem bir geçiş, hem de bir doruk noktasıdır: Philip - Posa karşılaşması trajik tırmanışı kesin noktalamakta ve belirlemektedir. Demek ki fikir, oyunun dokusuyla iç içe örülmüş, olayda içkin bir bileşen olmuştur.

Peki, Brecht'in dünya görüşü tiyatrosundaki esaslı biçim ayrımları nelerdir öyleyse? İlk *Kafkas Tebeşir Dairesi*, birbirinden bağımsız üç kesimden oluşmaktadır: Ön oyun; hizmetçi Grusche'nin öyküsü; yargıç Adzdağ'ın öyküsü. İkinci ve üçüncü kesimler birbiriyle daha yakın bağlantılıdır ve bunlar, iki öykünün çakıştığı Beşinci Bölüm (Yargı Sahnesi: «Tebeşir Dairesi») öncesinden geçen eş zamanlı ön olaylar tarihçesi diye düşünülebilir. Ön oynusa «öğreti»yi vermek için konan özgün bir parça, bir örnektir. Ön oyunda Sovyet köylülerinin, Almanlar tarafından yıkılıp yıkılmış olan köylerine dönüşleri ve tartışmaları anlatılır. Oradaki vadiye eskiden oturmuş olanlar, şimdi gene kendilerine verilmesini ve yeniden yapıp yerleşmeyi dilerlerken, komşu kolhozdakiler aynı vadinin bir sulama yapısıyla değerlendirilmesini önerirler. Tartışmayı komşu kolhoz kazamr, çünkü onların sulama planı verim bakımından vadiyi en iyi değerlendirecek çözüm yoludur. Bu tartışmanın mutlu bir anlaşmayla son bulmasını kutlamak üzere de kendi işledikleri bir oyunu hep birlikte oynarlar. Konu, eski bir Çin öyküsü olan «Tebeşir Dairesi»dir, ama burada onların değişik yorumlarıyla oynanmaktadır. Masalın yorumundaki bu değişiklikse zaten aynı zamanda ideolojiye koşut olan bir değişikliktir¹². Bu kutlama oyunu şu öğretiyi güçlendirmek içindir: Kökene bağlı ve eski sahipliğe dayalı hak anlayışı (ön oyunda, vadi için önceki yerleşmeden gelen hak) ölçüt olmamalı; vadi

onu en iyi değerlendirecek olanın hakkıdır. Nitekim esas oyun olan *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde de yargıç, çocuğu, onu tehlike içinde bırakıp gitmekten çekinmeyen «doğal» annesine değil de (Çin öyküsünün tersine, ÇN), kendi hayatını tehlikeye atmak pahasına onu bağrına basmış olan hizmetçi Grusche'ye verir. Oyunun sonunda, ön oyunla esas oyunu bütünleştiren bildirim şöyledir:

«Ya siz ey dinleyenler, ya siz,
Tebeşir dairesi kıssamızdan
Ataların dediği şu hisseyi
Almak istemez misiniz:
Her şey kime yaraşırsa onundur, demek ki
Çocuk ona analık edenindir, serpilip gelişemez yoksa
Ve ancak iyi sürücünün elinde
İyi gider araba.
Vadi
Onu sulayanın olmalı ki
Bire bin versin tarla.»

Müzikçilerle birlikte sahne önünde bulunup hizmetçi Grusche ve yargıç Adzdak'ın öykülerini anlatan, yorumlayan şarkıcı, öykünün çerçevelenmesini de düzenlemektedir: Canlandırılarak sunulmasını gerekli gördüğü olayları, tek bir olay birliği içine sıkıştırma-ya, anlatım çizgisi üzerinde inci gibi art arda dizer. Yer ve zaman geçişlerini, değişimlerini yorumlarıyla bağlar, onları belli eder. Olayı gereken yerde keser, yorumlar yapar, tasvir eder, ya-vaşlatır, ya da içine girer. Tabloların her birinin, öykünün epik gidişini gösteren başlıkları vardır: «Yüksek soylu çocuk», «Kuzey dağlarına kaçış», «Yargıcın öyküsü» vb... Epik kuruluş, aynı zamanda bir iç savaşın genel durumunu, nedenlerini ve sonuçlarını bütünlemesine tanıtma ve yorumlama olanağı da sağlamaktadır. Yorumları yerine göre şarkıcı, ya da oyun kişileri yaparlar. «Yargıcın öyküsü»ne Brecht, bir «epik tiyatro içinde epik tiyatro» tarzı katmıştır: Prens Katzbeki'nin yeğeninin, kendisine verilecek yargıçlık görevi için becerisini zırhlı süvarilere kanıtlamak durumunda kaldığı sahnede, Adzdak da Büyük Prens rolünü oynayarak onu bu beceri sınavında sorguya çeker ve bu konumunu zeki-ce kullanarak, sonunda Büyük Prens'i suçlu çıkarmayı becerir. Böylece oyun içinde Adzdak, bütün gerçeklerin perdesini kaldırmış

ve askerleri bir çeşit dünya görüşü eğitiminden geçirerek prenslerin nasıl politik numaralar çevirdiklerini onlara anlatmış olmaktadır. Oyuncu burada Büyük Prens'i oynuyor (ama Adzdak rolünü sürdürerek) ve Büyük Prens'in yaptıklarını, yerine göre göstererek, yerine göre de «rol içindeki rolünün dışına çıkarak» yorumluyor. Grusche'nin öyküsü bir yerinde kesilip, bu kez Yargıç'ın öyküsü yine ilk sahnedeki noktadan başlatılmakla ve sonra o, bir süre ilerleyince yeniden Grusche'nin öyküsüne katılmakla, çok sayıda yorum, bağlantı ve «ajitasyon»¹³ şarkılarına olanak sağlanmaktadır. Bunlar, olay akışının dışına çıkılarak yapılan ara numaralar biçiminde seyirciye doğrudan söylenir. Sahneyle sahne önünün nasıl birbirini etkilediğini *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin ilk tablosunda görelim:

Şarkıcı anlatmaya başlar:
«Evvel zaman içinde,
Kan gövdeyi götürürken
Bu lanetli şehirde
Bir vali saltanat sürerdi
Adı: Georgi Abaşvili!»

Anlatımla birlikte sahnede de sözsüz oyuna geçilir; bu sözsüz oyun, şarkıcının son dizelerini hareketle gösterirken, olayın çıkış noktasına da gelinir: Vali, ilk çocuğunun kutsanması için saraylı takımıyla birlikte kiliseye gitmektedir. Şarkıcı, anlatımıyla sık sık olayın arasına girer:

«İlk bu Paskalya'da gördü millet
Ülkenin gelecek sahibini
Ve bu asil doğmuş yüksek bebenin
Dibinden ayrılmıyordu iki hekim
Valinin göz bebeği gibi.»

Sonunda oyun tüm sahneye geçer: Prens Katzbeki'nin Vali'yi selamlaması. Vali yanındakilerle birlikte kiliseye girip kaybolur. Sahne boş. Şarkıcı gene başlar:

«Şehir sessiz ve sakin
Kilise alanında güvercinler.
Elinde bohçası ırmaktan gelen
Sarayın mutfak hizmetçisi kızla
Kırıştırmakta saray bekçisi bir asker.»

Son satırlar gene sözsüz oyunla oynanır. Hizmetçi Grusche ile asker Simon arasındaki sevda sahnesine geçilir. Ardından şarkıcı:

«Şehir sakın. Peki niçin bu silahlılar?
Valinin sarayı barış içinde. Peki bu surlar kime?»

Bu sözler arasında, gene sözlerden ayrı olarak sahnede, şehirde çıkacak karışıklıkların ilk belirtilerini gösteren sözsüz oyunlar oynanır. Vali kiliseden çıkar. Şarkıcı hemen yoruma geçer:

«Ah, büyüklerin görmez gözleri
Hep böyle gidecekmiş gibi her şey
Boynu büküklerin sırtında haşmetli!»

Burada söz - hareket ikilisi, aynı zamanda hareket - yorum ikilisini de içermekte. Zaten ardından, Vali'nin hanımının, çocuğunu bırakıp kaçtığı sahne gelir. Kaçışma sırasında hizmetçi Grusche ile asker Simon nişanlanıverirler. Olayın anlatımcı gidişi, Grusche'nin de lirik bir durak yapmasına olanak sağlar:

«Seni hep bekleyeceğim Simon Chachava
İçin rahat git savaşa, askersin ya?»

Hizmetkârların konuşmalarından şehirdeki kaynaşma ve Vali'nin asıldığı öğrenilir. Herkes kaçır, hizmetçi Grusche kalır bir tek, bir de çocuk. Şarkıcı, Grusche'nin çocuğa bakışını hem tasvir, hem yorumlama taşıyan bir içerikle anlatır, bu arada geçen zaman da anlatılır:

«Oturdu kaldı çocuğun başında,
Akşam oldu, geceye vardı,
Tan ha ağardı ha ağaracak...»

Sonunda Grusche çocuğu kendisi alır.

Kafkas Tebeşir Dairesi, burada bizim bazı temel noktalara parmak basmamızı sağlayan çok ayırt edici bir biçim olanağını getirmiş olmakla birlikte, bu örnek, modern epik tiyatronun çok çeşitli biçim olanakları içinden belki ancak bir kesimidir. Öteki biçim gelişimleri sonraki bölümlerde incelenecektir.

BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATROSU KURAM VE OYUNLAR

Bertolt Brecht, modern epik tiyatro yazarları içinde, eserlerini önemli kuramsal çalışmaların izlediği tek kişidir. Bu kuramsal çalışmalar, marxist anlayış tabanında, yalnız modern dramın değil, aynı zamanda sahnelenişin de dramaturjisini kapsar. Böylece bu eserlerin ve çalışmaların tümü, Bertolt Brecht'in, politikacı, tiyatrocu, dramaturg ve rejisör olarak kendini koyduğu başlıbaşına bir tiyatro anıtı olmuştur. Brecht'in kuramsal yazıları da gene tiyatrosunun bu çok yönlü bütünlüğünün bir parçasıdır; Brecht, uygulama ve dramaturji düşüncelerini bu bütünden ayrı ve yalıtık biçimde ele almaz. Dolayısıyla Brecht'te epik «dram» kavramına çok az rastlanır; genellikle epik «tiyatro» kavramı kullanılır¹. Dolayısıyla, bizim incelememiz, aslında daha çok dramaturji açısına yönelmekteyken, özellikle Brecht'te bunların hepsi birbiriyle bağlantılı olduğu için, yer yer gerekli bütünleme ve açıklamalarda ister istemez onun tiyatro kuramına da başvuracağız (Bkz: Giriş Bölümü, 1, dipnot: 3, ÇN).

Bilindiği gibi genç Brecht, bir oranda çalışmalarına da katıldığı, Erwin Piscator'un «*Proletarya Tiyatrosu*»ndaki deneyimlerinden çok etkilenmiştir. Peter Szondi'nin «*Modern Dramın Kuramı*»nda belirttiği gibi, tarihsel süreçleri temeldeki nedenleriyle ve bağlantılarıyla verebilmek için gerekli olan dramaturji dönüşümü, henüz böyle yazılmış oyunlar bulunmadığından, önce sahneye koyma (reji) alanında gelişmiştir. «Belki de» diyor Piscator², «benim reji tarzım, dramatik ürün kıtlığından ileri gelmiştir»³. Sonradan Brecht'in tiyatrosunda değişik biçimde yeniden ortaya gelecek olan dramaturji düşünceleri böylece kendini göstermiştir. Sosyalist dev-

rimin dünyaya bakışı ve yaklaşımı, çeşitli nedenlerle Aristotelesçi olmayan dramaturjinin karşılayabileceği bir tiyatro gerektiriyordu⁴. İlk nedeni yukarda da belirtmiştik: Her sahne, toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesçi dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi. İkinci olarak ise, yorum aracılığıyla öğretiye götüren eğitici bir tiyatro gerekliydi. Bir üçüncü neden, bireysel üstü, bilimsel, nesnel bir tiyatroya gereksinim vardı ki, bu da en iyi epik dramaturjiyle gerçekleşebilirdi. Pişçator sahnesinde filizlenen bu düşünceler, sanatlar ve kuramsal yönde olgun biçimlenişine Brecht'le kavuşmuştur. «Tiyatro İçin Küçük Araç»⁵ adlı kuramsal yazısında Brecht, kendi bilimsel sosyalist dünya tablosunun esaslarını ortaya koyuyor; bu dünya tablosunun nasıl zorunlu olarak toplumsal düzenlerin değişik örgütlenişi için tasarımları gerektirdiğini ve bu alanda tiyatroya ne görevler düştüğünü anlatıyor. Schiller'in tiyatro kuramlarını ve özellikle «trajik nesnelerden duyulan hazzın nedeni»ni işleyip biçimledikten sonra, tiyatroyu Marxizm'in örnekleme kurumu olarak belirliyor⁶. Bir örnekleme tiyatrosuysa elbette ki ayağını bastığı yeri bilmeli, yoksa, «bir görüş ve niyet olmaksızın bir şey verilemez. İnsan kendi bilmediği şeyi gösteremez de». Bir başka kuramsal yazısı olan, «Sokak sahnesi, bir epik tiyatro sahnesinin esas modeli» (Die Strassenszene, Grundmodell einer Szene des epischen Theaters)⁷ yazısında da Brecht, epik tiyatro biçimleriyle, «yeni konu ve sorunların» üstesinden gelmenin daha kolay olacağını açıklıyor ve diyor ki: «Çünkü, toplumsal ilişkiler, nedensel (*kausal*) bağlantılarıyla ancak bu yolda verilebilir» («*kausal*» sözcüğünün altını biz çizdik). «Çok yönlü karmaşık ilişkilerin bütününe kavrayabilecek (kompleks) bakış», diyor Brecht, «yeni bir dramaturjiyi gerektirir»: «İnsanın özünü, her çeşit toplumsal ilişkiler bütünü olarak kavramamız gerekiyor; dünya tablosu kapsamında tiyatronun konusu olan süreçleri kucaklayabilecek tek biçim, epiktir». Öte yandan Brecht, gene «*Küçük Araç*»da epik oyuncudan söz ederken, Schiller - Goethe yasalarının neden aşılması gerektiğini şöyle belirtiyor: «Schiller'in yaptığı ayırım, yani, rapsod, konularını tümüyle geçmiş olarak işlerdi, çağdaş tiyatro oyuncusuysa tümüyle bugün olarak işlemek durumundadır, tarzındaki ayırım, artık işleyemez. Oyuncu'nun, 'oyunun başında da, ortasında da, sonunu bildiği' açıkça belli olmalı, böylece oyuncu bu konudaki özgürlüğünü rahatça korumalı. Yani oyuncu, oynadığı kişinin öyküsünü, kişinin kendisinden iyi bilen biri

olarak, canlı bir gösterimle anlatır ve gerek 'şimdi'ye, gerekse 'bu-ra'ya, oyun koşulları öyle getiriyor diye bağlayıcı bir kabul gibi sa-rılmaz (yani oyun zaten şimdi ve burada oynanıyor diye ona sığ-
nıp, seyirciyi de tüm olaylar o anda ve oracıkta geçiyormuş gibi, yanılısamaya sokmaz, ÇN) fakat 'dün'den ve 'bir başka yer'den ay-rılığını koyarak oynar ki, verilenlerin bağlantıları görünür olsun»; ve şöyle sürdürüyor: «O zaman seyirci, durumun ve olay akışının bütününü, önüne serilmiş görebilir. Örneğin, sahnede konuşması-nı dinlediği bir kadını, zihninde başka türlü konuşuyor gibi ta-sarlayıp duyabilir, diyelim iki hafta sonra, ya da aynı anda başka bir yerdeki başka kadınların başka türlü konuşmaları gibi...» Brecht bunlarla demek istiyor ki, epik oyun yazarı yer ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durum-ları ele alabilir ve böylece aralarındaki bağlantıları gösterebilir se-yirciye. Yani, olayların eşzamanlılığını göstermesi, gerekli buldu-ğunu yinelemesi ve bir başka açıdan gözden geçirmesi, olay akı-şını kesmesi ve yorum yapması olanağı vardır⁸.

Demek ki, «konu ve sorunlar bütününü özgürce işleyebilme olanağı»ndan dolayı ve bakış, gözlem ve yoruma çok daha geniş kapılar açtığı için epik dramaturji, modern dünya görüşü tiyat-rosunun gereklerine tam denk düşmektedir. İşte Brecht tiyatrosunda bu dramaturji, başlı başına bilinçli bir sav olarak, dünya görüşü tiyatrosunun biçimlenişini kucaklar ve Brecht'in de vur-guladığı gibi böyle bir işleve «günlük politika» denilip geçilemez⁹. Brecht epik tiyatroyu, doğrudan doğruya bilimsel toplumculuğun tiyatrosu olarak belirlemişti. Ancak onun bu belirlemesi («epik» deyimi «marxist» deyimiyle özdeştir, biçiminde yanlış anlaşılıp, ÇN) sürdürülemez; çünkü bir yandan başka içerikte modern epik oyunlar da bulunduğu gibi, öbür yandan, bilimsel sosyalizmin ti-yatrosu olarak, siyasal bağlantıya girmiş «natüralist» oyunlar da vardır, Aristotelesçi dramaturjide dünya görüşü tiyatrosu da var-dır. Demek ki Brecht'in epik tiyatro dramaturjisine, bilimsel top-lumcu tiyatronun başlıca bir biçimlenişini olarak bakmak gerekir¹⁰. Nasıl ki onun, «Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü Operası Üstüne Notlar» (Anmerkungen zur Oper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) yazısındaki ünlü epik - dramatik tiyatro karşı-laştırması da ancak kendi koşullarıyla birlikte anlaşılabilir. Kar-şılaştırma şöyle:

Dramatik Opera

Eyleyerek. (Eylem yoluyla.)
 Seyirciyi sahne olayı içine sokar.
 Seyircide var olan etkinliği (aktiviteyi) tüketir.
 Ona duygulanma olanakları açar.
 Yaşantı.
 Seyirci şeylerin içine sokulmuştur.
 İçer işleyerek (telkin yoluyla) kandırma (Suggestion).
 Seyircinin duyarlılığı öylece kullanılır.
 Seyirci, içine dalmıştır.
 Birlikte yaşanır.
 İnsan biliniyor varsayılır.
 Değişmez insan.
 Gerilim, olayların bitişine yöneltilir.
 Bir sahne öteki için.
 Tek bir dokunun büyüyüp gelişmesi (wachstum).
 Olay çizgisi doğrusal.
 Evrimsel zorunluluk.
 İnsan bir değişmez «sabite»dir.
 Düşünce, oluş'u (varlığı) belirler.
 Duygu.

Epik Opera

Anlatarak. (Anlatma yoluyla.)
 Seyirciyi gözlemci yapar.
 Seyircinin etkinliğini (aktivitesini) uyarır.
 Ondan yargıya varmasını ister.
 Dünya tablosu.
 Karşısına alınmıştır.
 Kanıtlama (ikna yoluyla) bilince vardırma (Argumentation).
 Duyarlık bulguya, tanımaya vardırılır.
 Seyirci, karşıda durur.
 İncelenir.
 İnsan inceleme konusudur.
 Değişen ve değiştiren insan.
 Gerilim olayların gidişine yöneltilir.
 Her sahne kendi için.
 Montaj.
 Eğriler biçiminde.
 Sıçramalar.
 Süreç olarak insan.
 Toplumsal oluş (varlık), düşünceyi belirler.
 Akıl.

Brecht'in de bir notunda dile getirdiği gibi, bu tabloda bıçakla kesercesine ayrımlar değil, hangisine daha çok ağırlık verildiği söz konusudur¹¹. Karşıtlık ise daha çok şu noktalarda söz konusudur: «Yaşantı - Dünya tablosu; seyircinin duyarlılığı öylece kullanılır — duyarlık tanımaya, bulguya vardırılır; insan biliniyor varsayılır — insan inceleme konusudur; değişmez insan — değişen ve değiştiren insan; gerilim olayların bitişine yöneltilir — gerilim, olayların

gidişine yöneltilir»¹². Brecht'in koyduğu karşıtlıklar, daha çok olayların sahnede aktarılış tarzıyla ilgilidir, yani kendi katkısı olan eleştiri ögesinden ileri gelmektedir. Epik tiyatro konusundaki yaygın görüşlerde o kadar çok karışıklığa neden olmuş olan «duygu - akıl» karşıtlığınıysa, Brecht, Friedrich Wolf'a yazdığı bir mektubunda şöyle açıklamak gereğini duymuştur: «*Epik tiyatro 'yok duygu, yok akıl' diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek değildir. Epik tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz... Hem yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik duyguların var olanıyla da yetinmez, bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır.*» (Altını biz çizdik, ÇN). Gerçekte de Brecht'in «duygu - akıl» karşıtlığını koyarken ne demek istediğini yorumlamak için, onun tiyatrosunun amaçlarından hareket etmek gerekir¹³.

Brecht'in oyunları, bir öğretinin oyunlarıdır. Tiyatrosu da bir örnekleme kurumudur. Ama böyle dendi diye basit «okul müsamereleri» anlaşılmamalı besbelli. Walter Benjamin «Epik Tiyatro Nedir»¹⁴ adlı önemli incelemesinde, Brecht'in tiyatro olayını, «orquestra çukurunun yeniden doldurulması» olarak niteliyor: «Epik tiyatronun ne olduğunu anlamak için 'sahne' kavramından hareket etmek, yeni 'metin' kavramından hareket etmekten çok daha kolay sonuca vardırır. Epik tiyatro, şimdiye dek gözden uzak kalan yanlış bir durumun 'hesabını görmek'tir. Buna, 'orquestra çukurunun yeniden doldurulması,' denebilir. (Orkestra çukuru: Sahne yükseltisinin tam önünde, seyirci koltuklarıyla sahne arasında orkestra yeri olarak yapılan derin boşluk, ÇN). Bir uçurum ki, oyuncuyla seyirciyi, yaşayanları ölülerden ayırır gibi ayırır; bir uçurum ki, suskunluğu tiyatrodaki bir o kadar yücelik demek olmuştur, operadaysa oradan gelen müzik yalnızca büyüünün sarhoşluğunu artırmaktadır; bir uçurum ki, sahne öğeleri içinde o ata yadigarı, kutsal dokunulmazlığını en sıkı o korumuştur; işte o uçurum artık işlevini gitgide yitirmekte, aradan silinmektedir. Sahne gene yükseltilidir. Ama bu yükselti, artık aşılmaz bir uçurumla seyirciden koparılmış değil, podyumun (oyun sekisi) kendisidir. Öğreti oyunu, ya da epik tiyatro, kendini bu podyuma uyarlamaya çalışan uğraşlardır.»¹⁵ Böylece *Brecht Tiyatrosu, fizikötesine bilinçle karşı çıkan bir tiyatro olarak* (altını biz çizdik, ÇN) ve düzyazımızı düzenlemenin tiyatrosu olarak yorumlanmış oluyor. Bu anlayışla yapılan öğreti tiyatrosu da felsefe yönünden aydınlatıcı bir tiyatrodur. Brecht, bilimsel toplumculuk temeli üstüne, en ince ve olgun bir biçimde felsefi eğitim kurumu kurmuştur. Ernst Bloch'un «Ör-

nekleme kurumu olarak seyirlik sahne ve o sahnede yargı»¹⁶ yazısındaki yorumu buna en uygun düşenidir. Bloch, Brecht'in, seyircisine önden hazır reçeteler ve yanıtlar, kalıpcı örnekler vermediğini özellikle belirtiyor; Brecht Tiyatrosu'nu daha çok «örnek üstünde deney» olarak görüyor ve tiyatro tarihinde ilk kez «öğretirken öğrenen oyunlar» niteliğinde ortaya çıktığını söylüyor¹⁷. Brecht'in oyunları, çeşitli olasılıklara parmak basar, tek bir durumuysa tartışmaya sunar. Bu nedenle Ernst Bloch, Brecht Tiyatrosu için, «Canlı sahne olayı içindeyken aynı zamanda onu sahici yaşamın deneyine sunan oyun tarzıyla, gerçek bir kuram-uygulama laboratuvarı» diyor; «bir oluşa dramatik olarak kendini kaptırıp sahici yaşamdaki yanlışlarıyla sonuna kadar boşu boşuna sürdürmez; onu, hem içinde, hem de öncesinde bulunarak deneye sunar. Olabilecek almasıkların da her birini, sahnede kararlaştırılan sonlarıyla birlikte deneyerek sergiler.» Burada, temeldeki bilimsel sosyalist görüş, deneyin yalnızca yönünü belirler.

«Tiyatro İçin Küçük Araç»ında Brecht, kendi eğitici tiyatro-sunu, «toplumdan, onu etkileyebilecek nitelikte uygun imgeleştirmeler yapan» bir «eğitim ve iletişim kurumu» olarak tanımlamıştır. Bunun ötesinde Brecht'in oyunlarının çoğunda sorun getirilir ama, çözüm verilmez — hatta bu yüzden sürekli eleştirilere de uğramıştır —. Örneğin *Sezuan'ın İyi İnsanı* (*Der gute Mensch von Sezuan*) oyunu, tam sorunun en keskin biçimde ortaya çıktığı yerde biter, oyunun esas kişisi sahne önüne gelir ve çözümü seyirciden sorar. Oyun yazarı Friedrich Wolf, Brecht'le yazışmalarında bu konuya da eğilmiş, örneğin, *Cesaret Ana'sın* neden oyunun sonunda gerçeği görmesi işlenmiyor ve böylece seyirci çözüme yönlendirilmiyor, diye sormuştur. Brecht'se şöyle yanıtlamıştır: «Bu oyunda sizin de gördüğünüz gibi *Cesaret Ana'sın*, başına gelen felaketlerden hiçbir şey öğrenmediği konmaktadır. Ama o öğrenmese de, kanımca seyirci onu gözleyerek birşeyler öğrenebilir»¹⁸. Demek ki Brecht'in oyunları bilinç geliştirme çabasıdır. Belli bir düşünüş yönünde bir 'ilk hız', bir itki vermektedir. *Theaterarbeit - Tiyatro Çalışması*'ndaki¹⁹ Ulm'lü terzi için yazılmış şu küçük baladında, Brecht'in, şiir alanında da aynı tutumunun tipik bir örneğini görüyoruz:

Ulm 1592

«Muhterem piskopos, uçabilirim ben,
Dedi terzi piskoposa,

«Bak nasıl uçacağım hem de!»
 Ve kanat gibi bir şeylerle
 Çıktı kilisenin çatısına
 Yüksek mi yüksek, sivri mi sivri.
 Ve piskopos devam etti:
 «Yalan bunlar, hep yalan
 İnsanoğlu kuş değildir ki
 Öyleyse
 İnsan hiç uçmayacaktır vesselam!»
 Dedi piskopos terziye.

«Bu terzi bir başkadır,»
 Diyordu ki piskoposa ahali,
 Bir koşuşma oldu birden,
 Dilim dilim ayrıldı, terzinin kanatları
 Düştü kilisenin alanına
 Sert mi sert, katı mı katı,
 Ve paramparça oldu terzi.
 «Çalın çanları, çalın çanları,
 Bunlar yalan dememiş miydim ben size
 İnsanoğlu kuş değildir ki,
 Öyleyse
 İnsan hiç uçmayacaktır vesselam»
 Dedi piskopos ahaliye.

İki kıta içinde yazılmış olan bu şiire bir de üçüncü kıta eklenip, piskoposun yanıldığı, insanın işte bal gibi uçmakta olduğu söylenebilirdi. Ama Brecht, bunu seyircinin kendiliğinden çıkarmasına bırakmış. (Yalnız, şiirin bu çıkarsamayı kesinleyecek biçimde düzenlenişine dikkat edelim, ÇN). Bu kuruluş, Brecht'in hemen bütün oyunlarına özgü bir niteliktir. Burada diyebiliriz ki, Brecht'in epik tiyatrosu, düşünme sürecine göre boyutlandırılmış bir tiyatrosal biçimdir. Oyun bir kanıtlamadır, diyor Brecht ısrarla, oyun bir sorun üstüne bir çeşit «sunuş»tur (referat), bir «içeriğin tartışmasını» işlerliğe sokar. Böylece epik oyuncu da bir «göstermecî» ve bir «önerici» oluyor; bir felsefe sürecinin taşıyıcılığı

ğını yüklenen bir kişi, kendisi bir şeyi bilen, o şeyi başkalarının da fark etmesinin yolunu açan bir kişi²⁰ oluyor epik oyuncu. İşte Brecht'in, «yabancılaştırma» etmenleri kuramı²¹ bu yaklaşımlar üzerine kuruludur. (Bu kurama, «yadırgatma», «dikkat çekme», «irkiltme», «farkına vardırma» vb. da denmektedir. ÇN). Pirandello gibi öteki türden epik yazarlarda, oyunculuk, bir yandan yaparı, öte yandan da yapılanı irdeleyen (reflekte eden) olmak üzere iki ayrı oyun kişiliğine dağılıyordu. Brecht'teyse oyun ve irdeleme, bu kuramla oyuncunun oynadığı kişilikte bütünleştirilmiştir. Oyuncu, rolünü yüklediği kişiyi öyle bir tarzda oynayacaktır ki, o oyun kişisi, seyircinin eleştirisine de sunulmuş olsun. Yani oyuncu, oynadığı oyun kişisi hakkındaki irdelemeyi, o kişi kanalıyla, fakat gene onun kendinde iç içe getirecektir. Dolayısıyla Brecht oyuncusu, öteki modern epik tiyatro oynanışlarında olduğu gibi, rolünü oynayıp, yer yer de «rolünün dışına çıkmak» durumunda değildir; çünkü zaten başından beri o rolü, aynı anda hem oyun, hem de düşünce düzeylerinde iç içe oynamaktadır. Pek tanıdık, bildik, alışılmış olan bir şeyi «yabancılaştırma» işlemi, alışıldığı için «gayet normal» bulunan bir olgu karşısında özel bir çabayla «hayret» uyandırılması, aynı zamanda bir felsefe yöntemi de içermektedir. «Yabancılaştırma etkisi,» diyor Brecht, «dikkat çekilmesi gereken şeyin anlaşılır, kavranır hale getirilmesinde yatar; alışılmış, bildik, öylece orada durup duran şeyin, özel, dikkat çekici, beklenmedik bir duruma gelmesinde yatar. Hiç düşünmeden öylece zaten anlaşılıyor sanılan bir şey, özellikle anlaşılmaz duruma bile getirilebilir. *Ama bir koşulla: Böylece sonunda gerçekten anlaşılmasını sağlamak adına.*»²² (Altını biz çizdik. ÇN). Alışılmış nesneleri, hiç beklenmedik ortamlara koyarak ve böylece «konumunu değiştirme» yoluyla, «konumunu belirleme» biçiminde Kafka da yabancılaştırma yöntemi kullanmıştır²³. (Ancak «gerçekçilik»le, «gerçeküstücülük»ün, «soyutçuluk»un ve her çeşit «metafizikçi» yöntemin arasındaki temel ayrım, yukarda özellikle altını çizdiğimiz koşulda yatıyor. ÇN). Brecht'te yabancılaştırma kuramıyla oyuna bir felsefe yöntemi girmiştir. «*Küçük Araç*»ında şöyle yazıyor Brecht: «Seyircinin, önündeki bütün aldığı verileri, Galilei gibi bir kuşkuyla gözleyebilmesi için, büyük Galilei'nin avizenin sallanışına bakışındaki türden bir yabancı bakış düzeyine varması gereklidir. Avizenin salınımları, onu önce şaşırtmıştı; bu salınımları hiç de böyle beklemiyormuş, ya da bu salınımlardan hiçbir şey anlamıyormuş gibi gelmişti ona; ama işte gene bu yol-

dandır ki, o, (salınımların içerdiği, ÇN) yasalılıklara varabilmiştir. İşte tiyatro da, toplum yaşantısından vereceği imgelerle seyircinin — zorlu olduğu kadar da verimli olan — bu bakışı kazanmasına uğraşmalıdır. Seyircide ‘çarpıcı bir hayret ve ilgi’ uyandırmalıdır, buysa pek tanıdık, bildik olan şeyin yabancılaştırılması tekniğiyle sağlanır». Brecht’in, kuramsal yazılarında kullandığı «soyut» açıklama biçimi, bir felsefe tiyatrosu açısından bakıldığında daha anlaşılır olmaktadır. Örneğin, *Uç Kuruluşluk Opera Üstüne Notlar* (Anmerkungen zur Dreigroschenoper) yazısında Brecht, «tiyatroda da yazın tekniklerine baş vurulması»ndan söz ediyor, «bir oyuna da dipnotları ya da başka sayfalara göndermeler katılabilir,» diyor, «alıntılar»a, «açıklamalar»a değiniyor ve «bilinç altına işlemek» (suggestion) yerine, «anlatarak kanıtlamak» üstünde duruyor. Nitekim hemen her oyununda kullandığı, oynanacak bölümün içeriğini baştan belirten başlıklar, seyirciyi, «konunun salt sürükleyiciliğinden kurtarıp» asıl o konunun eleştirel işlenişine, oynanışına yöneltmek ve düşünce sürecini oluşturmak içindir. Seyirciye, sahnede oynanan öykü kanalıyla bir şeyler gösterilmekte olduğunun bilinci verilir. Seyircinin, sahnedeki olayın «telkinine» kapılıp gitmesini önlemek için, sahne aldaticılığı (il-lusyonu) hep şarkılar, doğrudan seyirciye yönelişler, yorumlar ve sözsüz oyun ya da doğrudan irdelemeler biçimindeki «eklentiler»le kesilir. Denebilir ki oyun tümüyle, kendi içinde de birer bağımsız bütün olan öğelerden, «numaralar»dan kuruludur²⁴. Brecht Tiyatrosu’nun başlıbaşına özgün bir yanı da, böyle bir felsefe tiyatrosunun, uygulamaya asla üst düzeyde bir aydın (dar anlamda entelektüel) tavrıyla girmemesi, tam tersine kendini, tiyatro sanatının gerektirdiği biçimle ve Brecht’in sürekli vurguladığı gibi «eğlendirici» niteliklerle ortaya koymasıdır²⁵. Bu tiyatro, seyirlik halk oyunlarından, sözsüz oyunlardan kaynaklanmakta, Wedekind benzeri panayır oyunları ile beslenmektedir. Wedekind’in — «Hayvanatın en hakikisini, en vahşisini ve de en güzelini, evet sayın bayanlarım, hepsini, yalnız ve yalnız bizde görebilirsiniz...» sunuş ve gösteri tavrını, genç Brecht’in alıp da komedyence sanatlılıkla birlikte nasıl bir politik gösterime dönüştürdüğünü bir bir izlemek olanaklıdır. Gerçekten de «komedyence»nin çok önemi var. «Numaralar» tarzı, bu açıdan bakılınca da özel bir anlam kazanıyor. Walter Benjamin, Brecht Tiyatrosu’nun başlıbaşına belirleyen bu komedyence ve sanatlı öğelerin, ayrıca dünya görüşüne bağlı amaçlarla da sıkı ilintisini saptamış: *Sanatsal kaygılarla siyasal kaygıların birbirin-*

den nasıl ayırt edilmez olduğunu, epik tiyatronun oynanış tarzından kolaylıkla anlayabiliriz diyor. Bu savın daha derinleştirilmesi ve kanıtlanması için, Brecht'in «Tiyatro Çalışması»na, oyunculuk kuramlarına ve sahneye koyuş tekniğine bakmak yeter. Brecht sahnesinde daha çok neşe, eğlenme vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi «tragedya»ya yalnızca «geçiş» niteliğiyle yer verilmiştir. Ernst Bloch'un deyişiyle, *henüz yerine oturmamış olan dünyamızın trajiği de vardır Brecht'te; çağımızın kavgalarıyla dolu «karanlık dönemler» de vardır kuşkusuz; fakat aynı zamanda Brecht Tiyatrosu'nda «ayrıcılık neşededir.» Bir «korku ve acıma» tiyatrosu değil «inat ve umut» tiyatrosudur. «İşte bu nedenle de,» diyor Bloch, «tragedyasında da neşe vardır.» (Altını biz çizdik, ÇN).*

Brecht'in tiyatro oyunları süreci, birbirinden belirgin olarak ayrılabilen üç dönem gösterir. Birincisi Baal'den her iki «opera»sına kadar, ilk oyunlarını içine alan dönemdir. İkincisi, *Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı* (*Heilige Johanne der Schlachthöfe*) oyununa kadar tüm öğreti oyunları (Lehrstück) dönemi; üçüncüsüyse sürgün (emigrasyon) dönemi oyunlarıdır. 1948'den 1956 yılında ölümüne kadar olan zamanını Brecht, daha çok tiyatro kuramı ve uygulaması üzerinde çalışmalarını bütünlemeye vermiştir. Bu çalışmalarının ürünleri de «Tiyatro Çalışması» (Theaterarbeit) başlığı altında yayımlanmıştır. Önceki oyunlar, doğrudan doğruya epik tiyatroya ve onun Marxist dünya görüşü tiyatrosu içeriğinde biçimlenmesine yönelik bir aşama olarak kavranabilir. Brecht'in 1933'te başlayan sürgünlük dönemine kadarki kuram ve oyunları üstüne en esaslı inceleme Ernst Schumacher'in eseridir. Schumacher'in, konuyu, ancak bilimsel sosyalist bakışla yorumlanabilecek niteliğiyle kavrayıp değerlendirdiği, fakat aynı zamanda kuramsal ve biçimsel ana yaklaşımları da gözettiği bu incelemesine biz de sık sık başvuracağız²⁶.

Brecht'in ilk oyunu olan *Baal*'de (1919), dramaturji yönünden Büchner'in ve Wedekind'in doğrudan etkisi görülür. Büchner'in *Woyzeck*'i gibi *Baal* de, bir kahramanın, (hatta buna, «karşı kahraman» diyebiliriz ve Büchner'in edilgin kahramanından Brecht'in başkaldıran karşı kahramanına kadar gelişim çizgisi de açıkça izlenebilir) yaşantısının, karakteristik duraklar, durumlar ve bölümlerle gösterildiği bir oyunlaştırılmış yaşamöyküsüdür. Tek tek sahneleri şiir belirlemektedir; sahneler arasında nedensel bağ yoktur. O kadar ki, Schumacher'in yazdığı gibi, bu sahneler artırılabilir, azaltılabilir, hatta çeşitli biçimlerde yer değiştirmeler yapı-

labilir. Böylece Wedckind'i izleyen dönem çerçevesinde *Baal* bir baladesk dramdır. Brecht, şiirsel baladesk biçimde, oyunun gidişini ve içeriğini öne koyan «Baal'in Korali»ni baştan vermiştir. Hatta denebilir ki, bu oyun tümüyle, bu «Koral»in sahnede sergilenişidir. Olay birliği yoktur. Oyunu, «kahramanın bir ve tek kişi» oluşu taşır. Baş oyun kişisi olan Baal'in «ozan» olması, birçok şiir ve şarkıların oyuna katılmasına bir gerekçe sağlamıştır. Bu şiirler olay akışı içinde öylesine bağımsızdırlar ki, Brecht bunları rahatça daha sonra şiirlerini topladığı «Ev Vaazları» (Hauspostille) kitabında yayımlayabilmiştir. Oyun bölümleri bu şiir ve şarkılarla yalnızca süslenmektedir; ilerde göreceğimiz «oyun şarkılarının» işlevi bunlarda yoktur. Brecht her ne kadar *Baal*'de «dışavurumculuğun dramatik yöntemini düzeltmeyi» amaçlamışsa da, oyun gene bir dışavurumcu tek kişi oyunu (monolog dram) etkisindedir: Baş oyun kişisi, genç Brecht'in kendisinin dahice bir mistifikasyonudur. Brecht'in bundan sonraki oyunlarını belirleyecek olan ölçütler bu oyunda da uç vermektedir: Burjuva yergisini içermesi; biçimde kesikli, duraklı oyuna eğilim; ayrıca henüz olay akışının bilinçli olarak kesilmesi aşamasında değil de, yalnızca araya serpiştirme tarzında da olsa ara şarkılar, gibi.

Brecht'in ikinci oyunu *Gecede Trampetler'de* (*Trommeln in der Nacht*, 1920) gene *Baal* gibi baladesk dram olarak gösterilebilir belki. Ancak burada, ilk eserdeki «monolog» niteliği, oyunda bulunan sürekli olay akışıyla aşılmıştır. Dramaturji, Büchner'in *Danton*'unu anımsatmaktadır. Evine dönmekte olan Kragler'in kişisel yazgısı, Spartakist devrimci hareketin olaylarıyla yüz yüze getiriliyor. *Danton*'da olduğu gibi, «halk sahneleri»yle bireysel sahneler arasında bir ilinti oluşuyor. Kragler ile hasmı Murk'un Picadelly Bar'daki kavgasının doruk noktası, devrimci hareketin sıcak kavgasına denk düşüyor. *Baal*'deki gevşek ve nedenselliğe dayanmayan yer - zaman - sahne bağlantısının tersine, bu oyunu Brecht, dramaturji yönünden beş perdede, beş dramatik mekân üzerine yoğunlaştırmıştır. Olay çizgisinde nedensellik bağları ve birliktelik de gözetilmiştir; olay, küçük ölçüde yer ve zaman sıçramalarının üstünden akar gider: Tüm olay bir gecede olup biter. Her perdeye, bilinçli bir «epikleştirme» için kullanılan başlıklar konmuştur. Ne var ki, bunlar henüz anıştırma gibidirler: Afrika, Karabiber, Şehitlik Yolculuğu, Şafağın Gelişi, Yatak, gibi... Oysa ilerde Brecht, başlıkları, bölümün içeriğini önceden bildiren yazı ve bildirimler olarak kullanacaktır. Sahneleniştirse, Brecht, kof

eğlencelik uyutmaca tiyatrosuna karşı bir çıkış ve apaçık bir burjuva yergisi olmak üzere salona şöylesi pankartlar astırmıştır: «Öyle romantik bakma alık alık!» gibi. Garson Glubb'un söylediği «*Ölü Askerin Moritatu*» da, sahnedeki durumu genellemeye ve yorumlamaya yarıyor.

Kentlerin Fundalığında (Im Dickicht der Staedte, 1921) oyununda Brecht, Wedekind biçimi bir ön konuşmayla oyunun içindekileri önden veriyor: «Yıl 1902, Chicago'dasmız. İki kişinin anlaşılmaz kavgasını seyrederken, Savana'lardan gelip büyük kent fundalığına karışmış bir ailenin de yıkılışına tanıklık edeceksiniz. Bu iki kişi niye kavga eder ki, diye kafa patlatmayı bırakın da, onların 'hamle'lerine katılın. Bakın ne biçim boğuşma oluyor ve de nereye varıyor işin sonu, tarafsızca verin yargınızı.» Schumacher'in de yazdığı gibi Brecht, nedensel bağlantılarıyla tek bir olay vermeyi değil, kavga denen şeyin, boğuşmanın, soyut olarak «kendisi»ni göstermeyi amaçlamıştır. Öykü karmakarışıktır, açık seçik değildir. Kavga dan parça parça durumlar oynanır, hasımların, yani Shlink ve Garga'nın birbirlerine karşı aldıkları önlemler gösterilir. Belki bu kavganın gizli nedeni, Shlink'in 'homoerotik' istekleridir, ama bu da çok yüzeysel kalıyor. Öte yandan, Schumacher'in Marxism açısından yaptığı içerik eleştirisinin ve yorumunun kapsamadığı boyutlar da var. Evet, oyunda «kapitalist düzendeki ailenin acımasızca sergilenişi» ve «insan ilişkilerinin salt ödeme gücü düzeyine alçalışı» gibi içeriklerin etkinliği kesin. Ancak *Kentlerin Fundalığında* oyunu bunların üstünden geçip gidiyor ve «absürd» (saçma) epik tiyatro boyutlarına kayıyor ki, çok sonra Ionesco vb.'nin, işin bu «saçma» tiyatro yanına başlıbaşına bir tutum olarak sarıldıklarını göreceğiz. Shlink'in ve Garga'nın önlemleri sanki «boşlukta davranışlar» gibidir. Olaylar, nedensel bağlantılı bir olay akışından çok, kendi başına devinim olarak kavranabilir niteliktedir. Nitekim, Brecht'in sonradan yaptığı şu açıklama çok aydınlatıcıdır: «Oyunumda soyut kavga tutkusunun süzülüp açığa çıkmasını istemiştım. Ne var ki, daha oyunu tasarırken, anlamlı bir kavgayı, yani o zamanki düşüncelerime göre bir şeyler kanıtlayan bir kavgayı ortaya getirmenin ve bunun üstesinden gelmenin çok güç olduğunu sezmiştım. Gitgide oyun, böyle bir kavgayı ortaya getirmenin güçlükleri üstüne bir oyun haline geldi.»²⁷ Az sonra da Brecht, aslında bu oyunda, gerçek kavganın, yani sınıf kavgasının çok yakınlarında dolaşmış olduğunu farkettil. Ama kavganın kendisini, sınıf mücadelesi olarak değil de, salt «kavga» olarak işle-

miş bulunması gerçeği, epik tiyatronun başka bir olanağını göstermektedir ki, bu, gene Brecht'in oyunlarına özgü bir niteliktir, fakat hep politik içeriğin altında yer alır. Brecht tiyatrosu, çağının sanatı olma bilinciyle de yeni içeriğin tiyatrosudur ve kendisinin daha az önem verdiği bu yanı, onun «biçimcilik» (formalizm) akımına sokulmasına da neden olmuştur²⁸. *Kentlerin Fundalığında* oyununda, Brecht, her tabloda önce çok ilginç bir zaman belirtme tekniği kullanıyor: «8 Ağustos 1912, öğleden önce»; ya da «22 Ağustos akşam saat 7.00'ye doğru» gibi.. Böyle zaman belirtmeleri, simgesel olarak seçilmiş yerlerdeki kavganın, kimi eş zamanlı, kimiyse birbirinden çok uzak zamanlarda oluşan duraklarını ve iyice iç içe geçmiş olgularını çizmektedir. Demek ki yer ve zaman kendi başına birer dram ögesi oluyor. Bu anlaşılmaz ve nerdeyse absürd (saçma) denebilecek kavganın nedenini, zorlanarak ama gene de uzağından belirtebilen 10. Tablo, oyunun buradan sonrasını bütünüyle taşımaya yetmez. Sonraları Beckett ve Ionesco'nunsa, bir neden belirtme gereğini de hepten kaldırıp, «öyle bir durum gösteriyoruz işte» diye kesip attıklarını göreceğiz. Yani onlar, Brecht'in burada en azından bir dış gerçekliğe oturtma çabası gösterdiği Kafka üsluplarına dolu dizgin dalmışlardır. Schumacher, oyunun içeriğinin aktarılışı açısından, sorunların kendisini, onları oyunda taşıması gereken bilinçleri de aşarak incelemeye girmiş. Şöyle diyor: «Georg Garga özgür olmak istiyor ama, ancak çevresiyle ilişkilerini yıktığı oranda özgür olabiliyor, çünkü bütün bu ilişkiler, ölümle bile ortadan kalkmayacak biçimde doğrudan doğruya onun kişiliğinde kesişmekte.» Kafka'ya yakınlık apaçık.

Brecht'in bundan sonraki büyükçe çalışması, Marlow'un *Kral İkinci Edward* oyununu yeniden yazmasıdır. Bu eser Schumacher'e göre, «açık» tiyatro biçiminde, onun en ileri gelen temsilcilerinden Marlow üzerinde bir çalışma örneği olarak görülebilir. «Brecht, tarihi, tüm ilişkileriyle işlemede yetkinleşmiştir. Aynı şeyi, kendisinden önce yalnız Büchner ve ona oranla daha güçsüz ama daha kararlı bir biçimde Grabbe yapmışlardı... İşte açık biçim, Brecht'e, tarihin akışını hiçbir zorlama yapmaksızın gösterme olanağını sağlamıştır.» Oyunun yönetimini de Müncher Kammerspiele'de kendisinin yaptığı bu uyarlamada, epik üslubu, nesnelleştirici, somut bir oyun tarzı olarak geliştirmesi özellikle önemlidir. Bu bakımdan Herbert Ihering'in şu eleştirisi aydınlatıcıdır: «Brecht'te büyüklük, yerini uzaklığa (mesafe'ye, distans'a) bıraktı. Bu, onun tiyatro tarihine geçen bir eylemidir. Oyun kişilerini atomlarına

ayırmayı bırakıp, onları gözlem uzaklığına öteledi. Oyuncudan yüksek gerilimli taşkın kendiliğindenliği aldı, yerine sahne olayının hesabını vermeyi koydu. Açık, duru tavırlar istedi. Yerli yersiz duygu uydurmacaları yok. İşte budur nesnel 'epik' üslubu yaratan»²⁹. Sahnelerden önce, o sahnelerin içeriğini belirten başlıklar bu çalışmada verilmeye başlandı: «14 Ocak 1308: II. Edward'ın tahta çıkışı dolayısıyla gözdelerden Danyell Gaveston'un dönüşü» ya da «1307 - 1312 arasında Kral Edward yönetiminin başarısızlığı. Iskoçya'da bir savaşta Edward'ın ilgisizliği yüzünden yenilgi» gibi. Bu oyunu da Brecht, Marlow'un oyunundan çıkarak üç ortamda kurmuş: Kral ve özel çevresi; soylular kümesi; halk. *Danton*'da olduğu gibi bu oyunda da olay akışını bu kesimlerin birbirleri üzerindeki etkileşimleri ve sonuçları belirlemektedir.

Adam Adamdır (*Mann ist Mann*, 1926) — İkinci adıyla, «*Bin dokuz yüz yirmi beşte Kilkoa Askeri Barakalarında İşçi Galy Gay' in Dönüşümü*» — oyunu, daha sonraki örnekleyici tiyatrosuna yakın bir mesel (parabel) oyunudur (Parabel: Gerçek olaylarla anıştırmalı benzeşimi olan ve bu benzeşimleri duyumsatacak biçimde kurulan öykü, ÇN). *Adam Adamdır*, Schumacher'in saptadığı gibi, bir tez ve onun kanıtlanması biçimindedir. Brecht bu oyunda Galy Gay'in, kendi halinde bir işçiymen nasıl «insanlığın savaş makinesi»ne dönüştüğünü sergileyerek, «kişiliğin çözülüp dağılışı»nın bir sahne gösterimini veriyor. «*Adam adamdır!*» tezi oyunun tam ortasında Dul Begbick tarafından şöyle konuyor ortaya:

«Bertolt Brecht efendi der ki: Adam adamdır.
Herkes de diyebilir bunu besbelli.
Ama Bertolt Brecht lafta kalmıyor ki,
Bir adamdan neler neler yapılır
Bunu da kanıtlıyor ardından.
Bu akşam burada bir insan
Hiçbir parçası eksilmeksizin
Sökülüp yeniden takılacak, otomobil gibi,
Modeli değişmiş olacak yalnızca.
Adama, insan yanından yaklaşılacak,
El atılacak yakından yakından
Etkili biçimde ve sıkmadan, denecek ki ona
Uy bu dünyanın gidişine artık,
Sen de kendi çıkarına bak yalnızca!
Ama asıl, ne adına değiştiriyorlarsa

Bunda hiç yanılma yok işte.
 İki gözümüzü dört açmazsak eğer
 Akşamdan sabaha adamı
 İnsan kasabı bile yaparlar.
 İmdi, Bertolt Brecht umuyor ve diyor ki
 Görün bastığınız yerin ne biçim kaydığını
 Ve işçi Galy Gay'e bakın da anlayın
 Yeryüzünde hayatın nasıl korkunçlaştığını...»

Brecht bu «ara deyiş»le, Gay'in emperyalizmin bir askerine dönüşümünü gösterecek olan bir sonraki sahneye özel bir dikkat çekiyor ve eylem çizgisini bir düşünsel süreç olarak çiziyor. Araya sokulan şarkılar ve dizeler artık durumu genelleştirmeye yarayan «numaralar» ve «eklentiler» niteliğine gelmiştir. Örneğin Gay'in dönüşümü sırasında Dul Begbick «İrmağın Şarkısı»nı söyleyerek sahnede olanları yorumlamakta ve olaya dalıp gitmeyi kırmaktadır. Hatta oynanış sırasında Brecht, altını daha da bir koyuca çizmek için dönüşüm olayının ayrı ayrı duraklarını belirleyen ara başlıklar söyletmiştir. Dramaturjide Brecht, yer ve zaman sıçramalarını hiç umursamaksızın, önemli olay bölümlerini, sırf meselin gerçeğe bağlantılarının anlaşılmasını sağlayacak yönde işlemiştir. Projeksiyonlar, numaralar, eklentiler, başlıklar ve «duru, kolay anlaşılır bir soğukkanlı oyunculuk üslubu»yla Brecht, gözbağcı tiyatroya karşı bundan böyle daha da kararlıca yürüyeceğini vurgulamış oluyordu. Ardından yazdığı «*Tiyatro sanatını değerlendirmede ölçekler sorunu üstüne*» (*Zur Frage der Masstaebe bei der Beurteilung der Schauspielkunst*) yazısında, Galy Gay rolündeki Peter Lorres'in nesnelleştirici oyun tarzını açıklayarak şöyle diyor: «Sözler seyirciye yakın değil uzak gelecek biçimde söylenmiştir, seyirci çekilip sürüklenmemiş, kendi kendine anlayıp bulmaya bırakılmıştır.» Aynı yazıda Brecht, düşünce sürecinin «tempo»sundan, «bireyle ilgili bir başka tavır»dan (ruhsal olmayan), seyircinin belki de «karşılaştırma için bir kitabın yapraklarını çeviren bir okuyucuya yaklaşan» tutumundan söz açıyor. Bu notlar, düşünmeyi içeren tiyatronun göstergeleri olarak anlaşılabilir.

Uç Kuruşluk Opera (*Die Dreigroschenoper*, 1928) ve *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1923/29) operaları, Brecht'in epik dramaturji sorununun, bu durumda epik opera da birlikte olmak üzere, enine boyuna girmesi için gerekçe sağladı. Fakat belki de asıl gerekçe,

Brecht'in ulaşmak istediğiyle, seyircinin verdiği tepki arasında ortaya çıkan belirgin aykırılık olmuştur. Brecht tiyatrosu, «mücadele tiyatrosu» olmak amacındaydı, ama seyircinin de bunu böyle alabilmesi için özenle hazırlanmış bir seyirciye gereksinim olduğu görüldü³⁰. *Üç Kuruşluk Opera*, Brecht'in tüm tiyatrosu gibi, düşünmeye itmek amacındaydı. Ama eskiye alışmış olan seyircide bu itki uzun boylu başarılamadı. Seyirci her şeyi, olduğu gibi alıyor, Brecht'in açıklama için verdiği şu zekice ipuçlarını önceden okumak gereğini bile duymuyordu: «*Üç Kuruşluk Opera*», burjuva tasarımlarını, yalnızca onları göstermekle içerik olarak değil, fakat aynı zamanda onları gösteriş tarzıyla da biçim olarak ele almaktadır. Bu opera, seyircinin tiyatroda yaşamdan görmek istediklerinin bir çeşit raporu(!) dur. Elbette bu arada seyirci, istemediklerini de göreceğinden, istedikleriniyse salt istediği gibi değil de eleştiren geçirerek göreceğinden, böylece ilkesel anlamda tiyatroya da yeni bir işlev kazandırabilir.»

Alay ve taşlama Brecht'in sürekli kullandığı bir araçtır. Burjuva, ya da Hristiyan tezlerini ve deyişlerini suçluların ağzından söyleterek bunları «yabancılaştırıyor»; öte yandan, olaylardaki epik akışı alaycı bir başlıkla öne çıkarıyor: «İnsanların yüreklerinin gitgide daha çok taşlaşmasını önlemek için işadamları (dilencilerin patronu, ÇN) J. J. Peachum bir mağaza açmıştı. Bir mağaza ki, içinde, sefillerin en sefili bile, durmadan katılaştıran yüreklere işleyecek bir ilgi bulurdu.» Şarkıların yönü açık ve belirgin değildir, oyunun içine tek tek «numaralar» olarak serpiştirilmişlerdir ve ustaca biçimlilikle gene olay akışından çıkmakla birlikte ondan apayrı şeyler de söylerler³¹. *Üç Kuruşluk Opera*'da, modern dünya görüşü tiyatrosunun biçimi anlamında bir epik dramaturji vardır denemez. Biçiminin hicivli oluşu epiktir besbelli. Ne var ki, her güldürü ögesi zaten kendi başına epiktir³². Tablolar, projeksiyonlar, başlıklar, yer deyimleri hep hiciv yönündedir. Hatta bitişte seyirci de alaya alınmaktadır. Epik oyun üslubu, kıskırtıcı edepsizliğiyle, dobra dobra açıklığıyla etkili olmuş, «komedyence» etkiyi sağlamıştır, ama «dünya görüşü» ağırlığı vurgulanmaksızın... Kısacası, bir bütün olarak bakılırsa, *Üç Kuruşluk Opera*, Brecht'in kendi koyduğu hedeflerden şaşmış sayılır. Nitekim o da bunu sonradan «*Notlar*»la (*Anmerkungen*), *Üç Kuruşluk Film*'le (*Dreigroschenfilm*) ve *Üç Kuruşluk Roman*'la (*Dreigroschenroman*) doğrultmaya çalışmıştır.

Buna karşılık *Mahagonny* (1928/29), niyetle uygulamanın

birbirine daha fazla çakıştığı bir mesel - oyun durumundadır. Burada Brecht, kapitalist toplumun tersten bir ütopyasını (hamhahyalini) biçimler. *Üç Kuruşluk Opera*'da asıl niyetin önüne çıkan, kendi başına eğlence, bu oyundaki ölçüsüyle, «kapitalist dünyanın özü»nü yansıtan oldukça soyut bir «yaşam tarzı sergilemesi»nin ardına geçmiştir. Soyutlama ve özel biçimleme (stilizasyon), saldırgan yergiyi sanatlı bir incelikle yapmayı sağlıyor besbelli. Evet, *Mahagonny* kenti tasarımıyla da «öylece bir durum» konuyor ortaya ve Beckett'de, Ionesco'da bunun esas tutum olduğu akla geliyor gene, fakat temelli bir ayrım var: Brecht'in *çıkış noktası somut bir politik durumdur* (kendisi söylüyor bunu) ve *amacı da somut politiktir*: Sergilenen para anarşisi, toplumsal bunalımların göstergesi oluyor, çözüm anahtarıysa bilimsel toplumcu yorumdur³³. Biçim yönünden Brecht bu oyununda da, mesel (parabel) için önemli bulduğu olayların duraklı düzenlenişiyile epik dramaturjiyi korumuş ve bilinen epikleştirme araçlarını kullanmıştır: Başlıklar, projeksiyonlar, şarkılar... Mahagonny ile artık, epik tiyatro üstüne — ya da epik opera üstüne — belirleyici bir görüş de birlikte konmuştur. «Mahagonny operası, 'opera türünün akla aykırılığı'na bilinçle hakkını vermektedir,» diye yazıyor Brecht³⁴. «Opera türündeki» bu «akla aykırılık», Brecht tarafından, akla aykırı toplum düzenini taşlamak ve eleştirmek için bilinçle değerlendirilmiştir: «Demek ki, akla, gerçeğe, ciddiyete aykırı bir şey, doğru yerine konduğunda, ikisi de birbirini açığa dökecektir». Böylece Thieck'in *Çizmeli Kedi*'sindeki, hiciv yoluyla gerçeğe yeniden erişme çabası ya da *Üç Kuruşluk Opera*'daki, seyircinin «akla aykırı» isteklerini bilinçle hesaba katıp bunları saçmalastırarak, taşlamayla doğru yerine yerleştirme yöntemi, gibi süreçler burada bir başka düzeyde gerçekleşiyor. (Pirandello'da da örneğin maske, düpe düz maske olarak gösterilince maskeliği açığa dökülüyordu)³⁵.

Mahagonny'den sonra Brecht, bilimsel - toplumcu dünya görüşüne tümüyle bağlanarak, dosdoğru ve açıkça yönelten, sarsıcı öğreti oyunlarına geçti. Bunlar Bloch'un deyişiyle «öğretirken öğrenen» oyunlardı. Sahnede verilen örnek üzerinde bilimsel sosyalist açıdan tartışma yürütülmekteydi. Brecht bu yolla, sonradan çok boyutlu zengin tiyatro yaratılarında da etkin rol oynayacak olan ilginç biçimlere varmıştır. Öğreti oyunlarını öğrenciler ve işçiler için yazdı. Bu oyunlar, o dönemdeki amatör hareketin işlevci sanatına yönelik çabalarla doğrudan etkileşimdeydi³⁶. Brecht «sanatın işlevinin eğitici disipline dönüşmesini» istiyor ve sanatı

salt hoş a gidici «kof eğlencelik»ten kurtararak akılcı yöntemle bu işlevine kavuşturmaya uğraşıyordu. Bu anlamda ilk oyunu, *Okyanus Uçuşu* (*Ozeanflug*, 1928/29)³⁷ adlı öğreti oyunudur. Kendisi, bu oyunun bir «keyif verici» değil bir «eğitim verici» olduğunu belirtiyordu ve Lindbergh'lerin okyanusla boğuşmasını oyuna uygulayarak, yorumların da yardımıyla «bilimsel davranışın gücünü» gösteriyordu. Oyun, din dışı ve doğa bilimlerine dayalı, insanlığa yararlı tutumu değerlendiriyordu ve kantat ya da oratoryo biçimine yaklaşılmaktaydı³⁸. Dizeli korolar içeren iletimci - epik bir oyundu bu. Böylece, oyunlaştırılan bir örnek yoluyla bir şeyler «gösterilmektedir». En önemli kişi, sunucu, şarkıcı, ya da yorumcuydu — daha sonraki oyunlardaysa «ustalar korosu»ydu —. Bu koronun işlevi için Brecht şunu yazıyor: «Seyircinin kendini kaptırıp koyvermesini, 'bilinçsizce toplaşmasını' önlemek için, onu, görüş oluşturmaya, kendi yaşam deneylerinden yararlanmaya ve denetimli davranmaya çağırarak, ona, doğru bir tavır örneği vermek üzere, seyirci arasına da küçük korolar yerleştirilebilir. Bu korolar seyircinin kendi 'pratiğine' başvurur ve onu, sahnede izlediği dünyasından kurtuluş mücadelesine çağırır».

Bu aşamalardan geçirilerek bir eylemin, toplumsal yarar açısından (özellikle «kime yarar sağlıyor?» açısından, ÇN) yargılaması yapılır. Böylece «oratoryo» üslubunun yanında bir de *duruşmaya*, ya da açık tartışmaya yaklaşan bir biçim elde edilir. Örneğin *Avlayıp Kabul Etme Üstüne Baden Öğreti Oyunu*'nda (*Badener Lehrstück vom Einverständnis*, 1922), hizmetleriyle, düzenin temelini iyileştirmeye değil de, var olan çarpık düzene yarar sağlayan dört pilot somutunda, «insan insana hep yardım ediyor mu?» durumu incelenir. Sahneler 1, 2, 3, diye numaralanmış ve adlandırılmıştır: Soruşturma; Yardımdan Kaçınma; Görüşme; Ölülere bakış; Yorum metinlerinin okunması; Sınav (pilotlar, bütün bunlardan sonra gerçeği görüp anlayıp kabul etmeleri yönünden sınava çekilirler); Ün ve El Konma; Dışlanma (yanlış görüşlerin dışlanması); Anlayıp kabul etme (onların değişimini gösterir ve şarkıyla kutlar)...

Evet Diyenle Hayır Diyen (*Der Jasager und Der Neinsager*, 1929/30), Brecht'in «örnek üzerinde inceleme» üslubundaki, öğretirken öğrenen tiyatrosunun özel bir ürünüdür. Örnek, sahne üzerinde gösterilir, denenir, tartışılır. Biçim yönünden özellikle ilginç olduğu için bu oyuna kısaca göz atalım: Oyun, «program»ı bildiren bir koroyla başlar: «Öęrenmek çok önemli, hele iyice anlayıp

kabul etmek». Ardından öğretmen çıkar, epik üslup içinde kendini tanıtarak konuya geçer³⁹: «Ben öğretmenim. Kentte bir okulum var, bir de babasız yetim bir öğrencim. Kendisine bakan bir tek anası kalmış. Şimdi onlara gidiyorum, vedalaşmak için, çünkü az sonra dağlara yukarı bir yolculuğa çıkıyorum. Bizim kentte salgın var da ondan. Dağların öte yanındaki kentte büyük doktorlar bulunur.» (Kapıyı çalar.) «Girebilir miyim?» Bundan sonraki sahne- de öğrenci, hasta yatan anasına ilaç getirmek üzere öğretmeniyle birlikte gitmeye karar verir. Öğretmen ve ana, dağlardaki tehlike- leri ona anlatırlar. Koro epik yorumunu yapar:

«Görüyorsunuz işte
Hiçbir şey ürkütmüyor onu.
Öğretmen ve ana bir ağzdan diyorlar ki:»

Ardından gene düz konuşmaya geçilir... Böylece koro, iletici, yorumcu olarak oyunu izlemekte, hatta doğrudan oyuna katılmak- tadır. Oğul, dağlık bölgelerde hastalanır, yola devam edemez olur, ama birçok insanın hayatı tehlikedeyken, bir an önce yardım bek- lerken, kendisi yüzünden geri dönülmesini istemez. Uçurumdan atılması gereğini anlayıp kabul ettiğini bildirir. Brecht, bu oyunla, kitlenin mutluluğu uğruna kendine kıyabilme davranışını öğret- mek istiyordu. Ne var ki, oyunun açtığı tartışmada oğulun ken- dine kıyması hiç de gerekli görülüp kabul edilmedi. Bunun üzeri- ne Brecht, oğulun birlikte götürüldüğü ve kurtarıldığı öbür al- maşığı inceleyen ikinci bir oyun yazdı: «Hayır Diyen».

Bu, «anlama, kabul etme» sorunu, *Önlem*'de (*Massnahme*, 1930) daha da geliştirildi. Bu oyun, akılsızca davranışı yüzünden devrim hareketini tehlikeye sokan genç bir devrimcinin, arkadaş- ları tarafından öldürülmesi üstünedir ve bir duruşma biçiminde- dir. Genci öldüren dört ajitatör, kendilerini 'Denetim korosu' önün- de aklamak durumundadırlar. Onlara denir ki: «Gösterin bakalım, nasıl ve neden oldu bu iş ve yargımızı dinleyin sonra.» Gencin davranışı, anlatımcı bir geriye dönüşle sahne sahne oynanır⁴⁰. Dört ajitatör, sahnede canlandırdıkları her bir duruma bir iletiyle giriş yaparlar. Her soruşturma sahnesinin bitiminde «Denetim korosu», sonuçları genel bir öğreti olarak toparlar ve bir sonraki sahnenin tartışmasına geçilir. Bu koro yer yer, istek bildirme ya da güçlen- dirici katkı sağlama biçimlerinde, sahneler oynanırken de araya girer. Geçmiş olayı yargı için bir kez daha canlandıran dört aji-

tatörün, aynı anda hem geçmiş olayın oyuncularını, hem de Parti mahkemesinin önüne çıkmış sanıklar durumunda olmaları, bir çeşit epik tiyatro içinde epik tiyatro gösterimidir. Böylece Brecht, onların kişiliğinde eylem ve eyleme bakış ikilisini sürekli iç içe yürütmüş oluyor.

Ana (Die Mutter, 1930) ve *Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı (Heilige Johanna der Schlachthöfe, 1929/30)* oyunlarında Brecht, öğreti amaçlarını, daha somut bir tiyatrosal olay akışıyla ve bir kişinin yazgısının sergilenişiyle birleştirmiştir. Ancak elbette ki burada da kişi, yine genel'in bir örneği olarak seçilip işlenmiştir. Her iki oyun da, bir çeşit «bilgilenme - bulguya varma oyunu» yoluyla bilimsel toplumcu öğretinin bir çeşit özetini vermektedir⁴¹. Johanna olsun, Pelagea Vlassova Ana olsun, ikisi de önce hiçbir şeyin farkında değildirler, ama süreç içinde öğrenirler ve sonunda sınıf kavgasının yoldaşları olurlar. Her iki oyun da, tarihsel bir durum sergilenişi ve yorumu yanında, örnekleme yoluyla davranış biçimleri öğretisi de getirmekte. Belli bir durum içinde Ana, işçiler tarafından bilimsel toplumsalluk yönünde eğitilir. Genel sonuçlar ön sahnede işçiler korosunun şarkılarıyla özetlenir ve yorumlanır. Fakat yorum yapan işçiler aynı zamanda oyundaki işçileri de oynamaktadırlar. Brecht, Önsahne - Sahne ayrımını ve eylem - yorum ayrımını tutarlı biçimde baştan sona yürütür. Böylece bütünüyle, bir törensel dram biçimine varılmış olur ki bu biçim, tartışmacı öğreti tiyatrosu olarak «ortaçağ mister» oyunlarından da bazı törensel biçimler almış olan Cizvitler'in «islah etme» dramlarına hiç benzemez değildir⁴².

Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı oyununda Brecht, dinsel «yardım ordusu»nun rahibesi Johanna Dark'ı, sonunda bir proleter kahraman yapar. Böylece onun kişisel yazgısı, bilimsel sosyalist bakışın model gösterimi dokusuyla bütünleşir. Epik dramaturji, 1929 ABD'sindeki ekonomik bunalım tabanında gelişen olayların, etkileri ve yorumlarıyla değişik kesitlerde gösterilmesine olanak sağlar: Chicago'lu et krallarının kendi aralarındaki pazarlıklar, et fabrikalarının kapatılmasına karşı işçilerin tepkileri, dinsel «yardım ordusu»nun çabaları, Johanna Dark'ın çizgisi, büyük baş hayvan borsasının gidişi, gibi... Olayların yorum ve özetleri de, Johanna'nın özgür dizeli «monolog»larıyla olaylar arasına yerleştirilmiştir. Böylece ön sahne, sahne olayının kendisine katılmış olur, ama ritmiyle de ondan ayrılıp öne çıkar. Johanna'nın «bulguya varması, fark etmesi, öğrenmesi», oyunun ortasında, «Johanna'

nın düşü»nde yer alır.

Toparлак Kafalılar ve Sivri Kafalılar (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, 1932/34) oyununda, ya da ikinci adıyla «*Korku Masalı*»nda Brecht, yeniden mesel (parabel) oyununa gelmiştir. Bu oyunda tez ve tezin kanıtlanmasının tiyatrosal düzeyde konusu *Mahagonny*'den daha açıktır. Ön oyunda tiyatro müdürü doğrucaya seyircilere yönelerek:

«Fakir ayrı, zengin ayrı
Bu ayrımı iyi bellemeli
Çünkü böyle sürüp gidecek daha
Öyleyse size bir ibret yazayım ki
Ve de ispatlayayım ki şuracıkta
Her şeyin başıdır bu çelişki!»

der ve bir tiyatro oynandığını belirtmek için de rolleri sahnede açıktan dağıtır⁴³. Brecht «*Toparлак Kafalılar ve Sivri Kafalılar Üstüne Notlar*»ında bu konuya değinerek şöyle diyor: «Aristotelesçi olmayan dramın bir 'mesel' tipi olan bu oyun, gerek sahne düzende, gerekse oynanış tarzında gözbağcılıktan sürekli kaçınmayı gerektiriyordu. Mesel ile gerçeğin benzeşimlerini etkili kılmak adına yapılan hazırlıklar da elbette ki iyice görülmeliydi. Oyun, seyircinin gerekli soyutlamayı yapabilmesine (gösterilen şeylerden genel gerçekleri kendisinin çıkarsamasına, ÇN) olanak vermeliydi, bunu kolaylaştırmalıydı.» Böylece, gözbağcı etkiden de ne amaçla kurtulunmak istendiği açıklanmış oluyor (Altını biz çizdik, ÇN). Brecht, bu oyunda inceleme nesnesi yaptığı güncel siyasal konunun «üstten gözlenmesini», bunun gerektirdiği mesel biçimi tiyatroyla bir hicivli güldürü içine oturtmuştur. Nitekim oyunda Brecht, Hitler'in Yahudiler ve Ariler (Sivri kafalılar ve toparлак kafalılar) biçiminde yaptığı kafatasçı ayrımın karşısına, insanlığın sınıflara ayrılışı gerçeğini koymakta ve bu tezi, Hitler'in yönetime gelişinin olaylarıyla kanıtlamaya çalışmaktadır. Mesel'in altında elbette ki Brecht'in yorumladığı biçimiyle, gerçek olaylar yatıyor. Hükümetin, belli küçük burjuva çıkar gruplarıyla, kiliseyle, «Sivri Kafa» (ama aynı zamanda büyük toprak ağası!) olan Guzman'la ve de Tırpan Partisi'yle (Almanya Komünist Partisi) karşılaştırılması, doğrudan doğruya olay örgüsünün içinde vardır. Kral Naibi (Hindenburg), sırf Tırpan'a karşı, İberin'le (Hitler), kiliseyle ve hatta sivri kafa Guzman'la bağlaşıklık kurar. Böylece Brecht'e göre, «Ser-

vet ve Devlet birleşmeyi sever, — Kime karşı? — Alt tabakaya karşı,» tezi kanıtlanmış oluyor. İşte bu özeti çıkarmak seyirciye bırakılmıştır (Ama bu «soyutlama» amacına «somut olarak» ulaşabilmek için de Brecht yukarda belirttiği gibi, biçimsel olanakların tümünü «buna olanak vermek, bunu kolaylaştırmak» adına düzenlemiştir, ÇN). Eş zamanda geçen olayları belirtmek için Brecht radyo haberlerini kullanmıştır. Sahne olayından çıkarılan sonuçlar, yeri geldikçe şarkılarla da özetlenir. Öte yandan, yarıcının kızı Nana'nın Isabella Guzman kılığına girdiği sahnede, gene bir epik tiyatro içinde epik tiyatro görüyoruz: Bir fahişe, rahibenin rolüne geçerek, oyunuyla onun düşüncelerini açığa döküyor. — Bu karşılıklı yabancılaştırma yöntemi Brecht'in çeşitli oyunlarında hep görülmektedir. —

Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti (Furcht Und Elend des Dritten Reiches, 1935/38), kapalı bir oyun olmayıp, birbirinden tümüyle bağımsız 24 sahenin ard arda sıralanışıdır. (Üçüncü Reich: Hitler Rejimi, ÇN). Bu gerçekçi sahneler Brecht'in özel değer verdiği görgü tanıklarının anlatımlarına ve gazete kupürlerine dayanmaktadır. Demek ki bu oyunda Brecht, gerçekliği hiç soyutlama yapmaksızın imgeleştirmeyi denemiştir⁴⁴.

Brecht, 1937'de, tek Aristotelesçi kuruluştaki oyunu olan *Carrar Ana'nın Silahları'nı (Die Gewehre der Frau Carrar)* yazdı. Bu tek perdelik oyun tek bir yerde ve olayın hakiki süresine uygun bir süre içinde geçer. Brecht burada, bir kişideki değişim sürecini sahnelemek istediği için, özellikle Aristotelesçi biçimi kullanmıştır⁴⁵. Dramaturjide Aristotelesçi gerilim eğrisini de koruyor, çünkü seyircinin eleştirmeci bir gözlem uzaklığından izlemesi değil, bir duygusallıkla tam içine katılması istenmektedir. Oyunun yakıcı güncellikte propagandist işlevi vardır.

Buna karşılık *Cesaret Ana (Mutter Courage und ihre Kinder, 1937/38)*, ikinci adıyla «*Otuz Yıl Savaşlarının Tarihçesi*», gene epik bir oyundur⁴⁶. Brecht bu oyunda çeşitli nedenlerle epik biçimi öngörmüştür: 1 — Baş oyun kişisi Cesaret Ana'yla sahneye «kendisi farkına varamayan» bir kişi getirmektedir. Dolayısıyla, kurama uygun olarak, sahnede olup bitenlerin nesnel-eleştirmeci bir bakışla algılanmasını ister. 2 — Sıralı tarihsel olaylar (kronik) biçimi ona çok katlı ve zengin olaylar ve öğeler dağarını işleme ve savaş tablosunu tümlemesine verme olanağını sağlıyor. 3 — Brecht bu oyunda özellikle bir «*durum*»u göstermek istiyor: Küçük ticaretle geçinen küçük burjuvazinin savaştaki durumunu. Bunu da,

Cesaret Ana'nın yazgısını, genel yazgının bir yoğunlaşmış örneği (modeli) olarak biçimleyip, onun çalkantılı yaşantısından gerekli bölümleri seçerek göstermek yoluyla gerçekleştiriyor. Her bölüm ayrıca kendi içinde de «öğretici ağırlığı olan» özel durumlar içeriyor ki, bunlar şarkılarla yorumlanmakta. Aristotelesçi dramaturjide bir çarkın dişlileri gibi birbiriyle iç içe girmiş sahneleri ve bunların gerilim çizgisini Brecht'in, Aristotelesçi olmayan dramaturjide, «peripeti»lerin (Aristoteles'e göre dramda kahramanın beklenmedik baht dönüm noktaları, Ti. Ter. Söz. TDK, ÇN) işlevini yüklenen bir sahne ritmiyle nasıl karşıladığı, *Cesaret Ana*'da özellikle güçlü biçimde görünüyor. (Bknz: GB, 4, dn: 4'de Paul Rilla'nın yorumu, ÇN). *Cesaret Ana*'daki sahne ritmi, güçlü ve düzenli bir nabız atışı gibidir. Oyun içinde bu atış düzenli aralıklı yükselişler gösterir ve grafik olarak sinüs eğrisine benzetilebilir. Bu oyunda Brecht, gittikçe daha dayanılmaz olan bir «durum»u, savaş durumunu gösteriyor. Cesaret Ana savaşı bir ticaret sanıyor, seyyar satıcı olarak askerlerle birlikte oradan oraya gidiyor ve varını yoğunu sürüyor ortaya. Uç çocuğu birden gidiyor elinden, her birinin gidişi de bir satış çıkarı yüzünden. Sonunda Cesaret Ana, sefalet içinde ve aç, ama gene de alışveriş umuduyla darmadağın birliklerin ardı sıra sürükleniyor. Savaş, varını yoğunu almıştır, ama o hâlâ «iş»ini yürütebileceğine inanmaktadır. Brecht, savaşın *sürüp gidişini* göstermek için, aynı zamanda öykünün belirli noktalarını da özetleyen başlıklar kullanmıştır ve yalnız bu başlıklarla değil, kişilerin ağır ağır değişmesiyle ve gittikçe daha bir felaket halini alan durumlarla da, zamanı zaman olarak sahneye çıkarmaktadır. (Bunun için kullandığı araçların benzerleri, hemen aynı zamanda Lorca ve Wilder'da da görülebilir)⁴⁷. Örneğin: Tablo 2: «1925 - 26'larda Cesaret Ana İsveç Ordusu'nun nakliye birlikleri arasında Polonya'dan geçiyor...» Tablo 3: «Ardından üç yıl geçince Cesaret Ana bir Fin birliğinin bazı kesimleriyle birlikte hapse düşer...» Tablo 5: «İki yıl geçmiştir. Savaş ha bire başka yerlere yayılmaktadır. Durup dinlenmeksizin giden Cesaret'in küllüstür arabası Polonya'yı, Moravya'yı, Bavyera'yı, İtalya'yı ve gene Bavyera'yı bir uçtan bir uca geçer...» Tablo 9: «Bu itikat savaşı on altı yıldır sürüp gitmekte. Almanya, halkının yarısından çoğunu yitirmiştir. Bu kırandan kurtulabilenlerse salgınlarda telef olmaktadır. Bir zamanlar bolluk içindeki beldelerde şimdi açlık kol geziyor. Yakılıp yıkılmış kentlerde şimdi kurtlar dolaşıyor. 1634'ün sonbaharında Cesaret'i Almanya'da Fichtel dağlarında, İs-

veç Ordusu'nun geçtiği yolun yanında görüyoruz. O yıl kış erken gelmiştir ve de şiddetli, öyle ki, dilenmekten başka çare yok...»

«Model» uyarınca Brecht, yer ve zamanı kendisi düzenliyor ve Cesaret Ana'nın yazgısının oyunla izlendiği on bir savaş yılından, ayırt edici nitelikteki imgeleri seçiyor. Şarkılar yorum getiriyor: Tekil durumların genelleşmesini sağlıyor. Seyircide oluşmasını istediği fark etme, bulgu sıçramalarını beslemek için Brecht, sonuçlarını (bir anlamda 'üçüncü kıta'ları) gene seyircinin kendisinin bulup çıkaracağı birçok karşıt durumlar kullanıyor. Örneğin Tablo 6, Cesaret Ana'nın mal varlığının yükseldiği bir tablodur, ama aynı zamanda kızı Kathrin'in de saldırıya uğrayıp izi geçmez derinlikte yara aldığı tablodur bu. Yani savaş ona verdiğinin çok daha fazlasını almaktadır ondan. Bir başka örnek: Lützen Savaşı'nın bitip birden barışa geçildiğini seçemeyen oğlu Eilif, savaş ortamında övülen yağmacılığını gene yaptığı için bu kez yakalanıp idam edilir. Brecht'in «üçüncü kıtayı seyirciye bırakmak» anlayışını (Ulm Terzisi'nin Baladı'na bakınız, ÇN) oyunculuğa da nasıl genişlettiğini 10. Tabloda görmekteyiz. Bu tabloda Brecht, bir çiftlik evinden gelen «han şarkısı»yla, bir tek söz söylemeksizin oranın önünden aç, perişan geçen yersiz yurtsuz Cesaret Ana'nın ve Kathrin'in, gene Brecht'in deyiimiyle «gittikçe daha çok dağılan birliklerin ardından sürüklenişlerini» yüzleştirmektedir. Bu sahnede de oyun yalnızca şarkının iki kıtasını vermiş oluyor. İki zıt durum karşılaştırılıyor: Biri, bir yere yerleşmiş güven içinde olmak, öteki, dışarı atılmışlık ve sefalet. Biri yalnızca ses, öteki yalnızca mimikle (tavır ve hareketi de içerir anlamda, ÇN) verilen bu iki durum, sırf karşıtlığıyla birbirini açıklıyor. «Tiyatro Çalışması»nın oyunculuğa ayrılan bölümlerinde bu sahne için, «Onların (Cesaret Ana'yla Kathrin'in) içinden geçenleri de vermek gerekmez. Bunu seyirci kendisi düşünür,» denmekte. Oyunun tümünden sonuç çıkarılması konusu üzerindeyse daha önce durmuştuk.

Sürekli kötüye, felakete giden bir durum (duruk bir kesit olarak değil, fakat bir süreç, ÇN) olarak gösterilen tümlemesine bir savaş tablosu içinde Brecht, yalnızca tek tek kişilerin tragedyasını vermiş olmuyor, doğrudan doğruya savaşın tragedyasını da çiziyor. Bireysel yazgılar, bir tümel yazgının dokusu içinde yer alan tikel yazgılar oluyor. İşte epik dramaturjiye özgü olan da, bu tümel yazgının sahnelenmesidir.

Galilei'nin Yaşamı (*Leben des Galilei*, 1938/39) oyununda Brecht, bir bilimsel devrimin, bunu önlemek isteyen çıkar güçle-

rinin baskısı altında yaşama geçişini ele alıyor. Araştırmalarını sürdürebilmek için her türlü aşağılanmaya boyun eğip, bu karşı güçlerle çatışmada kurnazlık ya da aldatmaca yollarına başvurmadan çekinmeyen Galilei'yi model olarak alan Brecht, belli durumlarda bu davranış biçiminin doğru olup olmadığını tartışmaktadır. Galilei'nin engizisyonundan kurtulmasıyla biten her iki final sahnesi de onu dıştan «serbest bırakmakta» fakat içten «mahkûm etmektedir». Andrea: «Ellerinizi kirlendi, ama gene de boş olmasından iyidir,» diyor. Demek ki Brecht, gene bir örnek üzerinde deney yoluyla, bir tezi ve onun kanıtlamasını getirmektedir. Burada kanıtlama, gerçekliğini tarihsel olaylardan alan oyun içeriğinin kendisinde vardır. Bu duruma, Brecht'in çoğu kez kendi kurgusu olan örneklerinde az rastlanıyor.

Galilei'nin Yaşamı adı da gösteriyor ki, önümüzde gene oyunlaştırılmış bir tarihçe vardır ve bu tarih kesiti, örnek verme amacıyla ortaya getirilmiştir. Yer ve zaman, gereği gibi kullanılmış ve Galilei'nin yaşantısından seçilen duraklar, bir sahneler dizisi içinde öğretinin ve gösterimin amaçlarına göre düzenlenmiştir.

Lukullus'un Sorgusu (*Verhör des Lukullus*, 1939) oyunu, Brecht Tiyatrosu'nda biçim yönünden ayrıcalığı olan bir oyundur. Bu oyun önce radyo için yazılmış, sonra pek de fazla olmayan bir biçim dönüştürmesiyle⁴⁸ Paul Dessau tarafından opera⁴⁹ olarak beselenmiştir. Böyle bir olanak şurdan geliyor: Brecht, radyo oyununa verdiği epik biçimde, iletim ve sözlü anlatım çerçevesinde kaldığı için bu, radyo oyunu düzenine olduğu kadar, müzikli sahne düzenine de uygun düşmüştür. Yalnızca ses olarak etkiyen iletimler, operada, Brecht üslubuna uygun olarak bir yandan da sahne de gösterilmiştir. Brecht burada, nerdeyse «arkaik»leşen (tiyatro eylemlerinin daha çok tören biçiminde olduğu dönemlere yaklaşan, (Tiyatro Terimleri Sözlüğü. TDK, ÇN), Aiskhylos dramını anımsatan bir epik sahne biçimine varmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi *Lukullus'un Sorgusu*, bir duruşma biçimine dayalıdır. Büyük komutan Lukullus ölünce «ölüler diyarının mahkemesi» önüne çıkarılır. Orada artık komutanın «sefer»lerinin ve «zafer»lerinin değil, bu savaşlarda ezilenlerin ve onların suçlamalarının yargısı geçerlidir. Bu oyun da Brecht'in öğretti tiyatrosu üslubundadır; savaş olgusunu, bir de alışılanın «ters yönünden» aydınlatıyor, yanlış yerleşmiş kahramanlık büyüünün aldatıcı etkisini aradan çıkararak bakıyor. Duruşma sahnesinden yararlanılması açıkça daha önceki 1920'lerin öğretti oyunlarından gelmeyle de, bu oyun

ötekilerle sanatsal açıdan karşılaştırılamayacak olgunlukta bir biçim düzeyindedir ve doğrudan öğreti sunmanın çok ötesinde bir bakış ufku sağlamaktadır. Öğreti oyunlarında olduğu gibi sorun gene bir örnek üzerinde incelenerek tartışılır. Kısa sahnelere başlıklar konmuş ve duraklar biçiminde sıralanmıştır. Daha ilk sahnede Brecht, birbirine zıt iki yargıyı önden koyuyor: Lukullus mezaara taşınırken, bir yandan çığırkan onu ve yaptıklarını yüceltip açıkça övüyor, öte yandan onun yüzünden kanı dökülen halk kendi bakışını ortaya koyuyor. Sahnede olanları çığırkan sürekli bildirir:

«Şimdi

Kentin bu ulu evladı için kurduğu

Zafer takının altından geçiyorlar,

Kadınlar havaya kaldırıyor çocuklarını. Atlılar, atlılar
Yollara taşan halkı bastırıyor geriye.

Yollar, yüce Lukullus'un gerisinde bomboş kalıyor,

Yüce Lukullus'un son kez geçtiği

Yollar...»

Ölümler diyarının mahkemesi sırasında her sahne, Tutsaklar Korosu ve Ölümler Mahkemesi Sözcüsü tarafından yorumlanır. Sözcü «iletimleri» yapar, ayrıca her kişinin söz almasını da anlatımcı biçimde yönetir:

«Ve eskiden öğretmen olan tutsağın ruhu

Eğilip bir şeyler soruyor...»

«Ve yosmanın ruhu

Soruyor bir şey...»

Brecht'in öğreti tiyatrosu, *Lukullus'un Sorgusu*'yla tam olgunluğuna erişmiş ve «büyük oyunlar» düzeyine varmıştır. 1920'lerde sanat yönünden belli bir kısıtlılık ve darlık taşıyan öğreti oyunları ile sürgünlük dönemi oyunlarına bakıldığında görüleceği gibi, çok yönlü zengin dram bütünlüğüne geçince meyvelerini veren ilk biçim deneyleri olmuştur⁵⁰.

Sezuan'ın İyi İnsanı (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1938/40), Marxizm'in «insanın kendine yabancılaşması» tezini işlemektedir. Bu oyunda Brecht, «tarihçe» biçimi yerine, çok yanlı bir örnek üzerinde ve çok çeşitli düzeylerde, konuyu, tartışmaya getirdiği kar-

maşık bir dram yapısına varmıştır. Brecht, kendisi, *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununu bir mesel oyun (Parabelstück) olarak niteliyor. Mesel'in ortaya koyduğu soru şu: İnsan bu düzende hem insana yaraşır biçimde yaşayıp, hem de iyi insan olabilir mi? Ve Shen - Te'nin başına gelenleri göstererek Brecht, insanın bu düzende sırf yaşayabilmek için bile kötü olmak zorunda olduğunu kanıtlıyor. Oyun, çözüm üstüne seyirciye yöneltilen bir soruyla biter. Demek ki Brecht «üçüncü kıta»yı gene seyirciye bırakmıştır. Oyunun mesel yanını (yaşamla benzeşimlerini) vurgulamak için de Shen - Te'yi hep seyirciye yöneltip, ona, sahneleri yorumlayan dizeler söyler. Shen - Te'nin içine düştüğü durumlar ve tanrıların bunun karşısındaki tavırları, Sucu Wang'ın tanrılarla konuşması sırasındaki ara oyunlarda gözlemlenir. Demek ki Brecht'in tezleri üç yoldan tartışılıyor: 1 — Öykü aracılığıyla sahnede canlandırılarak; 2 — Öykü içi yorumlar, seyirciye yönelmeler ve şarkılar aracılığıyla; 3 — Olaya bir «üst noktadan» bakış getiren ara oyunlarla... Öykü, Shen - Te'nin kısa bir süre içinde, iyiliği yüzünden nasıl batışını göstermekte:

«Kurtulmaya çabalayan küçük sandal
Çekilir hemencecik dibe.
Ve bir sürü batmış
Uşuşur üstüne.»

Salt yaşamasını sürdürebilmek için Shen - Te, bir iyi, bir de kötü kişi olarak ikiye ayırır kendini: İyi Shen - Te, kötü ise amcaoğlu Shui - Ta'dır⁵¹. Bu «ikilenme» oyunun ortasında olur ve Shen - Te kendini kötü amcaoğlu Shui - Ta biçimine sokarken, durumu, «İyiliğin ve Tanrıların Gücsüzlüğü Üstüne Şarkı»da yorumlar. Daha öte bir dönüşümse, zavallı işsiz pilot Sun'un birden işçilerin tepesinde gözcülüğe gelmesidir. Bu süreç de gene bir çeşit epik tiyatro içinde epik tiyatroyla göz önüne serilir. Tablo 8'de Bayan Yang, oğlunun nasıl «sefil bir adamken, yararlı biri haline geldiğini» anlatır seyirciye. Bayan Yang'ın bu anlatışı, aralara giren küçük sahne gösterimleriyle oynanır. Bayan Yang bunları yorumlamayı da katar anlatımına. İşte, gösterilen ile Bayan Yang'ın anlatımı arasındaki zıtlık, bu anlatımı «yabancılaştırır» ve tam tersini kabul ettiren (kanıtlayan) bir etki sağlar. Kendisi sömürülmüş olan Sun, şimdi kendisi sömürüye hizmet etmektedir ve durumunu «Sekizinci Filin Şarkısı»yla yorumlar. Oyunda bütün bun-

lar olduktan sonra, tanrılar Shen - Te'yi perişanlığına terk edip pembe bulutlara doğru havalandıklarında, seyirciye bir soru yöneltilir: Başka tanrılar, başka insanlar mı olmalı; yoksa dünya mı bir başka düzende olmalı ki, orada insanlar insanlığa yaraşır biçimde yaşasınlar? Soru bilimsel sosyalist doğrultuda konmuştur, fakat çözüm seyirciye bırakılmıştır: Gerek esas ve yan olaylar, gerekse yer yer verilen değişik tablolar, gene çeşitli durumları bilimsel sosyalist bakışla gün ışığına çıkarır ve böylece oyunun tümünde bilimsel sosyalist dünya görüşünün de geniş kapsamlı olarak anlaşılması sağlanır.

Buna karşılık *Puntila Ağa ile Uşağı Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1940 - 41) yukarda incelediğimiz türden bir dünya görüşü tiyatrosu değildir. Brecht'in kendisinin de yazdığı gibi, bu oyun, epik biçimini «eski halk söylencelerinin serüven ve 'muziplik'lerinden» almış bir halk oyunudur (Volksstück). Oyun, sürüp giden belli bir öyküden çok, sahnelerin oynak eklemelerle bağlandığı baladesk bir dizgi niteliğindedir. Brecht'in Berlin'de bu oyun oynanırken oyunun içeriğini sahne sahne bir balad biçimindeki «Puntila Şarkısı» içinde verebilmiş olması da baladesk niteliğin sonucudur. «*Halk Oyunu Üstüne Notlar*» yazısındaki irdelemelerinde görüyoruz ki, Brecht, eski halk söylencelerine dayanarak, ilkel değil ama temiz yürekli (primitif değil naif), özentili değil ama şiirli (romantik değil poetik) bir gerçekçi tiyatroya yaklaşan tiyatro gereksinmesini karşılamak üzere baladesk üslupta yeni bir halk oyununu başarmak istiyordu⁵². Bunun için de halk söylencelerinin «tarihsel» dediğimiz biçimiyle (Historienform) bağlantılı olarak, yazınsal «revü» türü üstüne yapılan çağdaş deneylere başvurdu. Bu oyunda da kahramanın birliği dışında, öteki «birlik» durumları zayıftır. Siyasal içerik ağır değildir, güldürü öğeleri çokluktur. Çiftlik sahibi Puntila Ağa'yla uşağı Matti, çeşit çeşit konular içinde gösterilirler. Ön oyunda söylendiği gibi, «Puntila, yalnızca tıkinan ve hiçbir şeye yaramayan bir eski zaman hayvanıdır». Chaplin'in «Citylights»ındaki milyoner gibi, yalnızca içtiği zamanlar biraz insanlaşır, ayıkkense yaban ve zorbadır. Oyun gerçi Ağa - Hizmetkâr (Efendi - Uşak) ilişkisini gösterir ama bunu genel bir durumdan çok, özel durumlar içinde verir ve şiirli güldürü sahnelerine bolca yer açar.

Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941) oyunu, *Toparлак Kafalılar ve Sivri Kafalılar* meseliyle belli benzerlikler taşıyor⁵³. Burada da Brecht, bir başka

açından olmakla birlikte gene Hitler'in iktidara gelişindeki olayları veriyor. Bir «Korku Masalı» olarak değil de bir «Gangster Tarih-seli» olarak... Mesel biçimi içinde yer alan sahneler, olayların sıralanışına göre düzenlenmiş. Brecht bu oyunda Elisabeth dönemi tarihsel oyunlarını, dramaturjisine model olarak almış ve bunu da olayların değişik ağırlıklarına göre iç girişimleri ve birbirleri üzerindeki etkileriyle bir bütün halinde verilmesini sağlamak için kullanmıştır. Yabancılaştırma, yalnız mesel biçimiyle değil, aynı zamanda Elisabeth Tiyatrosu'nun dilini ve büyük tavırlarını taşıyan oyun üslubuyla da sağlanıyor. Böylece Brecht, Hitler'in «Büyük Stil»ini alaya alıyor ve aşağılık, canice yaptıklarıyla etkin biçimde karşı karşıya koyuyor. Bu oyunda yeni olan, her sahnenin sonuna, o sahnenin hangi tarihsel olayı karşıladığını belirten yazıların projeksiyonla düşürülmesidir. U'nin yükselişini basamak basamak izleyen bu projeksiyon yazılarıyla sahne olayları birbirlerini karşılıklı olarak yorumluyorlar.

Simone Machard'ın Yüzleri (Die Gesichte der Simone Machard, 1941 - 43) oyununda Brecht, ilk kez hayalleri, düşleri, içsel yaşamı sahnede göstermeyi denemiştir ki, bu epik tiyatroya özgüydü. Küçük hizmetçi kız Simone, 1940'da Almanlar'ın Fransa'yı işgalleri sırasında, (Fransız sermaye sınıfı, ticari çıkar uğruna Naziler'le işbirliğine girip, ulusal direnişi baltalarken) düşünde kendini Jeanne d'Arc rolünde görür ve direniş uğruna hayatını verir. Olaylar arasındaki benzeşimleri açıklamak için Brecht burada, düşlere ve hayallere geçişte, günlük yaşantının kişilerini Orlean'lı Johanna'nın (Jan Dark, ÇN) öyküsündeki kişilere dönüştürür. Aynı ayrı sahnelere verilen şu adlar Simone'un zorlu yolundaki durakları göstermektedir: Kitap, El ele, Ateş, Mahkeme... Yani gene duraklı bir oyundur ve epik dramaturjidedir. *Düşler ve hayaller*, miizikle olsun, panoların saydamlaşmasıyla olsun, *gerçek olay sahnelerinden kesinlikle ayrılır ve her şeyiyle, düş olduğu açık seçik belli edilir*. (Altını biz çizdik, ÇN).

Schweik İkinci Dünya Savaşı'nda (*Schweik im zweiten Weltkrieg*, 1941 - 44) oyunu da, *Puntila* gibi «eski halk söylencelerinin serüven ve 'muziplikleri'ne» dayalı bir halk oyunu olup kahramanının başından geçenleri anlatan baladesk sahneler dizisinden kuruludur. Aralara Hitler yönetiminin «yükseklerinden»* ara oyunlar sokulmuştur. Brecht, Schweik'ı, halkın, egemen baskı gücüne karşı direnişinin dile geldiği, nerdeyse gizemsele yaklaşan bir «halk kişiliği» yapmıştır. Başma gelmedik şey kalmaz, ama gene de ba-

şını kurtarır; (bir bakıma halkın tükenilemezliğinin, yok edilemezliğinin de simgesi olarak, ÇN) böyle bir Schweik'in sonsuzluğu gibi oyunda da son yoktur. Son sahnelerde Schweik, kış ortasında Sovyetler Birliği'nin steplerinde Stalingrad'a doğru yürümektedir. Gittikçe gözden kaybolur. Prag'da «Kupa» birahanesindeki masasını görür düşünde — yani gene içinden geçenlerin sahnelenmesi —, en sonunda da Hitler'i görür; Hitler dans ederek kendi sonuna doğru tepetakla giderken, o, dingin bir tavırla izlemektedir. (Savaş bitmeden önce yazıldığını unutmayalım, ÇN). Koro, sonucu dile getirir:

«Büyük büyüklüğüyle kalmaz. Küçük küçüklüğüyle.
Gecenin on iki saati varsa, gün gelir sonra!»

Bu oyun, Brecht Tiyatrosu'nun bütünü içinde ilginç bir boyut taşıyor. Çerçevesi bir öyküye dayanmadığı gibi, hiçbir son da yoktur. Stalingrad önünde karlı stepte düş gören Schweik, gerçek bir kişiden çok bir mesel kişisi oluyor. Bu simgesellikle Brecht, tiyatrosuna yeni bir boyut daha kazandırıyor.

Komün Günləri (Die Tage der Commüne, 1948 - 49) oyunu, Fransız burjuva ve soylularının, Almanya'nın Bismark'ıyla, her ikisinin de ortak «düşman»ı olan halka karşı birleşmesi sonucu, Paris Komün'ünün bu bağlaşıklığa yenik düşmesini anlatır. Büchner'in *Danton*'unu anımsatır biçimde, ayrı ayrı sahneler, birbirini yorumlayan çok yanlı olayları, Tiers yönetiminde, Komün yönetiminde, burjuvazi ve halk içinde geçenleri yüz yüze getirmekte. Oyun, Versaille soylularının, güvenli bir tepeden, opera dürbünleriyle Komün'ün yıkılışını izledikleri acı bir sahneyle son bulur.

Brecht Tiyatrosu, Aristotelesçi olmayan dramaturjiye tümüyle bir olanaklar hazinesi getirmiştir. *Her oyun ayrı bir biçimdedir ve her biçim de kendi ötesinde başka kapılar açmaktadır. Schweik'daki sonu gelmeyen oyun, ya da Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki sahnedan seyirciye sorulan soru, hepsi, içeriğin zorunlu gereklerinin biçimi nasıl belirlediğini apaçık göstermektedir*⁴. (Yazarın, özellikle bundan sonraki bölümlerde görülecek olan bazı aykırı değerlendirmelerini ve yüzeysel benzerlik kurmalarını, her şeyden önce kendi koyduğu bu ilkelerle karşılaştırma gereği yönünden, altını bir kez daha biz çizdik. ÇN).

Claudel'in *Kristof Kolomb* (*Christoph Columbus*) oyununun 1930 yılında Berlin'de ilk oynanışında, Herbert Ihering, Claudel'in epik dramaturjiyi kullanımına şöyle karşı çıkmıştı: «Bir laf ebesi, bir hamaset borozancısı da sözlü tiyatronun biçim sınırlarının dışına çıkmış. Filmler sokuşturmuş, eleştiri curcunası yığmış oyuna ve devrimci, yiğit, gerçek tiyatronun tüm araçlarını, dinci bir gizemselleştirme adına kullanmış. Aydınlatıcı olmak için yaratılmış ne varsa burada bir itikatin ayakları altına atılmış. Yanılsamayı kırmak için tasarlanmış her şey, yeni bir yanılsamanın hizmetine koşulmakta»¹ Bu eleştiride, epiğin yalnız Brecht'in marxist tiyatrosuna özgü bir şey gibi görülmesinin de payı olmalı. Öte yandan, Claudel bu dramaturjiyi, sırf onun karşısı olan bir amaca kullanmış olmak için mi düşünmüştür? Claudel'in dramaturjisinin Piscator'dan ya da Brecht'ten ayrımları salt çıkış noktasından ibaret olmadığı gibi, Claudel kullandığı biçim yönünde daha önce kendi başına epey yol almış bulunuyordu. 1921'de Piscator henüz deneylerinin başlangıcındayken ve Brecht epik tiyatro biçimlerini aramaya daha yeni geçmişken, Claudel *İpek Pabuç* oyununu yazmaya koyulmuştu bile. 1927'de, Brecht öğreti oyunlarına henüz girmemişken, biçimi Brecht'in oratoryo tarzındaki öğreti oyunlarına yaklaşan *Kristof Kolomb'un Kitabı* oyunu çoktan bitmişti. Öyleyse bu dramaturjilerin belli bir zaman koşutluğuyla ortaya çıkmalarında, etkilenmeden başka bir neden bulunmalı². Claudel'in yolu nasıl epik tiyatroya çıktı? Gerçekte, Claudel'in özellikle sonraki oyunlarında birleşen iki yön vardı: Biri Sembolizm (Simgecilik), öteki Tomizm (Katolik Kilisesi'nin resmî görüşü, ÇN). Ayrıntılara takılan ve tek bir parça almaya zorunlu olan natüralizmin bakışına karşılık sembolizm, insanın içsel gerçekliğinden çı-

karak göksel-evrensel nitelikte «daha üst bir nesnellik» peşindeydi. «Etudes Claudeliennes»de³ Ernst Friche: «Gerçekten,» diyor-du, «dünyanın algılanabilir ve tinsel, birincisi belirti ve ikincisi belirtilen olarak, tüm evrensel bütünlüğü, evrensel sembolizm ola-yının kendisi tarafından ileri sürülmüştür.» Sembolizm, kişi-dünya-evren girişimini çiziyor ve böylece dünya algısını gökselliğe öte-liyordu. Sembolistler'in, kendi içsel gerçekliklerinden giderek da-ha «üst nesnellığe» yönelen yollarını Friche şöylece tanımlıyor: «Bunlar, yalnızca bizim evrensel maddemizi, 'doğayı', oluşturan varlıklar arasındaki benzerliklerin, ilişki bağlarının olumlanması-nı içermekle kalmaz; doğa bütünüyle alındığında, bir tinsel dese-nin kendini aşan 'kalıbı', 'çekiçe işlenmiş bir kabartması' olur, bir gizemli ozanın 'söz'ü, gözle görülmez bir yüce varlığın 'tapı-nak'ı olur.»

Eh, artık buradan öteye, Verlaine, Léon Bloy, Huysmans, Francis Jammes, Charles Peguy, Paul Claudel ve öteki sembolist-lerin yaptıkları gibi gelip dine sarılmaktan başka yol kalmıyor⁴. Gide ve Valéry gibi genç Claudel de, entelektüel sembolizmin ileri gelen kuramcısı Stefane Mallermé çevresindeydi. Ayrıca Claudel, kendisi Rimbaud'ya da bağlıydı; «Öteki yazarlar beni eğittiler,» diyordu, «ama beni ben yapan Arthur Rimbaud'dur. Derin bir ka-ranlıktan beni tutup kaldıran, sanat, din ve yaşam yollarında önü-mü aydınlatandır, öyle ki, kendisi de şüphesiz Yukarı'nın ışığıyla aydınlanmış olan bu meleklerle yaraşır ruha rastlamış olmasaydım, ne olurdu, bunu düşünmek bile olanaksız. İlke, düşünce adına ne varsa, hatta biçim bile, hepsini ona borçluyum ve bizi tinsel bir yükselişe bağlayabilecek olan bağları onunla birlikte hissediyorum.» *Claudel'in, kiliseyle uzak yakın hiçbir ilişkisi olmayan Rim-baud'yu, yeni içsel sesin baskısı altında gene de dinle bağlantılı görmesi ilgi çekicidir. Sembolizmin oluşumunda belli bir katkısı var diye Rimbaud, Claudel için «sanat, din ve yaşam yollarında önünü aydınlatan kişi oluyor* (altını biz çizdik, ÇN).» Bir başka yerde de Claudel, ozan olarak kendisini kimin etkilediği soruldu-ğunda: «Bir tek Rimbaud bildiğiniz etkiye sahip oldu, ama benim için o bir yazar değil, bir bakıcı, bir yalvaçtır... *Illumination*'ları (Rimbaud'nun 1886'da Verlaine tarafından yayımlanan şiir kita-bı, ÇN), ondan birkaç ay sonra da *Cehennemde Bir Mevsim*'i («*Une Saison en Enfer*» Rimbaud, 1873. ÇN) okumak, benim için kesin nitelikli bir büyük olay oldu. Ömrümde ilk olarak, bu kitaplar, materyalist zindanımda bir delik açıyor, doğaüstünün, canlı, ner-

deyse maddesel izlenimlerini getiriyordu»⁵, diye yanıt veriyor. Rimbaud'nun «içsel bakış»ının Claudel üzerindeki etkisiyle Claudel'in kiliseye bağlanması arasında sıkı bir ilişki olduğu açık; kaldı ki bu ilişkiyi kendisi de sık sık belirtmiştir. Claudel'in bu «ıslah oluşu» 1886'da Notre-Dame'daki Noel töreni sırasında başlamış ve Katolik öğretisine kesin katılımı da 1889-90 yıllarında olmuştur. 1879 yılında Papa XII. Leo tarafından Enzyclica Aeterni Patris'de yeniden resmi kilise görüşü olarak kabul edilen «Tomizm»e yönelişi de gene aynı tarihlere rastlar. Friche şöyle yorumluyor: «Saint Thomas'nın (Saint Thomas d'Aquin; Akino'lu Toma diye de geçer, ÇN) yüce bireşimi nasıl evrensel ereksel nedenin bireşimsel ışığında görünen evren uyumunu yakalayacaksa, Claudel'in, bu büyük bütünleri kavrama yeteneğinin mirasçısı olan şiirsel eseri, Katolik dininde bulduğu niteliği bütünyle ortaya çıkaracaktır.»⁶ Friche, «Etudes Claudeliennes»de, Aquino'lu Thomas'nın «Summa Theologica»da ortaya getirdiği, tanrının herhangi bir mantık sistemi olmaksızın gönülden tanınıp ona inanılması görüşüyle, sembolizmin varmak istediği, üst nesnelliğin gönülden tanınması görüşü arasındaki bağılıkları açıklamakta.

Art Poétique'inde Claudel, Tomizm ile Sembolizm'i bir göksel, evrensel yazın sanatı içinde biraraya getiriyor. Burada Claudel, tiyatrodaki kullanınca ister istemez epik dram biçimine varacak olan görüşünü açıklamıştır. «Zaman Bilgisi» (*Connaissance du Temps*)'nde Claudel, Japonya'da Nikko Chuzenji'ye çıktığında, bu yüce yerden mekânların yan yana dizilişine ve dünyada olanların eş zamanlarda akıp gidişine bakarak «evrende yeni bir şiirsel sanat, yeni bir mantık» fikrine nasıl geldiğini anlatmaktadır: «Şunu anlıyorum ki nesne tek başına değil, başka nesnelerle olan sonsuz ilişkisi içinde var olabilir... Waterloo'yu görüyorum; şurada aynı zamanda Hint Okyanusu'nda, başı birdenbire suyu delip çıkan inci avcısını görüyorum. Bu iki olay arasında da bir bağ var. İkisi de aynı saati yazıyor, ikisi de aynı resmin süsleri... Hem de bu gözlem bu dar çevremizin içinde kalanıdır.» Ve buradan Claudel, ister istemez sözü, bu bakış için insanların elinde bulunan tekniklerden yararlanmaya getiriyor; mekânların ve olayların eşzamanlı işleyişi modern insanın günlük gözlemi haline gelmiş oluyor: «Bugün çevremizden daha geniş ve daha zengin figürler kapabiliriz. Her sabah gazete geliyor, bize yeryüzünün durumunu, politikayı, borsa kurlarını bildiriyor. O günkü durumu bütünyle biliyoruz, her şey gözlerimizin önünden geçiyor; geleceğin bütün çizgisi, ga-

zetede beliriyor... Nedenler yalnızca toplam olarak var.»⁷

«Art Poétique», yazarlık sanatı öğretisini bir tanrı ve dünya öğretisi olarak belirlerken, yani sanatı göksel bakışa iterken, bir adım daha atarak bir devinim felsefesine de giriyor. Bu felsefeyse, her devinimin çıkış noktasında Tanrı'yı görmektedir: «Ki zaman içinde akan her yaşam bağlıdır... zaman, ölmek için var olan her varlığa sunulmuş olan araçtır.» Claudel, «Kendi kendine ve dünyada birlikte-doğma» bölümünde «Yüce Tanrı'yı «başlangıç ve son durum» olarak koymaktadır. Yani Tanrı, yerin ve zamanın kuşbakışı görüldüğü bakış noktası oluyor. Kendi tezlerinin bir özetlemesinde Claudel şöyle yazıyor: «1 — Tanrı'nın yansıması olarak evren; 2 — Evrenin yansıması olarak da ozan; işte denebilir ki bu iki ilke ozanın okulu olacaktır.» «Connaissance» ve «Co-naissance» arasındaki bir kelime oyunuyla Claudel, her şeyi bir arada görme ile bilgiye varma ve tanımayı özdeşleştirmiş oluyor.

Claudel «Art Poétique»i 1903-4 yıllarında yazmıştır. Ama bu eserinde geliştirdiği fikirler ancak daha sonra, şimdi bizim *İpek Pabuç*'tan bu yana inceleyeceğimiz sonraki oyunlarında dram yönünden kendini göstermiştir⁸. Claudel'in «Art Poétique»inde geliştirdiği göksel-genel bakış, tüm Aristotelesçi dramaturji sınırlarını konudan dolayı kıran bir dünya oyunu biçimindeki çok geniş yayımlı *İpek Pabuç* (1919-24) oyununda biçimlenmiştir. Bu «Dört Günde İspanya Olayı», yerleri ve zamanları Katolik bakışıyla kaplamaktadır. «Olayın seyir yeri bütün dünyadır», diyor ön konuşmada, «ve daha çok da XVI. yüzyıl sonuyla XVII. yüzyıl başı İspanyası'dır. Yazarınız, çeşitli tepeler belli bir uzaklıktan bakıldığında nasıl bir ufukta birleşirlerse, ülkeleri ve zamanları da işte böyle birbiri içine sokma hakkını kendine tanıdı.» Claudel, oyunu için, İspanya'nın imparatorluk haline geldiği ve Katolikliğin en büyük gelişme olanağı kazandığı zamanı seçmiştir. *İpek Pabuç*, dünyayı «Tanrı'ya doğru» yeniden birleştiren (!) Conquistador Rodrigo'nun dramıdır (Conquistador: Amerika fethine çıkan İspanyol serüvencilerine verilen ad, ÇN). Kendisi zaten bugünün en koyu «Karşı Reformcular»ından olan Claudel, oyunu için de tarihte (Luther'le başlayan ünlü «Reform» hareketini önlemek için Katolik kilisesinin başlattığı gerici hareket olarak bilinen. ÇN) «Karşı-Reform» yıllarını seçmiş oluyor. *İpek Pabuç* oyunu üstüne kendisi şunları söylemiştir: «Bu, benim ozan olarak, dram yazarı olarak eserimin özetidir. Burada bir Rönesans conquistador'unun yaşamını veriyorum. Rönesans'ı, Katolikliğin en büyük başarıla-

rına ulaştığı dönemlerden biri olarak alıyorum; İncil'in zaman ve mekân içerisindeki fetihlerini tamamladığı, dinsizlerin küçük bir köşesinden saldırıya geçtikleri ve Kilise'nin, evrenle birlikte kendini savunduğu, Hümanistler'in Asya'yı yeniden buldukları, Kristof Kolomb'un, suların ortasından kendisi için yeni bir dünyanın fışkırdığını gördüğü, Kopernik'in gökyüzü İncil'ini açtığı, Don Juan d'Autriche'in Müslümanlığı püskürttüğü, Protestanlığın Akdağ'da durdurulduğu, Mikelanj'ın Saint-Pierre Kubbesi'ni yaptığı dönem...»⁹

Bu görüşle dünyayı kapsamak isteyen, dünyanın her yerinde geçen, «yerleri ve zamanları giriştiren», Hristiyan evren görüşüne her yanıyla değinen ve birbiri içine girmiş her türden olaylar ve yazgılarla bir dünya tablosu çizen böylesi bir dram, daha doğrusu dört akşamı dolduran dramlar dizisi, besbelli ki ancak Aristotelesçi olmayan bir dram yapısıyla düzenlenebilirdi. Claudel'in oyun biçimi, insanları ve eşyaları, yeri ve zamanı aynı bakış altında toplayan ve *bunlara yeryüzünün genel düzeni diye bakan*, her çeşit tiyatro aracını ve her çeşit süsleme yolunu kullanan Cizvit oyunlarına yaklaşmaktadır¹⁰. Buysa, en az Brecht'inki kadar (fakat tam karşısı olan, ÇN) bir dünya görüşü ve bir politika anlamındadır¹¹. Claudel, *İpek Pabuç'u* izleyen dramında, bu amaçla, modern epik tiyatro tarzlarında, konularının yorum ve irdelemelerine de giriyor; *İpek Pabuç'ta* kilisenin kavgası bile gösterilmektedir. Claudel bu oyunda, tiyatrodan dalıp gitmeyi (illüsyonu) kırma yöntemleri olarak bilinen tekniklerin de her çeşidine başvurmuştur, ne var ki bunlar, yorum vermekten çok, salt tiyatro gösterimini beslemek, ya da olayı mizahla gevşetmek, eğlendiricilikler katmak için yapılmıştır. Örneğin, oyunun başlangıcındaki anlatıcının konuşmasını, salt yapılan işin tiyatro olduğunu belirtmek biçiminde anlayabiliriz: «Rica edeceğim kardeşlerim, hep birlikte gözlerimizi eski ve yeni dünyadan eşit uzaklıkta, ekvatorun birkaç enlem altında okyanusa çevirelim. Direkleri yok olmuş, dalgalar üstünde başıboş kalmış bir gemi enkazının özel gösterimini görüyorsunuz...»; «2. Gün», yani 2. sahnede, dekor teknisyenlerinin arasında ortalığı süpürerek ha bire dolaşıp duran ve hele olay(!)ın en trajik yerinde bu salaşlıklarını doğrudan oyun kişilerine yapan «Çenesi Düşük» ise, araya sokulduğunu belirttiğimiz eğlendiriciliklere örnek olarak gösterilebilir. Dahası, gerek «anlatıcı»nın, gerekse «Çenesi Düşük»ün bütün araya girişleri, anlatma bağlantısıyla olayın kendisine kaynamış durumda.

Claudel olaylar çizgisinde çok gevşek bir bağlantı kurmakta ve geçişlerde de çok sayıda yan kişilerin yan sahne eklentileri içindeki anlatımlarıyla oyunu sürdürmektedir. Oyunun tek esas olayı denebilecek Don Rodrigo ile Dona Proeza arasındaki aşk öyküsüne, dünya egemenliğinin, İspanya imparatorluğunun öyküleri ve bir yığın yan sahne ve oyunlar katılarak tablo dolduruluyor, renklenip süsleniyor, kesiliyor, olayların koşutluğu ya da eşzamanlılığı, gizli ilişkileri gösteriliyor, her şeyin birbirine bağlılığı belirtiliyor. Konuşan «Ay», «Yıldızlar», «Koruyucu melekler», «Ermişler» ve «Gölgeler»in «İç» dünyasıyla, krallar ve conquistador'lar, kılı kırk yaran bilginler, askerler, küçük dolantılar ve çıkarlar, sevgiler, günahlar ve yeryüzünün çilesi, tiyatrodan hep aynı gerçeklik düzeyinde veriliyor. Oyun, İspanyol dünyasının her yerinde aynı anda geçiyor. Zamanın kullanılışında tam bir gelişigüzellik vardır. Büyük zaman atlamaları, üçe dörde varan koşut olaylarla bağlanmıştır. Bunların hepsi, Aristotelesçi dram biçimini yırtıp kendine özgü alışından giderek kendi yasasına varan, oyunlaştırılmış geniş bir epostur.

*Kristof Kolomb'un Kitabı*¹² oyununda da Claudel bir conquistador'un dramını işler. Bu oyunun odağındaysa, *İpek Pabuç*'taki Rodrigo gibi, Tanrı katından, bir kadın eliyle «dünyayı yeniden birleştirmek» işlevine koşullanmış Kolomb kişiliği bulunmaktadır. Orada Proeza'ya duyulan aşk, eylemin iç iticisiydi. Buradaysa, Tanrı buyruğunu Kolomb'a taşımakla görevli bir Katolik olarak aynı itki işlevi İsabell'a'dadır. Buna karşılık Kolomb, Rodrigo'ya oranla bir «dünya fatihi»nden çok bir «din misyoneri» olarak çıkıyor karşımıza. Adı da zaten «İsa'yı taşıyan» (Christopherus) ve «Güvercin» (Columbus) olarak simgeleştirilmiştir.

Kristof Kolomb'da Claudel, kendi «geç dram»ının biçimine varmıştır. *İpek Pabuç*, bu «geç dram»la karşılaştırıldığında biçim yönünden bir geçiş oyunu niteliğindeydi. Bu vardığı son biçim ise daha çok, dramla kilise töreninin birleştirilmesidir. Her çeşit modern tiyatro araçları, projeksiyon, eşzamanlı oyunların sürdüğü (simultan) sahne, dans, sözsüz oyun vb. kullanılarak tiyatro olayı zaman dışı bir törene oturtulmaya çalışılmıştır (altını biz çizdik, ÇN). Böylece Claudel, Hristiyan dramını ilk kaynağındaki törensel niteliğine yerleştirmekte, öte yandan Brecht'in oratoryo üslubu öğreti oyunlarında kullandığı modern araçlardan yararlanmaktadır^{13 14}. Ve bütün bunları kapalı bir yeni oyun biçiminde birleştirmekte, Brecht deneylerinin yanında, başlıbaşına bir olgu olarak

durmaktadır¹⁵.

Kristof Kolomb'un Kitabı adı da, bu oyunda olay ve olaya bakış düzeylerinin karmaşık çok katlılığına olanaklar sağlayan kurgusal epik yaklaşımı vurguluyor. Oyun, Kristof Kolomb'un kendi öyküsünün anlatıldığı kitabın bir törensel gösterimidir ve kilise töreninin esası nasıl «İncil» kitabıydı ise, bu oyunun esası da Kristof Kolomb'un kitabıdır. Zaten Claudel, André Gide'le mektuplaşmasında şöyle demiş: «*Katolik dram hangi dramdır, diye kendi kendime boşuna sorup duruyorum. Öyle görünüyor ki hiçbirisi değil, olamaz da, olmamalı da — (veya şöyle diyebiliriz: Katolik dram, zaten kilise töreninin kendisi olarak yoğunlaşmıştır). Katoliklik ruha güven, huzur vb. verebilir, bunları vermelidir. Bunun içinse göz alıcı bir aygıt (aparat) kullanılacaktır ve bu, artık salt bir huzur vericidir, dram boyutu yoktur* (Altını biz çizdik, ÇN)¹⁶. Oysa Claudel bir başka yerde de *Kristof Kolomb'u* dram olarak niteliyor, sonsuz yaşam için verilen uğraşa da insanlığın dramı diyor (8.7.09 günlü mektup). Bu iki söz arasındaki iç çelişki zaten Hristiyan dramı tartışmasının ta kendisidir. *İpek Pabuç*'la *Kristof Kolomb* arasındaki biçim karşıtlığı da bu çelişkide yatıyor: *İpek Pabuç*, tartışma ve çatışma boyutlarıyla biraz daha «dram»ken, *Kristof Kolomb* artık bir dramdan daha çok, bir «huzur verici»dir...

*Epos koskoca bütününü önümüze sermekte ve bizi,
dünyaya bakan tanrılar durumuna getirmektedir.*

Jean Paul¹

Claudel'den başka Thornton Wilder' da, tiyatrosunu biçim ve içerik yönünden belirleyen evrensel (üniversal) bilinci çeşitli yazılarında dile getirmiştir. Aspen'de, Goethe'nin 200. doğum yıldönümünde verdiği «Dünya edebiyatı ve modern akıl» konulu konferansında Wilder, bu bilinci tartışarak, onun ilk biçimlenişini Goethe'de bulduğunu belirtiyor². Goethe, 31 Ocak 1827'de Eckermann'la yaptığı görüşmede *dünya* edebiyatı çağının açıldığını söylemişti; işte bundan çıkarak Wilder Goethe'nin bu kanısının ürünlerini de gene onun eseri olan Faust'un ikinci bölümünde gördüğünü belirtiyor; bu bölümde Goethe'nin, dünyaya bütünlemesine bakış gereği, ülkeleri ve zamanları karmaştırıp — Wilder'ın deyişiyle — en göze batıcı anakronizmden (tarihsel oluş sırasını bile rek bozmaktan) hiç sakınmadığına değiniyor. Wilder, sürdürerek, tüm ülkeleri ve zamanları kapsamına alan belli «*bir*» temel insan kavranışında dile gelen bu evrensel bilincin çağdaş edebiyatla da kanıtlandığını söylüyor: Örneğin Eliot, Ezra Pound ve özellikle de — «Joyce»³ yazısından anlaşılacağı üzere Wilder'ın temelli etkisinde kaldığı — James Joyce, gibi.. Wilder'ın, tiyatrosundaki dünya görüşünü Joyce'un «Finnegan's Wake» eserinden aldığı kuşku götürmez: «Uyuyan, insanlığın öyküsünü baştan sona yaşar ve kendini dünya edebiyatının mitoslarındaki kahramanlarla ve günahkârlarla bir görür. Düşünceleri, üzerinden akan yıldızların et-

kisindedir ve içinde tüm dünya dillerinin kaynaştığı tek bir dile bürünmüştür...» Kimi etkin modern yazarlarca taslağı çizilmiş olan bu evrensel bilinç, artık modern insanın günlük yaşantısına da girmektedir: «Her kolej öğrencisi,» diyor Wilder, «Yunan, Roma çağlarını anımsamanın ve iç savaşımızda bulunmuş olmanın izlenimindedir. Bunun en azından bir sonucu şudur: Modern insan, değil milyonların, milyarların yaşayıp öldüklerinin bilincindedir ve yeryüzünde, yaşamın en geniş zaman boyutundaki çok geniş yayılımına oranla insanın konumunu belirlememiş hiçbir insanlık tanımı yeterli olamaz».

Wilder, modern edebiyatta oluşan ortak bileşke, «dünyanın birliği»dir⁴, diye vurguluyor: «Yirminci yüzyılın bu ikinci çeyreğinde, dünyanın gözle görülmeyen bir bütün olduğunu içeren bir edebiyatın çıkışına tanık olmaktayız. Bunun konusuysa gezegensel yaşantıdır.» Wilder'ın, aynı zamanda «gezegensel akıl» adını da verdiği evrensel bilinç, yeni bir birey görüşünü de kapsamakta. «Vicdanımız gezegensel boyutta olmaya başladı. Kişiyile evren arasında yeni bir gerilim girdi devreye... Edebiyat... bunu dile getirmelidir: Doğan her erkek ve kadın kendisiyle bütün arasında yeni bir ilişkinin varlığını duymaktadır.» Bir başka yerde de Wilder şöyle açıklayarak sürdürüyor: «Birey, özel ile genel arasında, kişi ile tüm insanlık arasında yeni bir denge oluşturmak zorundadır... Tiyatroya da (...) arınmış, sanat dolu sahne uzayında, bu dönüşümü canlandırmak düşer.» Bu yeni ilişkinin görünümünü Wilder, 1952 yazında Harvard Üniversitesi'nde verdiği konferansta şöyle açıklamış: «İnsanların tümünde ortak olan şeyler, onları ayırt eden şeyler üzerinde çok büyük bir ağırlık kazanıyor... Tüm edebiyat, insanlığın *tek* yaşam kavrayışının *tek* bir dile gelişinden ibarettir... Tüm dünya ağızları, aslında *tek* bir gezegensel dilin yerel farklılaşmalarından başka şey değil»⁵.

Wilder'ın oyunlarında da bu «insanlığın tümü için ortak» algıyı «gezegensel akıl» ile ilişki içinde oyunlaştırdığını göreceğiz.

Thornton Wilder'ın epik tiyatroya çıkan yolu, *Üç Dakikalık Oyunları*'ndaki ve tek perdeliklerindeki biçimlerden geçmektedir. Bu *Üç Dakikalık Oyunlar*, bir bakıma Baudelaire'in «Düzyazı Şiirler»i gibi, estetik görüşleri için yeni biçimler olarak kabul edilebilir. Bunlar, diyalog biçimli küçük lirik sahneler, oyunlaştırılmış fikirler, tablo kesitleri, durumlara ışık tutma çalışmalarıdır. Okumak için tasarlanmışlardır. Rejiyle ilgili sözler de, diyalog biçimindeki ana metin kadar önemli, o düzeyde sanatsal anlatım ça-

basındadırlar. Çünkü Wilder, büyük oyunlarında, geniş imgesel tasarımların dar sahne boyutlarına sığmaması nedeniyle «Anlatıcı» ya da «Yönetici»ye söylediği — Claudel'in projeksiyona başvurduğu — türden şeyleri, bu oyunlarda rejî açıklamalarıyla vermektedir. Bu rejî açıklamalarında yazar kendisi, «epik kişi», ya da dördüncü kişi durumuna geçiyor — *Üç Dakikalık Oyunlar*'ında hep üç oyuncu vardır —, okuyucunun ya da dinleyicinin hayal gücüne seslenen bir anlatıcıyı temsil ediyor. Bu oyunların uygulama olanağı pek yoktur.

Wilder bir kezinde Cardinal Newman'ı ve Jonathan Swift'i kendisinin «model»leri diye nitelemiştir. *Üç Dakikalık Oyunlar*'ında dindar bir kişi ve mizahçı olarak koyar kendini. Bunlarda *sanatsal yaklaşım da Hristiyan fikrine adanmıştır* (altını biz çizdik, ÇN). *Üç Dakikalık Oyunlar*'ındaki öğeler ve özellikle mizah katkıları, daha sonra geliştirdiği epik tiyatrosundaki öğelerin ilk adımları sayılabilir. Wilder, dağınık bir oyun ve oynanış biçimi kullanır; esas olayın «ciddiyetini», beklenmedik yerlerde ve ilgi tazelemek amacıyla kesip, aralara giriveren sahne arkası dünyasının mizahına bırakır kendini. Böylece sahneyle sahne arkası arasındaki ilişkinin giderek arttığı bir oyun yürütülür. Bu yöntem daha sonraki esas oyunlarında daha da bir anlam verilmiş olarak belli bir işlev görecektir. *Prosperina ve Şeytan* adlı «kuklalar için oyun» da «rolün dışına çıkma», sırf eğlence olsun diye kullanılmıştır. «Kukla oyunu» ögesiye, sırf esas oyunu, yani kukla perdesi gerisindeki iki Venedikli kukla oynatıcısının hırgürünü vermenin aracı olsun diye konmuştur. Oyuncunun «rol dışına çıkması», sahneyle sahne arkası arasında mekik dokuması, maske ve yüz, bütün bunlar ne Pirandello'daki gibi bir ikilemi açığa vurmak, ne de herhangi bir felsefe sorunu, ya da yorum için değildir; Wilder'a göre sırf eğlence kaynağıdır, o kadar. Bununla birlikte, söz konusu yöntemler, öbür epik tiyatrolarda olduğu gibi, natüralizm karşıtı etkiler olarak da görülebilir. Bu yolla seyircinin sahneyi gerçekle özdeş görme yanılması önleniyor ve seyirci sahnede olanların bir oyun olduğunu bilerek izlemiş oluyor. Böylece de, Antik tragedyalardaki keçiler korosu, ya da Barok tiyatrosundaki baleler gibi, seyirciyi olayın ciddiyetinden ayırıp bir soluk aldirmaya ve giderek esas olaya o oranda daha yüksek ilgi toplamaya yarmaktadır⁶. Wilder'a göre hiçbir konu, eğlendiricilik kaldıramayacak kadar, daha doğrusu sahne ciddiyetini kıran eğlenceyi taşıyamayacak kadar ciddi değildir. Bu ciddiyet kırıcı eğlenceyse, bir ba-

kıma *Kentauros*lar'daki gibi, oyun kişilerinin rol dışına çıkmaları yoluyla sağlanır. (Kentauros: İnsan başlı at figürü, Yun. Mit.'den, Adnan Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, ÇN). Hatta *Ateş Kardeş* adlı şirin oyunda olduğu gibi, yazar kendisi de rejî açıklamalarında «rol dışına» çıkabilmektedir. Örneğin Franziskus'un «bütün zamanlarda, büyük cennetliklerin işine yarayan ateş. Onları çevreliyor, onlar da içinde durup duruyorlar. Şimdi bile...» sözlerinin ardından Wilder kendisi, «vesaire...», diye ekleyivermiştir. Ya da *Mısır'a Kaçış* oyununda, en ciddi konuşmaların tam orta yerinde dişi eşek Hephzibah'ın damdan düşercesine: «İlerde sağdaki Sfenks baylarım, evet İsa'dan önce 3655», deyivermesi gibi «yabancılaştırma», ciddi olanın zor anlaşılmasını hafifletmekte, ama ağırlığını da korumaktadır⁷. Bu mizah eklentilerinin, daha sonraki epik oyunlarında nasıl daha da geliştiğini, *Tek Perdelik Oyunlar*'ında çok iyi saptayabiliriz.

Wilder'ın «gezegensel bilinç» görüşünün şu özel yönüne değinmiştik: Özelliği olmayan günlük yaşam öğelerinin, özellikli olana baskın çıkması; ayrıca, özelliksiz, günlük, alışılmış olanın, büyük dünya gidişine model alınabileceği⁸... (Brecht'in «yabancılaştırma» kuramına temelden karşıtlığın görülmesi için ilgili bölümdeki herhangi bir «yabancılaştırma» tanımına bakınız, ÇN). Wilder'ın tüm oyunlarına özgü içerik işte budur, yani *olağanın olağanüstülüğü*. Tek perdeliklerinde de Wilder hep, günlük yaşantının «gezegensel akıl»da yerini bulan bu olağanüstülüğünü karşılayacak anlatım biçimini aramıştır. Ve de bu biçimi epik tiyatrodada bulmuştur. Gündelik hayat, dünyanın sonsuz gidişini simgeleştiren bir tören halinde verilmektedir. Alışılmış şeyler, göksel-evrensel bakış içine yerleştirilerek şaşırtıcı yapılmaktadır⁹. Her günlük eylem ve uğraşlar, içinde büyük dünya olayının yansıdığı, küçük bir döngü olarak gösterilmektedir. Bu törensellik de Wilder'da, her aşamada bakış açısı daha genişlemek üzere üç basamakta oluşmuştur.

Mutlu Yolculuk'ta Kirby ailesinin hafta sonu gezisi mizahlı biçimde verilmektedir. Oyun kesilmeleri de sırf hiciv amaçları için yapılmaktadır. *Uzun Noel Yemeği*'nde ise yaşam, sevgi, doğum ve ölümü de kapsayan bir yemeğin törenselliği, salt seçilen bu modelin döngüsel akış biçimiyle bile, bize Wilder'ın burada «sonsuz» büyük olanın bir modelini biçimlemek istediğini duyumsatıyor. Nihayet Wilder, *Yataklı Vagon Pegasus'da*, yorumlar kanalıyla «gezegensel akıl»ı oyuna katmış ve tekil sahneleri büyük bağlantılara

genellemiştir. Zaten *Yataklı Vagon Pegasus*, *Kasabamız* oyununun bir ön biçimlenişidir.

Şimdi bu tek perdelikleri yakından inceleyelim. *Mutlu Yolculuk*'ta bir Amerikan (ABD) orta sınıf ailesi ele alınmakta. Bir orta sınıf baba ve orta sınıf anne, orta sınıf çocuklarını da — orta sınıf haşarlıklarıyla — alarak, bir hafta sonu gezmesi için kentteki evli büyük kızlarına gidiyorlar. Orta sınıf olaylarıyla bir orta sınıf gezisi yapılıyor, bir orta sınıf karşılaşması ve orta sınıf deneyleriyle... Kısacası her gün bin kez gördüğümüz durumların dışında bir şey yok: Gerçi Kirby'ler için pek özel bir durum bu, bütünlemesine bakıştaysa ona özel bir anlam veriliyor, ama gerçekte gündeliğin de gündeliği bir yaşam. Sahne olayı, bir provanın oyun olarak saptanması gibi. Böylece de yaşantı, gerçekdışı gibi saydamlaşıyor. Bir «oyun düzenleyicisi», aksesuarı (sahne takımları, donatım, oyun ve dekor gereği kullanılan eşyalar, ÇN) düzenliyor, oyun dışı kurulukta yan rolleri okuyor, arada oynuyor da belki. Oyunda kapalı dekora gerek yok zaten, çünkü her şey «*miş gibi*» oynanmakta, görünmeyen eşyalar tutulmakta, olanlar hep kişilerin davranışlarından anlaşılmaktadır. Buysa, Brecht'in deyişiyle söylemek istersek, esas olayı «yabancılaştırmakta», onu alışılmamış bir bakış açısına itmekte ve bir Amerikan aile yaşam tarzının salt eğlendirici bir gösterimi olarak kalabilecek bu olayı seyirciye «uzaklaştırmaktadır». Böylece oyun yöneticisi «tiyatro provası» biçiminin yardımıyla «alışılmamış»ı getirmektedir. Ne var ki, bütün bu «uzaklaştırma», «yabancılaştırma» ve «alışılmamış'ı getirme»ler — Brecht'in tam tersine — salt bir mizah oyununun mizahlı çerçevesi olarak kalmakta, başkaca bir amaçla kullanılmamaktadır¹⁰. *Uzun Noel Yemeği*'nde bu daha da başkadır.

Uzun Noel Yemeği (1931) oyununda, Bayard ailesi, bir noel yemeği töreninde, doğum kapısından ölüm kapısına oluşan tüm yaşam törenini baştan sona götürüyorlar. Evleniliyor, çocuklar oluyor, yaşlanıyor, ölüyor ve ölüm kapısından göçülüp gidiliyor. Sürekli bir döngü içinde bütün bunlar bir yemekte oluşuyor: «Bu oyunda geçen süre aslında doksan yıldır, Bayard'ın evindeki doksan noel yemeğinin sıkıştırılmışı, kısaltılmışı ve hızlandırılmışı olarak...» Wilder, zamanın bir simgesini koyabilmek için, onu hızlandırma tekniğini kullanılıyor. Yaşlanma, davranışların giderek ağırlaşması, vücudun biraz daha çökmesi yoluyla gösteriliyor; ihtiyarlayan, başına bir beyaz peruk takıyor. Gerek sözler, gerekse yemek sırasındaki küçük yardımlaşmalar hep, *dönüp duran*

töreni oluşturmaktadır. Sözün törensel nitelik alması oranında da «mimik» ve «jest»le anlatım ön düzeye çıkarılıyor. Wilder'da günlük dünya, ne kabadır, ne de bayağı. İyi yürekli, dost, büyüleyici, biraz modası geçmiş bir gündelik dünyadır. Düşlerde kalmıştır ama, bugündür. Oynanıp geçmiştir, ama ciddidir. *Döngüsel biçimiyle, bir olayın değil, bir durumun tablosudur*. Oynanıp geçen zamanın bilincini yitirmeksizin, «zamanı düzensizliğiyle yapılan bir gezi»dir. Aile bireylerinin konuşma üsluplarıyla, anılarıyla ve geriye bakışlarıyla Wilder, zamanın geçip gittiğini hep gözler önüne getirir. Uzun Noel yemeği süresince *Bayard ailesinin alışkanlıkları zerre kadar değişmez, yeni kuşak yeni bir eve taşınır, o kadar. Oysa kesinlikle bellidir ki, bu «uzun Noel yemeği» orada da sürüp gidecektir. Büyük yaşam oyunu bitmiyor, bitiş ister istemez gene bir başlangıca bağlanarak döngü sürüyor*. (Paragrafta altı çizili yerler, «Brecht Tiyatrosu» bölümü dipnot 47 ile karşılaştırılması istenlikle tarafımızdan çizildi, ÇN.)

Uzun Noel Yemeği ile Wilder, belli bir durumun modelini kullanarak bir şeyler gösteren tiyatro üslubunda karar kılmış oluyor. Tiyatrosunda, yalnızca tablolar sergileyen sahne, giderek daha çok o tablolar yardımıyla bir şeyler belirten sahneye varmıştır — yani bir bakıma Brecht'te ve Claudel'de gözlediğimize benzer bir uygulama —¹¹. *Yataklı Vagon Pegasus* oyununda bu «bir şeyler belirtici» uygulama bilerek yapılmıştır. Bir demiryolu vagonundaki gündelik olaylar modelinde «gezegenimizin günlük yaşantısı» gösteriliyor. Burada da «oyun düzenleyici», oyunun iplerini elinde tutuyor, panoları kaydırıyor, oyuncuların girmesini çıkmasını ayarlıyor, kendisi de olaya giriyor ve onu belli bir görüş açısına getiriyor. Oyunu kuşbakışı gösteriyor ve kendi kişiliğini olaylarla ilgili bir üst yargı yetkisi olarak telkinle kabul ettiriyor (suggeriert)¹². Sahne olayları gene dondurulmuş bir tiyatro provası biçiminde işleniyor: Dekor panosu pek yoktur, oyun eşyaları, gerçek provalarda kullanılanlardan da daha basittir. Provayı gene «oyun düzenleyicisi» yönetir; ne var ki, artık bu oyun dünyayı simgeleyeceğinden, düzenleyici de kendi başına buyruk kişiliğinde, «dünya oyununu yöneten»in (yeni tanrı'nın, ÇN) simgesiymiş gibi olur. *Yataklı Vagon Pegasus*, *Kasabamız* oyununun bir karşılığıdır. Ancak, dünya, bir küçük kent modelinde değil de, daracık oylumuyla bir gecede her çeşit insanı kapsayabilen bir demiryolu vagonu modelinde gösterilmektedir. Oyun düzenleyicisi seyirciye «kompartman»ları gezdirir, tek tek kişileri yalnız konuşturmakla kal-

maz, yüksek sesle düşündürür, düş gördürür — bütün bunlar hep günlük düşünceler, istekler ve düşlerdir —. Olay giderek büyüyen çevrelerde döner: Ölüler konuşur, sonra trenin geçtiği kırlar, en sonunda da gezegenler... Gecenin saatleri, filozoflar olarak girer ve tanrıya övgüler düzerler. Yaşayanlar ve ölüler, kentlerle, kırlarla, gezegenlerle ve gecenin saatleriyle birlikte dünyanın şarkısını söylerler. Baş melekler Gabriel ve Mikael aracılığıyla, Pegasus Yataklı Vagonu'nun dinsel konumu belirlenir. Kısacası, Wilder'ın tüm göksel evreni bir aradadır ve bir küçük «dünya tiyatrosu»nda «tanrının evreni» yansır. Oyunun odak kişisi, bu gece ölen ve gündelik dünyayı birdenbire bir «mucize» olarak kavrayan Harriet'tir. Oyun, trenin varışıyla biter. *Uzun Noel Yemeği*'nde olduğu gibi *Yataklı Vagon Pegasus*'da da bir model üzerinde bir şeyler gösterilmekte. Gösterilmek istenenin yanında, seçilen modelin şu ya da bu olması pek bir şey değiştirmez. Bu ister bir Noel yemeği, ister bir yataklı vagon, isterse bir küçük kent olabilir (Pegasus: «kanatlı at figürü», «ilham perisi simgesi» vb anlamlara geliyor, ÇN).

Kasabamız (Bizim Küçük Kentimiz, Our Town, 1938) oyunu da *Yataklı Vagon Pegasus* gibi, tiyatro içinde bir dünya modeli kurar, fakat daha çok yanlı ve daha karmaşık biçimde. Oyun düzenleyici, gene benzeri bir işlevdedir. Olayları bağlar, belli bir bakış açısına sokar, bu bakış açısı içinde olay gidişini öne ya da geriye doğru yöneltir, görüşler katar ve oyunun tümüne bir epik tutum getirir. Ayrıntıları, «anlatışlar» içinde verir, sonra da sahnede canlandırılmasını sağlar. Oyun düzenleyici, gene çok dağınıktır. Sahne arkasını seyircinin gözleri önüne getirir, oyunu bildirir, oyuncuların adlarını, yönetmenin adını söyler ve ilk perdenin içindekileri anlatır: «İlk perde küçük kentimizde bir günü gösteriyor. 7 Mayıs 1901'deyiz: Gün başlamadan az önce...» Ardından, lirik boyutlarda bir anlatışla kenti tasvir eder, dış görünüşünü, kentte oturanları ve sonunda da bu oyunda günlük yaşamın simgeleri olarak seçilen Gibbs ve Webbs «orta sınıf ailelerini» tanıtır; bu kentte aynı anda birçok şeyin olduğuna dikkat çekerek orda burda olanlara değinir ve aynı şeylerin «öteki birçok kentte de» geçtiğini, hiç de olağanüstü şeyler olmadığını, güncelin günceli olaylar olduğunu vurgular.

Bayan Gibbs ve Bayan Webbs, yani her iki ailenin anneleri mutfaklarında sözsüz oyunla işlerine başarlarken, oyun düzenleyici, ailelerin yaşantılarından, tasalarından, ayrıntılı bilgiler ve-

rir, bu arada (oyunda o anda köşeyi döndüğü görünen) Dr. Gibbs'in, 1930'da ölmüş olduğunu da bildirmeden geçmez. Demek ki olayın işlenişi hep geçmişe göndermelerle geliyor. — Bir bakıma Brecht'in «tarihselleştirme» dediği ve oyunculuk yöntemine bile kattığı tekniğe benzer bir gidiş... Ne var ki, Wilder'da bu yöntem, onun «büyük bütün» anlayışı içinde, geçmiş zaten hep bugündür, demeye geliyor. Brecht'deyse «tarihselleştirme», bir uzaklık sağlamak içindir, yani bugünün olayına bile, «bugünün tarihine özgü» bir olay, daha şimdiden bir «geçmiş», bir «tarih» olarak bakılmasını sağlamak amacıyla¹³. Oyun düzenleyici, kent yaşantısından çeşitli küçük sahnelerle, Gibbs ve Webbs'lerin aile yaşantısından eşzamanlı sahneleri, yorumlayarak oynatmaya başlar. Vermek istediği örneklerin yeterliğine inandığı yerlerdeyse, provaymış gibi keser. Bu perdede iki kez çok geniş bakışlar sokulur araya: Biri, oyun düzenleyicinin, Prof. Willard'a kasabanın coğrafya konumunu belirttiği yer, öteki de küçük Rebecca Webbs'e bir mektup üzerindeki şu adresi okuttuğu yer: «Jane Crofut, Crofut Çiftliği, Grover's Corners, Suttan Eyaleti, New Hampshire, Amerika Birleşik Devletleri, Batı Yarı Küresi, Dünya, Güneş Sistemi, Evren, Tanrı.» İkinci perdede «sevgi ve evlenme» gösterilir. Oyun düzenleyici gene ön bildirimine kattığı sözlerle, büyük dünya olayına değinir: «Üç yıl geçti. Güneş bin kezden çok doğdu. Yaz kış değişimleri dağı taşı biraz daha çatlattı» vb. İkinci perde gene gazetecisi ve sütçüsüyle kentin uyanışından başlar. Webbs ve Gibbs ailelerinin bu sabah özel bir telaşları vardır: Emily Webbs'le George Gibbs evleniyorlar. Bir geri dönüşle seyirciye bu evlenmenin nasıl oluştuğu gösterilir, oradan da doğruca düğün törenine geçilecek ve törende oyun düzenleyici de rahip rolünü oynayacaktır. Bu düğün sahnesi yalnız dıştan gösterilmekle kalmaz; arada her kişinin bu konudaki düşünceleri de yansıtılır. Emily ile George'un öpüşmeleri noktasında oyun düzenleyici sahneyi canlı bir tablo olarak dondurur ve burada olayın gündelik fakat bir o kadar da genel oluşu üstüne bir görüş katar. Üçüncü perdeyse ölüm üstünedir, yaşayanlarla ölümler birlikte oynarlar. Ölümler mezarlıkta oturmakta, yaşayanlarla ilgili görüşlerini dile getirmektedirler. Perde gene oyun düzenleyicinin, kentin çok az değişmiş döngülü küçük yaşantısı üstüne bilgi vermesiyle başlar. Ölümlerle yaşayanlar arasında geçen mezarlık sahnesindeyse o zamana kadar olan biteni öğreniriz: Gibbs anne ve Emily ölmüşlerdir. Emily'yi gömmeye gelenlerle, onu karşılayan ölümlerin kendi aralarında geçen eşzaman-

lı sahnelerde oyun, esas diyeceğine yaklaşır: Emily'nin yeniden yaşamak istediği o olağan gündelik yaşamın olağanüstülüğü... Emily'ye, yaşadığı dönem içinde bir kez daha yaşamayı istediği bir tek gün seçme şansı verilir. Ne var ki, bunu ancak ölü olma bilinciyle yaşayabilecektir, yani öncesini ve sonrasını bilerek, bölünmüş bir bilinçle... Emily, üzgün ve yenik, mezarına döner, ölülerin arasında sonsuzluğu beklemeye koyulur. *Yataklı Vagon Pegasus*'daki Harriet gibi, ölü Emily de «bilgiye varan» kişidir: Güncelliğin, büyük bağlantı içindeki anlamının farkına varmıştır.

Buradan, Wilder'ın neden epik tiyatroyu kullandığı kolayca anlaşılmaktadır. Bir küçük kentin yaşantısını tasvir etmek, onu yorumlamak, önden bildirimlerle geçmişi, bugünü ve geleceği iç içe bağlamak, olayları ve onlar arasındaki gizli eklentileri göstermek, dikkati küçük olay ayrıntılarına çekmek, genel içindeki bireyseli ve bireyseldeki geneli göz önüne çıkarmak istiyor da ondan. Bizi, «dünyayı gözleyen tanrılar» durumuna getirmek, Jean Paul'un epos için kullandığı deyişle «koskoca bütünü önümüze sermek» istiyor. Her bir küçük dramatik kesim, bütün bir dünyanın iç duyumunu yansıtan bir olay dokusu içinde yalnızca bir anlık görünüşler oluyor.

Ramak Kaldı (Dişimizin Zarı, The Skin of our Teeth, 1942) oyununda Wilder, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkarak, yer ve zaman bakımından tarihsel sırayı karmaştıran bir mizah içinde üç örnek aracılığıyla insanlığın bir durumunu özetliyor: «Bu kez de paçayı kurtarmış olma» durumunu... «Tiyatro Sorunları»nda Friedrich Dürrenmatt, Aristotelesçi birlik kurallarıyla karşılaştırmalı olarak modern tiyatro üstüne şunu yazıyor: «Geçmişin öyküsü yerine, belli bir 'durum' ağırlık kazandı ki, bu yolla gene bir birlik olanağı çıkıyor.» Belki Musil'in «dramda, yiten birlikçi nedensellik ve zaman sürekliliğinin yerine hangi kuruluş ilkesi konabilir?» sorusuna da yanıt getiren ilginç bir saptama¹⁴. İşte bu oyunda da, tüm insanlığı tehdit eden üç felaket göz önüne getirilmiş: Buzul yayılması, tufan, modern savaş... Bu üç durum aynı zamanda gerek aydınlık ve karanlık dönemleri ve gerekse geçmişten geleceğe süren «güçsüz»lüğüyle tüm insanlığı simgeleyen model durumlar olarak alınmıştır. İnsanlık ise, Antrobus ailesi ve Mr. Antrobus'un sevgilisi, hizmetçi ve hep bu ailenin yapışığı olan Sabina'yla simgelenmektedir. Böylece her oyun kişisi, (Wilder'ın insanlık anlayışına göre. ÇN) genellemenin bir simgesi durumundadır. Modern den tarih öncesine dek çağlar, renkli ve meselsi bir

oyunda karmaştırılmaktadır. Wilder burada, akla gelen her çeşit tiyatro aracını kullanmıştır: Projeksiyon, hoparlör, prova tekniği, anlatıcı, gibi... Wilder'ın oyunu oturttuğu serbest ve dağınık oynanış biçimiyse, oyundaki ciddi olan şeyi ve alttaki uyarı tonunu yok etmiyor. İlk perdenin konusu, buzul baskını. Antrobus ailesi bu felaketten, kendileriyle birlikte bazı kaçabilenleri de kurtarıyorlar: Yargıç Musa (yasa), Homer (şiir) ve üç sanat tanrıçası (sanat). «Bunu da atlatmış» olan Antrobus ailesini ikinci perdede, Mr. Antrobus'un başkan olarak yıllık toplantı düzenlediği Atlantic City'de, uygarlık curcunası içinde görüyoruz. Ama tufan geliyor ve «uygarlığın beşiği» olan panayırı silip süpürüyor. Aile, kendini gene son saniyede bir gemiyle kurtarıyor ve «her cins hayvandan bir çifti» de yanlarına alıyorlar. Üçüncü perdeyse, Henry Antrobus'un kendi hazırlayıp yürüttüğü savaş felaketi üstünedir. Henry Antrobus aynı anda hem Kabil, hem asker, hem de kötülüğün kendisidir. Gene çıkış yapmaya ve bu kez de her şeyi kökten yıkacak olan yeni felaketi yaratmaya hazırdır. Felaketlere, uygarlığın yerle bir olmasına, borsa bunalımlarına, insanlığın yozlaşmasına karşın ailenin birliği, yani «gündelik yaşantının mucizesi» bozulmaz ve aileye *Yataklı Vagon Pegasus*'daki gibi gecenin saatları da filozof olarak katılmakla büyük halka bütünlenir. Ne var ki, oyun Sabina'nın monoloğuyla yeniden başa döner: «İşte tam oyunun burasında sizler gelmiştiniz,» der Sabina seyirciye, «böyle oynayıp duracağız sonsuza dek... Oyunun sonu yazılmadı henüz»¹⁵.

Wilder, «gezegensel akıl» görüşü içinde insanlığın felaketini bir mesel olarak ele almış. Bu meseli daha geniş bakış açısına taşımak için alıntılar ve hicivlerle, tüm ülkeleri, zamanları, kültürleri, durumları, insanla ilgili gördüğü her şeyi oyuna sokmuş ve hepsini şu noktaya odaklamış: «Her şeye karşın kalıcı olan, olağan yaşantının olağanüstülüğü.» Hep dönüp duran konuşmalar ve durumlar, oyunun en sonda yeniden başa gelmesi gibi yollarla Wilder, insanlığı bir kısır döngü olarak törensel bir biçime sokuyor. Mitolojiyi, tarihi ve bugünü anırtırmalar, mizahlı «tiyatro provası» biçimleri, hep, anlamıyla ve gelişigüzelliğiyle, sonsuzluğu ve gelip geçiciliğiyle, değişkenliği ve hiç değişmezliğiyle, yaşamın renkli curcunasını sergilemektedir. Böylece bir konu yaklaşımı ister istemez epik tiyatroya vardıracaktı¹⁶.

Tennessee Williams, bizim incelememize konu olabilecek iki oyun yazmıştır: *Cam Biblolar* ve *Camino Real*. Üstelik Williams genellikle, Ibsen'in, Hauptmann'ın, Çehov'un ardından, ruhbilimsel gerçekçiliğin usta teknikçisi olarak natüralist bir yazar diye kabul edilmelidir. Ne var ki, bir olgu da onun, bu tekniğini aşarak bir başka bilinç alanına girmesine neden olmuştur: Williams ruhbilimi kullanmıştır; ruhbilim onun için, Avrupa natüralizminde de ortaya çıkmış olan «iç dünya sorununu» işlemek ve bu sorun kanalıyla belli tarihsel toplumsal durumları işlemeye girişmek üzere bir araç olmaktadır. Williams, simge yüklü bir gerçekçilikten giderek içsel alanı kendi başına kavramakta, böylece de iç yaşıntı, olayların görünür dış gerçekliğini saydamlaştırarak aşan, içine girilebilir olan bir gerçeklik haline gelmektedir. İç dünyaya böylesi bir yönelişse, onu epik dramaturjiye yaklaştırmıştır. Ama aynı zamanda, örneğin *Kızgın Damdaki Kedi* oyununda olduğu gibi ruhbilimsel Aristotelesçiliğe de yönelmiş olduğu için, yukarda sözü edilen iki oyunundaki epik dram yapısıyla yan yana ikili bir yolda görünüyor Williams.

Dıştan bakılınca *Cam Biblolar*'la *Camino Real* arasında hiçbir ilinti yoktur; konuları olsun, bunlara bakış biçimleri olsun, kesinlikle ayrıdır ama, Williams'ın kendisinin de belirttiği gibi, her iki oyun da şu ortak nitelikleri taşımaktadırlar: Biçim yönünden ikisi de bölümlerin (episodların) art arda sıralanmasıyla kurulmuş, ayrıca her ikisi de düş, anı ve iç yaşıntı alanlarında ele alınmışlardır. Yani *Strindberg*'deki gibi *sahne* bir *iç dünya* olmuştur.

Cam Biblolar (*Sırça Kümes*, 1944) oyununda Williams, her-

halde Newyork'ta Piscator'un «Dramatic Workshop»unda uzun süre çalışmış olmasının etkisiyle, oyun kişilerinin iç tasarımlarını somutlaştıracak tablolar, ya da olayın gidişini ve önemli durakları öne çıkaracak başlıklar gösteren projeksiyonlar kullanmıştır. Ne var ki, *sosyalist tiyatrodan psikolojik tiyatroya aktarılan bu teknik çok tutarsız olmakta ve gerçek anlamını da yitirmektedir* (Altını biz çizdik, ÇN). «Bölümlerin kopuk kopuk sıralanması biçiminde gelişen böyle bir oyunda, esas gidiş, yani öykünün süreklilik çizgisi, seyirci için kolayca anlaşılmaz hale geliverebilir,» demiş Williams (ve bu sakıncayı önlemek için projeksiyon vb. teknikleri kullanmış, ÇN). Oysa durum bunun tam tersidir. Aristotelesçi olmayan tiyatronun bölümler biçiminde kurulması, esasen o tiyatronun Aristotelesçi tiyatrodan farklı olarak ağırlığı olay sürekliliğine vermemesindendir. Ve gene bu nedenledir ki, bölümler biçiminde kurgu, bugün gittikçe ön düzeye geçen çok boyutlu irdeleme (refleksiyon) süreçlerine uygun olan kuruluştur. Brecht ve Piscator'da başlıklar, bir oyun seyredilmekte olduğu bilincini ayakta tutmak içindir; projeksiyonlar, olayın ardındakileri fon gösterimiyle vermek için, yorum için vb'dir. Williams'daysa çoğu kez Claudel'de olduğu gibi, projeksiyonlar, yalnızca oynayan oyun kişilerinin iç tasarımlarını yansıtır. Kaldı ki, Claudel'de bu kişilerde bir simge boyutu olması onu bağışlatıyorduyorsa, Williams'da böyle bir simge boyutu da yoktur. Kısacası ruhsal üstü bir tiyatronun devşirilmiş olan projeksiyon ve başlıklar, bir ruhsallaştırma tiyatrosunda inandırıcı olmamaktadır¹. Ancak ruhsallaştırma tiyatrosu derken, bunun Williams'daki sınırını da çizmemiz gerek: Kendi oyunları üstüne yazdığı makalelerden ve konuşmalardan anlıyoruz ki Williams, ruhsalbilimsel gerçekçiliği aşmak istiyordu: «Dolaysızca gözlerimizin önünde bulunanı, biçimini değiştirerek, değişik biçimlerde kaynaştırarak sergileyebilecek» bir yeni anti-natüralist (karşı-doğalcı) tiyatro anlayışına varmak çabasımdıydı. Gerçekten de Williams'ın oyunlarında tablolar, müzik, ışıklandırma ve efekt, sıkı gerçekçi biçimde sahnelemeyle, iç yaşantılar için, simgesel bir yoğunluk kazanmaktadır. Williams'ın gerçekçiliği saydamdır ve bize «bambaşka» bir ortamın, düşü, anısı, hayal gücüyle, içsel yaşamın kapılarını açar. Böylece dıştan gerçekçi görünen sahne yapısı, aslında salt bir ayna tutma olmayıp, Paul Klee'nin ünlü deyişiyle bir «netleştirme» olmaktadır (burada da «gerçekçi» deyimleri «doğal», «somut» vb anlamda kullanılmış olmalı, ÇN)

— Bkz: Esas Bölüm 2; dipnot: 7, 23, 44. — Sesler, efektler, müzik,

sahne ışığıyla bütünlenen incelikli dekor, simgeselliğe yaklaşmaktadır. Örneğin, Laura Wingfield'in üstüne titrediği cam biblolar, aynı zamanda onun kırılğan ruhunun da tablosu oluyor. *İhtiras Tramvayı*'nda Versouviana'nın çın-çın'ı, Blauche'in sürekli depreden anılarına karşılıktır. Ama işte bütün bunlar yalnızca ruhsal durum simgeleridir, yoksa Brecht'teki, Claudel'deki, ya da Wilder'daki gibi bir genel görüş veya bütünlemesine bir dünya bakışı içine oturtulmuş değildir².

Williams, *Cam Biblolar*'da epik dramaturjiyi kullanışının nedeni olarak şunu gösteriyor: «Oyunum, anıların oyunuydu da ondan». «Anımsama ise,» diye sürdürüyor Williams, «her çeşit sanatsal özgürlüğü içinde toplar, gereksiz ayrıntıları ayıklayabilir, buna karşılık gerekli olanları da duygusal değerleri oranında abartabilir.» Aynı biçimde «anımsama» olayı, çeşitli bölümleri de Williams'ın netleştirmek istediği iç yaşantı çerçevesindeki değerine göre kendisi seçer; zaman atlamaları, hatta zaman hızlandırması yapar. Ama gene de bu olay tek bir yerde geçmektedir. Oyunun tümü, kişilerden birinin anımsamalarına göre düzenlendiğinden, iki çeşit zaman girişmiş durumdadır: Geçmiş zaman ve şimdiki zaman. Williams, bir düş ve anımsama alanı yaratmak için her çeşit tiyatro olanağından yararlanıyor. Böylece pek çok olaya, eşyasız ve sözsüz oyunla değiniliyor. Müzik, iç yaşantıya yönlendiren bir ana «motif»le işleniyor, sahne gerisi saydamlaşıyor. İçsel bakış ve ayrıntıda gerçekçilik (gene «doğalcılık» anlamında, ÇN), Williams'ın oyunlarına özgü bir karışım halindedir. Williams'ın ruhsal üstü tiyatro arayışı, ayrıca — kendi yazdığı gibi — Laura Wingfield'in öyküsünden giderek gerçekte, olumsuz biten bir bekleyişin kendisini vermek istemesinde de dile geliyor. Yani Wingfield ailesinin karşıladığı konuk, aslında «hep beklediğimiz, o bekleyle yaşadığımız, ama çok geç gelen şey»dir. Ne var ki, genel anlamda bir olumsuz bekleyişi, özel bir ruhsal durumla vermeye çalışması, bir çelişki olmaktan kurtulamamaktadır.

Sahne olaylarını düşsel bir bakışa göre düzenlemekle ve oyunun dramaturjisini buna uyarlamakla Strindberg de, ruhsal tiyatrodan ruhsal üstü tiyatroya, natüralist tiyatrodan göstermecî tiyatroya geçmişti. Ama onda da Williams'inkine benzer bir ikilem vardı: Strindberg, Williams'ın *Camino Real*'indeki gibi, oyunu bu çeşit bir tiyatro için gerekli ruhsallık-ötesi bir ortama dayama yolunu tutmadığından, *Rüya Oyunu* ve *Şam'a Doğru*'da daha içine yerleşmek istediği düzenlemeyi kendisinin de fazla belirleyemedi-

ği karmakarışık bir dünya görüşü tiyatrosuna yaptırmıştır. Bu oyunların ancak bir arayış çerçevesinde değerlendirilmesi de bu yüzdendir. Dünya görüşünün varlığı açık değildir³.

Calderon dramını da tanıma fırsatını bulduğu Avrupa gezisi, Williams'ın ilgisini, ruhsal-ötesi bir bakış alanına çekti ve katıksız simgesel ve allegorik tiyatro yönünde bir oyun denemesi sayılabilecek olan *Camino Real*'i yazdı (1953). Williams, önsözünde, «Bu oyun, ne daha az, ne daha çok, tam tamına benim içinde yaşadığım dünyayı kavrayışımdır,» diyor; «kişileri de, asal tutum ve niteliklerin yoğunlaşmış tipleridir; yalnız bazı değişikliklerle; öyle ki bu tipler yollarını sokakta sürdürecektir olsalar, içlerinde o dönüşümler oluşarak söz konusu nitelik yoğunlaşmasına varırlardı.» Williams, dünya görüşünü sahneye getirirken allegori biçimini seçmiştir. «Oyun, ayrıcalı bir belirtisi olmayan bir yerde ve zaman dışında varlığa yöneliktir,» diyor. Claudel gibi Williams da, kendi dünya tablosunu biçimlemede içsel bakış aracı olarak düşten yararlanmıştır ve oyunun dramaturjisini de düşle belirlemiştir. Önsözde: «İstediğim, seyircilerime kendi yaşantımdan bir dağ pınarı gibi akan ya da fırtınadaki bulutlar gibi biçim değiştiren, ya da düşler gibi sürekli dağılıp yeniden biçimlenen, yabansı ve çekinmesiz bir şeyler aktarmak. Bu türden bir bağlantısızlık ne kaostur, ne de anarşi. Tersine, uzun ve planlı çalışmaların ürünüdür, çünkü ben bu oyunun kuruluş ve biçimi için başka hiçbir oyunumda olmadığı kadar bilinçli bir özen harcadım,» diyor⁴. *Camino Real* düşçül bir niteliktedir ve «Don Kihote'nin düşü» olarak akar. «İşkilli» Sancho Pansa'nın yalnız bıraktığı çılgın ve düşçü Don Kihote, kendi içsel gerçekliğini yaşama geçirme çabası içinde, *Camino Real*'in⁵ on altı durağını geçmek ve yeni bir yoldaş bulmak için Kafka'msı bir ara ülkeye varır — burayı Dante'deki «araf»la karşılaştıranlar da olmuştur —. Söz konusu tek tek duraklar da aynı zamanda, kurduğu düşün duraklarıdır. *Camino Real*, önce lüks bir semtten — kof zenginliğin alaylı simgesi —, sonra da dilenciler, iş kadınları ve hırsızlarla dolu sefil bir semtten geçerek terra inkognita'ya (bilinmeyen ülkeye) açılan büyük kapıya varır, onun ardından da «uzak karlı dağlar» görünmektedir: Umut. Gerek lüks yerlerde, gerekse sefil yerlerde insanlar hep aldatılmakta, umutsuzca kurtuluşu beklemektedirler. Ara sıra bir uçak, Fugitivo (kaçış), görünür. Bu felaketli yerden kendilerini dışarı atmak için herkes bu uçağa binme çabasındadır, ama boş bir umuttur bu, çünkü uçak düşer, parçalanır. Bilinmeyen bir yerden sürekli ölüm

yargıları çıkmakta ve çöp arabaları ara sokaklarda vızır vızır dolaşıp ölüleri toplamaktadır. Paçasını kurtaranlarsa korkuyla umut arasında bocalamaktadırlar. Oyunun anlatıcılığı ve gizli düzenleyiciliğini yapan menejer Gutman, durmadan geçilen durakları ünlerken, çingeneler de Camino Real'in konuklarını üç kâğıda getirmeye uğraşıyorlar. Bütün bunların arasında yalnızca Lord Byron ve boks şampiyonu Kilroy, kendilerini kentin hayhuyundan sıyrabilirler. «Altın yürekli ve altın eldivenli adam» Kilroy, soyulur, kovuşturulur, palyaço yapılır, sonunda öldürülür, hatta otopsi yapılır, ama gene de ölmez ve de Don Kihote'yi, tek yoldaşı olarak «bilinmeyen ülke» yolunda izler.

Burada Aristotelesçi olmayan dramaturjinin kullanılışını üç nedene dayayabiliriz: 1 — Oyun kişileri on altı durak boyunca gidiyorlar, yani duraklı oyun biçimi konunun kendisinden geliyor; 2 — *Camino Real* bir çeşit düş oyunu olarak tasarlanmıştır; 3 — Oyun «allegori» üslubunda öyle bir düzeye varıyor ki, artık «kişiler arası ilişkiler» dram nesnesi olmaktan çıkıyor. Bir başka olgu daha ilginç görünüyor: *Camino Real* oyunuyla Williams, görsel tiyatroya yönelmiştir, ama buna koşut törensel söze yönelmek sizin elbette. Gene de görsellüğün söze oranla ne kadar ağır bastığını kendi notlarından bile anlıyoruz. Bu, yalnızca bol sözsüz oyun ve dans katılmasından ibaret de kalmıyor, eski tiyatrodaki simgesel benzeşimin anlaşılması söze yüklenirken, burada tabloyla, mimik jest akışıyla gözle görünür biçimde veriliyor. İlginç olanı da Williams'ın artık söz simgeselliği üstünde hiç durmayışındır. Önsözünde, simge, tiyatronun doğal dilidir, diyor ve şöyle sürdürüyor: «Bilinçli ya da bilinçsiz duyular dünyamızda geniş bir imgeler dağarımız var, ve ben derim ki, insanların bağlantıları hep bu imgelere dayalıdır, tıpkı düşlerdeki gibi. Bir oyunda simge ancak bir tek yolla anlam kazanır: Bir şeyi, bütün sözlerin anlattığından daha dosdoğru, daha açık seçik ve daha güzel söylüyor olmakla.»

Camino Real için yazdığı sonsözde de görme ve duymanın (hissetmenin), söz ve düşünceyi alt etmesini, coşkuyla öne çıkarak, «Renk, güzellik, devinim ve kişilerin içten, birlikte oynamalarıdır, oyunu oyun yapan. Yoksa kâğıt üstündeki sözler, ya da bir yazarın düşünce ve görüşleri değil, konfeksiyon mağazalarının sürümünden devşirilme bu kokmuş eşyalar değil...» Oysa Williams kendisi de «görüş ve düşünceler» dışında bir yazar değildir, tersine daha çok da sözün çekiciliklerine sarılmıştır; burada, tiyatro-

nun bir yönüne ve olanağına yöneldiğini belirtmiş oluyor, ne var ki, bugün epik dramaturji kapsamı içinde sayılabilecek yeni tiyatro çizgilerinde açığa çıkan (Beckett'ten ve Ionesco'dan söz edeceğiz) bu yolda, kendisi sonuca kadar yürümüş değildir. Nitekim, *Camino Real*'den sonra *Kızgın Damdaki Kedi*'yle yeniden natüralizme dönmüştür. Tiyatro yazarlığının tümüne bakıldığında görülen büyük tutarsızlıklarına karşın, Williams'ın, bu iki oyunuyla gene de, Avrupa natüralistlerinde ve Strindberg'de var olan bir olanağı genişleterek epik dramaturjinin kullanılma alanına bu yönde katkı getirdiği söylenebilir⁶.

ŞİİRSEL TİYATRO - LORCA VE SCHEHADÊ

Yüzyılımıza geçişte, ekonomi ve endüstrileşmenin koşulladığı toplumun belirtilerinden biri olan hayatın şiirsizleşmesi, dramdaki bir karşılığını, içsellığe kaçışta bulmuştu. Bu kaçış, bir yandan da, kendini bu toplum yapısında gerçekleştiremeyen, ancak kelepçesinden kurtulmuş hayal gücünün ve kendi bilinçaltına yönelmiş duygu dünyasının yayılabildiği, dış gerçekliğin baskısından uzak «arı» şiiri, «piir poesi»yi öne çıkarmıştır. O güne dek, yalnızca var olan sanat türlerinden biri olagelen lirik, bu dönemde ayrıcalı bir konum almış, arı şiirin başlıca taşıyıcısı durumuna gelmiş, üstelik taşıdığı boyutlarla öteki türlere de taşmıştır (Romanizm'le belli bir koşutluk gösteren bir gelişim)¹. Epik «düzyazı şiir», dramdaki karşılığını şiirsel tiyatrodaki bulmuştur. Önceleri, «ancak erbabı anlar» biçimiyle sembolist dramda (örneğin Maeterlinck'te) oluşan bu şiirsel tiyatro, giderek metaforik (eğretililemeci, istiareli) anlatımın taşıyıcısı durumuna gelmiş, sahne uygulamasına başlı başına anlam kazandıran da bu olmuştur. *Sahne olayı*, epik ve liriğin soyut kavranışlarından çok, *somut gerçek bir tabana bağimli olduğundan*, (altını biz çizdik, ÇN) özellikle halk geleneğinin hâlâ canlı olduğu Latin ülkelerinde şiirsel tiyatro, çok kısa sürede halk oyununa (Volkstück) dönük ayrıcalı bir nitelik kazanmıştır².

Şiirsel tiyatronun en ileri gelen sanatçısı, Federico Garcia Lorca'dır. İspanyol halk oyunu geleneği, dizeli oyun geleneği ve bir de Lorca'nın olağanüstü bir kavrayışla kullandığı «zarzuela», «romans»³ biçimindeki, ya da baladesk kuruluşdaki sahne dizile-riyle, şiirsel durumlar yaratmaya ve şiirli duraklar vermeye özel

bir alan açıyordu. İşte bu şiirsellik Lorca tiyatrosunda başka hiçbir epik tiyatrodaki karşılığı bulunamayacak özgünlükte, bir eğretilmeler anlatım dünyasının taşıyıcısı olmuştur.

Brecht de özellikle *Puntilla*'da ve *Schwelk*'da halk oyununu yeniden canlandırmaya uğraşmıştır. Bu oyunlar da başta sözünü ettiğimiz gibi baladesk niteliğindedirler ve bunlarda da gerek dize- li yazılış, gerekse gülmeye şiişsel durumlar özel önem taşımaktadır. Ne var ki, Brecht'te dıştan da çok belirgin görünen toplumsal, politik çatışmalar, Lorca'da biraz temelde kalır, bir başka türlü, biraz gölgeli, çok kez de destansı nitelik kazanır.

Örneğin *Mariana Pineda* (1928), öteki adıyla «*Üç Perdelik Halksal Romans*», 1831 İspanya halk ayaklanmasında yiğitçe ölen bir kadının öyküsüdür. Dıştan bakılırsa bu kadın, sırf sevgilisi de içinde diye katıldığı bu özgürlük kavgası için ölmüştür. Önce yalnızca Pedro do Sotomayor'un sevgilisi olarak kadınlığıyla devrede olan yan bir kişilikken, olayların gidişi içinde ayaklanma başarısız kalıp önderleri kaçınca birdenbire özgürlük fikrinin başlıca taşıyıcısı durumuna gelir. Önce, ayaklanmanın bayrağını sırf sevgilisi için örmüştür. Ama girişim daha başında ortaya çıkarılıp, önderlerin — Pedro da birlikte — kaçmasıyla kadın dayanaksız kalınca, aynı bayrak onu yargıç Pedrosa'nın zorba ellerine teslim etmiş ve yargıç da onu, isteklerine boyun eğmediği için acımasızca astırmıştır. Burada denemez ki, Mariana salt sevgilisi uğruna ölmüştür — hayır, sevgilisi yok artık; ayaklanma kavgasında ölmüştür de denemez — ayaklanma dağılmış; o, soyut bir kavram için ölmüştür; simgelediği somut gerçeklik, zorbalıkla ezilmiş olan bir bayrak uğruna ölmüştür. Burada, koflaşmış bir dünyaya karşın, insanlığını ayakta tutmuş yiğit bir kişilik söz konusudur. Artık böylesi bir dünyayla, sırf o yaşamayı siirdürmek pahasına herhangi bir uzlaşmaya gidemez. Artık, içinde yaşayarak bütünleşemediği bir dünyayı terk etmek yoluyla kendini bütünlerken, «dünya fikrini» de, yani burada «özgürlük» kavramını da kendi ölümünde somutlaştıracaktır:

«Ben özgürlüğün kendisiyim, yaralamış onu insanlar!
Ah sevgi, sevgi, sevgi ve sonsuz yalnızlıklar!»

Biçim yönünden oyun, trajik olayı duyumsatan, «Ah, bu ne yaşlı günüdür Granada'nın!» romansıyla çerçeveleniyor. Olaylar romans biçimi sıralamasıyla üç tabloda kuruluyor. Lorca bu tab-

lolarda yer ve zaman bakımından özgürce davranmış. Oyun, dizeli yazılışıyla daha da üst düzeyde bir gerçeklik kazanıyor.

Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi (1941) oyunu da bir romanstır. «Bir sevda sergisinden üç tablo» diyor buna Lorca. Bu sergiyi lirik durum saptamakta, öyküyse bu lirik tülün ardındaymış gibi görünmekte. Yer yer bu tül saydamlaşıyor, olayın ana çizgileri aydınlanıyor: Yaşlı Don Perlimplin cıvı cıvı Belisa'yla evlenir. Daha evlenme gecesi kız onu «beş simgesel oynaşı» ile aldatır. Ama Don Perlimplin onu sevmektedir ve karanlık bahçede, hem kızın beklediği sevgiliyi, hem de kocası rolünü çift yönlü oynayarak kendi yaşamına son verir. Lirik durum, gerçeğin saydamlaştığı şiir ortamıyla, yaratıcı çevre düzeni, zengin sanatlılık ve koşuklu dizelerle öne çıkarılır. Olayın geçtiği yer hep Don Perlimplin'in evi ve bahçesidir; zamansa belki «kesilip dışarı atılmıştır», ilginç biçimde yok edilmiştir sanki, şiirsel duruma dönüştürülmüştür. Oyunun kişileri olan Don Perlimplin ile Belisa'nın gerçeklikleri bile saydamdır. Tek gerçek kişi hizmetçi Markolfa'ysa «olanlar»a aracılık eder, anlatır bir bakıma.

Kunduracının Harika Karısı (1930), Lorca'nın en «sade» oyunudur ve «iki perdelik enfes bir halk komedyası»dır. Bu da romans düzenindedir. Birbirine ayna gibi bakışık iki perdeden oluşur. Olay: Kunduracının karısı, kocasını nasıl yitirdi (1. Perde) ve sonra nasıl yeniden buldu (2. Perde). Ama bu içerik her çeşit şiirli eğlendirici sahnelere de olanak sağlamaktadır.

Beş Yıl Geçer Geçmez (1931) oyununda Lorca, bu kez halk oyununa dayanmaksızın, çok değişik bir anlatım boyutuna varıyor. Lorca'nın deyişiyle «zamanın efsanesi» olan bu oyun bir *allegoridir*. Burada artık zaman olayda içkin değil, başlıbaşına gösterimin nesnesidir. Lorca alegorik oyun kişileri aracılığıyla zamanın kendisini inceliyor. Şiirsel gerçeküstü boyutlardan sakınmasızca yararlanıyor. Dil eğretilmelidir ve olay bölümlerinin düşsel bir dizi içinde sıralanışı gibi, dil de her noktada mantıkla kavranamaz olabiliyor. Oyunun karşıt kişileri, salt gelecekte yaşayan *Genç*'le, salt geçmişte yaşayan *İhtiyar*'dır. Her ikisi, bu arada da oyunun tümü, dramatik şimdiki zamanı kaçırmazlar: Anılar ve hayaller onu çepeçevre kuşatmıştır. Kendini dış dünyadan koparmış ve kitaplık odasına kapanmış olan Genç, beş yıl nişanlısını bekler. Bu süreçte yalnızca onun iki arkadaşının kişiliğinde «dış dünya» devreye girer, gerçeküstü gibi yansıyan kedi-çocuk sahnesindeyse ölmüş kedi ile ölmüş çocuk görünür. 2. Perdede, bu arada bir

«rugby oyuncusunu» sevmiş olan nişanlısı, Genç'ten uzak durur. Nişanlılık elbisesi bir mankende kalır ve bir hayalet sahnesinde «nişanlılık elbisesinin yakınması» olarak Genç'in önünde danseder. 3. Perdedeyse ormanda bir tiyatro sahnesinde Arlekino'yla Bajazzo zamanın lirik bir irdelemesini oynarlar:

«Dalmış da derin düşlerine zaman
Gömülüp gitmiş boylu boyunca
Bir dün, bir de yarındır hep
Karanlık ağrıların çiçeklerini yutan»

Kitaplığın stenograf kızı gelir sahneye ve Genç'in beş yıl beklediği nişanlı rolünü oynar, ama o da Genç'e yanaşmaz. «Sevmiştim sevgilim, sonuna kadar da seveceğim seni.» Gene baştaki kitaplık odasına dönen son sahnedeysen Genç, yüreğine oynar, yitirir ve öldürülür.

Beş Yıl Geçer Geçmez, daha adıyla bile *yitirilmiş zaman*'ın efanesini duyumsattığı gibi, *Dona Rosita Bekâr Kalıyor* (1934) oyununda da Lorca, zamanı doğrudan doğruya sahneye getirmiş. «1900 yıllarının Granada şiiri; bölümlü, şarkılı ve danslı» olan bu oyun, Wilder'ın *Uzun Noel Yemeği* gibi, zamanın geçip gitmesi konusunu işliyor⁴. Bir çiçeğin yaşamını çizen lirik dizeler oyunun asal çerçevesini kuruyor ve duraklarını tam olarak belirliyor:

- I. «Sabah ilk açtığında
Kan kırmızı bir çiçektir.
- II. Öğlen boyu açık durur
Mercan sertliği gelir sonra.
- III. Ne zaman ki alacakaranlık çöker
Denizin maviliklerine
Aklaşır çiçeğim ak yanaklar gibi
Başlar yapraklarını dökmeye.»

Bir on beş yıl, sonra da bir on yıl nişanlısını bekleyip bekleyip de ne sevgiye, ne de yaşamaya kavuşamayan ve böylece solup giden, yaşlanan Dona Rosita üstüne yazılmış bu oyun, zamanın geçip gidişini çizmektedir. Şiirsel sahnelerde, küçük ev hayatından dingin görüntüler, gül yetiştiren Amca, Rosita'ya ilgi duyanlar, kız arkadaşlar ve sonunda Amca'nın ölümüyle evin durumunun kötüleşmesi, herkesin yaşlanması gösterilir. Konuşmalarda ve şiirlerde geçen hep zamandır. Sürekli bekleme durumu ve hep aynı

kişilerle oyun, zamanın ağır ağır geçip gitmesini, *yitip gitmesini* canlandırıyor.

Kısırlığın «trajik şiiri» olan *Yerma* (1934) oyunuyorsa dayanılmaz bir işkence düzeyine varan, öldürmeyle sonuçlanan bir durumun imgesidir. Yerma, kendisine çocuk yaptırmayan kocasını öldürür. Yerma için meyvesizlik, boşa gitmiş yaşam demektir. Oyun, birçok durumun, bir özel dramatik olay girişimi olmaksızın, art arda bağlanışdır ki, bu bölümlerdeki konuşma ve karşılaşmalar-da, kadının umutsuzluğunun git gide birikmesi görülür. Kocasıysa sürekli artan bir baskıyla karşılık verir, onu evin içine kapatır, gözletir; onu dış dünyadan tamamen ayırmaktır amacı. Bu da sonunda felakete, yani öldürülmesine yol açar.

Yüzyılımıza geçiş döneminin dramında görülen bu daralma ve yitirilen yaşam konusunu Lorca, kadınlar tragedyası olan *Bernarda Alba'nın Evi* (1936) oyununda yoğunlaştırmıştır. Bu oyunda Aristotelesçi kurgu, Bernarda Alba'nın kocasının ölümünden sonra beş kızını kapadığı evin, kurtuluşu olmayan bir hapishane niteliğine varışının, biçimsel dili oluyor. Yani oyun, yer birliğine dayandırılıyor, zamansa «dışta bırakılıyor»⁵. «Yas tutacağımız sekiz yıl boyunca bu evin pencerelerinden, sokaktaki rüzgârın bile sızmasına izin veremeyiz. Diyelim ki kapıları, pencereleri tuğlayla örmüşüz, kapatmışız, işte öyleymiş gibi yapacağız.» Ne var ki, dış dünya iki şeyle bu evin eşiğini geçiyor: Biri, tarlalardan gelen ve kızların hepsinin ezikliğini depreştiren «Rençberler korosu»; öteki ise, kızların en büyüğünü isteyen ve her akşam pencere kafesinin ardından kızla konuşmasına izin verilen Pepe el Romano kişiliği. Kadınların bütün konuşmaları dönüp dolaşıp, oyunun bu tek erkeğine varıyor ve yaratılan baskı ortamı içinde bu kişilik git gide korkunç bir tehlike olmaya başlıyor. En küçük kız Adela onunla buluşmayı başarıyor. Bunun ortaya çıkması kızı öyle bir duruma sürüklüyor ki, kız kendini asıyor. Adam savuşup gidiyor. Ama Bernarda Alba her çıkışı daha başlangıcında boğmayı sürdürüyor: «Hepimiz birlikte bir yas denizine gireceğiz. Susacağız, susacağız dedim, susacağız!»

Bu oyunda bir yaşam sıçrayışı ölümle ödenmekte. Lorca'nın burada, konu yönünden Ibsen'e yaklaştığı görülüyor⁶.

Kanlı Düğün'deyse benzeri bir konuya bir başka çıkış noktasından değinilmekte. Bu oyunda tören bakımından bütün koşulları düşünülerek yürütülen bir düğün, gerçekte acılar zindanına dönecektir. Gelinin daha önceki nişanlısı olup arada evlenmiş bu-

lunan Leonardo, oyunun başından beri tüm konuşmaları ve sahneleri bir hayalet gibi etkileyen korku verici karabasan durumunu alıyor. Düğün gecesi görünüyor ve gelini kaçırıyor. Tragedya, her iki delikanlının, Leonardo ve damadın, birbirini öldürmeleriyle son bulur. Oyun baladesk kuruluştadır ve üç duraklıdır: Söz kesme, düğün, kaçanların ölümle sonuçlanan izlenişi. Bu oyunun kesiksiz biçimde gelişen ve gerilimi sürekli artıran olay çizgisinde Aristotelesçi' bir kurgu görülmekte. Ancak gene de belli sahnelerde olay akışı alt düzeyde sürerken, lirik sahne, durumun asal taşıyıcılığını yükleniyor. Bunun en belirgin olduğu yer üçüncü perdenin başıdır: Kaçanların ormanda izlenmesi sırasında oduncu figürleri, ay, bir de dilenci kılığında çıkan ölümün allegorik figürü, uzun lirik bölümlerle sahneyi ele alıyorlar. Belirleyici olan durumlarda hep dizeli söz olayın dışına çıkmakta ve antik tragedya olduğu gibi olay üstü bir mitos gücü kazanmaktadır.

George Schehadé'nin *Vasco'nun Öyküsü* (1956) oyunu da benzer biçimde şiirsel halk oyunu niteliğinde işlenmiştir ve Lorca'nın tiyatrosu gibi «şiirsellik»ten giderek bir başka düzeye ulaşmaktadır. Yarı gülünçlü, yarı şiirsel bir oyun kişisi olan ürkek berber Vasco, alavere dalavereyle gizli bir askeri göreve sürüklenir ve bu temiz insan, savaş dolabının içine düşerek ezilir gider. «İçtenliğin gerçek yaşamda yer bulamaması» üstüne yazılmış bu oyun (biz de şunu ekleyelim: Yer yer gülünçlü, yer yer lirik tablolarla oluşan bu şiirlik, aslında yazarının aklının köşesinden bile geçmeyen bir «şikâyetname» boyutuna varmıştır: «Bir tez oyunu, savaşa karşı bir oyun yazmayı hiç mi hiç düşünmemiştim. Tiyatro benim için en önde, içten duymaya, kendiliğindenliğe dayanan bir eylemdir,» diye yazıyor Schehadé. Ama yazarının bu niyetine karşın, Tığmen September kişiliğinde nerdeyse savaşın kendisini biçimleyen bu oyun, şiirin boğulmasının bir sergilenişi aşamasına erişebilmiştir. Komik, ya da gülünçlü-şiirsel sahne olayı, hüüzlü bir konu yaklaşımını yüklenmiştir. Schehadé, rahat bir sahne sıralaması içinde berber Vasco'yla, onun nişanlısı olmak isteyerek oyun boyunca onu arayıp duran Margret'in öyküsünü anlatıyor. Bir türlü karşılaşamıyorlar. Bir seferinde raslantı sonucu karşı karşıya geliyorlarsa da, birbirlerini tanımıyorlar. Margret, sonunda nişanlısını buluyor, buluyor ama ölü olarak...

Schehadé'de Lorca'ya benzerlik yansıtmakta. Böylesi bir toplumsal «uygarlaşma»nın karşısında, arı, lirik, İspanyol halk ürünleri dünyası içinde serpilip boy atmış olan Lorca tiyatrosu, gene

de çağdaş toplum sorunlarını yükümlenmiştir. Yalnız buna ters yoldan varıyor, dışı çekip çerçeveleme yoluyla yapıyor bu işi. Lorca'nın dramı eğretilmeye dayalıdır ve imgeler dünyasının bir taşıyıcısıdır. Görünür dış olayın ardında daha geniş anlam düzeyleri yer alır. Örneğin, Bernarda Alba'nın, evinde beş kızını kapadığı, beyaz badanalı oda, toplumsal tutuculuğun hapisane tablosu olmaktadır (bknz. dn: 5, ÇN). *Yerma* ve *Kanlı Düşün*'de de, insanları en başat yaşam kıpırtılarında boğan bu toplumsal kıskaç, İspanyol kırsal gerçeğinden örneklenerek, genelde dünyamızda var olan insanca yaşayabilme sorununu koymaktadır (bknz: dn: 6, ÇN). İşte yüzyılımızın başlarından beri modern dramı etkisi altına alan ve dünya görüşü tiyatrosunda ideolojik ya da inançsal⁸ çözümler yollarına girilen bu sorun, saçma (absürd) tiyatrodan, eylem boyutunun, biçimde bile sığara inmesi tarzında işlenecektir.

Birçok yönleriyle Samuel Beckett, en belirgin biçimde Çehov tiyatrosunda kendini gösteren bir konunun izleyicisi olmuştur. Ayrıca Beckett, bu konuyu, düşünülebilecek en uç noktasına vardırmıştır. Çehov'da yaşamaya karşı yorgunluk, ilişki yokluğu, konuşmaların içinin boşalması, eylemin anlamsızlaşması, can sıkıntısı gibi biçimlerde ortaya çıkmış olan olguları Beckett yoğunlaştırarak, kendi oyunlarından birinin (*Oyunun Sonu - Fin de Partie*) adıyla, ya da öykülerinden birinin (*Son*) adıyla adlandırabileceğimiz büyütülmüş bir tasarım haline getirmiştir. Önümüzdeki tüm yapıtları, roman olsun, oyun olsun, hep bu «son» olma durumunun gösterimleridir. O bunu doğrudan doğruya «insanın koşulu» diye tanımlıyor¹. Biçim olarak Beckett, mesel (parabel) yolunu, dramaturji olanağı yönünden de epik tiyatroyu seçmiş; böylesi bir konu yaklaşımı için Aristotelesçiliğin kendisi de «saçma» olurdu besbelli². *Oyunlarında belli hiçbir öykü, hiçbir sahne olayı yoktur. Beckett için olay, bir anlam tasasından uzak, hatta anlamsızlık tasasından bile uzak, öylece bir devinimdir ve sonunda söner* (dipnot 2'yi kanıtlayan bu sözlerin altını biz çizdik, ÇN). Öteki epik tiyatrolarda olduğu gibi burada da, gösterilen, belli bir uzaklığa ötelenmiş oluyor. Ne var ki bu öteleme, herhangi bir sistemle ya da ister kuramsal, ister siyasal bir dünya düzenlemesi içeriğinde bir dünya görüşüyle bağlantılı olmadığından, bu uzaklık da, insanlar ve şeyler arasında bir aşılmaz uzaklık sonucuna geliyor³. Beckett'in açısından bakılırsa insanlık, boş yere kaynaşan bir karınca yuvası gibi görülür. İnsanların sözler ve edimler biçimindeki belirtileri, gerek kendi aralarındaki tam kopmuşluk ve gerek-

se gözlemciye olan korkunç uzaklık yüzünden, nesnesiz ve anlamsızdır. Söz, bir gürültü ve gevezelik kertesindedir, jestlerse, saçma soytarılık. Beckett'in «kahraman»larının zaman öldürmekten başka işleri yoktur; kaldı ki, bu bile onlara çok ağır gelir. Son ve kesin dağılışlarını, bitişlerini düşlerler. «Artık hiç kıpırdayamamak, bu bir şeydir işte! Düşünmeye kalkınca dağılıveren bir zekâ. Bir de bütün bunlara konuşamamak eklenince! Ayrıca tam bir sağırlık. Hem de felç olmak, kim bilir! Hatta belleğin de yok olması elbet...» diyor «Son» adlı öyküsünde. Çehov'un ağır işiten Fera-pont'la değindiği, duyumun ölüp gitmesi, Beckett'te son kertesine varmış oluyor. Kişileri sağır, dilsiz, kötürüm, kör oluyorlar; anı-ları da, bellekleri de yok oluyor. Üstelik anlaşıma zorluğundan ya-kınmıyorlar da. Konuşma denen şey düpedüz yok oluyor, anlamsız sesler ve saçma sapan sözcükler biçiminde, konuşmanın kendisiyle alay eden bir posa kalıyor geride. Beckett, *Molloy*'da, özellikle böyle anlamsız bir konuşma biçimi tanımlamış: «Söyledikleri anlaşılıyordu. Çünkü konuşurken dişleri birbirine vuruyordu. Zaten ne dediğini kendi de bilmiyordu. Yani, ancak arada bir bilinçsizlikle kesilen bu sürekli hırıltı gürültü içinde benden başka biri olsa şaşırp kalırdı.» Bir başka yerinde de: «Evet, duyduğum sözcükler bende salt bir ses etkisi bırakıyordu, anlam denen şeyden kurtulmuş.. Kendi sözlerim bile bana çoğu kez sinek vızıltısından farklı gelmiyordu.» *Godot'yu Beklerken*'de de, Lucky'nin yer yer salt sese dönüşen böyle bir «tirad»ı vardır. *Oyunun Sonu*'nda Hamm, kesin ve bir o kadar anlamsız yorumlarıyla iki kat saçma-laştırdığı bir «boşluğa monolog» söylemektedir.

Beckett, konuşma ve eylemin anlamını yadsılamakla, dil ve hareketin kendisini de yadsımış olmaktadır. Eylem bir soytarılık, dil ise hiçle hiç arasında gidip gelen bir ses olarak görünüyor, ya da söylendiği anda yok olan bir anlatım.

Beckett'te insanlar arasında ilişki kalmamıştır demiştik; ama, Beckett'in kişileri arasında başka türlü bir ilişki vardır da denebilir: Bir çeşit ilişkisizlik ilişkisi. Evet ilişki yoktur ama birbirlerine de mahkûmdurlar. «Beni niye tutuyorsun?» diye soruyor Clov *Oyunun Sonu*'nda. «Başka kimsem yok ki!» diye yanıtıyor Hamm. Bu bağımlılık, *Godot'yu Beklerken*'de Wladimir'le Estragon'u birlikte olmaya mahkûm edenle aynı türden. Bu bağlantı ne çekme, ne de itme, aslında sıfır, ama işte bu yüzden de birbirlerinden kopamıyorlar. İkisini bağlayan durum aynı, yani aynı avucun içine düşmüşler⁴. Bu aynı durum, — yani aslında, bir ilişki sağlayabile-

cek öznenin yok olması — önümüze bir yığın «niteliksiz adamlar» çıkarıyor. Beckett'in kişileri hep aynıdırlar, birbirlerinin yerine geçebilirler; korkunç boşlukta birbirlerinden ayırt edilemezler.

Burada kendiliğinden çıkıyor ki, Beckett'in dünyaya bakışını aktaran bu kişiler, toplum dışı kişilerdir. «Ne kimlikleri, ne işleri, ne de yerleri yurtları» vardır. Çoğu kez adlarını bile bilmezler ve her çeşit toplumsal kurumun yadsınmasını kişileştiren, ayrı tiplerdir: Serseriler, tutuklular, dilenciler, toplum dışına itilmiş kişiler. Dahası, bunlar vücutça da «işe yaramaz» kişilerdir.

«Beckett'in bu her şeyi yadsıması, aynı zamanda kendi kendini de yadsımaktadır: Bu, olsa olsa bir durum tasviridir, fakat asla olumsal bir sav değildir,» diyor Maurice Nadeau⁵. Öteki epik tiyatrolarda da sahne olayı, seyirci gözünde belli bir uzaklığa ötelenmekle bir durum gösterimine yaklaşıyordu. Ama Beckett'te, sahne olayının kendisi sırf durumdan ibaret. Küçük göstermelik soytarıca devinimlerle bu durma niteliği değişmez, bunlar da «olduğu yerde kıpırdanma»ya denktir. Kişilerin vücut ve zihin etkinliklerinin git gide tam sönmesiyle kesin bitişe varacak olan konuşma ve hareket, boşuna olduğu da baştan bilinen bir bekleyiş içinde biraz daha sürmektedir, o kadar. Bu türden bir içeriğin Aristotelesçi dramaturjiyle verilmesi hepten olanaksızdır besbelli. Beckett, *Godot'yu Beklerken*'de (1952) şu biçimi kullanıyor: Oyunun öyküsü, Godot'yu bekleyen iki serserinin, yani Wladimir'le Estragon'un, bu bekleyiş sırasındaki vakit öldürme ve can sıkıntılarının ibarettir. Eylemlerindeki anlamsızlığı vurgulamak için Beckett, onlara sık sık postal veya şapka giydirip çıkarttırır, birbirlerine küfrettirip barıştırır, ya da eylemin ustalıkla biçimde kısır döngü olarak dönüp durduğu gülünçlü soytarırlık düzenleri bulur: İkinci perdede Wladimir'le Estragon arasındaki şapka alışverişi gibi... Bu tavır tekerlemesi, aynı kertede anlamsız ve aynı biçimde dönüp duran söz tekerlemesiyle koştur gider⁶. Bu söz ve eylem tekerlemesi, her iki perdede birer kez kesiliyor: Biri, uşağı Lucky'yi de ipinden tutarak getiren Pozzo'nun girişi, ötekiyse, bir çocuğun girerek, Bay Godot'nun bugün gelmeyeceğini bildirmesi. Pozzo ve Lucky de anlamsız ses yığını ve soytarılıktan öte bir şey getirmiyor. Üstelik ikinci perdede bir değişiklik var: Körlük, dilsizlik ve belleği yitirme. Pozzo'nun kendi deyişine göre bunları da sağırılık izleyecektir. Oyun, başladığı gibi biter: İki serseri gene Godot'yu boş yere beklemeyi sürdürürler. İkinci perdenin içeriği, birinci perdenin tıpkısıdır, biri öbürünün bakışık bir uzantısıdır, bir duru-

mun hiç değişmeden sürüp gidişinin söz ve davranış tekerlemele-riyle dile getirilmesidir.

Oyunun Sonu (1956) gene bir şeyin beklenmesidir. Ne var ki bu kez Godot değil de «son»dur beklenen. *Oyunun Sonu*'nun, «kıyamet» konusunu gülünçlü biçimde işlediği söz götürmez. Güldürü biçimi burada «kıyamet»in anlamım boşaltmakta kullanılmış. Bu anlamsızlaştırma her şeyi gülünçlü yaparken, insanın durumunu da sıkıcı bir abartıya dönüştürmektedir. Beckett bir öyküsünde, «İmdat! diye inlemeyi denedim, ama günlük bir konuşma sesi çıkıverdi ağzımdan,» diyor ve sürdürüyor: «Kısa zamanda sona ereceğini biliyordum, öyleyse bir güldürü oynuyordum.» Ama işte bu «son»dan önceki güldürü zaten Beckett'e göre, yaşamın kendisinin bir simgesi! Büchner'in *Leonse ve Lena* oyunu, bu konu yaklaşımına, tarihin anlamından umut kesme çerçevesinde değinmişti. Leonse de hiçbir eylem yapmıyor, kendini eyliyor ve güldürü oynuyordu, ama gene de, iyimser bir aldanma gibi bile olsa, şenlikli bir sona erişiyordu. Beckett'in «güldürü»süye işkence kertesinde anlamsız bir zaman öldürme uğraşdır; anlamın kesin yokluğa varması ve edimin «felce» uğramasıdır. İnsanlar arası ilişkiler sıfırdır. Sahneyi tümüyle boşaltır bu. Negg ve Nill çuvallarının içine girip yok olurlar. Hamm, iskemlesinde sırtı dönük kalır ve cansız birkaç sözcük söyleyip bir iki kıpırdanır, o kadar. Oyunun bölümü falan kalmamıştır. Baştan sona tek düzedir. Kimi sözler ve edimler, o da yavaşlayarak, yinelenir. Oyunda zaman sürekliliğine de yer yoktur: Zaman ölmüştür, her şey gibi. Üç boyutlu uzay da bu son kılıf içinde sıkışıp yok olur: Dışarda artık «hiçbir şey yok»tur. Beckett'in, oyunu bir sözsüz oyun (*Acte sans paroles*) ile, yani artık söz olanağının kalmadığı tam bir boşluk görünümüyle noktalaması, oyunun da kaçınılmaz sonudur, başka bir şey değildir⁷.

SAÇMA TİYATRO IONESCO VE ADAMOV

Eugène Ionesco ve Arthur Adamov'un «saçma» tiyatroları pek öyle Samuel Beckett doğrultusunda sonuna kadar uzanmaz. Yazarlık sanatı yönünden ondan daha çelimsiz kaldıkları kabul edilir; ne var ki, gerek Brecht'in ve gerekse Claudel'in, Wilder'in, Williams'ın epik tiyatrodaki kullandıkları olanakları saçma tiyatro yönünde işleyerek sürdürmüşlerdir¹: Genç Brecht'in *Kentlerin Fundalığında* oyununda, nedenselliğe uymayan, dayanaksız bir olay çizgisiyle kavgayı «salt kavgâ» olarak soyutlayıp koyma çabasını anımsayalım; Claudel'in, sonraki oyunlarında düşsel tablolar kullanışını, gerek Claudel'in, gerekse Wilder'in, sözü törensele dönüştürmelerini, Williams'ın salt «görme ve duyma»ya dayalı tiyatro tanımını ve son olarak epik tiyatrodaki sahne olayının «durum»a yönelişini düşünelim. Öte yandan, «saçma» tiyatrodaki birçok şey anlaşılabilir hale geldiğinden, Ionesco ve Adamov, oyun içine yer yer küçük açıklama ve yorumlar bile sokmak zorunda kalmışlardır ki, bu katkılar saçma «üslup»un kendi arılığına ve gereklerine aykırı düşmektedir besbellî².

Görev Kurbanı'nda (1952) tiyatronun yeni üslubu üstüne Ionesco, yazar Nicolaus'a şöyle dedirtmekte: «Tiyatronun yenilenmesi olanakları üstünde çok düşündüm... Akılcı olmayan, yani Aristotelesçi olmayan bir tiyatro düşünüyorum... Bakın dostum, tiyatromuz artık çağımızın kültür üslubunu karşılamıyor, manevi etkinliklerimizle hiçbir uyumunu kalmamış... Yeni bir mantıkla, ruhbilimin yeni bulgularıyla ilgilenmek gerek³ Ben de öyle yaparak, bir başka mantığın, bir başka ruhbilimin buyruğuna uyuyorum, böylece çelişkiyi çelişmezliğe getireceğim, çelişmezlikleriy-

se genellikle çelişik denen duruma vardıracağım... Özdeşlik ilkesini, karakterlerin birliğini, sırf bir hareket uğruna gözden çıkarıyoruz... Biz artık biz değiliz... Kişilik yok. İçimizdeki, yalnızca çelişen ve çelişmeyen güçlerdir, o kadar... Eylemmiş, nedensellikmiş, geç kardeşim geç; at bunları bir kenara, hiç değilse eski kaba ve yanlış biçimiyle... *açık seçik olan her şey gibi yanlış*... Dram yok artık, tragedya da yok: Trajik, komik oluyor, komikse trajik...»⁴ Şimdi bu (açık seçik olmamayı öğütlerken, ÇN), kendisi de pek açık seçik olmayan tezlerden ve düşüncelerden ne menem bir tiyatro çıkar acaba?

İlkin, yer ve zamanda dıştan kısıtlamaları artık tümüyle yok sayan ve daha baştan «epik serbestlikleri» kullanacağım söyleyen, nedenselliği hiçe sayan, «Aristotelesçi olmayan» bir tiyatrodur bu. Kaldı ki Ionesco, bundan da daha ötede bir karşı Aristotelesçidir. Örneğin *Kel Şarkıcı*'da (1949) Aristotelesçi dramaturjinin temel öğelerini doğrudan alaya almaktadır: (1. Sahnede) diyalogu, (IV. Sahnede) alın yazısı kavramını, (aynı sahnenin sonunda) bilgiye varmayı, (V. Sahnede) nedenselliği... Oyunun ikinci adıyla zaten «Anti-Piyas» (Tiyatro oyununa karşı) biçimindedir⁵.

Öte yandan tiyatro, tümüyle bir iç dünya olmaktadır; yani sahne bir içsel bakış düzeyidir. «Tümüyle bu oyun,» diye yorumluyor bir makalesinde Ionesco, «kendim üstünedir, benim kendi iç evrenimin sahneye yansıtılmış bir tablosu, bir ruh dünyasının çelişki ve baş kaldırmalarıdır... Ne var ki, bu bireysel dünya, evrensel olanı içinde taşır...» Demek ki Ionesco da, Strindberg gibi iç dünyayı şergileyerek yeni bir evrenselliğe varmak niyetinde. Nitekim, «İç dünyayı çözmeyi, gün ışığına çıkarmayı bir başardık mı,» diye sürdürüyor, «bu, dış evrenin bir tablosu olarak biçimlenecektir. Nasıl ki makrokozmoz, mikrokozmoz içinde yansır.»⁶

Bu içsel bakış, bir durumun göstergesi ve simgesi olmak üzere, gerçek tasarımlarla düşsel tasarımların saçma biçimde yan yana gelmelerine olanak verir. Adamov ve Ionesco'nun sık sık başvurdukları «düş» genellikle tablolar halinde işlendiğine göre, açıktır ki, eski tiyatrodaki yardımcı öğeler olarak bulunan dans, sözsüz oyun ve görsellik, saçma tiyatrodaki ana öğeler durumuna geçecekler ve çoğu kez alaycı olan sözü arka düzeye iteceklerdir. Nitekim sahneye koyuş, kendine özgü hareket düzenleriyle plastik oluşumlara varır. Sahne, göz korkutucu biçimde tıklım tıklım dolar, ya da bomboş kalıverir; genişleyip açılır, ya da daralıp sıkışır; cansız eşyalar kaplayabilir sahneyi vb. Örneğin Ionesco'nun *Nasıl Kur-*

tulmalı (Amèdèe) oyununda, bir ceset üç perde boyunca odanın içine doğru git gide öylesine büyümekte ve tabandan öylesine çok ve hızla mantarlar bitivermektedir ki, oyunun esas kişileri olan Amèdèe ve Madelaine sonunda köşeciğe sıkışıp kımıldayamaz duruma gelmektedirler. Böylece oyunun tümü, sürekli büyüyen, devleşen gözdağı ve baskının dile getirilişi oluyor ve bu, hareket düzeniyle gösteriliyor. Sözlerse yalnızca bu olguya koşut tekerleme (törenselleştirilmiştir). Gene Ionesco'nun tek perdelik oyunu *Yeni Kiracı*'da, kiracının eşyaları odayı öyle bir doldurur ki, ev sahibesi köşede bir leke gibi kalır, sonra da boğulur. Her iki oyunda da, sergilenen küçük burjuva günlük yaşamının toprağından, korkunç bir tehlike büyüyüp yayılmakta. Bu «gündelik» yaşam, yalnızca «saçma ve akıl almaz» (Ionesco) olmakla kalmıyor, üstelik ivedi bir tehlike boyutunu alıyor. Bu kofluk öldürücü oluyor⁷.

«Eylem», daha doğrusu oyunun gidişi — çünkü bu tiyatro, bildiğimiz anlamda bir eylem tanımaz — gösteri amacı için kullanılıyor, yani sahne hareketi aracılığıyla bir şey gösterilmektedir. Buyusa, saçma tiyatrocuları Brecht'ten ve Claudel'le Wilder'dan ayıran bir özelliktir. Eylemin ağırlığı tükenince oyun da, tiyatrosal anlatımına görsel çizginin vurgulanmasıyla erişen bir durum gösterimi oluyor. «*Théâtre*»'ın önsözünde Adamov, kendisini tiyatro yazmaya iten bir sokak sahnesinden söz eder. Bu sahne, saçma tiyatronun, çarpıcı bir tablo yardımıyla bir şey *gösterme* yöntemini çok iyi niteliyor. Adamov'un yazısı şöyle: «Bir kör dileniyordu; iki kız görmeden geçtiler, şarkı söylüyorlardı: Gözlerimi kapadım, harika bir şeydi... O zaman aklıma düştü, insanoğlunun kimse-sizliğini, iletişim kopukluğunu, elden geldiğince kaba ve gözle görülür biçimde sahneye aktarmak...»

Saçma tiyatroda söz'ün ikili işlevi vardır. Biri, Bernard Dort'un⁸ dediği gibi, «Kişiler arasında bağlantının olamazlığını açığa çıkarmak, birbirlerini anlamadıklarını kanıtlamaktır... Kişiler arasındaki boşluğu konuşma aşamıyor artık.» Adamov, Çehov'u bu çeşit diyaloglara örnek olarak göstermiştir. Ionesco ise, gündelik söz dağarını, kaba saba dil öğeleriyle, kalıplaşmış bayat deyişlerle dolup taşan bir biçimde en çok kullanmakta ve bu yoldan, sözün içinin gittikçe boşalmasını, yazında olsun, günlük yaşamda olsun, artık hiçbir anlam taşımayışını sergilemektedir. Flaubert'in «fikirler molozu» dediği, kurumlarla küçük burjuvazinin gücünü sağlayan o söz ve düşünce yıkıntısı, Ionesco'nun oyunlarında, bir yağın kof söz takırtısı biçiminde yansır.

Hans Gottschalk¹⁰, Adamov'un oyunlarını, radikal determinizmin dile gelişi olarak yorumlamış ve bu oyunların içeriğini de şöyle koymuş: Çevrenin bireyi tümünden harcaması. Aynı konuyu Robert Musil de 1936'da yaptığı «Yazar ve Çağımız» konuşmasında ele almış ve bugünün yurttaşını, çeşitli kamu isterlerinin keşiştiği sonsuz küçük bir odak noktası olarak belirlemişti. Öyleyse bu konuyu özellikle işleyen Adamov'un, Büchner'le başlayıp Hauptmann'ın edilgin kahramanından geçerek, saçma tiyatrodaki kesin eylemsizliğe, ya da kahraman niteliği olmayan kişilerin anlamsız eylemlerine varan yolun uç noktasında olduğu söylenebilir. Adamov'un oyunlarının merkezinde bulunan «eylem» ve «görev» kavramları hep anlamsız ve amaçsız görünmektedir. Kafka'nın *Duruşma*'sındaki Joseph K., ya da *Şato*'sundaki kadastrocu gibi, Adamov'un benzeri tiplerinin de yaptıkları hep boşuna ya da tersine gider, bütün uğraşları, bilinmeyen ya da adı konmamış amaçlarından onları daha da uzağa düşürür¹¹. İşte Kafka'da olduğu gibi, şeylerin bu saçma düzenlenişidir ki, onları, saptanmış olarak «görünür» yapar, — elbette Klee'nin dediği anlamda —. (Bknz: «Brecht Tiyatrosu» Bl., dipnot: 22 ve 23, ÇN). Bununla birlikte Adamov, son oyunlarında, öncekilere oranla, determinizmden oldukça ayrılmış görünmektedir. Kendisi de *Le Ping-Pong* oyununda, bu görüşü aştığını belirtiyor. Bu oyunda Adamov'un düşünceleri, yalnız oyunun tiyatrosal gösterimindeki toplumu eleştirme eğilimiyle değil, fakat aynı zamanda oyun kişilerine durumlarını tanıma ve değiştirme etkinliğini vermesi ve seyirciyi etkileme amacıyla da Brecht kuramlarına yaklaşmaktadır (bknz: dipnot 1, ÇN). Oysa Ionesco, oyunlarında bu eğilime karşı çıkıyor. Brecht'e karşı girdiği saldırıyı da böyle anlamalı. «*Tiyatro Üstüne Çok Basit Düşünceler*»inde Ionesco, «Tüm ideolojik tiyatroların patron tiyatrosuna dönüşme tehlikesi vardır. Felsefe, din, politika ve eğitimi boşuna yinelemekle yükümlenirse, artık tiyatronun — kaba yararlılığı bir yan bırakırsak — özerk işlevi nerede kalır?»¹². Ne var ki, Ionesco'nun kendi tutumu da bunların içinde. Nitekim, yinelenmesi tiyatronun görevi değildir diye yadsıdığı bu «felsefe, din, politika ve eğitim» olguları, kendi oyunlarında da karşı çıkmak için bile olsa kullandığı esas konulardır.

Modern epik tiyatronun dramaturjisini büyük oranda belirleyen törensellik, durum ve sergileyici tablo¹³, oyun kişileri ve oyunculuk bakımlarından da saçma tiyatrodaki kendi sonuçlarını getirmiştir. Oyunun esasındaki tepeden görme, kuş bakışı bakış, bura-

da oyunu da kuklalaşmaya itiyor. Gerçekte kukla biçimi «figür»ler, gösteri aracı olmaya zaten çok uygundurlar. Örneğin Brecht'in *Adam Adamdır* oyununda bir adam düpedüz sökülüp başka türlü takılmaktadır. Oyunun reji notlarında şöyle yazılıdır: «Askerler ve çavuş, bacak tahtaları ve tel omuz askıları yardımıyla abartılı genişlikte ve uzunlukta yaratıklar gibi gösterildi. Kocaman elleri ve yarı maskeleri vardı. İşçi Galy Gay de değişe değişe sonunda tıpkı böyle bir yaratığa dönüştü.» Demek ki bir tiyatro oyun kişisi, kuklamsı bir gösteri aracı olmuş oluyor. Adamov'un *Büyük ve Küçük Manevra (La Grande et la Petite Manoeuvre)* oyununda da bir adamın siyasal terörle yavaş yavaş yıkılışı böyle «dönüştürme»yle gösterilmekte: Adam, sahneden sahneye daha bir kötürümleştiriliyor, sonunda kımıldayamaz oluyor, kaskatı kesiliyor.

Kukla, aynı zamanda toplumsal determinizmin bir sonucudur. Musil'in dediği gibi, bir yurttaş «çeşitli kamu isterlerinin kesiştiği sonsuz küçük odak noktası» olarak görülünce, kişiliğine özgü davranışları kalmaz ve trajik de cüce bir boyuta indirgenir. Musil bunu «Belirtiler Tiyatrosu» incelemesinde şöyle dile getirmiş: «Aslında iyi yaşamıyoruz, iyimser yaşıyoruz. Kötü kişiler değiliz, işimizi yürütme peşindeyiz. Üzgün değiliz, tatsız. Yaban değiliz, sinirli ve dengesiz...» Toplumsallaşmış dünya artık bireye «soluk alacak» köşe bırakmıyor: «Antigone sorununu artık Kreon'un sekreterleri çözüveriyorlar,» diye yazıyor Dürrenmatt¹⁴. Yönetilen dünyanın, kurbanlarına olan uzaklığı içinde trajik cüceleşerek artık komiğe dönüşüyor. Trajiğin kaba gülünçleşmesi daha Beckett'de görülmüştü. Ionesco bütün bu görüşleri karmaştırıp birleştiriyor. Nicolaus'a, «Trajik komiğe dönüşürken komik trajik oluyor,» dedirtiyor. Oyunlarını da zaten «Pseudo-Drame» (Yalan Oyun, ya da Eğreti, Takma, Sahte, Sözde Oyun, ÇN), ya da «Anti-Pièce» (Piyese, Oyuna karşı) diye niteliyor (bknz: Dipnot 5, ÇN).

Genel uygulamalara örnek olmak üzere, Adamov'un *İstila* (Düşman Akını, Invasion) ve Ionesco'nun *Ders* ve *Sandalyeler* oyunlarını biçim ve içerik yönünden inceleyelim.

Adamov'un *İstila* (1950) adlı oyununda, Peter'e bir yazar dostu, ölürken bir tomar «müsvedde» bırakır, o da bu yazı taslaklarını düzene koymayı görev edinir kendine. Tüm duygu ve düşüncelerini bu amaca yöneltir. Sözlerin anlamını çözme işine tutkuyla sarılmışken, karısı elden gider. Kendini, görevine daha sıkıca verebilmek için arka odaya kapanır. Ama başaramadığını anlar, arka odaya kapanmakla tüm yaşamdan koptuğunu görür ve yıkıl-

miş olarak ölür; ölürken bir çocuk, buruşmuş yazı kâğıtlarıyla oynamaktadır. Oyun baştan sona Kafka biçimi gerçekdışı bileşenlerle doludur, özellikle de küçük tavır ve eylemlerde vardır bu: Peter'in karısının kâh tavanda, kâh duvar boyunca, kâh yerde temizlik yaparken görünmesi gibi... Bu oyunda alışılmışı, her gününü, sıradanı simgeleyen annesi ise üç perde boyunca sandalyede oturur, ama önce köşeye çekilmişken gittikçe artan bir «cüret»le odanın ortasına ortasına gelir; Peter arka odaya kapanınca da, tüm ortama egemen olur. Böylece gündelik dünyanın adım adım ön düzeye geçişi gözle duyumsatılır. «Annenin konum değiştirmesi»nde dile gelen oyunun iç olayı, ayrıca sahne düzenlemesiyle de anlatılır. Birinci perdede, «Düzensizlik, tek tük mobilya, her yer kâğıt dolu, yerler bile» denmekte. Bu, gündelik dünyanın sarsılmışlığını, düzenin, ateşli bir gerçek arayıcısı eliyle bozulmuşluğunu anlatıyor. İkinci perde içinse, «Hâlâ düzensizlik, birçok mobilya, her yer kâğıt, ama artık yerlerde değil» diye yazılıdır. Demek ki, gündelik dünya, ağırlığını belli etmeye başlamıştır, ama henüz kâğıtlarla başabaş durumda. Üçüncü perde, «Gene düzensizlik, ayrıca çok çok mobilya, kâğıtlarsa düzenli kuleler halinde toparlanmış.» Peter arka odaya çekilince nası kâğıtları «düzene koymuş,» elbette kendi kafasınca, yani öyle üst üste yığmıştır. Dördüncü perde, «Alabildiğine mobilya, ama tam bir düzen içinde.» (Peter ölmüştür!) «Bu perdenin başlangıcında hiç kâğıt yoktur, ama sonra doğru yerle kâğıt atıntıları belirir.» Peter'in çabası ve yazarın yapıtı yok olmuş, yengî anada kalmıştır. Konumlar her aşamada sahne düzenlerinden de anlaşılmaktadır.

Adamov'un bu oyunda işlediği konular çeşitli. Kişinin yalnızlığı ve kendi başına kalmış olması bunlardan biri: Peter yazıları bir türlü sökmemektedir. İkincisi, Adamov'un kendisinin oyunun ana konusu saydığı, yaşamaktan kaçış sorunu: Peter'in arka odaya kapanması ve oradan yaşlanmış olarak çıkınca şunları öğrenmesi: «Orada (arka odanın kapısını gösterir) bir tek şeyi öğrendim, o da herkes gibi yaşamaya katılmadığım sürece bana hiçbir şeyin verilmeyeceği»¹⁵. Üçüncü olarak da «istila» konusu gösterilebilir. Bu sözcükten Adamov, annenin dış dünyasının iç dünyayı basıp onu ele geçirmesini anlıyor. Sahne bir dolar, bir boşalır; Peter'e yapılan baskın, hareket düzeniyle de gösterilmiş olur. Adamov diyor ki: «Bu baskın her şeyden önce bir düzensizliktir. Bu düzensizliğin nedenlerini göstermeye uğraşmayıp, sonuçlarını sergilemek istedim, sonuçların en ilginçiyse kalabalığın gürültüsü

içindeki yalnızlıktır. Bu yalnızlığı somut olarak göstermek için özel bir sahne düzeni bulunmalıydı: Birbirinden farksız görünen nesnelerle ve birbirine her yönden bağımlı (aile, meslek, gibi) oldukları halde, birbirlerini anlamaları olanaksız kişilerle sahneye, kelimenin tam anlamıyla bir baskın yapmak. Bu nedenle de alışılmamış bir dil kullanmak, ama gene kullanıla kullanıla anlamını yitirmiş günlük deyişlerle örülmüş olarak.» Böylece, bu bölümün başlangıcında değindiğimiz bazı noktalar açıklanmış oluyor: Örneğin, nedenleri tartışılmadan bir sonucun gösterilmesi, yani salt durum gösterimi; günlük yaşamda (burada da Wilder'ın tersine) konuşula konuşula anlamı aşılmış olan sözün, olmayacak, gerçekdışı, alışılmamış şeylerle karıştırılması gibi. «Dili çözmek» eğretilmesi altında, kullanılmaktan ötürü anlamını yitirmiş dil sorunu saklıdır: «Her şey yerini bulup yerleşmeden rahatlamak yok... Daha pek yakın zamana kadar bir tümceyi (yazı taslaklarındaki) bile tümüyle okuyamıyordum. Bu yüzden saatler ve saatlerce en ilkel sorunlarla uğraştım,» diyor Peter, «Niye örneğin ille de: es geschieht, deniyor? (Almanca'da bu deyim, «oluyor, vuku buluyor» anlamındadır ama, dil kuralı gereği başına mutlaka «o» öznesi konur, ÇN). Kim bu o? Ne ister «o» benden?... Bir sürü zamanımı böyle şeylere kafa yormakla geçirdim... Bulamadığım şey, sözcüklerin anlamı değil, onların eti, canı!» Ayrıca Adamov'un oyunları, modern varoluş temel sorunu yanında, sanatçı varoluşunu da ortaya koymak ister görünüyör.

Ionesco'nun oyunlarındaysa, Adamov'unkiler gibi çağrı, suçlama ve «öğreti nesnesi» hiç yoktur. *Ionesco yalnızca gösterir ve alay eder*¹⁶. Ele aldığı, çok belirli bir konu çevresidir, ancak Adamov'dan ayrı olarak, konuyu işlerken kendini daha çok sanatsal esintilere, raslantılara ve sahne buluşlarına bırakır. Böyle salt esintiler ve buluşlar (pür fantazi) ürünü yapıtların yorumu da güçlüklerle tıkalı olduğundan, biz burada hiç değilse buluşların konuya bağlı kaldığı iki oyununu inceleyeceğiz: *Sandalyeler* ve *Ders*.

Ionesco'nun esas konusu olan küçük burjuvazi (yalnız, *Ionesco'nun* kendisinin böyle sınıfsal somutlamalardan özenle kaçındığını belirtelim, ÇN), *Sandalyeler* (1951) oyununun da nesnesidir. Bu oyun, yaşlı bir kapıcı çiftin, kısıtlı ve doyunlaşmamış yaşamlarının sonunda büyük bir törene kaçış çabalarını gösterir. Önce, her türden basitlikleri bir bir karşılıklı ortaya döktükten sonra, «büyük kabul töreni»ni oynarlar. Daha doğrusu, kendi kendileri-

ni inandırarak, insanlığa büyük bildirilerini sunmak üzere bir yılın konuk kabul ederler — hayallerinde elbette — ve onlarla konuşurlar. Sürekli insanlar gelir, küçücük odalarına gelmedik kimse kalmaz, yüksek sosyete, devlet büyükleri, hatta son olarak da Kral... Oysa gerçekte oda yalnızca sandalyelerle dolmaktadır. En sonunda büyük bir gerilim içinde, çiftin bildirisini okuyacak «sözcü» beklenir. Gerçekten de «sözcü» diye biri gelir. Hayal güçlerinin zoruyla vardıkları bu gerçeklik karşısında kapıcı karı-koca kendilerinden geçerler. İhtiyar koca, ezberlenmiş açış konuşması kalıplarının hepsini tıktırdığı bir giriş yapar. Düşlerindeki isteklerinin yerine geldiği bu «kendi kendilerini tatmin»in doruk noktasında, karı-koca kendilerini pencereden atarlar. Boş sandalyelerin önünde dikilip yalnız anlamsız sesler çıkaran «sözcü»yse dil-siz, sağır bir geri zekâlı olarak görünür. Yani bildiri de hiçtir.

Ionesco'nun burada sahneye getirdiği şey, küçük burjuvanın, dar yaşamından, büyüklük ve yükselme düşlerine kaçıışı ve gerçek yaşamıyla hiçbir ilişkisi olamayacak düşlerini boğmak zorunda kalışdır. Sahne olayı, tek bir çizgi üstünedir ve içsel olarak, iki ihtiyarın tatminin doruğuna kadar hızla artan heyecanlarıyla birlikte yükselirken, dış hareket olarak da, sonunda tüm sahneyi dolduracak biçimde gitgide çoğalan sandalyelerle tırmanır. Tümüyle bu oyun, söz ve tavrın son kerte «biçimleştirildiği» bir bale gibi, git-tikçe daha saçmalaşan bir törendir.

Ders (1950) ise eğitim kalıpları üstüne düzenlenmiş bir gösteri, bir lise öğretmeniyle kız öğrencisi arasındaki bir çeşit boğuşmadır. Ders öğretimi (aritmetik ve yeni İspanyolca) sırf bu boğuşmanın silahlarını hazırlayan bir saçma ve gülünçlü gevezelik olarak verilir. Boğuşmanın kendisiyse gene hareket düzeniyle dıştan izlenir. Önce öğretmen alttan alır, ama uzun söz yığınlarıyla yavaş yavaş etkiyi ele geçirir. Sonundaysa kızı öldürür. Zaten daha önce kırk öğrenciyi daha öldürmüştür. Cesedi saklarlar. O sırada kapı çalar. Gelen yeni bir öğrencidir. Oyun baştan başlar. Anlamı açık: Koflaşmış, amacı kendine dönük, kısır bir eğitimin öğrenciyi «öldürmesi.» Bu konuya uygun olarak da Ionesco döngü törenseline seçmiş. Oyunun sonu gelip başına bağlanır.

Henüz oluşma durumundaki bu tarz tiyatro üstüne kesin bir söz söylenemez. Ama şu kadarı belli ki, bu tiyatro, Strindberg'in «içsel bakış»ını daha da öteye götüren yanı sıra yeni bir açılıma girmiştir. Çok kısıtlı ön koşullarından dolayı Aristotelesçi dramaturji içinde bu yapılamazdı¹⁷.

EK :
EPIK TİYATRO'NUN İKİ AYKIRI
UYARLAMASI

Modern dramın karşılaştığı çok boyutlu içerik-biçim sorunsalı ve her çeşit içerik, üslup ve kurguların yan yana görünebildiği günümüz tiyatrosundaki dramaturji karmaşası, şu yanılgıyı da beslemiştir: Sanılmıştır ki oyun yazarı, «içerikten gelen bir zorunluluk» olmasa da epik dramaturjiyi ve onun serbestliklerini, olanaklarını, istediği gibi kullanabilir, yani aslında Aristotelesçi bir kurgu gerektiren içeriği de Aristotelesçi olmayan dramaturjiyle bütünleştirebilir. Oysa bu durumda, bizim natüralist tiyatrodaki izlediğimizden başka çeşit bir içerik-biçim aykırılığı ortaya çıkıyor. Burada epik dramaturji, yazarın, konusunu gerçekte ona en uygun düşecek olan Aristotelesçi kurguda işlemekle işin kolayına sarmış görünecek diye başvurduğu bir *moda katkısı*, *modern olsun diye* yamanmış bir süs gibi kalmaktadır. Epik dramaturji geniş olmasına geniş bir kaptır ama, her içerik de ille bu kaba dökülür demek değildir. Buraya kadarki incelemelerimizde gördüğümüz gibi, onu kullanmanın zorunlu olup olmadığı, işlenecek konu ve sorunlar bütününe niteliğinden çıkar. Yazarın bakış açısına, neyi, kime, nasıl diyeceğine bağlıdır. İncelemenin vardığı ölçütler, gerçek karşı Aristotelesçi oyunu, aykırı uyarlamalarından ayırmamıza da olanak tanıyor¹.

Epik dramaturjinin böyle devşirme kullanımına en uygun örneklerden ikisi, Arthur Miller'in *Köprüden Görünüş* (*A View from the Bridge*) ve Carl Zuckmayer'in *Soğuk Işık* (*Kaltes Licht*) oyunlarıdır.

Arthur Miller, özellikle Ibsen'in ardından giden Amerikan yazarları kuşağındandır. Örneğin *Bütün Oğullarım* (*All my Sons*,

1947) oyununda Ibsen'in çözümlemeci dram tekniğini Miller, Amerika'nın bugününe uygulamış, Szondi'nin açıkladığı gibi onu izleyen bir yöntem tutmuştur. Anıların egemen olduğu *Satıcının Ölümü* (1949) oyunundaysa Ibsen gibi geçmişi konuşmalarda açığa çıkarmayıp, doğrudan sahnede oynatarak bugüne aktarmıştır. Olayların öyküsünde zaten iç içe girmiş olan geçmiş ve şimdiki zamanlar, oyunun dokusunda da girştirilmiştir ve bu, gene Szondi'nin kanıtladığı gibi, böyle bir konu için tutarlı bir yöntem olmuştur. Oysa *Köprüden Görünüş*'te durum bambaşkadır. Bu oyunda sözde bir «epik kişi», yani bir anlatıcı vardır; sahnede oynanan olaylar, kimi yerde giriş, kimi yerdeyse ara konuşmalar yapan bu anlatıcının anılarında yansımaktadır. Bu gözlemci, seyirciye kendini avukat olarak tanıtır ve meslek yaşamından bildiği bir olayı anlatır. Ama ne kendisi bu olayın oyuncularından biridir, ne de olay üzerinde en ufak bir işlev kazanır. Wilder'da, ya da Brecht'te olduğu gibi olayı daha «üst bir bakış» düzeyine de çıkarmaz. Yani kısacası: Bir fazlalıktır².

Gerçi Miller'in bu oyunda bize bir «üst bakış düzeyi» diye telkin etmek istediği bir şey vardır. Bu da avukatın, oyunun ana kişileri olan İtalyan göçmenlerinde, Antik'i hatırlatan arkaik (antik öncesi, ÇN) tutkuların patlamasını saptayıdır. Avukatın, hep gündelik olan konuşması birden şiirleşir:

«Sular yükselip
Rüzgâr tuz kokan havayı evlere savurunca
Ben burada, büronun dört duvarı arasında otururken
Zaman durur sanki.
Sicilya'yı düşünürüm, bu insanların kopup geldiği.
Güney İtalya'da büyük Roma'nın kayalıklarını hatta,
Ve en yücelerde Siraküza'yı
Kartacalılar'la Yunanlılar'ın kanlı savaşlara girdiği...»

Ama bu bir bakış açısı getirmez. Olsa olsa boşlukta bir duygusallık getirir. Oysa *Köprüden Görünüş*'te seyircinin izlediği, düpedüz bir ruhsal tragedyadır, bir tutkunun tragedyası: Dok işçisi Eddie, kendi evinde büyüyen kendi yeğenine sevdalıdır. Karısının akrabası olan iki kaçak İtalyan göçmen gelip onun evinde kalma-ya başladığında, kız bu iki delikanlıdan küçüğünü sevip evlenmek isteyince felaket patlak verir. Eddie ne yapıp edip evlenmeyi önlemeye çalışır. Bu hırs çılgınlık noktasına erişince de, gider ka-

çakları göçmenlik bürosuna ihbar eder. Kaçaklar tutuklanır ve sınır dışı edilirler. Delikanlılardan büyüğü öcünü almak için Eddie'yi öldürür. Dok işçisi, genç rakibini evden atabilmenin hukuksal bir yolunu bulabilmek için Avukat'a danışmaya gelmiştir. İşte, koca oyunda Avukat'ın işlevi, hepsi hepsi bu kadarcıktır. Bu öykü, hem yer birliğini, hem de iç çıkmazı dolayısıyla, ister istemez felakete götüren olay dokusunu gerektirmektedir. Oyunda zaman, oyunun anlaşılması bakımından hiç de gerekli olmayan Avukat'ın ara konuşmalarını atlayıp geçmektedir. Akış gerçekçi, çatışma, ruhsal nedene dayalıdır (gene «doğalcı» demek isteniyor, ÇN). Dış aksiyon olarak da sahnede tam tamına bu iç çatışmayı sürdürecektir olaylar canlandırılmaktadır. Miller'in bu içeriği için Aristotelesçi dramaturji gereklidir ve bu tümüyle de yeterlidir. Miller'in, kişilerinde olağanüstü yaptığı şey, yani tutkunun büyük gücü, doğrudan doğruya olaydan da görünür olmaktadır; ayrıca bir «epik kişi»nin açıklamasına hiç gerek duyurmamaktadır. Bu «epik kişi»yi yok saysak oyundan hiç mi hiç bir şey eksilmez. Öyleyse bu, modaya uyararak katılmış bir garnitürdür.

Zuckmayer'in *Soğuk Işık*'ında durum daha farklı değildir (1955). Oyunun konusu, atom sırlarını SSCB'ye verdiği için İngiltere'de tutuklanan Klaus Fuchs'un öyküsüdür. Zuckmayer'in de aklına, hiç de hakkı verilmeksizin Yunan tragedyası takılmış: «İnsanoğlu burada, Antik tragedyadaki gibi, kendi doğal ve günlük sınırlarını aşıp, dünyanın kaderine geçmiştir.» Oysa bu genelleme verilmiyor oyunda. Oyunda yalnızca yakın tarihteki Fuchs öyküsü, onun ideolojik bağlılığıyla, psikolojik zorlanması bakışında işlenmiş. Gerek psikolojik zorlanmanın yeterli biçimlenmemesini, gerekse Zuckmayer'in kendi aldığı ideolojik tavrın tutarsızlığını bir yana koyalım. Zuckmayer'in yöntemine bakalım. Zuckmayer bu oyunda, tarihsel olayların somut gerçekliğiyle onların sanatsal biçimlenişi arasında açık bir ikileme düşmüş. Konunun duygusal sürükleyici ve ucuz piyasa yanlarından hiçbir ödün vermeye kıyamadığı gibi üstüne de katmış biraz. Birbirinden çok uzak yerleri (Londra-Newyork) ve Klaus Fuchs'la ilgili esas öyküyü kapsayan geniş zaman oylumunu (1939-50) boşu boşuna doldurmuş oyuna, çünkü getirdiği çatışma bu birçok olay olmaksızın da verilebilirdi. Üstelik, epik dramaturjinin geniş olanaklarını, o andaki gerilim için yeterince yükseltici bulduğu sahnelerin dramatisasyonunda kullanmış da, tam sorunun ortaya konması ve anlaşılması bakımından önemli görünen sahnelerde kullanmamış...

Soğuk Işık, yakın dönemin bir olayının gerçekçi bir sergilenişi (gene «doğal» ya da «gerçekliğin tıpkısı», demek isteniyor, ÇN) aktarılmasıdır, çatışma ruhsal ve «kişiler arası» konmuştur. Bu konu — aslında en iyisi filmle verilebilir ama — tiyatrodan da en azından kendine denk düşecek biçim Aristotelesçi olabilirdi. Nitekim Aristotelesçi gerilim çizgisini, yani iç çatışmanın keskinleşmesi doruğa yükselirken dış aksiyonda da baş karakterin çıkmaza sokulmasını gözden çıkarmamış Zuckmayer. Üstelik son sahnelerde hemen birlik kurallarına sarılmış. Salt gerilim düşünüldüğü için buna şaşmamak gerekir. Zuckmayer'in gizli servis memuru Northan'la ortaya getirmek istediği «üst bakış», Yunan tragedyası bakışı, — yani diyelim suç ve ceza sorunu, kişi ve dünya sorunu —, ucuz sürükleyici olay çizgisi içinde yitip gitmiş. Böylesi bir öyküyü Aristotelesçi biçim içinde vermek yalnız olanaklı değil, üstelik de gerekliken, Zuckmayer'in sırf bu uğraştan kurtulmak için yer yer epik tiyatro öğelerini kullanması da, Yunan tragedyasının yüceliğini amaçlaması da, boşuna olmuştur³.

I — GİRİŞ BÖLÜMÜ

1 — ARİSTOTELES'Çİ DRAM VE ARİSTOTELES'Çİ OLMAYAN DRAM

- 1) *Anmerkungen über das Theater, Gesammelte Schriften, München-Leipzig, Cilt V, S. 232*; (Lenz, 1751-1792 yılları arasında yaşamış ve Brecht'in Berliner Ensemble'da sahneye koyduğu «Hofmeister» oyununun yazarı olan ünlü tiyatro yazar ve eleştirmeni. ÇN).
- 2) Aristoteles Poetikası'nın Antik tragedyayı nereye kadar temsil ettiği sorusu burada bir yana bırakılmıştır. Bkz: W. L. Lucas, *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*, London 1927; Max Commerel, Lessing und Aristoteles, Frankfurt a. M. 1940, S. 35, 53, 57.
Çevirenin Notu (ÇN): Aristoteles'in bu konudaki ünlü eseri dilimize çevrilmiş bulunuyor. Bkz: *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1936 İst. (Poiein - yaratı, poietikos - yaratma, poietik - yaratım, deyimleri için bkz: Felsefe Ansiklopedisi, Orhan Hançerlioğlu, Remzi Kitabevi, 1878-80 İst. Cilt 5); öte yandan Tunalı'nın «poetika» olarak dilimize çevirdiği «poetik» deyiminin Almanca'da karşılığı: Şiir ve yazın sanatı; edebiyat, söze, dile dayalı sanatlar (Brockhaus: Dichtkunst); bu sanatların «kuram» yanını da kapsayabilen bu sözcüğü, Tunalı aynı zamanda «estetik» anlamında da almış (aynı yerde, S. 8); oysa ayrı ve daha geniş anlamları olan «estetik» kavramı için bkz: *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Moissej Kagan, Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, İst. 1982. Biz bundan böyle, «poetik» sözcüğünü, metindeki kullanılış anlamlarına göre kullanalım.
- 3) ÇN: «Dram» kavramı, yalnızca «oyun metni», «tiyatro yazını» anlamında kullanılabildiği gibi, genel olarak «tiyatro» anlamına da gelebiliyor. (Yalnızca belli bir oyun türü anlamındaki kullanılışı bu incelemede hiç söz konusu değil). Öte yandan «dramaturji» kavramı da kimi yerde salt «dram kuruluşu», «dram yapısı» olarak geçerken, kimi yerde (örneğin Brecht'te) tiyatronun tüm alanlarını kapsayan, seyircinin niteliğini ve

algılayışını da içeren bir kavram olabiliyor: «Eğer ağırlıkla dramaturji sorunları konuyorsa, 'dramaturji' deyimini de şimdiye kadar alışıldığı gibi dramın kuruluşundan ibaret sayamayız... Brecht, tiyatronun toplumsal koşullarını olduğu kadar toplumsal amaçlarını da, oyunların metinlerini olduğu kadar, onların tiyatrodaki oyuncular tarafından ve komşu sanat araçlarıyla birlikte seyirciye sunuluşunu da, hep bir bütün olarak ele almış ve böylece kuramla uygulamanın birbirinden koparılmasını önlemişti. Bu anlayış gereği Brecht Dramaturjisi de, tiyatronun tüm alanlarını kapsar nitelikte incelenmelidir.» (Kaethe Rüllicke - Weiler, *Brecht Dramaturjisi - Die Dramaturgie Brechts*, Henschelverlag, Berlin 1968).

- 4) Brecht, son kuramsal yazılarından «*Die Dialektik auf dem Theater*» (*Tiyatroda Diyalektik*)de, «epik» deyimini «çok biçimsel» bulduğunu yazıyor ama, gene de «bir yenisi önerilemeksizin,» diyor.

ÇN: Bu çok önemli tartışma konusunu daha baştan açığa kavuşturmak için, Brecht'in adı geçen yazısının (1951 - 56) giriş paragrafı olan söz konusu satırların tümünü aktarmakta yarar görüyoruz: «Tiyatro İçin Küçük Araç'ın 45. bölümüne adanan aşağıdaki çalışmalar bize, 'epik tiyatro' deyiminin, amaçlanan (ve bir kesimiyle de uygulanmış olan) tiyatro açısından, fazla biçimsel kaldığını düşündürüyor. Bu ürünler için epik tiyatro elbette gene ön koşuldur, ne var ki, 'epik tiyatro' deyimini, toplumun yaratıcılığını ve değişebilirliğini tek başına hiç de kucaklamıyor, oysa o ürünler, esas hazzı, esas zevki, bu kaynaklardan üretmek zorundalar: Dolayısıyla 'epik tiyatro' deyiminin yetersizliğini belirtmeliyiz, ancak bir yenisi de önerilemeksizin...» Öte yandan Rüllicke, Brecht'in, amaçlanan tiyatro için «diyalektik tiyatro» deyimini de çok «tek yanlı» bulduğunu, bu nedenle, yetersizliği belirtilen «epik tiyatro» deyimini yerine «bir yenisinin önerilemediğini» özellikle kaydediyor. Sonuç olarak Rüllicke, Shakespeare Tiyatrosu gibi, gene en uygun deyim «Brecht Tiyatrosu» olacağını keskinliyor (Kaethe Rüllicke, aynı yerde, dipnot 2' de); Brecht'in, «Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı»ndan başlayarak, «yeni bir yasallık kurduğu epik oyunlarını artık salt 'epik' deyiminin kucaklayamaz» olduğunu belirten Rüllicke şöyle sürdürüyor: «Bunlar, toplumsal görüş olarak diyalektik maddeci, kuruluş olaraksa toplumsu gerçekçidirler ki, oyunların yapılarından çok daha fazla şey kapsayan bu kavramlar olmaksızın Brecht'in oyunlarındaki özgüllük dile getirilemez.» (Aynı yerde, S. 72); EB, 2, dn: 10'a da bkz.

- 5) ÇN: «Epik» kavramıyla «Karşı-Aristoteles'çilik» kavramını tam çakışık olarak alan ve buna Brecht'i de kanıt gösteren (oysa Brecht'te bunlar birbirinden ayırdır), öte yandan Karşı-Aristotelesçiliği de, yalnızca Aristoteles'in «birlik» kurallarına (ki bunların da «üç birlik» olarak sonradan Aristoteles'e yakıştırıldığını biliyoruz) uymamaktan ibaret «tek bir yapı» niteliğinde tanımlıyor görüne. Kesting'in bu tezine yöneltilmiş eleştiriler için bkz: (Esas Bölüm, 1, dn: 2; EB, 2, dn: 4, 21; EB, 3, dn: 11 vb.) «Üç Birlik» kuralının oluşum süreci içinse, bkz: *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Sevda Şener, Adam Yayınları, İst. 1982, s. 73.

- 6) ÇN: Aristoteles'in kendisinin en çok üstünde durduğu «öykü birliği» kavramına bağlı olan bu «nedensellik» kuralı, bildiğimiz felsefi «nedensellik»ten çok farklı olduğu için, örneğin Tunalı, «Poetika» çevirisinde

(dn: 2'de age.) bu kavramın karşılığı olarak, «olasılık ya da zorunluluk yasası» deyimini kullanmıştır: «Bütün öteki taklide dayanan tasvirlerde nasıl taklit, belli ve birlikli bir objenin taklidi ise, aynı şekilde öykü de, bir hareketin taklidi olduğuna göre, birlikli ve tamamlanmış bir hareketin taklidi olmalıdır... Şairin görevi gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına (kausalite - nedensellik yasalarına, ÇN) göre mümkün olan şeyi ifade etmelidir.» (Age. s. 29, 30) Aristoteles'çi olmayan tiyatronun (örneğin Brecht'in) «nedensellik»e yaklaşımı için ise, bkz: «Aristoteles'çi Olmayan Dramda Nedensellik — Die Kausalität in nicht-Aristotelischer Dramatik», B. Brecht, Gesammelte Werke, Suhrkamp - Verlag, Cilt 15, S. 279 ve ayrıca EB, 2, dn: 7.

Öte yandan Aristoteles Poetikası'nı belirleyen ve burada pek üstünde durulmayan «katharsis» amacının, (bu amacın özellikle son dönem burjuva dramında aldığı «bilinç dışı duygusal özdeşleşme Einfühlung» ve «göz boyama illüzyon» boyutlarıyla) Brecht'in asıl karşı çıktığı Aristoteles'çilik «karakteristiği» olduğunu da göreceğiz (Bkz: EB, 2, dn: 21).

- 7) ÇN: Epos: Hikâye eden şiir, hikâye eden taklit (Bkz: Aristoteles, Poetika, age, S. 71).
- 8) ÇN: Burada, «modernist tiyatro» diye bildiğimiz (bkz: *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, Aziz Çalışlar, Kültür Yayınevi, 1978, İst.) belli akımların değil, genelde her yönüyle yakın ve son dönem tiyatrosundan söz edilmek istendiği açık. Bu nedenle bu sözcüğü ya aynen kullanmayı, ya da «yeni», «son dönem» vb. deyimlerle karşılamayı sürdüreceğiz.
- 9) ÇN: Episod: (Özellikle burada) oyunun (kendi içinde de bağımsız birim olabilen) olay bölümleri, bölüm, sahne; Aristoteles Poetika'da şöyle diyor: «Bütün hikâyeler ve hareketler arasında «episod»lara dayanan hikâye ve hareketler en kötüleridir. «Episod»lara dayanan hikâye de yince, içinde episod'ların birbirini olasılık ve zorunluluk yasalarına göre kovalamadığı hikâyeleri anlıyorum.» (Age, S. 32). «Şair, tragedya'sını 'epik' olarak şekillendirmemeyi daima aklında tutmalıdır. 'Epik' deyince anladığım şey, içerik bakımından çok geniş tutulmuş bir konudur.» (Age, S. 53).

- 1) *La Conquête de l'Ubiquité, Pièces sur l'Art*, Paris, 1934. (Parçanın Fransızca'dan çevirisini Müntekim Ökmen yapmıştır).
- 2) ÇN: «Diyalektik maddeci düşüncenin klasiklerinin, Hegel'in estetik kuramına ne denli yüksek bir değer biçtiklerini biliyoruz.» (Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, age, s. 482). Özellikle bu bölüm nedeniyle, estetik ve sanat konularındaki yaklaşımlara ve tartışmalara, Kagan'ın adı geçen eseriyle Pospelov'un *Edebiyat Bilimi* eserinin ışığında bakılmasını öneririz.
- 3) ÇN: Kategori: Ulam. Aralarında herhangi bir bakımdan ilgi ya da benzerlik bulunan şeylerin topu (Türkçe Sözlük). Biz bu tanımı, «ve başka şeylerle de ayrımı belirlenen» diye bütünleyerek, «kategori» sözcüğünü aynen kullanmak zorunluluğunu duyduk. Bunun gibi, «normatif» karşılığı, «düzgüsel» deyişi; «norm» karşılığı, düzgü deyişi henüz yerleşmemiş olduğundan, metin tümüyle anlaşılmaz olabilir kaygısıyla, bu deyimleri ya aynen kullanmayı, ya da anlam karşılıklarıyla çevirmeyi yeğledik. Gene Almanca'daki «Stroff» sözcüğünü (Materi, Malzeme, Madde), bu alandaki karşılığı olabilecek («konu ve sorunlar bütünü» gibi) deyişlerle karşılamaya uğraştık. Kesting, sanatın işleyeceği nesne, konu, konular bütünü, konu ve sorunlar bütünü vb. ile bunların işlendikten sonra eserin «içeriği» halini alısını, kavram çözümlemeleri düzeyinde tartışmamış. Bu kavramların derinlemesine incelenişi için, bkz. *Edebiyat Bilimi I*, G. N. Pospelov, çev: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, 1984, s. 114-148; Kagan, *Estetik ve Sanat*, age, s. 258-267 ve 404-417; ayrıca bkz. *Wir und die Kunst*, Wolfgang Hütt, Henschel Verlag, Berlin 1977, s. 86-87 ve *Marxismus und Aesthetik*, Hans Koch, Dietz Verlag, Berlin, 1961, s. 299 ve devamı.
- 4) *Zur Lehre der Dichtungsgattungen, Festschrift für A. Sauer*'de, Stuttgart, 1925.
- 5) *Gehalt und Form*, Dortmund; *Gedanken über den Aufbau des Dramas, Zwischen Philosophie und Kunst*'da, Leipzig, 1926; *Wesen und Formen des Dramas*, Halle (Saale) 1945.
- 6) *Wesen und Formen des Dramas*, age, s. 4 ile *Zwischen Philosophie und Kunst*, age'deki «açık ve kapalı dram biçimi» saptamasını karşılaştırdınız. Bu saptamasını, kendisinin öğrencisi olan Erwin Scheuer, Büchner'in dram biçimini açıklamada başarıyla kullanmış nitekim. (Erwin Scheuer: *Açık Dram Biçiminde Perde ve Sahne; Georg Büchner Dramasında Somutlanması, Germanische Studien*'de, Berlin, 1929.)
- 7) *Der Weg zur Form*, München 1928.
- 8) ÇN: Natüralizm (doğacılık) ile ilgili açıklamalar için bkz: GB, 5, dn: 4.
- 9) *Aesthetik des Tragischen*, München, 3/1917.
- 10) Walter Benjamin, *Vorwort zum Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Schriften, Frankfurt, 1955, cilt 2, s. 155.
- 11) *Ursprung und Gestalt des Dramas*, Berlin, 1943.
- 12) *Epik und Dramatik*, München, 1955.
- 13) *Das Drama*, Tübingen, 1956.
- 14) Artur Pfeiffer, *Ursprung und Gestalt des Dramas*, age, s. 25.
- 15) *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1956.
- 16) ÇN: «Öz» (Wesen) deyiminin kimi zaman «içerik» (Inhalt) deyişiyle

- aynı anlamda alınmasının sakıncası burada biraz dılıu uçıĝn kavu-
şuyor. Oysa, «Öz» (Mahiyet, Esas), daha çok «görünüm» (suret) ile
karşılıklı bir kavram çiftiyken, «içerik» (muhteva) daha çok «biçim»
(şekil) ile karşılıklı bir kavram çiftidir. Bu konularda, ayrıca bkz. *Fel-
sefe Ansiklopedisi — Kavramlar ve Akımlar*, Orhan Hançerlioğlu, age.
- 17) Hegel, *Aesthetik*, Berlin, 1955, s. 21.
ÇN: Bu konuda ayrıca bkz: Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, age s. 29-30.
(«Hegel, sanatta, insan yaşamının, ulusal özgürlüğü de içeren ve deĝi-
şik gelişim evrelerine dayalı, tam ve kapalı bir imgesel ifadesini gör-
müştü. Hegel, sanatı ulusal tarihle bağlantı içine oturtuyordu, ne var
ki tarih tasarımı idealistti.») Ve, Kagan, *Estetik ve Sanat*, age, s. 412-
420: «Bilimsel maddeci estetik, diyalektik maddeci düşüncenin tezle-
rinden yola çıkarak, bütün öbür olaylarda olduğu gib, sanatta da, bi-
çimin her şeyden önde içeriğe bağlı, onun altında yer alan, ona hizmet
eden bir öge olduğunu kanıtlar. Biçimci estetiğin temsilcileriye, bu-
nun tam karşısını kanıtlamaya çalışırlar. Sanatta, derler, öncelik içe-
rikte deĝil, biçimdedir; sanat yapıtı ise, ideal haliyle salt biçimdir, bir
içeriğin estetiksel olmayan yükünden bütünüyle kurtulmuş, kendi ken-
dine yeterli 'biçim oyunu'dur... Hiç kuşkusuz biçimin görece bir ba-
ğımsızlığı vardır ve içerikle ilintisi birçok bakımlardan kendi etkinli-
ğine bağlıdır: Ama sorunun özünü deĝiştirmez bu. Çünkü, biçim, içe-
riği cisimlendirdiği için, içerik karşısındaki konumu *ikincil*'dir. Önce-
lik, her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir... Sanatta biçim-
cilik, gerçekçilik gibi, romantizm vb. gibi, normal bir olay olarak gö-
rülemez. İçeriğin biçimin altına konuluşu demek, bir sanatın batması,
bir sanatsal şekillenmenin yok olması demektir.»
- 18) *Zur Soziologie des modernen Dramas*, *Archiv für Sozialwissenschaft*'da,
cilt 38, 1914; *Deutsche Literatur im Zeiltater deb Imperialismus*, Berlin,
1946; *Fortschritt und reaktion der deutschen Literatur*, Berlin, 1947;
Goethe und seine Zeit, Berlin, 1948; *Deutsche Realisten des 19. Jahr-
hundert*, Berlin, 1949.
- 19) age, *Schriften*, cilt 2.
- 20) *Moderne Lyrik*, Akzente, yıl 1957, sayı 3'te.
ÇN: Özellikle Lukàcs ve Benjamin'in incelemeleriyle yan yana ve
tam da Hegel ve Lukàcs'ın yukarda açıkça konulup benimsenen yorum-
larının ardından sözü edildiği için, Adorno'nun yaklaşımını birkaç ör-
nekle belirtmekte yarar var: «Frankfurt okulu denen akımın sosyolog-
ları... işe, modern Batı toplumunun ve onun politik, ideolojik kurumla-
rının eleştirel araştırmasıyla başladılar ve kapitalist gerçeğin insana
düşman bir oluşum olduğu sonucuna vardılar. Ne var ki ardından, in-
sanlığın ileriye doğru gelişme olanağını hepten yadsıma, umutsuzluk
ve kesin karamsarlık vaazları vermeye koyuldular. Frankfurt okulu
kuramcılarında Theodor W. Adorno, çevremizin ters, anlamsız ve sahte
bir duruma geldiğini savunuyor. Buradan giderek de, sanatta onu
gerçekçi olarak dile getirme çabasının yanlış, etkisiz ve yararsız oldu-
ğunu ileri sürüyor. Bunun bir adım ötesiye zaten her türlü gerçekçili-
ğin değersiz ilan edilip, onun yerine gizemciliğin, akıldışılığın sanatsal
yaratış için tek dayanak diye öne sürülmesinden ibarettir. 'Estetik Ku-
ram' kitabında şöyle yazıyor Adorno: 'Dünyayı karartmak, sanattaki
akıldışılığı akılcı yapar: Hepten karartılacak ama!' Böylece sanatçı, ha-

yatın gerçeklerinden yüz çevirmeye ve anarşinin, 'saçma'cılığın, hayatı boşlamanın içine gömülmeye çalışılıyor.» (Grigori Oganov, *Kulturwerte-Wirkliche und scheinbare*, s. 32. Adorno'dan alıntı: *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, a. M. 1970, S. 35). Bu yaklaşımın tiyatrodaki sonuçlarını Esas Bölüm, 7 ve 8'de göreceğiz.

- 21) *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1956. (EB. 1, dn. 2 ile karşılaştırınız, ÇN).
- 22) Berlin 1916, s. 17.
- 23) *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 3/1955; Benno von Wiese'nin *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, 1942, sayı 4, s. 413'teki Geschichte und Drama yazısıyla karşılaştırınız.
- 24) *Gehalt und Gestalt*, Berlin, 1923.
- 25) *Asthetik als Wissenschaft von Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Gesammelte philosophische Schriften*, dizi 1, cilt 1, Tübingen 1930, S. 38; bkz: Aynı yerde, Geschichte und Aesthetik.
- 26) *Kleinere Schriften über Aesthetik*, aynı yerde, s. 26, 27.
ÇN: Kesting'in Groce için yaptığı bu yorumu, bir sonraki bölüm başında gene ondan yaptığı alıntıyla ve Kagan'ın Groce'yi de içeren şu değerlendirmesiyle karşılaştırınız: «Demokratik düşünürlerin söz sanatlarına özel bir sevgi göstermelerinin nedeni, edebiyatın, toplumsal ilişkiler alanı içine girebilme yeteneğine sahip oluşuydu; oysa burjuva kültürü, tam karşıt bir nedenle, yani, müziksel yaratımlar ile toplumsal çatışmalar, ideoloji ve dış dünya arasında görülür bir bağ olmayışı nedeniyle, müziksel yaratımlara el atmıştı. Bu aynı nedenledir ki, Benedetto Groce, müziği göklere çıkarmış, hatta, biçimci sanat bilimi, müzikte, kişinin salt coşkusal kendinin bilgisini bile reddederek...» Kagan, *Estetik ve sanat*, age, s. 654). Ayrıca, bkz: Benedetto Groce, *Sanat Nedir?* — Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı II, 1971, s. 480: «Ülküsellik sanatın bir başka erdemidir. Bu ülküsellikten düşünce ve yargı doğar doğmaz, sanat yiter ve ölür; seyirci ya da dinleyici, esrik bir sanat teması olmaktan, yaşamın düşünen bir gözlemcisi haline dönüştüğü, zaman, seyirci ya da dinleyici de ölür...» (Çev: Bedrettin Cömert).
- 27) *Aus der romantischen Welt'de, Dreierlei Begriffe vom Drama*, Leipzig 1940-42, cilt 2; *Puristische und fragmentarische Kunstkritik*, aynı yerde.
- 28) *Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.
- 29) ÇN: Bu bölümün tümünde, ve hele «zaman dışı normlar» anlayışının (ki burada söz konusu olan «norm»lar, dramın «yapısı» ile ilgilidir), tarih sürecinde düştüğü «bunalım»ı kanıtlamasıyla Kesting, örneğin (Piaget'nin deyişleriyle) günümüzün «modası» olan «yapısalcılık»ın, «yapı'nın, kendi doğası gereği zamandan bağımsız olduğunu ileri sürecek kadar ileri» giden «öğreti»lerini de doğrudan geçersizleştirmiş oluyor. Dolayısıyla, bu incelemede sık sık yapı çözümlemesinden söz ediliyor olmasını, «yapısalcılık» ile karıştırmamak gerekiyor (Yapısalcılık'ın, «biçimciliğin yeni bir evresi» olarak eleştirisi için ayrıca bkz: G. N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, age, S. 34-36 ve 39). Ancak Kesting'in buradaki doğru yaklaşımına, ileriki bölümlerde bununla çelişen kendi değerlendirmeleriyle karşılaştırmak için yeniden dönmek gerekecek.

SCHILLER-GOETHE MEKTUPLAŞMASI

- 1) *Kritik der Literarischen Gattungen*, s. 124.
- 2) ÇN: Ancak 'epik' deyimi, 1. dn 5'te de belirttiğimiz gibi, «tek» bir «yapının» tanımına (örneğin «yer ve zaman yayılımında serbestlik ve olay bağlantısında bölümlü oynak eklemlilik»ten ibaret bir kuruluş niteliğine) daraltılırsa, karmaşayı durultma yerine, tam tersine «biçimciliğe» kayan yeni karmaşaları da doğurabilmektedir. Dahası, bu durumda «yapı» kavramının kendisi de «içerik»e bağlı olmayan bir çeşit «arı tür» «norm»una saplanmış olmakta ve buraya kadarki temel saptamalarla kökten çelişebilmektedir. Örneklerini Kesting'in ilerki bölümlerde yaptığı bazı somut değerlendirmelerinde göreceğimiz bu yanlışsa şimdiden dikkat çekerken şunu eklemekle yetinelim: «Yapı», «biçim»den apayrı bir kavram olmadığı gibi, «içerik»ten de apayrı düşünülemez, çünkü, «biçim, değişik konuların üzerine geçiriliverilecek bir sistem değil, belirli bir içeriğin iç yapısıdır.» (Kaethe Rülicke, age, s. 69; ayrıca bkz: Hans Koch, *Marxismus und Aesthetik*, age, s. 299).
- 3) ÇN: Balad: Dramatik anlatımlı şiir (Brockhaus). «Dramatik» deyimini, her durumda hemen «epik» karşısı olarak almamalı. Nitekim bu tanım da da görüldüğü gibi, «dramatik» deyimi, (bir «tür» kavramı olmanın dışında) genel olarak, canlandıran, yaşantılı, oyunlu, dramlaştırılmış, dram öğeleri taşıyan, vb. anlamlarda çok kullanılmaktadır.
- 4) 26 Temmuz 1797 günlü mektuptan.
- 5) Lessing, dehalara türleri katıdırma özgürlüğü tanımıştı. Bkz: Lessing, *Werke in 6 Bänden*, cilt 3, S. 178.
- 6) 13 Eylül 1800 günlü mektuptan.
- 7) Goethe, Wilhelm von Humboldt'a şöyle yazmıştı: «Truva'nın düşüşünden, Misolungi'nin alınmasına kadarki koskoca 3000 yılı içeriyor da ondan...»
ÇN: Misolungi: Osmanlı Devleti'ne karşı Yunan bağımsızlık hareketinde önemli bir kale. Nitekim özellikle Faust'un II. Bölümü'nde, Almanya'da ve dünyanın değişik yerlerinde en güncel denebilecek sahnelerden, ta Antik dönemdeki (örneğin Truva ve Helena ile ilgili) yer ve zamanlara kadar son derece geniş bir yayılım vardır.
- 8) ÇN: *Aksiyon*: Oyunun, hareket, eylem, iç ve dış olay örgüsü; «izlenen somut olaylarla zihinsel olayların bütünü» (Wertheim). «Tiyatroda, sahnede gösterilen olay; öyle ki bu, bir yandan oyunlaştırılan konunun yoğunlaştırılmasını, öbür yandan içsel gelişimlerin dış olaylara dönüştürülerek gösterilmesini içerir» (*Theater-Lexikon*, Henschel Verlag, Berlin 1978). Böylece, dıştan izlenen eylem, olay ve harekete «dış aksiyon», şu ya da bu biçimde yansıtılan içsel gelişimlere de «iç aksiyon» deniyor. Ancak bu sözcük tek başına «hareket», «davranış», «eylem», «olay», «baş olgu», «olaylar dizisi» anlamlarına da gelebilmektedir. (Bkz: Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu, Ankara 1966).
- 9) ÇN: Brecht de Messingkauf'da şunları yazıyor: «Kapitalizmde artık insan, doğrudan bir başka insanla değil, bir ekonomik sistemle karşı karşıya bulunuyor... Bugünün felaketleri doğrusal bir gerilim çizgisinde değil, dönemsel bunalımlar eğrisinde seyretmekte... Küçük bir gazete

haberini dramatize etmeye, Hebbel ve İbsen'in tüm dram teknikleri bir araya gelse yetmez olmuştur. Buysa, hiç de iç açıcı bir saptama değil, tersine iç karartıcı bir saptamadır.» (*Schriften zum Theater*, cilt V, S. 45). Ayrıca «trajik» ve «trajik patos» kavramlarının edebiyat bilimindeki temel çözümlenişi için bkz: Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, age, S. 150 ve 162-168.

4 — TİYATRO TARİHİNDE ARİSTOTELES'Çİ OLMAYAN YAPI VE BİÇİMLER

- 1) Burada «trajik», *ara istasyon* anlamıyla değil, dramın kaçınılmaz *bitiş noktası* anlamıyla kullanılıyor. (Yani Aristoteles Poetikası'na uygun olmak üzere «tragedyasal» anlamında, ÇN).
- 2) Walter F. Otto, *Die Antiken Grundlagen des abendlaendischen Theaters*, Darmstaedter Gespraech, 1955, s. 112.
- 3) ÇN: Böyle bir benzerlik kurmada biçimcilik sakıncası yok değil. (Her dinsel törene, ya da her törensellik'e, sırf Aristoteles kurallarına uymuyor diye «epik tiyatro dramaturjisi» demek gibi anlaşılıyor). Dahası, Dionysos törenleri az önce tragedyanın kaynağı olarak belirtilmişti. Buna karşılık, asıl Euripides tragedyelerindeki epik'leşmeyle Sokrates'çi aydınlanma arasındaki ilinti, örneğin daha sonra Shakespeare Tiyatrosu'nun karşı-Aristoteles'çi nitelikleriyle Rönesans'çı aydınlanma arasındaki ilinti açısından, çok daha anlamlı görülebilirdi.
- 4) Franz Joseph Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, 2 Bde., Karlsruhe 1846.
- 5) H. H. Borchardt, *Das europaeische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935, S. 10.
- 6) ÇN: Mister oyunları sürecinin, Calderôn'la «doruğa» çıkıp Cizvit tiyatrosuyla — az ilerde açıklanacağı gibi — «çözülüp dağılışı» yanında (ki bunun 20. Yüzyılda Claudel'le yenilenme çabasının, tiyatrodan nasıl tam bir «dağılma» demek olduğunu ilerde de göreceğiz); İspanya'da aynı dönemin dinsel olmayan «Auto»larından, halksal tiyatro yaşamının olağanüstü zenginleşmesi olgusundan, din dışı toplumsal içeriklerden ve Lope de Vega'dan söz etmeksizin, bu dönemdeki Aristoteles'çi olmayan tiyatro gelişiminin çağımız açısından asıl önemli tarihsel konumu anlaşılamaz. «Lope de Vega 'Altın Çağ'ın büyük yaratıcısı. İspanyol oyun yazarlığının öncüsüydü... Tarihsel oyunlar yazdı, tragedya ile komedya'yı birleştirerek toplumsal konulara eğildi, alt tabaka insanlarının dertlerini ortaya vurdu... 1800 komedya, 400 Auto yazdığı söylenir... eserlerinin şiir gücü gene de çok yüksektir» (Tiyatro Tarihi, Mehmet Fuat, Varlık Yayınları, İst. 1961, S. 145). «...Ve köylülerin haksız ve zorba ağaya karşı ayaklanmalarını, köy halkını kahraman olarak alışıyla ilk proleter oyun olarak anılan, Fuenteovejuna (1613)...; İspanya'da saray tiyatrosunun olduğu kadar profesyonel tiyatro'nun da kurulup gelişmesine katkıları olan Lope de Vega'nın Batı dram sanatı üzerinde geniş etkisi olmuştur» (Gerç. Tiy. Söz. age). «1520 ile 1668 yılları arasında İspanya şehirlerinde en az altı tiyatro açılmıştı; halka oynayan tiyatrolar... 1681'de, Madrid'de kırk tiyatro vardı. 'Altın çağ' boyunca sahneye çıkmış iki binden fazla oyuncunun adını biliyoruz. Ayrıca, otuz bin oyunun yazılıp oynandığı söylenir... İspanya'nın gezici kumpanyalarında kadın oyuncular da bulunuyordu... Halk... konularını çağdaş hayattan seçen komedya yazarlarını seviyordu...» (Tiyatro Tarihi, Mehmet Fuat, age, S. 138, 140, 143, 147). «Tiyatro tartışmaları ve edebiyat alanındaki tartışma metinleri, halkın ilgisinin açık kanıtları olmuşlardır. İspanyol kilise çevreleri tiyatroya 'şeytanın okulu', 'bozgunculuk yuvası' diye saldırıyorlardı. Zaman zaman bu saldırıyı, tiyatroları kapatıracak, oyunları yasaklattıracak kerteye vardırıyorlar ama halkın yoğun ilgisi, bu yasakları kaldırtacak kadar etkili oluyordu» (Theater

der Zeit, yıl 1981, sayı 12, s. 63'te Calderòn'un üç yüzüncü ölüm yıldönümünü nedeniyle yayımlanan makaleden).

- 7) Şu yayınları belirtebiliriz: Gustav Keckeis, *Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang*, Bern 1907; Fr. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Godesberg 1947; Emil Walter, *Der Einfluss Shakespeares auf die Sturm-und-Drang Periode unserer Literatur im 18. Jahrhundert*, Chemnitz 1890; Horst Shaefer, *Das Raumproblem im Sturm und Drang*, Emsdetten 1938.

ÇN: Bu yayınlarda Shakespeare döneminden de yeterince söz edildiği için Kesting, Aristoteles'çi olmayan tiyatro gelişiminde, kendisinin de o kadar sık değindiği Shakespeare Tiyatrosu'nu ve Elisabeth dönemi tarihsellerini burada ayrıca incelememiş. Biz, en azından, örneğin Brecht'in «kendini borçlu saydığı gelenek çizgisi»nde Elisabeth dönemi tiyatrosunun yeri için, EB, 2, dn: 21'e bakılmasını önerirken, Paul Rilla' dan şu alıntıyı da burada vermekte yarar görüyoruz: «Bugün Brecht için epik öge, biçim olarak tüm öteki büyük dram yazarlarındaki gibi, şu anlama geliyor: Bir ritm ilkesi. 'Cesaret Ana' oyunu, bir Shakespeare tarihselinden hiç de daha fazla epik boyut içermiyor. Ne var ki Brecht, bu ritm ilkesini (yani epik olarak anlatıp ileten bileşenlerle, dramatik olarak derinleştirip etkileyen bileşenlerin sürekli değişimini), bilinçlice diyalektiğin amaçlarına göre düzenlemiştir» (Paul Rilla, *Essays*, Berlin 1955, s. 440).

- 8) «Zerbino» ve «Verkehrte Welt - Ters Dünya» oyunlarında, söz konusu olgular bu oyundaki kadar açıklıkla görünmezler.

ÇN: Bu «kendi kendini boşlama» niteliğiyle, Claudel, Wilder ve «Saçma» tiyatrosunda (İonesco, Beckett) başka biçimlerde yeniden karşılaşıyoruz; Kesting'in buradaki eleştirel yaklaşımını oralarda anımsamak üzere altını biz çizdik. Ayrıca Tieck'in, romantizmin gerici kanadında yer aldığını, «Reform» döneminin ardından Almanya'da yeniden egemen olan Katolikliğin, akılcılığa karşı gizemsel softalığı geri getirmesine ve bunun yerleştiği «geçmiş'e, ortaçağa kaçışa» uyarak «reform»u suçladığını da (*Wir und die Kunst*, age, s. 277) önemle ekleyelim; (yani daha çok Cizvitliğe koşut oluyor ki, ilerde Claudel'i tartışırken bu niteliğin de anımsanması gerekecek). Çünkü romantizm «sahte idealler yaratarak burjuva olmayan bir düzeni (ortaçağı) düşlemiş» olduğu kadar (Schlegel, Schelling, Tieck), «mutlakçılığa karşı ulusalcı bir hareket ve romantik başkaldırma olarak siyasal tezvilik'i ve ulusal birlik ve devrimcilik fikri'ni» de getirmiş (Schiller, Goethe), «tarihe ve halka yönelişiyle tarihçilik ve tarihçi hümanizm ve sanatta halkçılık anlayışının ortaya çıkmasını» da hazırlamıştır (Herder, Grabbe)... (Tırnak içindeki ve daha geniş açıklamalar için bkz: Ger. Tiy. Söz. age. «romantisizm» maddesi ve Edebiyat Bilimi, Pospelov, age, cilt I, s. 184 ve cilt II.

- 9) Georg Büchner, *Werke und Briefe*, Wiesbaden, s. 232; 28 Temmuz 1835 günlü ana babasına yazdığı mektupta.

- 10) ÇN: Ekspresyonizm, Ekspresyonist Tiyatro: Dışavurumculuk, Dışavurumcu Tiyatro; Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü'ndeki açıklamalardan alıntılarla: «Dışavurumcu tiyatro, kişisel'in toplumsal'a, akıldışı'nın mantıksal'a, biçim'in içerik'e önceliğinden yola çıkarak bireyin iç yaşantısını nesnel gerçeklikle özdeşleştirir, dünyanın hakiki yansıması olarak ele alır; ...Dışavurumcu tiyatronun başlıca temsilcileri arasında, Toller,

Sternheim, Kokoschka ve Brecht; Almanca konuşan ülkeler dışından da O'Neill, E. Rice, Çepik ve O'Casey sayılabilir. Ne var ki, bu yazarlar arasında uyumlu bir karakter birliği görülmez; aralarında dada'cılık ile gerçeküstücülük'ü benimseyenler, soyut dışavurumcu anlatıma ulaşmak isteyenler olduğu gibi; kapitalizm ile militarizme karşı çıkarak, Dışavurumcu Tiyatro'yu, eleştirici bir görüşle, devrimci kılmak isteyenler de vardır (örneğin, Toller, Brecht). Dışavurumcu Tiyatro'nun bu öncü eğilimi, Politika Tiyatrosu'nun doğmasına yol açan başlıca etkenlerden biri olmuş; «reaksiyoner' (gerici) eğilimi ise, ilerde avangart tiyatro akımlarını etkileyecek şekilde ortadan kalkmıştır.» (Buradaki «avangart» teriminin de «avangardist» anlamında olduğunu düşünmek gerekiyor, ÇN).

- 1) Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, Archiv für Sozialwissenschaft, Bd. 38, 1914, S. 668. (İlk cümlemin altı tarafımızdan çizildi, ÇN).
- 2) Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 3/1955, S. 611.
- 3) ÇN: Özellikle «toplumsal» deyimi bugün bile örneğin «toplumcu» ile karıştırılacak kadar yanıltıcı biçimde kullanıldığından, buradaki deyimlerin içeriğini ayrıca açıklamakta yarar var. Gerek «toplumsal oyun» (Gesellschaftsstück) ve gerekse «evcil oyun» diyebileceğimiz «konversationsstück» oluşumlarını, giderek «iyi kurulu oyun» ve «pièce bien faite» denen türevlerini de içerecek biçimde açıklayan «Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü» (age.), bütün bunları bir süreç olarak «burjuva oyunu» deyimi altında toplamış; «iyi kurulu oyun» deyimini de ayrı madde olarak açıklarken bu süreci bütünlemiş. Kısa birkaç alıntıyla: «*Burjuva oyunu*: 18. yüzyıl aydınlanma dönemi ve mekanik maddecilik düşüncesinin dramatik kuramda yansıması olarak, insanın tabiaten iyi olduğunu, ne var ki, toplumsal koşullardan ötürü kötüleştiğini göstermek ve bundan ahlak çıkarmak isteyen, «iyi kurulu», ciddi duygulu ve evcil oyunlara verilen ad. Buna göre önemli olan, karakter değil, koşulların ve orta sınıf halk arasındaki ilişkilerin verilmesiydi. Üç birlik kuralı geçerli sayılmakla birlikte, bütünlükle ona bağlı kalınmayacaktı. Tragedya ve komedyaya yumuşatılarak burjuva hayatına indirgenecek, duygu ve tutkular, toplumsal sınıf ayrımı gözetilmeksizin gerçek ve evrensel olarak sunulacak; konu önemli, aksiyon yalın, günlük hayata yakın olacaktı.» «*İyi kurulu oyun*: 19. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'da tekniğinden ötürü tezli oyunlar, karakter ve töre komedyaları ile bulvar komedyaları için kullanılan terim. Bugün için bulvar oyunları, hafif komedyası ve burjuva oyunu terimleri ile yakın anlamlı olarak kullanılmaktadır.» Ayrıca «toplumsal oyun» deyimindeki «toplumsal» yaklaşımı, buradaki içeriğiyle, salt dram alanında değil, «toplumsal roman», «toplumsal komedyası» vb. deyimlerle öteki alanlarda da aynı dönem ve tutumlar için söz konusudur ve açıkça görüldüğü gibi, toplumcu dünya görüşüyle hiçbir ilintisi yoktur. (Örneğin İbsen'in naturalist oyunları da «toplumsal oyun», Musil'in romanı «toplumsal roman», Hoffmansthal'in güldürüleri «toplumsal komedyası» çerçevesinde sayılabilmektedir); «Konversationsstück» için ayrıca bkz: Theatergeschichte Europas, Heinz Kindermann, cilt IV, Aufklärung - Romantik, 1. Teil, S. 610; «Burjuva Draması» için bkz: *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Sevdâ Şener, age, s. 102 ve sonrası.
- 4) ÇN: Analitik yöntem: «Çözümsel yöntem, olayları oluş sırasında trajik çatışmaya götürmeyen, tersine oyuna trajik çatışmadan girip bunun nedenlerini, geriye doğru yavaş yavaş giderek bulgularan kuruluş yöntemi. Örneğin Sophokles: Kral Oidipus». Tiy. Ter. Sözl. TDK, age. Naturalist tiyatro için Kaethe Rülicke de şunları söylüyor: «Bu dramatiğin insanları, artık dünyayı hiç değiştirmezler. İbsen'de dünya salt geçmiş olarak bugüne girse bile, kişileri dünyadan korkarlar. En fazlasıyla Çehov'daki gibi arada bir iki tanesi daha iyi bir hayat düş-

lese de, öykü bölümlerinin düzenlenişi, buradan toplumsal sonuçlara varmanın yolunu baştan keser. Öyle ki, natüralizmin Aristoteles'çi dramında, eski Aristoteles dramının ana öğeleri bile eksilmiştir. Antik tragedyada baş kişilerin eylemleri, epik bir öge olarak toplumun ve yazarın tavrını getiren koro tarafından yorumlanırdı. Kapitalizmin yakın dönem Aristoteles'çi tiyatrosundaysa, oyun kişilerinin özel kişisel konuşmalarının toplumla ilgili genel hiçbir şey söylememesi bir yana, tüm öteki epik öğeler gibi koroyla birlikte toplumun ve yazarın görüşü de oyundan kovulmuştur. Yazarın kendisinin hiç sözü yoktur artık ve natüralizmin kuramcılarına bakılırsa, olmamalıdır da!» (Die Dramaturgie Brechts, age, S. 80). Öte yandan, Ger. Tiy. Sözl. (age): «19. Yüzyıl'da romantizm'e karşı ortaya çıkmış natüralizm'in tiyatrodaki anlamı ('milieu oyunları') ve (toplumsal oyun'lar)» olarak nitelediği Natüralist Tiyatro'nun kendi kaçınılmaz çelişkisini de açıklayarak, «Natüralist Tiyatro'nun en önde gelen temsilcilerinden Zola, insanlığın bu değişmezmiş gibi görünen halinin temelinde yatan sosyo-ekonomik nedenleri, sınıflar ayrımını, burjuva-klerikalizm ve militarizm işbirliğini kavrayarak, sosyalizme giden yolu seçerken; tam karşı yoldan giderek, İbsen ve Hauptmann sembolizm'i ve mistisizm'i; Strindberg ise 'düş oyunu'na sığınarak kadercilik'i seçmişlerdir.» demekte. Ayrıca Natüralizm'in, başlangıçta «realizm» ile eş anlamlı kullanılışı için bkz: Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, age, s. 141.

- 5) ÇN: Kagan, «Çaykovski ile Çehov'da da hep kötümser bir hava eser», diyerek şöyle sürdürüyor: «Bunun nedeni, yine o aynı inançsızlıktan, yani, yeryüzünde özgürlük ve mutluluğun egemen olamayacağı inancından geldiği kadar, toplumsal yaşamda ideal'i gerçekleştirmenin gerçek yollarını bilememekten de gelmektedir» (Moissej Kagan, Estetik ve Sanat, age., s. 174). Öte yandan, natüralist dramda, biçim olarak Aristoteles kuralları bulunduğu halde içerik'in Aristoteles'çi dramaturjiyi «anlamsızlaştırması» yorumu, gene Kesting'in bu çizginin son kartesi olarak belirlediği Beckett'in «saçma» tiyatrosunun da, Aristoteles'çi olmayan tiyatroya değil, daha çok Aristoteles'çi tiyatronun burjuva dramında «çözülüş ve dağılışı» çizgisine (Kaethe Rüllicke) yerleştirilmesini doğrulamaktadır. Bkz: EB. 1, dn: 2 ve 7, dn: 2.
- 6) Gesammelte Werke, Hamburg 1955, cilt. II. S. 432.
- 7) Aynı yerde, S. 228.
- 8) ÇN: «Burjuva dramı, kurulu düzenin işleyişini hiç bozmadan, salt duygularda meydana getirdiği bir yoğunlaşma ile seyircisini rahatlatma yoluna gitmektedir» (Sevda Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, age, s. 103).
- 9) Eugene O'Neill de 1920'lerde aynı yolu tutmuş, natüralist oyundan giderek tek perdeliklerin simgesel yoğunlaştırılmasına varmıştır.
- 10) Ausgewählte Dramen, München 1926, cilt 4, S. 171.
- 11) ÇN: Revü: «Tiyatro oyununun, oynanışının, açık dramaturjik biçimi. Revü'nün çeşitli biçimleri tiyatro tarihinde oldukça önemli rol oynamıştır. Revü, yakın dönem kapitalizminin kültür dekadansının (zevksizlik, insancılığa karşı olma, bayağılık vb.) biçimlerinden olduğu gibi, çok yönlü, değişken ve her şeyden önce kitleleri etkileyici niteliğiyle proleter politik Revü'ye de biçim olanakları sağlamıştır». (Lexikon Theater, Henschel Verlag, Berlin 1978).

- 12) ÇN: Sanatın bu doğrudan sanatçının «kendinin ifadesi»ne daralmasını ilerde Claudel'de (sembolizm; Friche'nin yorumuyla) ve Ionesco'da (doğrudan kendi sözleriyle) daha da keskinleşmiş olarak göreceğiz. Oysa Kagan'ın deyişiyle, «Sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi. Bu bakımdan, sanatın bilgi potansiyelinin, sanatçının dışında, sadece yaşamın bilincine varılışında kendisini belli ettiği, çünkü zaten sanatçının yaşama olan ilintisinin, 'kendinin ifadesi' olarak sanatın içinde yer aldığı şeklindeki çok yaygın bir tasarım, korkunç yanlış bir tasarımdır. Kaldı ki, sanatçının 'kendinin ifadesi', bilgice hiçbir önem taşımadığı gibi, sanatın bilgi edinme için çabalarının da tam karşısında yeralmaktadır». Dolayısıyla sanatın içerik kavramını da bölüp cılızlaştıran böylesine bir 'kendi kendini canlandırma' şeklinin, sanat yaratımı alanına (bile, ÇN) girip girmeyeceği kuşku götürür» (Estetik ve Sanat, age, S. 267 ve 505). Öte yandan Strindberg'in «yolunu açtığı», akımlardan olduğu belirtilen «gerçeküstücülük» için Ger. Tiy. Söz.'nde şu satırlar var: «(...) Yoz ve özenmeci, iki yüzlü burjuva yaşamının gerçeklerine, ama yine burjuva sanatı yoluyla bir tepki olan Gerçeküstücü Tiyatro (...) akıldışı olanı, mantıkdışı olanı, düş ve imaj dünyasını, bilinçaltı saplantıları (...) ve rerek (...) oyunu bilinçaltı çağrışım ve görüntü dünyası içinde ele alır. Bu bakımdan da olayların kronolojik bir dizide gelişmesinin, düşte olduğu gibi, görüntülerin birbirini kesik kesik izleyişi olarak verilmesi; üst üste bindirilmiş karşılıklı ve kendi kendine konuşmalar; zaman ve yerin dolayimsız bir anlatım aracı olarak alınması, Gerçeküstücü Tiyatro'nun başlıca özellikleridir...» Strindberg'den sonraki uzantıları ile de belirginleşmeye başlayan bu çizginin («çözülüp dağılma» çizgisi, bkz: EB, 1, dn: 2), öbür yanda Grabbe, Büchner, Wedekind (Brecht'in gelenek çizgisi, bkz: EB, 2, dn: 21) ile temel ayrımlarına buradan itibaren özellikle dikkat etmekte yarar var.
- 13) ÇN: Altını biz çizdik. Ayrıca burada Pirandello'nun 1924 yılında İtalyan Faşist Partisi'ne katılıp ölümüne kadar ayrılmamış olduğunu da anımsamakta yarar var.
- 14) Szondi'nin, «*Altı Kişi Yazarını Arıyor*», «dramın olanaksızlığı üstüne bir oyun» diye yorumlaması da bizim yorumumuza uygun düşmekte (Modern Dramın Kuramı, age, S. 108). Ne var ki o, oyunu modern dramın biçim sorunları yönünden incelemiş, biz ise bu sorunsalı doğuran temeli ortaya çıkarmaya çalışıyoruz. ÇN: Son olarak dipnot 12'de değinmiş olduğumuz «çözülüp dağılma çizgisi»nde, böylece Pirandello'nun yeri de belirmiş oluyor. Kaethe Rülicke, «Pirandello'nun '*Altı Kişi Yazarını Arıyor*'undan ve Wilder'in '*Ramak Kaldı*'sından geçerek bugünün 'modern' bile denilemeyecek olan 'saçma' tiyatrosuna varan bu çizgi»yi, «içerik olarak da, biçim olarak da, çözülüş-dağılış dramatiği» diye niteliyor ve şunu da ekliyor: «Bu çizgi, bir geleneğe sahip çıkıp onu sürdürme anlamında bir süreklilik çizgisi de değildir, yalnızca aynı toplumsal çöküşün, değişik aşamalarının yansıyış biçimleridir» (age, S. 155).
- 15) Pirandello'nun ilgili sözü: «Nietzsche demiş ki, Yunanlılar uçurumu saklamak için önüne beyaz heykeller dikmişler. Bense uçurumu açığa çıkarmak için onları kırıyorum.» ÇN: Pirandello'nun çizdiği «uçurum» ile, «Beckett» bölümünde, «öte-

lenie»nin ya da «uzaklık»ın, «insanlar ve şeyler arasındaki aşılınmaz uzaklık sonucuna» vardığı saptamasını karşılaştırınız (bkz: EB, 7, dn: 3).

- 16) ÇN: Bir önceki bölümün «Büchner, çeşitli yönlerden, modern epik tiyatroyu doğrudan doğruya hazırlayanlar arasına girecek niteliktedir.» saptamasına ve hatta bitiş cümlesi olan, «Özellikle Büchner'in son iki oyunu modern epik tiyatroya yol göstermiştir. Gerek biçim, gerek düşünce olarak, modern dramı büyük ölçüde belirleyecek olan boyutlar taşımaktadır.» yargısına karşın, burada Büchner'in unutulmasına önemle dikkat çekmek isteriz. Bu, bir sonraki bölümde Wedekind'in de unutulmasıyla birlikte, EB, 1, dipnot: 5 ve 10'da belirtilecek olan sakınca-lara ışık tutmaktadır.

II — ESAS BÖLÜM

1 — DÜNYA TABLOSU ÇAĞI VE TİYATROSU

- 1) Doktor Faustus, Berlin 1954, S. 504.
- 2) Bizim incelememizin çıkış noktası, Aristotelesçi olan ve Aristotelesçi olmayan dram kuruluşları arasındaki ayrımdır. Szondi ise Rönesans'tan kaynaklanarak genel bir «dram» kavramı geliştirmiş. Ancak, onun yeni çağ dramı için belirlediği nitelikler bizim Aristotelesçi kuruluş anlayışımızla çakışmakta.

ÇN: Demek ki Szondi'nin genelde dramı olanaklı kılan koşullar diye yaptığı saptamalara biz Aristotelesçi dramı olanaklı kılan koşullar anlamında bakabiliriz (Açıklanmak istenen yorum bu). Öte yandan, Kesting'in elimizdeki incelemesine kimi temel tutumlar nedeniyle doğrudan eleştiriler yönelten Kaethe Rüllicke de (age), Szondi'nin söz konusu incelemesine değinerek şu sonuçlara varıyor: «Peter Szondi, dram deyimini zaten yalnızca kapalı biçim içinde alarak, Aristotelesçi dramın, XIX. yüzyıl sonlarında, İbsen, Çehov, Strindberg, Maetherlinck, Hauptmann vb ile nasıl bir bunalıma girdiğini incelemiş ve Hasenclever, Toller, Sorge, Kaiser gibi ekspresyonistlerle, Piscator, Brecht, Wilder, Miller vb'nun çözüm çabalarını sergilemiş; Brecht'i '*Mahagonny Operası Üstüne Notlar*'ına kadar getirmiş ve dünya görüşü etmenlerini ayırmaksızın ya da sonraki oyunlarında vardığı, olay dizisinin kuruluş yasalılıklarındaki yeni niteliği saptamaksızın, Brecht tiyatrosunu, birbirinden farklı çeşitli yapılarla oyunlara ulaşan bir çözüm çabası olarak belirlemiş. Gene de Szondi'nin, 'Aristotelesçi dramın bunalımıyla ilgili çözümlemelerine — bu bunalımı, yakın dönem burjuva dramının bunalımı olarak anlamak koşuluyla — katılabiliriz.» Buradan giderek de Rüllicke (Klotz'un «açık biçim», «kapalı biçim» ayrımını da eleştirerek) esas ayrımda Kesting'le çakışan, fakat bunların içini doldurmada ve önemli alt ayrımlarda Kesting'le çatışan şöyle bir sınıflama önermekte («dram» deyimleri «tiyatro» olarak çevrildi): «Gerçekte, tiyatronun birbirinden belirgince ayrılan iki ana çizgisi vardır: Biri, yüzyılımıza geçişte, Szondi'nin sergilediği tarzda bunalıma giren ve bugün örneğin Anouilh'nin oyunlarındaki gibi sürdürülmeye çalışılan *Aristotelesçi tiyatro*. Bu çizgi, bir yandan son dönem burjuva tiyatrosunda — Pirandello'dan Beckett'e — tam bir çözülüp dağılmaya uğrarken, öbür yandan sosyalist tiyatroda — örneğin Friedrich Wolf vb — yeni bir toplumsal işlevle, niteliksel dönüşüme kavuşmuştur. İkincisiyse, Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'yla başlayıp, Lenz'den, Schiller ve Goethe'nin kimi eserlerinden ve Büchner'den geçerek yeni içeriklerle yeni biçimler geliştiren *epik tiyatro*'dur. Bu çizgi de bir yandan son dönem kapitalizminde Frisch ve Dürrenmatt gibi yazarlarla değişik biçimlere varırken, öbür yandan Brecht'in oyunlarında yeni dramaturjik yasalılıklara ulaşmıştır. Her iki çizgi, geleneksel eksenleri korunmakla birlikte esaslı değişikliklerin de gerçekleştiği birçok gelişme aşamaları geçirmiştir.» (S. 70, 71); GB, 1, dn: 5 ve 5, dn: 14 vb ile karşılaştırınız.- 3) Örneğin Strindberg'in «Rüya Oyunu» ile gerçekleştirmeye çalıştığı şey, rüya'dan yararlanarak dünyanın tümünü göstermektir.
- 4) Holzwegen, Frankfurt a. M. 1950.

ÇN: Bilim düşmanlığı ve Hitlerciliği ile de bilinen ve «Bilim, hiç de gerekli değildir» diyebilen (Felsefe Ansiklopedisi, age, cilt 7, S. 146) Heidegger'in varoluşçu felsefesi için Nusret Hızır 1956'da şunları söylemiş: «Martin Heidegger'in felsefesi hakkında doyurucu bir bilgi vermek çok güçtür. Bir kere Heidegger'in kullandığı terimler kendine özgü olduğu gibi, bu terimlerin birçokları, Alman dilinde kendisinin uydurmuş olduğu sözcüklerdir. Bunların — çevirisi şöyle dursun — anlaşılması bile çok kere pek zordur. Sonra Heidegger dolambaçlı düşünen bir kimsedir...» (Felsefe Yazıları, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976). Biz Heidegger'in buradaki sözleri için verilen kaynağı bulamadık ama, Hızır'ın da belirttiği güçlükler içinde elden geldikince «anlaşılmaz» biçimde çevirmeye çalıştık. Öte yandan, dünyaya «hiç hiçiyor» diye bakışı ile ünlü olan Heidegger'in, Strindberg-Pirandello çizgisinin «dünya görüşü» filozoflarına örnek getirilmesi, bu çizginin Beckett uzantısını daha baştan göstermekte ve «hem içerik, hem biçim olarak» nasıl bir «çözülüş-dağılış dramatiği» olduğunu kanıtlamaktadır. (GB, 5, dn: 14'le karşılaştırınız); «Dış gerçeklikte bir dağılış» («dağılış»ın altını biz çizdik) saptamasıyla Kesting de bu çizginin niteliğine ışık tutuyor.

- 5) ÇN: Çağımızın «Dünya Tablosu Çağı» oluşunu ve bunun tiyatro sanatına yansımaları bu bölümde böyle yalnızca içsellikçe kaçışın tek çizgisinden örneklemekle yetinen Kesting, bir sonraki bölümde Brecht dramaturjisi çerçevesinde konuya o çizginin dünya görüşüyle yeniden girecektir. Ancak her iki çizginin temel ayrımını daha buradan izlemek isteyen okurlar, örneğin Kagan'dan şu alıntı ile karşılaştırabilirler: «Gerçek yaşam deneyiminden edinilen bilgi, ayrılmaz bir şekilde, başka yanlarla da, sanatçının dünya tablosu dediğimiz, gerçekliği değerlendiren sistemiyle de bağımlıdır. Bu yüzden, sanatsal yaratımda, sanatçının dünya görüşü ile dünya duyumunun birliği olarak kavradığımız sanatçının dünya tablosunun ne gibi özgül bir rol oynadığını da iyice incelememiz gerekir (...) Dünyaya ilişkin (...) görüşler sistemi, sanatçının dünya görüşünü oluşturur ve hiç kuşkusuz bu dünya görüşü, sınıflı bir toplumda sınıfsal özellikler taşır; çünkü kişinin gerçeklikle ilintisi, önünde sonunda, belirli bir sınıfın çıkarlarını yansıtır (...) Her sanatçının olduğu kadar, toplumda yaşayan herkesin de mutlaka ve mutlaka bir dünya görüşü vardır (...) Peki, nasıl oluyor da, bir yapının somut içeriği, o sanatçının kendi ideolojik konumundan çoğu zaman farklılık gösterebiliyor, hatta onunla çelişki içinde bile olabiliyor? Birtakım büyük sanatçıların yaratımlarındaki çelişikliğin temeli, kendi dünya tablolarının çelişmeli oluşundan gelir (...) Öte yandan, sanatçının dünya görüşündeki ilerici siyasal ve felsefi kanılar da, çelişmeli bir şekilde, yanlış estetik ilkelerle bir bağıntı içinde olabilir.» (Moissej Kagan, Estetik ve Sanat, age, S. 352-356).
- 6) ÇN: «Mesafe» sözcüğünü özellikle kullandık; çünkü aynı anlama gelen «uzaklık» sözcüğü, bir yandan da, seyirciyi sahnedan «soğutarak», «ilgisini kopararak», ona «sıkıntı vererek», tümüyle «tiyatrodan uzaklaştırma» biçiminde tam tersine de anlaşılabilir. Konunun diyalektik kavranışı Brecht bölümünde derinlemesine ele alınacak.
- 7) ÇN: Brecht: «'tipik' sözcüğünün esas anlamı,» diyor; «tarihsel açıdan anlamlı olandır. Bu kavram, yazarın, kenarda köşede kalmış görünen, az rastlanan, gözden kaçmış olan olguları da, ya da belli belirsiz, sık

ya da seyrek karşılaşılan kişileri de sanatın ışığına çıkarmasına izin verir: Eğer onlar tarihsel açıdan anlamlıysa, yani insanlığın gelişimi, ilerlemesi için, sosyalizm için önem taşıyorlarsa (...) Ne var ki, o zaman bu olgular ve kişiler gerçekçi olarak, yani çelişkileriyle birlikte sunulmalı ve bunlarla ne kadar sık ya da seyrek karşılaşıldığı da görünür olmalıdır.» (Bertolt-Brecht-Archiv, Mapped 81, Blatt 33). Burada, ilerde «doğal», ya da «somut» gibi deyimler yerine kullanıldığını göreceğimiz «gerçekçi» deyiminin Brecht'teki anlamına da dikkat çekmek isteriz (Ayrıca bkz: EB, 2, dn: 23, 28, 44 vd.); ancak, gerek «tip» ve «tipleştirme» kavramları ve gerekse «gerçekçilik» kavramı üstüne temel bilimsel açıklamalar için bkz: Edebiyat Bilimi, G. N. Pospelov, age, cilt I ve II.

- 8) Bu konuda daha ayrıntılı incelemeler için bkz: Plastik sanatlar açısından: Werner Hartmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954; Modern roman açısından: Theodor W. Adorno (GB, 2, dn: 20 ile de karşılaştırınız, ÇN), *Form und Gehalt des Zeitgenössischen Romans*, Akzente'de yıl 1954, sayı 5; Modern lirik açısından: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, age, S. 38.
- 9) Modern dünya görüşü tiyatrosunda refleksiyonun, yorumlayıcı değil de olay akışına içten koşut (içdüşünme) olduğu örnek de vardır: James Joyce'un «iç monolog»unun dram'a taşındığı O'Neill'in «*Araya Giren Garip Oyun*»u. Bu konuda daha derinlemesine inceleme için bkz: Peter Szonti, *Theater des modernen Dramas*, age, S. 111.
- 10) Eğer «dünya görüşü» kavramını Heidegger gibi alırsak, Schiller'in tiyatrosu da dünya görüşü tiyatrosu olarak kabul edilebilir.
ÇN: Yani bu durumda Schiller'in Don Carlos'u, herhangi bir Aristotelesçi kuruluş olarak değil, Aristotelesçi dünya görüşü tiyatrosu örneği olarak karşılaştırmaya getirilebilir, denmek isteniyor. Ancak Heidegger'in «dünya görüşü» kavramının, olsa olsa «son dönem burjuva tiyatrosunda — Pirandello'dan Beckett'e — tam bir çözülüp dağılma» çizgisiyle (Rülicke) bağlantılı olabileceğini dn: 4'te açıklamıştık. İşte bu bölümde, baştan beri sanki dünya görüşü tiyatrosuna varıran çizgi salt «Strindberg-Pirandello»ymuş gibi getirilip de, Büchner-Wedekind tümünden unutulurak, (bkz: GB, 5, dn: 12 ve 16) asıl o gelişim çizgisinden ve Piscator-Brecht sahnesini hazırlayan dünya görüşünden (bir sonraki bölümde girilecek de olsa) bu bölümde hiç söz edilmeksizin, somut karşılaştırmaya gelince Schiller-Brecht örneklerine atlanıvermesi (üstelik Schiller de Pirandello-Beckett'in değil, Brecht'in gelenek çizgisindedir), neredeyse Brecht sahnesine de Heidegger'in dünya görüşü kavramından varılıyormuş gibi son derece yanıltıcı bir izlenim uyandırabilmektedir. Oysa örneklere girilince de, bu kez Strindberg-Pirandello'nun tümünden unutulup, yeri gelince salt Brecht'in dünya görüşüne dayanıldığını ilginç biçimde izleyeceğiz.
- 11) ÇN: Dolantı (entrik): «Oyun yazarınca bilinerek düzenlenen karışıklıklar. Tragedyada kişileri yıkıma, komedyada ise gülünçlü bir çözümlüğe götüren çatallaşmalar», Tiy. Ter. Söz., age.
- 12) Burada, Brecht'in epik tiyatrosu, kendi kendini yorumluyor: Sosyalist toplumda öğreti tiyatrosunun somut toplumsal yarar yönünde değerlendirilişi de oyunda aynı zamanda gösterilmekte.
- 13) ÇN: Ajitasyon: Duruk birikimi bilinç alanına çıkararak dinamizme yükseltme.

- 1) ÇN Burada «dram» deyiminin, tiyatronun yalnızca «metin» yanı olarak kullanılışını görüyoruz (bkz: GB, 1, dn: 3); kaldı ki örneğin edebiyat biliminde, tiyatro biliminden farklı olarak, «dramatik» kavramı da, tiyatro sanatındaki epik-dramatik karşıtlığı anlamında değil, fakat dil sanatının epik, dramatik ve lirik ana türlerinden biri olarak «sahne gösterimi için» yaratılmış edebiyatın her çeşidini kapsayan bir ana tür anlamında kullanılmaktadır. Bkz: *Pospelov Edebiyat Bilimi I*, age, S. 232 ve cilt 2.
- 2) *Das politische Theater*, Berlin 1929, S. 128.
ÇN Erwin Piscator, kendi yönetiminde Berlin'de kurulmuş olan «Proletarya Tiyatrosu»nda (1920), Maksim Gorki'nin «Düşmanlar», Upton Sinclair'in «Prens Hagen»ı gibi, var olan oyunları tiyatronun amacına göre değişik sahneleme çabasına girmişti. «Proletarya Tiyatrosu» topluluğunun «çoğunluğu işçi oyuncularından meydana geliyordu ve kendine özgü bir de seyirci organizasyonu vardı.» (*İşçi Tiyatroları - Ajitprop Toplulukları*, A. Kammrad F. R. Sheck, çev. Yılmaz Onay, İş. Kült. Yay., Kent Bas., 1978, 1st, S. 24). Bu tiyatronun görevleri üstüne Piscator şunları yazmıştı «Anlatım ve kurguda sadelik, işçi seyircinin duyarlığına yönelen açık seçik bir etki, tüm sanatsal niyetlerin şu devrimci amaca uyarlanması: Sınıf mücadelesi fikrini yaymak ve vurgulamak» (Erwin Piscator, *Theater - Film - Politik*, Henschelverlag Berlin, 1980, S. 13); 1933'te Friedrich Wolf şunları yazıyordu: «Şunu sürekli vurgulamamız gerekir ki, Wangenheim'in *Fare Kapanı* gibi çözümleme yöntemine bağlı oyunu olsun, Brecht'in 'epik' yönelimli oyunları olsun, benim oyunlarım olsun, tüm bu 'büyük biçim'deki oyunlar, profesyonel tiyatronun tüm sol oyunları, daha önceki ajitprop topluluklarının, tiyatro yaşam birikimi olmaksızın ve Piscator'un daha önceki çalışma birikimi olmaksızın düşünülemezdi» (F. Wolf, *Aufsätze über Theater*, Berlin 1957, S. 23).
- 3) Bu «dramatik ürün kıtlığı» Sovyet devrim tiyatrosunda da duyulmuştu. O dönemde politik sahne için eski oyunlardan uyarlamalara, ya da «dramatik gazete» gibi çözümlere başvurulmuştu. Bunlar Piscator'un da sürdürdüğü yöntemlerdir.
ÇN Piscator'un bu cümlesi şöyle sürmekte: «Gerçekten de, eğer elimde amacımıza uygun dramatik oyunlar bulunsaydı, rejî tarzım o yükselişle hiç de ortaya çıkmayacaktı.» Bunu, Werner Mittenzwei'n verdiği şu bilgilerle karşılaştırınız: «Rejî üslubunu geliştirdikten sonra Piscator, büyük bir tiyatronun çok yönlü ve çok yüklü araçlarından ve olanaklarından artık bir daha vazgeçmek istemedi. Çok ilginçtir, teknik olanaklar, kendisinin o geniş tasarımlarına yetmez oldu mu, şöyle diyebiliyordu: 'O zaman biz de hiç tiyatro yapamayız.' Oysa modern sahne aygıtları, film ve oynanış için yüklü olanaklar, egemen sınıfın elindeydi — ve egemen sınıf ancak bunların kendi sınıfsal amaçları için kullanılmasına izin veriyordu elbette — (...)
Buna karşılık, ÇN Bertolt Brecht, Friedrich Wolf ve Gustav von Wangenheim, yani otuzlu yıllardaki proleter tiyatro yazarlığının bu en önde gelen üç temsilcisi, yeni yollara yöneldiler. O kadar çok birbirinden

farklı yanları varken bu yazarlar, kısıtlı olanaklara ve kısıtlı araçlara ayak uydurma çabasında ortaktılar. Tüm güçlükleri önden hesaba katarak, yokluktan erdem çıkarırcasına, siyasal durumun dayattığı her çeşit kısıtlama içinde var güçleriyle tiyatronun işçi yığınlarına ulaşmasına olanak verecek yeni biçimleme yolları arıyorlardı. Oysa her üç yazar da Piscator'un öğrencileriydi.» Sonuçta Mittenzwei, «Tiyatroda değişiklikler, rejisörlerden, oyuncularından çok, yazarlara dayanır,» yarısını öne sürerek, «İşte Bertolt Brecht, Friedrich Wolf ve Gustav von Wangenheim, yazar olarak tiyatroyu içeriğinden yakalayıp yenileyebilmiş oldukları içindir ki,» diyor, «sosyalist tiyatrodaki etkileri çok daha yüksektir.» (W. Mittenzwei, *Brecht, Aufbau* - Verlag, Berlin u. Weimar 1965, S. 40-45 ve dip not: 10). Nitekim Brecht de tiyatronun, söz konusu amaçlar için yenilenmesinde, yalnızca var olan oyunlar üzerinde yeni «reji» ve «teknik»ler uygulamakla yetinmenin çok sınırlı kaldığını görerek «tiyatronun gerçekten yenilenmesinin, ancak bu amaçla yazılmış, üretilmiş oyunlarla gerçekleştirilebileceğini» koymuştur (Kaethe Rülicke, *Die Dramaturgie Brechts*, age, S. 23).

- 4) Sovyet Devrimi'nin Stanislavski'yi de kucaklamış olması başka kapsamda bir konudur.

ÇN Kaldı ki, sosyalist tiyatrodaki Aristotelesçi kuruluşu, yeni içerikle yeni biçim ve işlevlere ulaştırabilmiş olan (fakat bizde hiç tanınmayan) Friedrich Wolf gibi (bkz: EB, 1, dn: 2) yazarlara da Brecht kadar önem verilmektedir. Dahası, Brecht de — örneğin, «*Carrar Ana'nın Silahları*» oyunu ile ilgili sözleri — şöyle demiştir: «Önümüzdeki durum veya sorun genellikle bilince çıkmış biçimde yaşanmakta olduğu için, onun ayrıca anlaşılmasını, fark edilmesini sağlama gereği ağır basmayabiliyorsa, Aristotelesçi etkilerin kullanılması hiç kuşkusuz önerilir.» Aristotelesçi etkilerin en başındaysa, Brecht, seyircinin tam duygusal katılımını, sahnedeki olay ve oyun kahramanlarıyla tam özdeşleşmesini görüyor, «böyle bir oyun, (doğru yönde, ÇN) patlamaya hazır bir birikimi ateşleyerek kıvılcım» işlevindedir, diyor (Rülicke, age, S. 81) (dn: 45'le karşılaştırınız).

- 5) *Kleines Organon für das Theater, Versuche*, sayı 12, Berlin 1953.

ÇN: Bkz: «*Tiyatro İçin Küçük Organon*», *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*'da, (Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, Altın Kitaplar, 1980 İst.) Ancak, sanatsal gelişmeleri çoğu kez salt şu ya da bu sanatçının kişisel ve öznel çizgisi gibi görme eğilimine karşı — ki bu eğilim en başta Brecht'in kendisine aykırıdır ve gerçeğin açıklanışında da hep yetersiz kalır —, Klaus Pfützner'in bir saptamasını aktarmakla yetinelim: Pfützner, «Sosyalist tiyatrodaki epiğin boy atmasının bir sanatçının bireysel, öznel 'ilham'ından değil, (işçi sınıfı tiyatro hareketinin, ÇN) bütünü'nün nesnel zorunluluğundan doğduğunu» belirtiyor ve, «yazarlar, burjuva toplumundaki karmaşık ve çelişik olguları işleyebilmek için toplumculuğun bilimine başvuruyorlardı (...) Ve yeni içeriklerin, yeni çalışma yöntemlerinin, yeni biçimler doğurmasıysa, zorunlu bir sonuçtu,» diyor (Doktora Tezi 1963; Yayınlanışı: *Schriften zum Theaterwissenschaft*, cilt IV, Henschelverlag, Berlin 1966). Örneğin Brecht'in daha sonra «geleneksel» ile ilgili tutumunun değişmesinde de «kazandığı yeni konum, onu gelenekselle ilişkilerde artık salt kişisel bakış açısıyla değil, işçi sınıfının bakış açısıyla, sorumlu davranmaya vardırmaştı»

(Rülicke, age, dn: 76). Ayrıca dünya görüşü çizgisi açısından, EB, 1, dn: 5 ile karşılaştırılabilir.

- 6) Schiller ile Brecht'in tiyatro kuramları arasındaki ilişki üstüne daha ayrıntılı inceleme için bkz: Marianne Kesting, *Das Theater als eine Marxistische Anstalt betrachtet*, Augenblick'de, Eylül 1956.
ÇN: Kimi incelemecilerin Batıda Brecht'e yeniden sahip çıkarken onun «içini boşaltma»ya da özel çaba göstermesine karşın, Kesting'in bu sap-tamasının önemine dikkat çekerken, öte yandan geçmişle bağlantı açı-sından da, dn 21 ile karşılaştırılmasını öneririz. Ayrıca Max Frisch, «Küçük Araç» üstüne çalışırken Brecht'in masasında yer alan kitaplardan birinin de Schiller - Goethe mektuplaşması olduğunu, kendi «Günce» sinde yazıyor ve şöyle diyor: «Dramatik» ve «Epik»le ilgili kimi bölüm-leri oradan bana okuyor»du (Max Frisch, Tagebuch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt aM 1958, s. 290); ayrıca «Claus Traeger de, dramatik, 'in-sanoğlunun eğitilmesi' amacını yerine getirmiyor, görüşüyle Schiller'in, sonunda epige yaklaştığını ve Brecht'in de kuramsal olarak Schiller'in bu son dönemiyle bağlantıda olduğunu inandırıcı biçimde kanıtla-makta»dır (Rülicke, age, dn 75).
- 7) ÇN: Bu yazının tümünün çevirisi için bkz: «Bir Epik Tiyatro Sahnesi İçin Temel Örnek», *Epik Tiyatro Üzerine*'de, Çev. Kamuran Şipal, de Yayınları, İst. 1964; öte yandan GB, 1, dn 6 ile ilgili olarak buradaki «kausal» sözcüğünün altını özellikle çizdik. Görüldüğü gibi, Brecht'in Aristotelesçi anlamdaki nedensellik bağını kırması, hiçbir zaman olay-lar arasındaki her çeşit bağlantının yok edilmesi demek değildir; hele her türlü nedenselliğin yok edilmesi, hiç değildir. (Her türlü bağın ve nedenselliğin yok edildiği «saçma» tiyatronun ise, «epik» ya da «karşı-Aristotelesçi» olarak değil, tersine «Aristotelesçiliğin burjuva dramın-da çözülüp dağılışı» olarak yorumlanmasının doğruluğunu ayrıca gö-receğiz. Bkz: EB, 8, dn 17); Brecht, Aristotelesçi anlamdaki nedensellik bağını, asıl tarihteki ve toplumdaki daha genel ve saklı nedensellik bağ-larını gösterebilmek adına (yani bir anlamda gerçek nedensellik adı-na) zorunlu olarak kırmaktadır. Bunun için de «Küçük Araç»ında, «Olayların birbirini izleyişi, seyirciye fark ettirmeksizin yapılmamalı. Tersine, seyircinin yargı ile araya girebilmesi sağlanmalı,» diyor. Ama işte çağdaş anlamda «nedensellikler»in bilince çıkması adına yapılan bu «araya girme», Aristoteles'teki birlikçi «nedensellik» yasasının kırılma-sı demek oluyor. Üstelik Brecht'in oyunlarında «birlik» de vardır, «sü-reklilik» de vardır, fakat bunların mantığı başkadır, amacı başkadır ve bu nedenle de başka türden bir «birlik» ve «süreklilik»tir bunlar. Ancak bu söylediklerimizin, Brecht'in, özellikle «sonraki oyunlarında vardı-ğı, olay dizisinin kuruluş yasallıklarındaki yeni nitelik»le (Rü-licke) ilgili olduğunu da belirtmeden geçmeyelim (bkz: EB, 1, dn 2). Brecht'in birçok oyunu öylesine «tam» ve «sürekli» bir bütündür ki, bunlarda değil herhangi bir sahnenin yerini kıymılatmak, tek bir söz-cüğü «strich» bile edemezsiniz (oysa birçok «dramatik» oyunda, birlik ve süreklilik bozulmaksızın sözler kaldırılabilmekte, yani bolca «strich» yapılabilir).
- 8) Bunları Musil'in şu düşünceleriyle karşılaştırınız (Tagebücher, age, S. 200): «Dramın zamandışı olduğu varsayılabilir — hatta ikinci bir varsayımla, hayal gücünü kışkırtmasının da buradan kaynaklandığı

söylenbilir. Zaman, çok daha başka türlü de oyun dışına atılabilir, geçmişe ve geleceğe atlanabilir, ya da değişik zamanlarda olanlar aynı zamanda verilebilir. Dışımızdaki olayların, zamanın akışı içinde bizce belli bir düzeni bulunduğuna göre, onları tam gereği gibi görebilmek için başka bir düzenleme ilkesi getirmeli... Belki de görünürdeki nedensel ilintiler, biz onları tam gereği gibi görelim diyedir.»

ÇN: «Sanat yaratımında, bu gibi deneyler ve denemeler, ancak içeriğin gereklerinden doğduğu zaman, anlamlı, değerli ve kendi içinde tutarlı olabilir (...) Dünyayı sanatsal olarak özümlemenin yeni yollarına karşı düşmanca tavır alan, ya da en azından kuşkucu bir şekilde karşısına dikilen ve toplumcu gerçekçiliğin XIX. yüzyıl gerçekçiliği 'dili'yle konuşmasını isteyen (Lukács'ın savı; bkz: Brecht-Lukács tartışması, dn 23'teki kaynak, ÇN) tek yanlı gelenekçilik ile bağnaz tutuculuk kadar; bütün sanat mirasını unutan, kendini bütün geleneklerden çözüp ayıran, geçmişle hiçbir benzerliği olmayan ve geçmişle bütün bağlarını koparmış, modern bir sanat 'dili' bulmaya çalışan, tek yanlı yenilikçilik ve modernist biçim oyunculuğu da bize yabancısıdır. Tarihten edinilen deneyimler bize açıkça göstermektedir ki, eskiden kopuk bir yeni, kaskatı, yenilenmemiş bir eski kadar boş, içeriksiz ve çarpıktır» (Moissej Kagan, *Estetik ve Sanat*, age, S. 627); bu konuda ayrıca bkz: Sargut Şölçün, *Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi*, Da-yanışma Yayınları 1982'de «Kültür Mirası ve İdeoloji», S. 21.

9) Bkz: Schriften zum Theater, Berlin ve Frankfurt 1957, S. 118.

- 10) ÇN: «'Epik tiyatro' deyimlemesi yığınla karmaşıklığa ve yanlış yorumlamalara neden oldu. Özellikle son yıllarında Brecht, 'epik tiyatro' kavramına yüklenilmesini gittikçe daha isteksiz karşılamaktaydı. Daha sonra kullanılan 'diyaletik tiyatro' deyimini de yetersiz görünüyordu ona. Kaethe Rülicke Brecht'in bu deyimlemeye karşı çıktığını yazıyor (Rülicke, 'Yeni Yanlış Anlamalara Karşı', Theater der Zeit, 1959, Sayı: 7 ekinde, ÇN). Yanlış anlamaların çoğunluğu şurdan kaynaklanıyordu: Birçok eleştirmen, Brecht'in oyunlarında, iki bin yılın dram tarihinde biriktirdiği tüm esasları yerle bir etmeye çalışan bir kıyıcılık çabası görüyorlardı. Oysa Brecht, salt edebiyatçılık başkaldırısını bırakıp, işçi sınıfının devrimci sanatına geçtiği oranda, tüm eski kuralları ortadan kaldırma konusundan da uzaklaşıyordu. Tiyatro çalışmalarıyla ilgili yanlış anlamaların çoğunun bir nedenini de kendinde bulmaktaydı. Şunları yazdı: '(...) Oyunlarımın etkili olabilmesi için doğru oynanmaları gerekiyordu, bunun için de Aristotelesçi olmayan — vay başıma gelenler! — bir tiyatro tanımlamak zorunda kaldım, epik bir tiyatro — aman aman! — belirlemem gerekli oldu.' Oysa karmaşık bir tiyatro kuramı ortaya atmak kadar da Brecht'e uzak bir amaç olmazdı. Kendisinin de yazdığı gibi, 1920'lerin sonundan itibaren tüm çabaları bir tek amaç uğrunaydı: 'Tiyatroda şu ilkeyi geçerli kılmak istiyordum ki, aslolan, dünyayı yalnız yorumlamak değil, değiştirmektir.' Bunun için, eski olsun, yeni olsun, her araca başvuruyordu. Sonunda bunlar içinden, ideolojik sınıf mücadelesinin o tarihsel konumunda en verimli olacaklar hangileriyse onlarda karar kılındı.» W. Mit-tenzwei, Brecht, age, S. 189, 190). Bu deyimlemeler konusunda, GB, 1, dn 4'te de bilgi verilmişti.

- 11) *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Berlin 1955, S. 266, Not 5.

ÇN: Tablonun, Kesting'in kitabında verilen metniyle, örneğin Suhrkamp'ın (Gesammelte Werke, age, Cilt 17, S. 1009) yayımladığı metin arasında küçük sözeük ayrımları var. Çeviride, Kesting'in verdiği biçime uyulmuştur. Söz konusu notun tam metniyse şöyledir: «Bu şemadaki notlar, kesin karşıtlıkları değil, yalnızca ağırlık kaymalarını gösterir. Yoksa bir şeyin aktarılma süreci içinde, yerine göre, duygu yoluyla içe işleme (telkin) de yeğlenebilir, akıl yoluyla kanıtlama (ikna) da...»

- 12) Klasik dramların çoğunda, oyunun sonunun bilindiği varsayılır. Antik dönem oyunlarında işlenen mithosları düşünelim. (Seyirci bu öyküleri bilirdi, nasıl işlendiğini izlerdi, bkz: Aristoteles, *Poetika*, age, ÇN); *Romeo ve Juliet*'in ön oyununda Shakespeare'in olayı önceden anlatışını anımsayalım; Didero ya da Lessing, Schiller ya da Goethe, bunlar da seyirciye «sürpriz» yapılmasına karşıydılar.
- 13) ÇN: Ülkemizdeki tartışmalar ve yanlış anlamalar açısından da son derece gerekli olduğu için, alıntıdaki yanıtın tümünü vermekte yarar görüyoruz: «Daha önce de ortaya konulduğu gibi, hiçbir biçimde tiyatrosuzlaştırma demek de olmayan epik tiyatro, daha önce ortaya konulduğu gibi, 'yok duygu - yok akıl' diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek de değildir. Epik tiyatro hiçbir biçimde duyguyu yabana atmaz. Hele adalet duygusunu, özgürlük ateşini ya da haklı öfkeyi, hiç mi hiç! Yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik böyle duyguların var olmasıyla da yetinmez, bunları daha da güçlendirmeye, (eğer yoksa, ÇN) yaratmaya da uğraşır. (Öyle ki, ÇN) seyircisinde sağlamayı amaçladığı 'eleştirici tutum', (aynı zamanda, ÇN) ne kadar duygu yüklü olsa az gelir ona!» (Gesammelte Werke, age, Cilt 17, S. 1144). Ayrıca Wolf-Brecht diyalogunun, birbirini yadsıyıcı, dışlayıcı, ya da birbirini anlamayan biçimde bir tartışma değil, kamuoyunu aydınlatma amacına yönelik, karşılıklı yapıcı bir diyalog olduğunu da belirtelim. Çünkü her ikisinde de esas olan, Kesting'in de belirttiği gibi (özellikle altını çizdik) «amaçlar»dır.
- 14) Was ist das Epische Theater?, Schriften, Cilt II, Frankfurt aM. 1955.
- 15) Brecht'in epik tiyatroyu «antimetafizik tiyatro» diye nitelemesini karşılaştırınız; *Schriften zum Theater*, S. 243.
- 16) *Die Schaubühne als Paradigmatische Anstalt und die Entscheidung in Ihr*, Das Prinzip Hoffnung'da, Berlin 1953, Cilt I, S. 144.
- 17) Brecht kendisi şöyle söylemiş: «Amaç, ahlak dersi vermekten çok, birlikte incelemektir.» *Schriften zum Theater*, S. 71.
ÇN: «İşçi sınıfı yandaşlığı, oyun kişilerine söylenen üç beş politik cümlede değil, onların hareketlerini gösteren durumların seçilişinde ve maddeci diyalektiğin ilkelerine göre, gelişen olayın yapısal düzenlenişinde, çelişkilerin ilerici çözümlenişinde dile gelir.» (Rülicke, age, S. 116).
- 18) ÇN: Bu diyalogun tam metni için bkz: *Sosyalist Gerçekçilik ve Töplum*'da «Tiyatronun Yeni İçeriğinden Doğan Biçim Sorunları», age, S. 214 - 219. Yalnız söz konusu yayının her iki baskısında da bu yazıda geçen «Cesaret Ana» deyimleri hep «Carrar Ana» biçiminde basılmış, (belki yalnızca benim elde ettiğim kitapların grubunda böyledir). Oysa, özellikle bu iki oyunun («Cesaret Ana ve Çocukları» ile «Carrar Ana'nın Silahları») birbirine karıştırılması, hele bu tartışma konusunda çok yanıltıcı ve anlaşılmasız sonuçlara götürebilir (oyunlar ilerde ayrıca

incelenmekte). Wolf'le tartışmada söz konusu olan oyun «*Cesaret Ana ve Çocukları*»dır. Öte yandan, Brecht'in bu bilinçli yönlendirme ve düzenleyişiyle sonucu seyircinin bulgusuna bırakma yöntemini, örneğin «saçma» tiyatronun (İonesco, vb) veya genelde gerçeküstücülüğün, soyutçuluğun, «anlaşılmaz» olmayı yöntem haline getirip «seyirci ne anlarsa anlansın» safatasını «sanat»laştırmaya kalkmasıyla karıştırmamalı. Brecht'in amacı, anlamayı kesinlemenin de ötesinde, seyircinin kendi bulgusuyla anlamasını sağlayarak, anlamının sanatsal zevkle birlikte bilinçli özümleme düzeyinde yaşanmasıdır. Dahası, «Cesaret Ana'daki son, onun yıkılışında seyirci, eğer yıkılışa karşı bir şeyler yapılabileceğini de görüyorsa, karamsar bir son da değildir. Cesaret'in olumsuz sonu, seyircide savaşa karşı eyleme girme isteğini uyandırmayı amaçlamaktadır» (Rülicke, age, dn 141).

19) ÇN: *Theaterarbeit*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, Berlin; Brecht'in Demokratik Almanya'da (Berlin), kurucusu olduğu «Berliner Ensemble» tiyatrosunda yapılan çok yönlü çalışmaları, altı oyunun sahnelenmesiyle ilgili — gene çok yönlü — bilgileri ve aralarında Seghers, Lukàcs, Wolf gibi pekçok sanatçı ve yazarın imzalarının da yer aldığı birçok önemli yazıyı içeren, doğrudan doğruya Berliner Ensemble'in yayımladığı ünlü eser. Bu kitapta «Ulm 1952» şiirinin bulunduğu «*Anmerkung zu einer Szene — Bir Sahne Üstüne Not*» başlıklı yazı, şu giriş cümlesiyle başlıyor: «Ulm 1952'de Üçüncü Kıta'nın Bulunmayışı» (1967 Üçüncü Baskı, S. 249 - 250).

20) ÇN: «*Sanat'la öğrenme'nin birbirlerinden ayrılabilir* şeyler olduğuna inanmıyorum. İnsanın yeni deney ve bilgi kazanımlarından, hele toplumsal yaşantı üstüne yeni bilgilerden hoşlanması, sanat yapmanın ve sanat zevki tatmanın başlıca kaynağıdır. Seslendiği kitlenin bilgi ve deneyimlerine hiçbir şey katmayan, onları geldikleri gibi geri gönderen, kaba içgüdüleri gıcıklandırmaktan ve ham ya da içi geçmiş görüşleri beslemekten başka bir tasası olmayan sanatın değeri sıfırdır. Kof eğlentinin, ya da hoşça vakit geçirtme denen şeyin ardında ancak bir sarhoşluk tortusu kalır. Ne var ki, kitlesini eğitmekten başka hiçbir şey düşünmeyen ve bu uğurda sanatsal bakımdan «oruç tutması» gerektiğini sanan, yani «eğitme» adına kendini tüm çok yönlü sanatsal olanaklardan yoksun bırakması gerektiğine inanan bir sanatın da daha fazla değeri yoktur. Böyle sanat, esasen eğitim de veremez, olsa olsa sıkıntı verir. Eğlenmeyi istemek kitlenin hakkıdır. Sanatın görevi elbette ki işgücünün yeniden üretimine hizmet etmekten ibaret değildir, ama buna hizmet etme görevi de vardır. Öte yandan, eğlendirmeyi istemek de sanatçının hakkıdır.» (Bertolt Brecht, *B. B. - Archiv*, Mappe 49, Blatt 08).

21) Brecht'in «Yabancılaştırma» kavramıyla, Marxizm'in «Yabancılaşma» kavramını birbirine karıştırmamalıdır. Bu konuda bkz: Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 - 1933*, Rütten u. Loening, Berlin 1955, S. 192.

ÇN: «Yabancılaştırma» (Verfremdung) kavramı karşılığı olarak, «yadırgatma», «dikkat çekme», vb deyimlerin kullanılmasının, bu karıştırmayı önlemek bakımından da yararı olabilir. Öte yandan, «yabancılaştırma» kuramının Brecht tiyatrosundaki yeri, ağırlığı ve belirginliği, belki «epik» deyiminden bile daha önde olduğu için, bu konuda

yeri geldikçe ek açıklamalar getirmenin gereğine inanıyoruz. Öyle ki, örneğin E. Singermann, «yabancılaştırma» için, «Brecht tiyatrosunun ruhudur,» diyor ve «bu ruh devrimci diyalektiktir,» diye ekliyor. Singermann, yabancılaştırma uygulamalarını salt biçimsel çabalar olarak da değil, «gerçekliği görmenin ve göstermenin belirli yolu ve tarzı» olarak, yani bir sanatsal «yöntem» olarak inceliyor. Böylesine belirleyici olan bu «kuramın Brecht tiyatrosundaki oluşum süreci ise, bir yandan epiğin gelişim çizgisini, öbür yandan Brecht'in «karşı - Aristotelesçilik» anlayışını da açıkladığı için ayrıca önemli. Şöyle ki:

Brecht'i, Fransız modernleriyle, özellikle de Sartre'la karşılaştıran Singermann, her ikisine de, ulusal kültürlerinin gelişme sürecinde bakarak, Sartre'ı Descartes ve Corneille kaynağıyla, Brecht'iye Goethe ve Hegel kaynağıyla açıklamakta ve Sartre'da «hiçbir şeye inanmayan bir bireycinin bilincini» saptarken, Brecht'in çalışmasının «devrimci halkın sağlıklı, cesur anlayış gücüne» dayandığını belirtmekte (bkz.: Rüllicke, age, dn 91). Öte yandan Brecht'in kendisi de, epik tiyatronun gelenek çizgisini şöyle görüyor ve kendini ona borçlu sayıyor: «Epik tiyatronun belli deneyimler dağarından sayılabilecek olan çizgi, Elisabeth Tiyatrosu'ndan gelerek, Lenz'den, Schiller'in (önceki) eserlerinden, Goethe'den («Götz» ve «Faust»un her iki bölümü), Grabbe'den, Büchner'den geçer.» (*Bertolt Brecht - Archiv*, Mapped 58, Blatt 12; EB, 1, dn 2 ve 10 ile de karşılaştırınız). Rüllickeye göre epiğin kimi belirtileri şöyle özetlenebilir: Kahramanları, dünya ile etkileşim içinde, etkin bireyler olarak koyabilmek; halkın, bütün kesimleriyle ve sınıflar arasında mücadeleyle işlenerek sahnede ağırlık kazanması; zaman ve yer kısıtlamalarının kırılması; her şeyin sahnede görünür olması; olay çizgisinin, hem zaman (ve yer) olarak, hem de gerekli kesintiler ve araya girmelerle sıçramalı işleniş... (*Die Dramaturgie Brechts*, age, S. 103). Ancak, Brecht'in asıl «Karşı - Aristotelesçiliği», («üç birlik kuralı»nın da temelinde yatan) «Katharsis»in burjuva tiyatrosunda aldığı işleve karşı çıkmakla belirleniyor; yani, bilinç dışı duygusal özdeşleşme (Einfühlung) yoluyla ve boşalım yoluyla sağlanan göz boyama (Illusyon) işlevini kırmak, başlıca hedef oluyor. Nitekim Brecht, «Aristotelesçi Tiyatro» derken, «özdeşleşme tiyatrosu»nu kastediyordu ve «Aristoteles kurallarına göre, duygusal Katharsis'i, oyunun amacı olarak ön başa koyan her çeşit tiyatroyu da bu kapsam içine alıyordu, öyle ki, «Aristoteles'in bu amaç için koyduğu (birlik, ÇN) kurallara uyulmuş, uyulmamış, fark etmez,» diyordu (Bkz.: Rüllicke, age, 49, 71). İşte «yabancılaştırma» kuramı, başlangıçta özellikle bu, bilinçdışı özdeşleşme ve gözbağcılığa karşı oluşturulmuştur. Örneğin Brecht, «Özdeşleşme dışında, herhangi bir başka düzeyde sanat hazzının ve zevkinin kendisi de var olabilir mi?» tarzındaki bir soruyu, «Elbette,» diye yanıtlamış ve, «ilke şudur: Özdeşleşmenin yerine yabancılaştırmayı geçir mекle!» demiştir. (*Schriften zum Theater*, age, Cilt III, S. 108 - 109). Yabancılaştırma kuramının da Brecht'teki diyalektik gelişimini izleyeceğiz, ancak şunu gene baştan belirtelim ki, «Brecht, yabancılaştırma yöntemine de asla kendi buluşu gözüyle bakmamıştır.» (Rüllicke, age, S. 56); kaldı ki «yabancılaştırma», yalnız tiyatroya özgü bir yöntem de değildir.

22) ÇN: Brecht özellikle, şey'leri gözleyiciye yabancı görünecek biçimde

değiştiren, fakat bu yabancılıkta onların tümünden işlevsizliğini simgeleştiren soyut sanata karşı çıkıyor; (çünkü, ÇN) Brecht'te bu yöntemin amacı, yabancılaştırma yoluyla esas gerçeği — şeylerin ardında saklı olan şeyleri — kavratmaktır. Dadacılığın ve gerçeküstücülüğün sözcüklerini şundan dolayı suçluyor: Yabancılaştırmaya girişiyorlar gerçi, ama onların yöntemlerinde yabancılaştıran nesne yeniden esas gerçeğe dönmüyor... Böylece sanat, ezilenlere olduğu kadar ezenlere de hizmet edebilen bir anlam dağınıklığı içinde yitip gidiyor... 'Oysa biz,' diyor Brecht 'Soyut Resim Üstüne' adlı makalesinde, 'başka türlü bakılsın da ne olursa olsun, demiyoruz, son derece açık ve belirli bir bakışı amaçlıyoruz; evet başka bir tarzda, ama sırf başkalıktan ibaret değil, doğru olan tarzda, yani somut gerçeğin gerektirdiği tarzda bakış...' Bu nedenle de Brecht, soyut sanatın, şeyleri tanınmaz, bilinmez hale getirme yönelişini çok sert eleştiriyor: '(...) Bakıyorum, somut nesneyi resimlerinizden kovmuşsunuz. Ne diyeyim, siz ki, dünyayı içinde yaşanamaz biçimde değiştirmeyi amaçlıyorsunuz, bir de komünistiz denenize şaşıyorum. Hani, komünist değil de, egemenlerin hizmetine girmiş zekâlar olsaydınız, yaptıklarınıza hiç de şaşmazdım. Aykırı bulmak şöyle dursun, çok mantıklı bulurdum.' (Werner Mittenzwei, *Die Brecht - Lukács Debatte*, «Brecht - Lukács Tartışması», Sinn u. Form, 1/1967, Berlin, S. 252, 253, 254).

- 23) ÇN: Brecht - Lukács arasındaki «gerçekçilik» tartışması bu konuda da çok ışık tutucu. «Son dönem burjuva yazarlarının durumuna tarihsel bir anlayışla yaklaşırken Brecht, onların yazarlık yöntemlerindeki diyalektik dışı, mekanik niteliklere de bir o kadar önemle dikkat çekiyordu... Montaj tekniği de, iç monolog da, öteki teknikler de, çok farklı amaçlara yarayabilirler: Salt insan varlığının anlamsızlığını gösterecek tarzda da kullanılabilirler, tam tersine yaşamın nasıl anlamlı biçimde değiştirilebilir olduğunu gösterecek tarzda da kullanılabilirler... Brecht, (Joyce, Kafka, Dos Passos, Döblin, gibi) yazarların, elbette ki bir toplumcu gerçekçi olarak kendisinin amaçladığı gibi gerçekliğin tümünü veriyor, ya da gerçek nedenleri açığa çıkarıyor olmadıkları, ama gene de onlardan bir şeyler Joyce'dan üslup değişikliği kadar gerçeklik içerdiklerini kabul ediyordu. Örneğin Joyce'dan üslup değiştirme ve iç monolog'un işleyişi, Dos Passos'dan montaj ve öğelerin çözüştürülmesi, Döblin'den toparlayıcı yazı üslubu ve Kafka'dan yabancılaştırmalar, gibi... Ancak Brecht bu teknikleri aynı biçimde aktarmayı asla düşünmüyordu. Onun görüşünce biçim ordan burdan ödünç alınılacak bir dış kabuk değildi. 'Bir sanat eserinin biçimi'nin, 'bir içeriğin tümüyle düzenleniş'i'nden başka bir şey olmadığını ve 'bu nedenle de biçimin değerinin tümüyle içeriğe bağımlı olduğunu' o da belirtiyordu. Dolayısıyla onun savı, son dönem burjuva edebiyatından belli teknikleri alırken, onları burjuvaca amaç ve yönelişlerinden sıyrıp yeni toplumsal amaçlara koşmak anlamındaydı (ki, karşıt içeriğin biçimi olurken bu teknikler de artık teknik olarak bile aynı değildir, ÇN). Lukács (ise), aynı yazarlara, asıl onların kapitalist yabancılaştırmayla son kerte sarmaşdolaş niteliklerini hedef alarak değil de, yazarlık üsluplarını, kullandıkları montaj, yabancılaştırma vb. teknikleri hedef alarak karşı çıkıyordu.» (Ayrıca, «yabancılaştırma» kavramıyla, «yabancılaştırma» yöntem, kuram ve tekniği arasındaki temel ayrım burada da bir kez daha açık-

lanmış oluyor, ÇN). W. Mittenzwei, aynı yerde, S. 254, 246 ve 251; bu konuda ayrıca bkz: Sargut Şölçün, *Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi*, age'de «Yöntem Sorunu», S. 71-72.

- 24) ÇN: Rüllicke, Brecht tiyatrosunda «bölümlerin birbirinden bağımsızlığının da saltık değil göreceli» olduğunu ve «Brecht'in oyunlarından da gelişigüzel bölüm çıkarılamayacağını», bölüm sırasının değiştirilemeyeceğini, çünkü böyle yapılıncı bütünlüğün bozulacağını ve oyunun her şeyden önce «anlaşılmaz» hale geleceğini örneklerle açıklıyor (age, S. 91 ve öncesi). Öte yandan «sahne aldatıcılığının (illusyonun) kırılması» da hep amaçlar ışığında düşünülmelidir. «Brecht'in başlangıçta hep illusyon kırma amacına yönelik olan yabancılaştırmaları, aşama aşama giderek daha çok tarihselleştirici yabancılaştırmalara döndüştü ki, bu da olayın salt tarihsel somutlanışından ibaret değildir, aynı zamanda olaylar arasındaki nedensellik bağlarını da açığa çıkarmaya yöneliktir (...) Yabancılaştırma araçları, sürekli değişen toplumun sergilenişine göre, kullanılış alanlarının gelişimine göre, sürekli yeniden bulunmalıdır. Örneğin maske, bir gerçeği açığa çıkarabileceği gibi, örtbas etmeye de neden olabilir (...) Yabancılaştırma araçları, ilgili oldukları nesnelerden ve işlevlerden çoğu kez soyuluyor ve yabancılaştırmamanın diyalektik yönteminin, başka rejisörlerce, gerek tanımlamada, gerekse sahneye uygulamada biçimsel numaralara dönüştürüldüğü de çok oluyor.» (K. Rüllicke, aynı yerde, S. 60 ve 63). Dahası, «Brecht, bu yöntemle, seyircinin sahnedeki olaylara eleştirici bir uzaklık kazanmasını sağlıyor ve denetimsizce bilinçdışı kapılıp gitmesini önüyor diye, bu asla demek değildir ki, yazar seyircinin her çeşit katılımına set çekmek istiyor. Hayır, onun aradığı, katılımın da diyalektik kullanılışıdır. Olumlu olaylarda seyirci, kendini yitirmeksizin (büyülenmek-sizin, ÇN) de olsa, alabildiğine içten ve yürekli katılabilirdir. Brecht'in yöntemi salt uzaklık sağlamaya değil, fakat asıl uzaklık ile katılım arasındaki diyalektiğe dayalıdır. Burada hangisinden yararlanılacağına ölçüsüntü, her durumda toplumsal içerik ve amaçlanan etki belirler.» (Mittenzwei, *Brecht-Lukács Debatte*, age, S. 261). «Yabancılaştırmamanın görevi yalnız duygusal kapılmayı önlemek değil, doğru duygulanmaları da özellikle uyandırmaktır,» diyor Brecht. Hatta, «Tiyatronun görevi, kahramanları öyle sergilemektir ki, seyircinin onlara, körce değil, fakat bilinçlice özenmesi sağlansın.» (Yani «kahramanla özdeşleşme» de isteniyor, fakat amaca göre ve bilinçlice, ÇN) (Rüllicke, age, S. 173, 177).

- 25) ÇN: Bu konuda bkz: B. Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Madde 22, 23. (*Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum'da*, age, S. 120, 121). Ayrıca, «İş yerlerinden topluca gelerek oluşan seyirci, tiyatrodan çok başka bir etki kazanabilir, tiyatro da böyle oluşmuş bir seyircide çok başka bir etki kazanabilir.» (B. Brecht, *Theaterarbeit*, age, S. 411) ve «Profesyonel tiyatroların, emekçilerin amatör tiyatrolarından uzak durmaları tümüyle yanlıştır (...) Profesyonel tiyatroların en iyi oyuncularının, amatör gruplara yalnız ders vermeleri değil, onlarla birlikte oynamalarından yanayım (...) Helene Weigel 1932'de Berlin'de Ana'yı oynarken, amatör oyuncularla birlikte oynuyordu, 1951'de Berlin'de de öyle (...) Oyunlarda hiç de bir kopukluk görülmedi.» (B. Brecht, *Gesammelte Werke*, age, Cilt 16, S. 736); eğlenme ve öğrenme ile ilgili olan dn 20 ile de

karşılaştırınız.

- 26) ÇN: Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-33*, age; Kesting, bu esere sık sık başvururken, «Schumacher'in kullandığı salt ideolojik doğruluk ölçütüyle yetinmeyeceğini» de belirtiyor. Öte yandan Brecht'in dönemlerinin saptanışında, toplumcu incelemeciler, (Mittenzwei, Schumacher, Rüllicke vb.) Brecht'in tiyatro ürünlerini elbette ki onun yazar olarak girdiği sınıfsal ilişkiler süreciyle iç içe inceliyorlar ve bu yazarların kendi aralarında da kimi ayrıntılarda yorum tartışmaları var, ancak ilginç olanı şu ki, Kesting'in burada Brecht için, onun oyunlarına göre yaptığı yazarlık dönemleri ayrımı, toplumcu incelemecilerin yaptıkları ayrımla sonuçta çakışmakta. Bunun nedenini, Kesting'in — çoğu burjuva incelemecilerinden farklı olarak — Brecht'i de en azından bağlı olduğu bilimsel sosyalist dünya görüşünden koparmaksızın incelemesinde görebiliriz. Ama, sınıf hareketiyle bağlantısını, «gerçekçilik» ölçütünü, seyirci boyutunu vb. gereğince ele almamasının gene de birçok şeyi açıklamada yetersizlik yarattığını (hele öteki yazarların değerlendirilmesinde başlıbaşına çelişkilere neden olabildiğini izleyeceğiz).

- 27) Schumacher, genç Brecht'i, natüralizm ve ekspresyonizm ile karşılaştırarak onu «yeni nesnelcilik» (Neuesachlichkeit) akımı içinde görmektedir — elbette daha sonra bu akımın sürdürücüsü olmaksızın. — Ancak Brecht'in Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda, çağın ünlü modern dekorcuları Caspar Neher, Carl von Appen vb ile birlikte, üslubunu en yeni deneyci tiyatro yönünde oluşturması üstünde de düşünmeye değer. Burada Brecht bir tiyatro aracı geliştirmekteydi ama geleneğini, bir yönüyle Uzakdoğu tiyatrosunda, bir yönüyle de geçmiş yüzyıllarda arayarak... (Bkz: *Theaterarbeit*, S. 388; ayrıca S. 113-118; «*Kafkas Tebeşir Dairesi*» için program dergisi, Berlin 1954; *Schriften zum Theater*, S. 72, 74).

ÇN: Yeni nesnelcilik (Neuesachlichkeit): 1923'te Almanya'da ortaya çıkan, 1925'te bu başlık altında Mannheim'da açılan resim sergisiyle deyim olarak yerleşen bir akım. (Wir und Die Kunst, Wolfgang Hütt, age, S. 347). Eleştirmen Durus, bu akım için şöyle yazmış: «Her şeyi tek tek görüyorlar; her şey nesne, yaşam bile. 'Manzara' resmini, doğayla ilişkiden kopuk; insanı (nesne olarak) toplumdan kopuk, toplumsal konumunun ve sınıfsal ilişkilerinin dışında çiziyorlar.» Wolfgang Hütt (aynı yerde) şunları eklemiş, «Gerçekçi Otto Dix, polis kovuşturmalarına uğrarken, Yeni nesnelciliğe sergi olanakları ve propagandayla ayrıcalık sağlandı. Alman faşistlerinin de, bu akımı, Alman sanatının Dadacılık'tan, Ekspresyonizm'den kurtulup sağlığa kavuşması, 'Alman içliliğinin' dile gelişi diye kucaklamaları raslantı değildir». Brecht'in ise yeni nesneleri yazarlarla «bir ölçüye kadar ilişkisi olduğunu» Rüllicke de kaydediyor, ama sonunda «Yeni nesnelcilik gerici» diye yazdığını da belirtiyor, ardından şunları yazıyor: «Brecht'in kendi çalışmalarını sürekli sınavı, sürekli eleştirmesi ilginçtir. 1930'da diyalektik maddeci Brecht, gençlik eserlerini idealistçe ve burjuvaca diye niteliyor... *Baal* ve *Kentlerin Fundalığında* oyunlarındaki kaos, daha sonra *Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı* oyunundaki, ekonomik süreçlere dayalı ciddi düzenlemeyle aşılmış; Galy Gay'in değişebilir kolektif kişiliği, Baal'in sakınmasız bireyciliğini yenmiştir; an-

cak Brecht, artık, aynı anda sınıfının özünü de dile getiren özgün bir kişilik olarak proletarya kahramanı Pelagea Vlassova'yı yaratmaya da geçmiştir... Aynı yıllarda, toplumsal olaylar, Bronnen ve Jochst'u gericiiliğin de sağ kanadına savururken, Wolf'ü ve Becher'i bilimsel toplumculuğa kazandırıyor; Hasenclewer, Unruh, Kaiser, Werfel, Zuckmayer ise çağın olaylarından bir yerlere kaçıp sığınmaktaydılar...» (age, S. 12 - 14). Öte yandan Mittenzwei da «*Kentlerin Fundalığı*nda» oyununu, Brecht'in «soyut kavga» ile ilgili olduğu dönemin eseri diye yorumlamakta. (Brecht, age, S. 106).

- 28) ÇN: Örneğin Lukács'dan böyle bir eleştiri gelmiştir, ama tartışmanın boyutları, Kesting'in burada dayandığı çerçeveden çok geniş ve niteliksel olarak da farklıdır. 1937'de sürgünde yayımlanan «Das Wort» dergisinin açtığı ve Lukács'la birlikte Bloch, Kurella, Wangenheim vb. onbeş yazarın daha katıldığı Ekspresyonizm tartışmasında, 1938'de Lukács'ın makalesiyle uç veren «Gerçekçilik» tartışması sürecinde, Toplumcu Gerçekçiliğin birbirinden ayrı, hatta temel düşüncelerde birbirine doğrudan karşıt iki kavranışı oluşuyordu (...) (Gerçekçilik üstüne tartışmalar, daha 1934'te Sovyet Yazarları Kongresi'nde Gorki'nin Toplumcu Gerçekçiliği getirmesiyle atılım kazanmıştı) (...) Lukács'ın kuramlarını Brecht'in tartışması otuzlu yıllarla da sınırlı değildir (...) İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Lukács'ın Gerçekçilik tasarımı belirleyici rol oynarken, Brecht, Lukács'la polemige girmeksizin kendi toplumcu gerçekçi sanat tasarımını kuram ve uygulama yolunda oluşturmaya sürdürüyordu. Ardından bu Gerçekçilik tartışması Brecht'le Lukács'ı aştı (...) Bu tartışma, Marxist estetiğin en önemli belgeleri içinde sayılması gereken (boyutlara ulaştı, ÇN). Brecht, faşizme karşı mücadelede kültür mirasının değerlendirilmesi olarak konan büyük kararı destekliyordu (...) Ama tartışmanın gidişi içinde (...) derginin baş redaktörü Willi Bredel'e yazdığı mektupta (...) Lukács'ın doğrudan kendisini hedef almayla başladığından ve kendisini burjuva çöküş, (dekadans) edebiyatıyla aynı kefeye koyduğundan yakınıyordu (...) Böylece biçimciliğe (formalizm'e) karşı girilen önemli kavganın kendisinin biçimcilik halini alarak yozlaştığını belirtiyordu.» (W. Mittenzwei, *Bre. - Luk. Deb.*, age, S. 235-238). «Lukács'ın Gerçekçilik kavrayışı, XIX. yüzyıl gerçekçilerine bağlı kalmıştı ve onların biçimlerini çağımız sosyalist yazarları için geçerli kılmaya çalışıyordu.» (Aynı yerde, S. 268). Ve kabaca özetlemek gerekirse, Lukács, bu gelenekle çakışmayan tüm yeni biçimleri (biçim'den giderek) formalizm çerçevesine ve burjuva çöküş edebiyatına sokuyordu. Brecht'i biçimcilik'le (formalizm'le) suçlayışı da, kullandığı biçimler nedeniyleydi. Brecht'se, «Lukács'ın, gerçekçilik kavrayışında sınıf mücadelesinin somutundan hareket etmediğini çok önce fark etmişti,» (aynı yerde, S. 239) ve Lukács'ın, geçmişe bağlı biçimlere dayayarak Gerçekçilik kavramının kendisini biçimciliğe sürüklediğini belirtiyordu. (Ayrıca bkz: *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, age); (dn 8'le de karşılaştırınız.)

- 29) Die Zwanziger Jahre, Berlin 1948, S. 166.
ÇN: Ancak, «Brecht'in tüm söyledikleri içinde en çok yanlış anlaşılanlar, oyunculuk üstüne söyledikleri olmuştur... Epik oyunculuk tarzı çoğu kez, soğuk, mekanik oynamak, diye alınmıştır; çünkü başka tiyatrolarda mekanik, kuru, ruhsuz, derinliksiz, duygusuz oynanışlara

raslandı mı, hemen bunlar (elbette ki yanlış olarak) 'epik' diye nitelenivermiştir de ondan. Oysa oyun kişinin duyguları da hiç gözetilmiyorsa, böylesi, eski oyunculuktan 'daha fazla' bir şey değil, olsa olsa tam tersine 'daha da eksik' bir şeydir (Yani, duyguyu düşünceyle bütünleştiren daha ileri bir oyunculuk yerine, duyguyu da atıvermekle yetinmek, hiç de epik oyunculuk filan olmadığı gibi, üstelik, oyunculuk bile değildir düpedüz, ÇN). Brecht şöyle uyarıyor: 'Artistik eğitime, S. 164).

mimizde oyuncunun görevinin, yaşayan, yaşam yüklü insanları oynamak olduğunu bir an için bile gözden yitirdik mi, biçimci, boş, dışsal, mekanik bir oyun kalır elimizde' ve gerçekçi bir sahne için 'tüm duygularıyla, doğrudan ifadeleriyle ve eylemleriyle, yaşayan, dolu, tam, çelişki yüklü insanlar' gerekli diyordu. 'Oyuncu işte bu insanları yaratmalı. Sahne bir kurutulmuş bitki sergisi, ya da içi doldurulmuş hayvanların sergilendiği zooloji müzesi değil ki!' (Bkz: Kaethe Rülicke, age, s. 164).

- 30) *Üç Kuruşluk Opera*'nın kazandığı büyük başarı içinde, yanlış anlaşılmalarda sürüp gidiyordu: «Hedef alınan burjuvazi, kof eğlenceye karşı olan bu tiyatroyu, gene kof eğlence olarak izlemiş, saldırılarıyla hiç üstüne alınmamıştı. Söylenen şarkıları, Brecht'in salt kişisel görüşleri diye dinlemiş ve toplumun ahlak çöküntüsünü deşmek isteyen Brecht'in kendisini, ahlakı bozuk diye ayıplamıştı.»

ÇN: Rülicke, «burjuva incelemecileri»nin, «yapı incelemelerinde, seyircinin tepkisi bileşenini de hep gözden uzak» tuttuklarını belirtmektedir (age, S. 154). Kesting'inse, ilginç bir ayrımla, seyirci tepkisine önem veren yazarlarda bu konuya girdiğini (örneğin burada olduğu gibi); buna karşılık, önem vermeyen yazarlarda, kendisinin de tepkisi bileşenini hiç incelemediğini görüyoruz. Bu metodolojik bölünmenin incelemenin bilimsel bütünlüğüne de nasıl zarar verebildiği, ileriki bölümlerde açığa çıkmaktadır.

- 31) Örneğin «Mackie Messer'in Moritatu», durumun önden bir gösteriminden ibarettir ve Macheat'in «burjuva toplumun bir ürünü» olarak algılanmasına yönelik hiçbir şey getirmez. «Peachum'un Sabah Koralı» de salt Hıristiyan koralinin bir taşlamasıdır ve Peachum'un monologu gibi bu da kendi başına Hıristiyan laf salatasının «yabancılaştırılması»nı sağlar. «Yerine - Şarkısı» ise, Peachum'un, çevireceği işi tehlikeye sokan Polly'nin sevdasına kızgınlığını anlatır. «Korsanların Jenny'si» de, sahne olayıyla doğrudan hiçbir ilintisi olmayan bir «numara»dır. Yalnızca «Toplar Şarkısı», gene sahnedeki olayla ilintisi olmamasına karşın, belli bir genel yergiye içermektedir. Ne var ki, bu şarkıyı da Macheat ile Braun'un söylemesi uymuyor. Öte yandan «Barbara - Song» (oyundaki başlığı: «Polly küçük bir şarkıyla ana-babasına sabıkalı Macheat'le evleneceğini ima eder», ÇN), sırf Polly'nin kişisel durumunu genellemektedir. İlk «Üç Kuruşluk Final», doğrudan ahlak öğütleyicidir ve Brecht'in tezlerini içermektedir, ama bu tezler de gene Brecht'in asıl «yabancılaştırmak» istediği kişilerce dile getirilmekte. (Yani Kesting, bir nesnel bilincin, oyunda da onu taşıyabilecek nitelikteki oyun kişilerine taşınması gereğine değiniyor ki, aynı haklı eleştiriyi, *Kentlerin Fundalığında* oyunu için de «Schumacher, sorunların kendisini, onları oyunda taşıması gereken bilinçleri de aşarak incelemeye girmiş»,

- sözıyla getirmişti. Ancak Kesting'in, bu duyarlılığı da, — seyirci tepkisi konusunda olduğu gibi — gene kendi içinde tutarlı olan Brecht'te gösterirken, kendi içinde çelişik olan — Claudel, Wilder, Beckett vb. — «çözülüş, dağılış» yazarlarında göstermemesine dikkat çekmek isteriz).
- 32) Bu görüş şu düşünceye dayanır: Oyun kişinin kendini rolüne kaptırmasını «dramatik» diye niteliyorsak, o zaman güldürü ögesinde 'epik' ister istemez içkindir. Çünkü güldürü oyuncusu, oynadığı kişiyi aynı zamanda hicvetmek durumundadır; yani demek ki, oynadığı kişiyi yalnızca canlandırmakla yetinmeyip, aynı zamanda o kişi üstüne de bir şey söylemek zorundadır. Bu nedenle de zaten Brecht'in yabancılaştırma etmenleri çoğu kez — her zaman değil! — güldürü boyutunun devreye girmesiyle oluşur.
- 33) ÇN: EB, 4, dn: 14, 7, 1 ve 8, dn: 13 ile karşılaştırınız.
- 34) ÇN: Yazının tümü için bkz: Epik Tiyatro Üstüne'de, «Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur» başlıklı yazı, age, s. 5-22. Ayrıca çağdaş gerçekçi müzik tiyatrosu konusunda bkz: «Opera Dünyasının Brecht'i, Walter Felsenstein ve Gerçekçi Müzik Tiyatrosu», Y. Onay, Bilim ve Sanat, 9/1981.
- 35) ÇN: Buradaki «bir başka düzey»in, «Yabancılaştırma»nın içeriği, bilinçliliği ve amacı, anlamında kökten farklı bir «düzey» olduğunu belirtmek gerek.
- 36) ÇN: Adı geçen «amatör tiyatro» hareketi, bildiğimiz anlamda herhangi bir amatör grup girişimi değil, öğrenci tiyatrosu da değil, tüm boyutlarıyla, geniş, kapsamlı, çok yönlü ve örgütlü işçi sınıfı tiyatro hareketiydi (Geniş bilgi için bkz: İşçi Tiyatroları — Ajitprop Topluluklar, age.). Brecht'in bu hareketle ilişkisi de, «amatörlere yardım» ilişkisi değil, burjuva tiyatro aygıtıyla bağlarını koparıp, işçi sınıfına bağlanma ilişkisidir. Ancak bunun da bir süreç içinde geliştiğini koymak gerek: «Bu süreç, ayrıca, Brecht'in Marksizm'i tanınışı, bir aydın olarak salt kuramsal yaklaşımla ve tek yanlı biçimde oluştuğu için güçlükler taşıyordu. Kuramın aydınca yaşanışı henüz işçi sınıfının mücadelesine yaşam ve deneyimleriyle kaynaşmamıştı» (Mittenzwei, Brecht, age, s. 122, 123). Aynı durumdaki yazarların hepsi için söz konusu olan bu sürecin, Brecht'in öğretti oyunları dönemindeki sanatına yansısı da izlenmekte. «Daha bu dönemde, Brecht'in öğretti oyunları, yalnız işçi tiyatro topluluklarınca ve — örneğin 'Önlem' oyunu gibi — işçi korolarınca oynanmakla kalmıyor, fakat aynı zamanda seyircisi de işçilerden oluşmaya başlıyordu. Bir yandan, ekonomik bunalımda yarıya yakını kapanmış olan, devlete bağımlı profesyonel tiyatrolar artık Brecht'in oyunlarını oynamaz olmuşken, öte yandan kapitalist tiyatro işletmesi, eskiden kalma niteliğiyle zaten yeni toplumsal içerikleri sahneleyebilecek durumda değildi. Böylece Brecht'in profesyonel tiyatrolarla çalışması ister istemez sona ermişti. Toplulukları çoğunlukla işsiz kalmış profesyonel oyuncularından ve işçi hareketinden gelmiş amatör oyuncularından oluşan sosyalist işçi tiyatrolarıysa, o dönemde bir kitle hareketi boyutuna erişmişti. Proletaryanın, sınıf mücadelesiyle sanatının bütünleşmesi, işçilerin sınıf çıkarlarının bilincine varmalarına yardımcı olmaktaydı. İşçi tiyatrolarının, işçi sınıfının kurtuluşu için — örgütlenme, aydınlatma, bilinçlendirme ve eylem gücü verme yönünde — mücadeleleri, profesyonel tiyatro karşısında niteliksel olarak da yeni bir yaşam getiriyordu. Ekonomik bağımsızlıkları, bu top-

lulukları herhangi bir uzlaşma zorunluluğundan kurtarmıştı; Brecht'in gerçekten deneyci çalışmasını sürdürebileceği kolektif topluluklar bunlardı. Daha sonra da, Brecht'in devrimci işçi tiyatrosuna etkisi olduğu kadar, kendi deneyimleri de, ajitprop toplulukların bu yaygın hareketinden çok etkilendiştir. 1938'de yazdığı bir yazıda Brecht, bu işbirliğine verdiği değeri şöyle anımsatıyor: «İşçiler her şeyi, içerdikleri gerçeğe göre değerlendiriyorlardı, her yeniliğe sahip çıkıyorlardı; yeter ki, gerçeğin, gerçek toplumsal işleyişin sahnelenmesine yardımcı olsun... İşçiler, bize öğretmekten korkmuyorlardı, kendileri de öğrenmekten korkmuyorlardı» (Kaethe Rüllicke, age, S. 21, 22; Wolf'un, Wangerheim'in ve diğerlerinin de «kendilerini yetiştirdiğini» yazdıkları işçi tiyatroları ve bu büyük hareket üstüne Brecht'in sözleri için ayrıca bkz: Halkçılık ve Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum'da, (age, S. 97, 98). Çok ilginçtir ki, «Brecht, Alman işçi tiyatro topluluklarının (...) deneyimlerinde, seyircinin sahne olayıyla sınıfsal özdeşleşmesini» görerek, şu düşüncelere girmişti: Seyircinin oyuna kendini kaptırması (Einfühlung) teknikleri, sahne olayıyla kolektif (sınıfsal) özdeşleşme sağlanacak yönde dönüştürülemez mi?» (Aynı yerde, S. 50). Demek ki, bu süreçler, sanatçının salt kendi öznesine ve öznel niyetlerine bakılarak açıklanamayacağı gibi kendi içinde de diyalektik bir gelişme gösteriyor (özdeşleşmenin önce salt kırılması'ndan geçerek, sınıfsal özdeşleşme fikrine ve özdeşleşme ile uzaklaştırma'nın amaçlara göre diyalektik kullanımına varılması, gibi...)

- 37) ÇN: Oyun «Lindbergh'lerin Uçuşu» adıyla yazılmış, fakat Lindbergh'in İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi hava kuvvetlerine hizmet etmesi, ardından da «faşist olarak ABD'de karanlık bir rol» oynaması nedeniyle Brecht, oyundan onun adını çıkarmıştır. 1949'da Güney Almanya Radyosu'nda sunuluşu için izin istendiğinde oyunun önüne şu dizele-
rin de («Bu değişiklik belki şiiri biraz bozabilir ama, o adın çıkarılması öğretici olacaktır», diyerek) eklenmesini diledi:

« Buna karşın
Adı gerekmez, çünkü
Sonsuz suları aşmayı bilen bu insan
Kentlerimizin bataklığında bitirdi kendini
..... Bir on yıl
Şan şöhret içinde uçan bu bahtsız
Uçuş hocalığı yaptı sonunda
Hitler'in katillerine, ölüm bombalarıyla.
..... Bu yüzden
Adı gerekmez artık. Siz ama
Bilin ki, ne gözü peklik, ne motor, ne deniz bilgisi
Toplumu bilmeyene yer vermiyor
Yiğitlik türkülerinde.»

- 38) Brecht'in doğrudan etkisinde kalarak W. H. Auden ve Christopher Isherwood da, 1930'larda, faşizmi ve liberal «demokrasi»yi eleştiren, benzer biçimde oyunlar yazmışlardır. Bunlar içinde, «On the frontier» (London 1939); «The dog beneath the Skin» (London 1940); «The dance of death» (London 1935) sayılabilir. Ancak Brecht'in oyunları yanında

bunlar biçimde hiçbir yenilik getirmemişlerdir.

ÇN: İşte örneğin bu yazarlar, radikal küçük burjuva ilericiliğini, işçi sınıfı hareketine bağlanma süreci olarak sürdürmediklerinden, sanatçılıklarının da, Brecht'in tersine (çok ilginç biçimde) «giderek daha çok Hristiyan dinsel ağırlıklar» kazandığını, her ikisinin de Huxley'le birlikte «mistik» dernek içine girdiklerini, bir yandan Freudculuğa, bir yandan da «sembolizm»e kaydıklarını görebiliyoruz (bkz: dtV Lexikon der Literatur, Autoren, München 1971).

- 39) Brecht burada Uzakdoğu tiyatrosunun üsluplarına uymuştur. Oyun, zaten Japon «Taniko»suna göre çalışılmıştır. Her iki biçim arasındaki bağlantılar konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Schumacher, age, S. 329. ÇN: Kesting'in bu oyundaki biçimi özellikle ilginç bulmasına karşılık, toplumcu incelemecilerin, örneğin Mittenzwei'in, tam tersine şöyle eleştirilerinin olması anlamlıdır: (Biçim yönünden) «Böyle tek boyutlu bir öykü düzenlemesi, insan ilişkilerinin gerçek tablosunun zenginliği ve elbet siyasal ilişkilerin karmaşıklığını da ancak çok seyrek durumlarda verebildiği için, bu eksiği Brecht koro ve yorum ögesiyle kapatmaya çalışmış; böylece de kuru öğreticilik bileşeni tümüyle öne çıkıyor». (İçerik yönünden): «Sınıf mücadelesinin somut yaşanan gerçekleriyle bağ henüz kurulmadığı için Brecht, soyutlama içinde kendini yitiriyordu (...) Elbette düşünce oyunlarına dalmayacak kadar gerçeklik duyumuna ve siyasal bilgiye sahipti ama, (işçi sınıfı saflarına katılım tarzı, ÇN) henüz salt düşünseldi ve proleter kitle hareketinin gerçekliğiyle somut olarak içi dolmamıştı daha (...) Konusunu daha sertleştirme yönünde, ilk adımda hep soyut almaşıklar kurmaktaydı (...)» (W. Mittenzwei, Brecht, age, S. 58, 59). Ancak şunu saptamaktan da geri kalmıyor Mittenzwei: «Bunlar tüm yapısıyla gene de yepyeni bir biçim oluşturuyor ki, bununla burjuva aydını, bilimsel toplumculuğun kuramına ve işçi sınıfına yaklaşmaktadır» (aynı yerde, S. 124).

- 40) Schiller ve Goethe'nin, günümüz oyuncusuyla Rapsod arasında koydukları ayrımın (Rapsod her şeyi «dün» olarak, günümüz oyuncusuysa her şeyi «bugün» olarak oynamak durumundadır, biçimindeki ayrımın neden artık geçersiz olduğunu Brecht'in bu oyunu apaçık gösteriyor.

ÇN: Brecht'i sınıf hareketi sürecinden yalıtlayıp, her dönemindeki her satırını «bilimsel sosyalizmin genelgeçer örnekleri» olarak görme eğiliminin yanlış herhalde en çok da bu oyunda ortaya çıkıyor. Çünkü Brecht'in bu oyunu, söz konusu yönde en «angaje», en açık ve «keskin» görünürken, tam tersine, doğrudan doğruya işçi sınıfı hareketi tarafından en sert eleştirilen oyunu olmuştur. Brecht de sonraki aşamalarında yanlışını görerek, «örneğin bu oyunun (Önlem'in) oynanmasına bir daha izin vermemiştir». (Onun yerine «Kuralla Kuraldışı»nı önermiştir; asıl o oyunun burada incelenmesi çok daha iyi olurdu, ÇN). «Öğreti oyununda, bilince vardırma kuramı yönündeki yetersizliklerin kökleri sınıfsaldır.» diyor Mittenzwei ve Alfred Kurella'nın daha 1931'de yazdığı şu satırları aktarıyor: «Bu oyunda ('Önlem' oyununda, ÇN), yazarların idealist bakış tarzlarındaki sınıfsal kökleri ilk kez saptayabiliyoruz. Radikal küçük burjuva düşünce tarzının idealist kalıntılarıdır önümüzdeki.» Ancak «Brecht, öğretici oyununun olanak sınırlarını çok erken fark etti. Bu oyun tipiyle yalnızca çok kısıtlı etkilere ulaş-

labileceğini gördü. Kaldı ki, sözünü ettiğimiz yetersizliklerin tüm öğreti oyunlarında aynı ölçüde bulunmadığını da eklemeliyiz. Daha 'Ana' oyununda bile, Brecht'in öğreti oyunu sınırlarını tümüyle kaldırmamış da olsa, kendi öğreti oyunu çerçevesini çok dar bulup yeni araçlara baş vurduğu görülür» (Mittenzwei, Brecht, age, S. 119, 120, 121 ve dn 8). Kaldı ki, işçi topluluklarının kendi oluşturdukları oyunlar da Brecht'in öğreti oyunlarından çok farklıdır.

- 41) ÇN: Toplumcu incelemecilerin tartışmaları bu oyunlarda yoğunlaşmakta. Örneğin: «Brecht'in, 1932'nin büyük sınıf mücadeleleri içinde Parti'yle ilgili konumu, tiyatro yazarı olarak nasıl bir niteliksel sıçrama yaptığını da açıkça gösteriyor. 1929 ve 1930'da 'Et Fabrikalarının Kutsal Johannası'nı yazarken, gene açık seçik olmakla birlikte Parti'ye henüz bir sempatizan (yandaş) olarak baktığı halde, 'Ana' oyunuyla doğrudan salt bir sınıfı devrimcilerinin arasında yerini almıştır. 'Johanna'da Parti salt bir yan rol oynarken, 'Ana'da, yazar, topluma doğrudan, devrimci işçi sınıfının öncü müfrezesi olan Parti'nin görüşüyle bakmaktadır.» diyen Mittenzwei, «İşte bu nedenle de Schumacher'in, kitabında, 'Et Fabrikalarının Kutsal Johannası' için — herhalde radyodaki ilk oynanış yılına aldanarak — 1931/32 gibi yanlış bir tarih vermesi bir yana, eseri, yazarın gelişme çizgisi açısından da yanlış yorumlaması, anlaşılır gibi değildir.» diyerek Schumacher'i eleştirirken, (s. 90, 91), Rüllicke de şöyle diyerek Mittenzwei'i eleştirmekte: «Brecht'in sosyalist tiyatro yazarlığına geçişinin, Mittenzwei'in deyişiyle (age, s. 31) 'Otuzlu yıllarda gerçekleştiği' yargısına katılmıyorum, bu geçiş öğreti oyunlarında başlamıştır (dünya görüşü içeriği farklı da olsa). Dolayısıyla Brecht'in 'Et Fabrikalarının Kutsal Johannası'nda 'elbet doğru düşünen ama henüz doğrudan hareketin içinde yer almayan bir gözlemci' (S. 53) konumunda görünmesine de katılmıyorum» (Kaethe Rüllicke, age, dn 13).

- 42) Cizvit'ler, Protestanlıkla olan çatışmalarında oluşan öğretim ve tartışma oyunlarını, İncil ve ermiş söylencelerinin oyunlaştırılmasıyla bağlaştırmışlardı. Böylece, tartışarak öğretimi, duraklı oyun anlatımıyla birleştiren bir biçime varmışlardı. Bu konuda bkz: Anton Dürrwaechter, Jakob Gretser und seine Dramen, Erleuterungen und Ergaenzungen zu Jannsens Geschichte des deutschen Volkes'de, Cilt 9, Sayı 1/2, Freiburg 1912; A. Dürrwaechter, Das Jesuitendrama, München 1899; Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama des Jesuiten, Halle 1907.

ÇN: Bu tür yüzeysel benzeşim kurmanın ilkesel yanlışı ve en başta Kesting'in kendi saptamalarına aykırılığı açısından Cizvit tiyatrosuyla ilgili (altını bizim çizdiğimiz) kendi yorumuyla ve ayrıca bu bölümde Brecht'in kendi gelenek çizgisini sergilediği dn 21 ile karşılaştırınız.

- 43) ÇN: «Brecht bu yolla da, natüralizmin, sahne ile seyirci arasına 'dördüncü duvar'ı çeken geleneğini kırıyor. Oysa Stanislavski, 'Seyirci tiyatrodan aldatılmayı da ister, sahneye gerçekmiş gibi inanmayı sever, sahnedekinin sahici gerçek değil de bir oyun olduğunu unutmaktan hoşlanır, diye yazıyordu.» (Rüllicke, age, dn 101). Ancak Rüllicke altını çizmemiz gereken şu önemli açıklamayı da ekliyor: «Gerek Stanislavski, gerekse Brecht, bitmiş kapalı sistemler değil, sürekli gelişme içinde bulunan çalışma tarzları getirmişlerdir» (aynı yerde, S. 180). Öte yan-

dan Brecht, neden mesel - oyun tipini seçtiğini açıklarken, «Oyun yazarı için bu, Kristof Kolomb'un yumurtası gibidir, çünkü esas belirleyiciye dikkat çektiği için soyutlamasında somuttur,» diyor. Brecht'in, bu oyunda «toplumdaki gerçek işleyişi, nedenlerini, itici güçleri, bu görünmez 'süreçleri' açığa vurmayı ve gözle görünür yapmayı» amaçladığı için, mesel - oyun tipini seçtiğini belirten Mittenzwei, «Fakat,» diyor, «toplumsal gelişimin ve edebiyat tarihinin çok belirli bir aşamasında ortaya çıkmış olan mesel biçimi, gelişmiş kapitalist toplumu tüm ilişkileriyle ve ilişkileriyle vermede ancak belli ölçüde başarılı olabilir. Mesel biçiminin gerektirdiği yüksek soyutlama düzeyi, çağımızın siyasal durumunu şerhilemek için kesin gerekli olan ince ayrımları ortadan silmektedir.»

- 44) ÇN: Burada kullanılan «gerçekçi» deyimini, gene «gerçekçiliğin tıpkısı» ya da «doğal» anlamda ve özellikle «soyutlama»yı dışlayan bir kavram gibi anlaşılabilir. Oysa Brecht, «Gerçekçilik»in bir kuralını da: «Somut olmak ve soyutlamaya (seyircinin soyutlama yapabilmesine, ÇN) olanak hazırlamak,» diye tanımlamaktadır. «Üçüncü Rayh»ın sahneleğinde de bu hedefin gözetildiği açıktır. «Yaratış yöntemleri» ve bu anlamda, «Gerçekçiliğin Özü» ve «Gerçekçiliğin temel tipleri» için, bkz: Edebiyat Bilimi I, Pospelov, age, s. 209-231.
- 45) «Ana» ve «Et Fabrikalarının Kutsal Johanna'sı» gibi bulgu ve değişme oyunlarındaysa Brecht, olayların değişik ortamlardaki gelişmelerini gösterebilmek ve yorum katabilmek için, gene bilerek Aristotelesçi olmayan dramaturjiyi seçmiştir. ÇN: Brecht, «Carrar Ana'nın Silahları» oyununda, Aristotelesçi kurgu nedeniyle, «olayların, büyük toplumsal ilişkileri yeterince kapsamadığını görmekteydi.» Hatta daha sonra, oyunun İsveç'teki bir oynanışı için şöyle bir «Önöyün» da yazdı: «Bu önöyün Carrar'ı Fransa'daki bir toplama kampında gösterir. Carrar Ana'nın oyundaki öyküsü, burada bir Fransız nöbetçinin şu alaylı sorusuna yanıt olmaktadır: 'Savaşmanın da hiçbir yararı yok herhalde. Çekler savaşmadı, elbette yenildiler. Siz savaştınız, ama siz de yenildiniz işte. Niye savaşmalı öyleyse?' Bu soruya karşılık, gene aynı toplama kampında tutuklu bulunan Carrar'ın erkek kardeşi işçi Pedro'nun, kendisi de işçi olan bu Fransız nöbetçiye verdiği yanıt, oyunun siyasal ereğinin başlıbaşına bir özeti: «(...) Sizi en iyi şu ilerdeki kadın yanıtlayabilirdi, ama Fransızca bilmiyor. Benim kız kardeşimdir. Katalonya'da iki oğluyla birlikte yaşıyordu; şimdi yanındaki delikanlı iki oğlundan hayatta kalanı. O da sormuştu: Niye savaşmalı, diye. Sonuna kadar sormadı bunu; ama niye savaşmalı, diyen kendi gibi daha bir çoğuyla birlikte, nerdeyse sona kadar çok uzun bekledi. İşte bu soruyu bu kadar uzun süre sordukları içindir ki, yenildik, görüyorsunuz. Siz de onun gibi bu soruyu sorup durursanız, siz de yenilirsiniz.» (Önöyün'un tam metni için bkz: Werner Mittenzwei, Brecht, age, dn 14; alıntılar içinse, aynı yerde, S. 235 ve 226-7). Ayrıca dn 4'le karşılaştırınız.
- 46) ÇN: Buradaki gibi birçok yayında da bu oyun, «Galilei'nin Yaşamı»ndan önceye konmuştur. Oysa «Versuche»de bu oyun 20. Deneme, «Galilei'nin Yaşamı» ise 19. Deneme olarak geçmekte ve bu oyunun tarihi olarak 1939, «Galilei'nin Yaşamı» içinse 1938/39 gösterilmektedir. Gerçek oluşum sırası da böyle olduğu için toplumcu incelemeciler, Brecht'

in işçi sınıfı saflarında, toplumcu gerçekçiliğin yazarı olarak yarattığı büyük oyunları, «Galilei'nin Yaşamı» ile başlatıyorlar. «(Brecht'in) 'Toprak Kafahlar ve Sivri Kafahlar'dan sonra yaptığı sıçramayla 1938-39' larda yarattığı, toplumcu gerçekçiliğin büyük eserleri, 'Galilei'nin Yaşamı', 'Cesaret Ana ve Çocukları' ve 'Sezuan'ın İyi İnsanı', daha önceki ara aşamalar olmaksızın gerçekleşemezdi» (Mit.enzwei, Brecht, age, S. 233). «Galilei'nin Yaşamı'nın ilk yazımı 1938'de ortaya gelmişti» (Ernst Schumacher, Bertolt Brechts 'Leben des Galilei', Henschelverlag, Berlin 1968, S. 15).

- 47) ÇN: Max Frisch, «Modernist tiyatro yazarlarının, örneğin Thornton Wilder'in, Brecht'in öğreti oyunları tekniklerini taklit ettiklerini,» yazmıştır (Brecht als Klassiker, Weltwoche'de, Zürich, 1 Temmuz 1955. Sözcük altları tarafımızdan çizildi). Daha da önemlisi, Kesting'in «zamanı zaman olarak sahneye çıkarmak» biçiminde, Brecht'e çok yabancı bir gerçekdışı zaman soyutlamasından söz etmesi, hele buna dayanarak Brecht - Lorca - Wilder arasında araç benzerlikleri görmesi, incelemeye hiç de açıklık getirmediği gibi, tersine, Kesting'in kendi getirdiği birçok açıklığı da karıştırıcı görünüyor (EB 4, dn 13'le de karşılaştırınız).
- 48) Değişiklikler, bazı sahnelerin yer değiştirmesi ve bazı cümlelerin kaldırılmasından ibarettir. 1951'de Berlin'de ilk oynanışında Brecht, savunma savaşının haklılığını koyan iki ekleme yaptı.
- 49) «Lukullus'un Mahkûm Edilmesi» (Die Verurteilung des Lukullus) adıyla opera metni 1951'de Berlin'de yayımlandı.
ÇN: Gene çok ilginçtir ki, Kesting'in «biçim yönünden ayrıcalık» tanıdığı bu oyuna toplumcu incelemeciler aynı önemi vermiyorlar. Oysa böylesine «öğretici»liğin (didaktik'liğin) öne çıktığı biçimlere, daha çok toplumcu gerçekçilik'in önem verdiği sanısı, yanlış olarak yayılmıştır hep.
- 50) ÇN: 1938'de yazdığı bir yazıda Brecht, 1930'lardaki işçi sınıfı sanat hareketinin, kendisi için de yalnız «öğreti oyunları»ndan ibaret olmayan çokyönlü zenginliğini şu sözlerle dile getiriyordu: «Estetiğe gereksinlen biri, onu burada bulabilirdi. 'Ajitprop' sanatı diye adlandırılan, birçoğunun önemsemediği bu sanat, yeni sanatsal gereçlerin ve anlatım şekillerinin kaynaklandığı maden ocağı sanki. Bu sanat, gerçekten halkçı sanat devirlerinin çoktandır unutulmuş öğelerini, hem de enine boyuna yeni toplumsal amaçlara göre yüreklice uyarlayıp ortaya çıkardı» (Yazının tümü için bkz: Halkçılık ve Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum'da, age, S. 97-98).
- 51) Burada da Adam Adamdır'daki liman işçisi Galy Gay'in «sökülüp yenisinden başka bir kişilikte takılması»na benzetilebilecek bir biçim ögesi görüyoruz.
ÇN: Ancak buradaki, bir kişinin «değişim süreci»nin gösterilmesi biçiminde değil, iki ayrı «tavrın» sürekli karşılaştırılmasına olanak sağlamak için, iki ayrı kişiliğin — yeri geldikçe — birbirinin yerini alması biçimindedir; dolayısıyla — yani içerik farklı olduğu için — biçim de farklıdır.
- 52) ÇN: «Halk Tiyatrosu» değil «Halk Oyunu» (Volksstück) denmesine dikkat çekmek isteriz. Çünkü halk oyunu, (örneğin Brecht'in geliştirmeye çalıştığı gibi) bir «oyun üslubu» olabilir. Ama halk tiyatrosu, tek

bir oyun üslubu, tek bir oyun biçimi ya da içeriği vb değildir; çok daha geniş ve çok yönlü, çok bileşenli — ve elbet çok çeşitli oyun biçim, içerik ve üsluplarını içerebilecek — bir kavramdır. Öte yandan, «yeni bir halk oyunu üslubu» geliştirmede, ille seyirlik halk oyunları geleceğinden değil de «halk söylencelerinden» yararlanılması da ayrıca altı çizilmeye değer. «Demokratik anlayıştaki profesyonel sanatçıların bilinçli bir şekilde folkloru destekleme çabaları, ancak kendi seçtikleri sanat cinsinin halk sanatı yaratımlarıyla ortak bir nokta oluşturması ölçüsünde başarıya ulaşabilmektedir. Bunun için şiir sanatı ile müziğin, her zaman için, halk masalları, halk türküleri ve folklor ezgilerinin tonlama yapısıyla doğrudan doğruya bir bağlantısı olmuş, oysa romancının, oyun yazarının ya da ressamın yaratımları, folklorda bunlara benzer yaratım biçimlerine, kural olarak, rastlanmadığı için, böylesine bir olanağı edinmemiştir» (Moissej Kagan, Estetik ve Sanat, age, S. 581). «Müziği yaratan halktır, biz müzikçiler onu düzenliyoruz sadece,» sözünü (aynı yerde, Glinka'nın sözü, s. 574 ve 580'e bkz.) bir müzikçi, bir şair, hatta bir dansçı söyleyebilir belki; ama özellikle halkın, değil sanat yaratımına, sanat yaşamına bile katılımının iyice sınırlandığı toplumlarda, bir tiyatrocu, filmci ya da romancı böyle derse gerçeğe pek uymaz herhalde.

- 53) ÇN: «*Arturo Ui*»de Brecht, — birçok yanıyla «Toparlak Kafahlar ve Sivri Kafahlar» mesel-oyun'uyla yakınlıklar da olsa, o oyunda «mesel-oyun» tipinin kendine özgü kısıtlılıklarını yaşadığı için — artık «bir toplumsal olayı tüm belirleyici bileşenleriyle sergileme ve tüm bu öğeleri öykü düzenlemesinde yerleştirme çabasına girmede», örneğin «toplumsal sürecin bir yanını, işçi sınıfı bileşenini, tümüyle dışarda bıraktı. Hiç de seve seve yapılan bir çözüm değildi elbet» (Mittenzwei, Brecht, age, S. 188). Fakat, dışarda bırakmasa, bu kez de «Her bileşen bir ötekini getirecek, böylece ortaya çıkacak büyük yığıntı, asıl isteneni de veremeyecekti» (Brecht, Stucke, Berlin 1955 - 1959, Cilt V, S. 176). «Ama böylece Brecht, mesel biçiminin kısıtlılığını (da) çok iyi belirtmiş oluyor» (Mittenzwei, aynı yerde, S. 189, dn 43'le karşılaştırınız).
- 54) ÇN: «Brecht çalışmasının daha çözülmemiş sorunları ve değişik sürdürülüşleri de gösteriyor ki, yeni ödevler hep yeni çözümler gerektirmekte, yeni çözümlerse hep yeni genellemeleri zorunlu kılmaktadır» (Kaethe Rüllicke, «Die Dramaturgie Brechts Brecht Dramaturjisi» kitabının son dipnotundan, S. 273).

- 1) Die zwanziger Jahre, Berlin 1948, «Üstü Kapalı Gerçilik» yazısında. ÇN: Ihering'in söz konusu yazısı şöyle sürüyor: «Uyararak belgelemenin, kanıtlamanın araçları, denetim dışı, ruhsal ara dünyaların sergilenişine harcanmış. Gerçekliğin yerini 'sembol', gerçeğin yerini 'allegori', ideolojinin yeriniyse 'mitoloji' almış.» Mittenzwei bu olguyu şu genelde yorumluyor: «Öğreti tiyatrosu (...) öteki yönde de, yani burjuvazinin en gerici güçlerini destekleme yönünde de oluştu. Burjuva sözcüleri, öğretici tiyatronun belli öğelerini salt biçimci deneylere kullandılar. Ruhsallaştırma tekniği, tam güdümleyici ve içeriksiz yolda, istenen ilkelliğe yöneltildi. Öğretici öğeler, konu ve sorunların yapay kümelenendirilmelerine ve göz boyayıcı çözümlenişlerine olanak sağladı. *Burjuva yazarları, eserlerinin içeriğiyle çekemedikleri ilgiyi, biçimci numaralarla çekmeye çalıştılar.* Bu burjuva öğreti oyunu tipi, çöken burjuva sanatının tüm belirtilerini açık seçik gösteriyordu. Biçim deneyi, kimi yazarlarda, örneğin Katolik Fransız yazarı Paul Claudel'in «Kristof Kolomb»unda, gerici eğilimlerin işgüzar propagandasıyla sıkı bağlıydı. «Akılcılığa ağırlık veren öğretici burjuva dramı yaratma çabasının, içerik yönünden hep karşıtına, gizemselleştirilmiş dünyaya, biçimci numaralara dönüşmesinin nedeni, burjuva sınıfının nesnel durumunda yatıyordu.» (Mittenzwei, Brecht, age, S. 123; ayrıca Rüllicke'nin «dağılıp dramatiği» nitelemesiyle de karşılaştırınız, EB, 1, dn 2 vd.)
- 2) Nitekim Kristof Kolomb'un Berlin'deki ilk oynanışı, Brecht'in öğretici oyunları dönemine denk gelmiştir. ÇN: Ancak Ihering, Claudel Brecht'ten etkilenmiştir demiyor, epik değildir de demiyor, Mittenzwei'nin sınıfsal açıklamasını yaptığı gerçeği, Claudel ve Kristof Kolomb oyunu üstünde somutluyor. Mittenzwei'nin açıkladığı gerçek ise, Kesting'in aradığı «başka neden»in ta kendisi değil mi?
- 3) Perrentury 1943, S. 93. (Buradaki «sembolistlerin, kendi içsel gerçekliklerinden giderek daha 'üst nesnellığe' yönelen yollarını», GB, 4, dn 12 ile ve Kagan'ın, «sanatçının, yalnızca 'kendinin bilgisini' aktaran sanatla ilgili ayrıntılı açıklamalarıyla karşılaştırınız, ÇN).
- 4) Werner Haftmann, (Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, age, S. 15) sembolizmin iki asal inancı olarak şunları göstermiştir: 1 — Akıl kendi kendini gerçekleştirdiği özerk bir sanat: Buna göre dünya estetikle kavranacak bir görüngüdür; 2 — Kilise ise üst gerçekliğin belirli nesnesidir. ÇN: Sembolistler, «Sanatın, toplumsal yapıyla ilişkisiz bir değer ve sanatçının bireyci bir özgürlüğe sahip bulunduğu kanısındadırlar. Simgecilere (sembolistlere, ÇN) göre sanatçı dünyayı artistik simgelerle kurmaktadır. Ne var ki bu artistik simgeler hiçbir nesnel gerçekliğe dayanmazlar ve gerçek dünyayı yansıtmazlar... Öznel düşünceli bilim dışı savlardan kurulan sanatsal simgecilik, bilimsel açıdan yoz bir sanat olarak nitelenir.» (Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, age, Cilt 6, S. 95).
- 5) Ma conversation'dan ileten Hubert College, La Poésie Catholique du Claudel, Liege 1945, S. 75.
- 6) age, S. 162. (Parçaların Fransızca'dan çevirisi Muntekim Ökmen'indir,

ÇN).

- 7) ÇN: Dünyayı, «borsa kurlarını veren» gazeteler nasıl gösteriyorsa öyle gören bir tiyatronun, onun ardında arayacağı, ya da göstermek isteyeceği bir başka gerçeklik kalmıyor, tersine o gösterileni «tanrısallaştıran» bir «propaganda görevi» kalıyor ancak. Ihering'in eleştirisiyle ve dn 1'le karşılaştırınız.
- 8) Claudel kendisi, ilk oyunlarını «ifade oyunları», sonrakileriyse «görüş oyunları» diye nitelemiştir. Bkz: *Brief - wechsel mit André Gide*, Stuttgart 1952, S. 128.
- 9) ÇN: «Mikelanj'in (...) yaratıcı gelişmesinde, feodal gericiliğin artışına karşı rönesans ideallerinin en yürekten, en özverili savunulması, en açık biçimde dile gelir (...) Mikelanj, cumhuriyet düzeninin savunulması kavgalarında cumhuriyetten yana açıkça yerini alarak, Medici'lere ve V. Karl'a karşı direnişin önde gelenlerinden oldu.» Yani Mikelanj'da rönesans idealleriyle cumhuriyet kavgası birleşmişti; ama sözü edilen o «İspanya İmparatorluğu etiketli V. Karl'a karşı» direnişte, «kaçmak zorunda kaldı, arkadaşlarının yanına gizlendi.» «Ateşli bir cumhuriyetçi olan» Mikelanj'ın yazdığı bir şiirden dizeler: «Ülkede bu alçaklık ve felaket kol gezerken / Görmemek, duymamak mutluluk olur neredeyse.» Mikelanj'ın «alçaklık» dediği şeyin ardındaki o İspanya İmparatorluğu, aynı zamanda, Goethe'nin «Almanya'nın tek vatansal sanatı» diye nitelediği sanatın kaynağı olan Reformasyon'a karşı Katolikliğin ve Cizvit'liğin ünlü «Engizisyon» işkencelerinin de uygulayıcısı olmuş tur (bkz: *Wir und die Kunst*, Wolfgang Hütt, age, S. 187, 188, 190, 218, 236). Dahası, aynı Katolik engizisyonu, «Kopernikus» sisteminin bilimsel gerçeğini ve kanıtlanışını savunan Rönesans bilimcisi Galilei'ye, bilim dışı Ptolemeus sisteminin doğruluğunu söyletmek için işkence yapabilen engizisyonudur ve daha önce de gene Kopernikus sistemini savunan Giordano Bruno'yu yakarak öldüren Katolikliktir. Şimdi, Yirminci Yüzyıl'da, Brecht'in «Galilei'nin Yaşamı» oyununun karşısında, aynı geçmiş dönemin, akıl düşmanı, bilim düşmanı, Rönesans ve hümanizm düşmanı, Reformasyon düşmanı İspanya feodal gericiliğinin ve engizisyon Katolikliğinin savunusunu yapmaya kalkan Claudel'in, bunu yaparken hümanizm'e, Rönesans'a, Kopernikus'a, Mikelanj'a da sahip çıkma ikiye bölünmüşlüğüne mecbur olmasını, «burjuva sınıfının nesnel çıkmazı»ndan başka türlü açıklamak olanaksız. (Bkz: dn 1).
- 10) ÇN: Brecht'de Cizvit tiyatrosuna benzetme yapmak ne kadar aykırıydıysa (bkz: GB, 2, dn 42), Claudel'de — ve ilerde Wilder'da — bu benzetme, içeriksel yönden de o kadar uygun düşebilirdi. Ne var ki, Claudel'in ve Wilder'in aynı içeriği 20. yüzyılda bilim çağına taşımaya kalkmalarının biçimi, (Kesting'in de başlarda koyduğu, biçimlerin ve yapıların kendilerinin de tarihsel niteliği düşünülürse) artık Cizvit oyunlarına benzerlikle açıklanamaz herhalde. (Wilder'la karşılaştırma açısından, aradaki cümlelerin altını biz çizdik).
- 11) Bkz: *Brief - wechsel mit A. Gide*, age, S. 14-16.
- ÇN: Şu eleştiriyle karşılaştırınız: «Kesting, açık biçim kavramı altında, Aristotelesçi olmayan, yani ona göre Aristoteles 'norm'larına uymayan tüm tiyatroyu alıyor ve onların kendi aralarındaki daha öte ayrımları da yapmadığından, hiçbir şeye dayanmaksızın, Brecht'i, Claudel, Wilder, Williams, Beckett vb ile aynı sıraya sokuyor (...) 'Açık' ve

'kapalı' dramaturji ayırımına dayanan Walter Hinck de, aralarındaki inanç ve dünya görüşü ayrımlarını, hatta kesin çelişkileri saptamakla birlikte gene Brecht'le Wilder ve Claudel'i, 'geniş değişimler de olsa' diyerek, 'aynı dramaturjik esaslar' içine koyuyor. Tüm bu yazarların, kökten farklı yapıdaki eserleri aynı kefeye koymalarının nedenini aslında şurda aramalı: Eserlerin içeriklerini gözden uzak tutup salt biçim karşılaştırmaları yürütüyorlar...» (Kaethe Rüllicke, age, S. 69; ayrıca Kesting'in başlardaki kendi saptamalarıyla ve EB, 1, dn 2 ile de karşılaştırınız).

12) *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris 1935.

13) Gottfried Hasenkamp'ın «*Von Gerhard zu Paul Claudel*» adlı makalesi (Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Cilt 6, S. 1), modern drama biçim olgularının salt ideoloji ya da dinsel 'itikât' ölçütleriyle değerlendirilmesinin, nasıl bir kavram karmaşasına sürüklediğine tipik bir örnektir. Nitekim Hasenkamp, bir yandan Claudel'in biçim buluşlarını hayranlıkla karşılarken, öte yanda Brecht'inkileri kökten yadsımakta; bir yandan drama sembolizme karşı çıkarken, öte yanda Claudel'in sembolizmini düpedüz görmezlikten gelmektedir.

ÇN: Kesting'in burada «salt ideoloji ölçütü» derken Ihering'in baştaki eleştirisini de kastettiği belli. Oysa örneğin o eleştirinin ve onu bütünleyen Mittenzwei'in yorumunun, «kavram karmaşasına» sürüklemek şöyle dursun, tam tersine, Kesting'in, kendi metodolojik iç çelişkilerinin bu değerli incelemede yarattığı «karmaşa»ları da aydınlatmış görüldü. Üstelik burada «tipik örnek» olarak verilen Hasenkamp'ın «iç çelişkisi» de, gene Kesting'i değil, Ihering'i ve Mittenzwei'i doğrulayan bir başka kanıt olmaktadır. Dahası, Kesting'in kendisinin de az sonra Claudel'i ve Hristiyan dramını, bir «iç çelişki» yargısıyla noktaladığı görülecek.

14) Brecht'te olduğu gibi, burada da Uzakdoğu etkileri geliştirilmiştir. Ne var ki, Brecht, bilinçsiz etkilenmeden bilerek kaçındığı halde, Claudel, sırf bunun için her çeşit anlamsız sesler kullanmaya kadar gitmiştir. — Aynı şeyi Dadacılar şiirde yapmaktadırlar. —

ÇN: Örneğin bu karşıtlığın bile apayrı biçim ve apayrı yapı getireceğini görmek için, yalnızca Kesting'in başlarda altını çizdiğimiz kendi saptamalarına bakmak yeterlidir.

15) ÇN: Bu «olgu»nun niteliği dn 1'de açıklandı.

16) ÇN: Claudel'in burada kendi sözüyle kanıtlanan (artık dram olmaktan çıkıp salt «huzur verici»lik işleviyle «kilise töreni»ne indirgenerek «kendini boşlayan» «dağılış dramatiği»nin «iç çelişki»sini Kesting, aynı yerde bir dipnot ile ek bilgi olarak saptayıp yargılamış ve ardından, kilise töreni, İncil ve oyun benzerliklerine indirgenen ayrıntıların incelenmesine girmiş. Biz, söz konusu dipnotu, Hristiyan dramını ve Claudel bölümünü noktalayıcı değeriyle, arkaya değil, doğrudan metin içindeki yerine ve bölüm bitişine yerleştirmeyi yeğledik. Dolayısıyla bölümün buradan sonrası, yazarın adı geçen dipnot metnidir. Kesting'in buradaki değerlendirmesini, Tieck ve Cizvit tiyatrosu için başta — Giriş Bölümü 4'te — yaptığı değerlendirmeler ile, hatta sonra Strindberg (dünya görüşü) ve Pirandello (dram sanatının etkisine inançsızlık) değerlendirmeleriyle karşılaştırınız. Bkz: GB, 4, dn 6 ve 8.

- 1) Vorschule der Aesthetik, Paragraf: 63.
- 2) Bu konferans değişik boyutlarla çok kez yayımlanmıştır: «*Goethe und die Weltliteratur*» başlığıyla An die Jugend'de, Arche Verlag, Zürich; Kısaltılmış olarak Neue Zürcher Zeitung'da 16/16.1.1953; «*The Planetary Mind*» başlığıyla Harpers Bazar'da, 1.3.1950.
- 3) *Der Innere Monolog* (İç Monolog), Stuttgarter Zeitung'da, 2.2.1957.
ÇN: dtV Lexikon, «Wilder'ın temelli etkisinde kaldığı» Joyce'un, Cizvit Koleji'nde yettiğini, Thomas von Aquin'den etkilendiğini, sembolizmle ilgilendiğini, Freud'dan kaynaklandığını ve son büyük yapıtı olan «Finnegan's Wake»in, düş yaşamının bilinçaltı dünyasını araştırmaya hizmet ettiğini söyleyerek şöyle diyor: «Yanında yorum olmaksızın bu eserden pek bir şey anlaşılmaz». Wilder'ın, «Belli 'bir' temel insan kavranışında dile gelen evrensel bilinci» kanıtlamaya örnek gösterdiği öteki yazar Ezra Pound içinse aynı Federal Alman sözlüğünde (Münih 1971) şu bilgiler var: «Faşist devlet düzenine sempatisiyle İkinci Dünya Savaşı'nda Roma Radyosu'ndan propaganda yayınları yapmış, bu nedenle savaş sonrası 1945'te tutuklanmış, 1958'de serbest bırakılmış, 'imajist'lerin kurucusu olmuş, vb.
- 4) «Dünyanın Birliği» bilincinin siyasal yaşama girişi konusunda bkz: Carl Schmitt, *Die Einheit der Welt*, Merkur'da, Ocak 1952; ayrıca G. A. Borgese, *Der Mythos der Weltregierung*, Der Monat'da, Yıl 1, Sayı 7; her iki inceleme de Wilder'ın tiyatrosuyla modern dünya görüşü tiyatrosu arasındaki ilişkilere ışık tutmaktadır.
ÇN: Notta adı geçen Giuseppe Antonioni Borgese, İtalya'da (Ezra Pound'un tam tersine) faşizme karşı olduğu için 1931'de sürgüne çıkmak zorunda kalmış bir yazar. Dahası, Borgese, «gerçekçiliği bozarak sembolist dekadans (çöküş) edebiyatının İtalya'daki baş sözcüsü durumuna gelmiş olan d'Annunzio'ya karşı iki roman («Rube» ve «I vivi e i morti») yazmak gereğini duyacak kadar da «sembolizm»e karşı bir yazar (bkz: dtV Lexikon, age). Bu yazarın «siyasal yaşama» ilişkin söz konusu makalesinin adı ise: «Dünya Egemenliği Mit'i». Yani Yazar, sembolizme karşı çıktığı gibi, onun «dünyanın birliği» savını da siyasal planda bir «mit» olarak adlandırıyor. Kesting'in, Wilder'ı böyle bir yazı ışığında değerlendirmesi, bir kez daha ilginç bir eleştirel yaklaşım sağlamakta.
- 5) ÇN: Oysa aynı «gezegen»de, bir yanda «dünya ergin nüfusunun yarısı», «Stockholm Barış Bildirisi»ni imzalamışken (Güney Gönenc, Bilim ve Sanat, Eylül 1982, S. 11), öbür yanda, ABD'de tam da Wilder'ın bu konferansı verdiği yıl (1 Kasım 1952'de) «insanlık yeniden unutuluyor. Eniwetok'da ilk hidrojen bombası patlatılıyordu» (E. Schumacher, Bertolt Brecht'in «Galilei'nin Yaşamı», age, S. 235). Demek ki Wilder'ın «tek» ya da «bir» dediği dünya, gerçekte dünyanın yalnızca bir tek «yan»ından başka bir şey değildir.
- 6) ÇN: Baştan beri yapılan saptamalarda, natüralizme karşı çıkan tiyatrolar «içeriğin zorlaması» ile karşıt biçimlere varıyorlardı. Wilder'daysa, «seyircinin sahneyi gerçeğe özdeş görmesi yanlısamasının», hangi «içerik zorlaması» nedeniyle «önlendiği» belli değil. Buna göre, Wilder'ın aynı «yöntem»leri kullanması, daha çok Mittenzwei'nin belirttiği gibi,

(bkz: EB, 3, dn 1) içerikle ilgi çekemeyince biçim numaralarıyla «ilgi toplama» çabası olarak görünüyor, ve böylece Kesting'in saptaması ile Mittenzwei'in «ideolojik» açıklaması birbirini bütünlemiş oluyor. (EB, 3, dn 13'e bkz.)

- 7) ÇN: dn 6'da belirtilen nedenlerle, «yabancılaştırma» deyiminin burada kullanılması iyice boşta kalıyor. «İllusyon kırma» ve «yabancılaştırma» teknikleri, içeriklerinden boşaltılarak kullanıldı mı, (Frisch'in yazdığı gibi Wilder bunları Brecht'ten devşirip taklit ediyor da olsa) artık onlar «illüsyon kırma» ve «yabancılaştırma» da olamaz. Ayrıca Rüllicke'nin Szondi'ye yönelttiği şu eleştirisiyle de karşılaştırınız: «Szondi'nin Brecht tiyatrosunu, salt başlangıç dönemlerindeki, ön oyun, şarkılar, başlık projeksiyonları, seyirciye yönelme, teknik efektler gibi, ağırlıklı illüsyon kırılmasından ibaret işlevi olan yabancılaştırma araçlarıyla tanımlaması, gerçeğe uymuyor. Szondi buradan giderek, örneğin, benzeri araçları kullanıyor diye Wilder'la (ya da Claudel'le, ÇN) Brecht'i aynı çizgiye koymak durumuna giriyor ki, bu, tümüyle yanlıştır.» (Kaethe Rüllicke, age, dn 56).
- 8) ÇN: Brecht, «yabancılaştırma» kuramını getirirken temel gerekçe olarak şunu koyuyordu: Çok uzun süre yaşanarak alışılmış şeyler, (durumlar, ilişkiler, düzenler) sırf uzun süre yaşanıp alışıldığı için «değişmez»miş gibi, «insanın doğası»ymış gibi algılanır olmuştur. İşte bu alışılmış şeyleri «yabancılaştırmak» gerekli ki, ardında yatan «değişebilirlik» gerçeğinin farkına varılsın. Wilder'daysa, tam tersine açıkça, alışılanın değişmez model olarak «telkin» edilmesi amaçlanmakta. Bu amaçla, kullanılan yöntemler, Brecht'in yabancılaştırma tekniklerinin «taklidi» de olsa, her şeyden önce özünde «yabancılaştırma» olamaz, tersine iki kat «alıştırma» olabilir. Kesting'in, değerlendirmeleri «amaçlar»dan giderek yapmak gerektiğini vurgulayan (daha önce altı çizilmiş) birçok uyarısıyla karşılaştırınız.
- 9) ÇN: «Yabancılaştırma»nın Brecht'teki tanımına böyle zorla sözcük benzerliği de kurulması, inceleme yönteminin kendisini biçimciliğe sürüklemekte. «Bir biçim, belli bir içeriğin biçimi olarak incelenmedikçe, incelemenin kendisi biçimci kalır.» (Rüllicke, age, S. 154).
- 10) «Some Thoughts on Play Writing» makalesinde Wilder, ima yollu simgelerle anlatan sahne düzeni ve biçimleştirilmiş (stilize) oyunculuğuyla Uzakdoğu tiyatro geleneğinden söz açarak, bunlarla şu iki şeyin amaçlandığını belirtmektedir: «1 — Seyircinin hayal gücünü toplu işlerliğe vardırma, 2 — Olayı özelden genele götürmek.» (The Intent of Artist' de, Princeton, 1941, S. 95).
ÇN: Burada, «değişmez insan doğası» gibi «telkin» edilmek istenen, yani «özelden genele götürülmek istenen» şeyin ne olduğu da açıkça söylenmiş oluyor: «Amerikan tarzı yaşam!» Claudel'de katolikliğin «dünyayı yeniden birleştirmesi» tasarımının sınıfsal içeriği, Wilder'da dolaysızca belirlenmiştir: «İnsanlığın tek yaşam kavrayışı»nın, «dünyanın birliği»nin tek «model»inin açık adresi, «Amerikan tarzı yaşam» ve düzenin, tüm dünyada ve tüm zamanlarda egemen olması.
- 11) Burada şunu da belirtmeliyiz: Amerikan tiyatrosunda refleksiyon katarak uyarma bakımından O'Neill, Wilder'dan önce gelir. «Strange Interlude» (Araya Giren Garip Oyun)da (1918) O'Neill, oyun kişilerinin hem söz, hem de düşüncelerinin bir arada açıkça sahnede dile ge-

tirilmesi yoluyla James Joyce'un «iç monolog»unu drama uyarlamıştır. Ne var ki, O'Neill'de bu refleksiyon boyutu Wilder'ın tersine, olayın üstünde bir kişilik tarafından değil de, doğrudan doğruya gene olayın kişilerinin kendileri tarafından katılmaktadır. Bu biçimiyle (Amerikan tiyatrosunda, ÇN) ilk kez bu oyunda uygulanan bu yöntem, normal tek kişilik sahne konuşması (monolog) ile, ya da kişinin öteki kişilerden saklı kendi kendine konuşmalarıyla karıştırılmamalı. Bu başlangıç, W. H. Auden tarafından «Ürküntü Çağı» (*The Age of Anxiety*) oyununda («*Zeitalter der Angst*», Wiesbaden 1947) epik karışımı bir biçimde aktarıldı.

ÇN: Auden için ayrıca bkz: EB, 2, dn 38; öte yandan, Brecht'in burada gene zorla Claudel ve Wilder'la «aynı sıraya sokulması», bir yanda «süreç» olarak ve «tarih» olarak gerçekçi «durum» kavrayışı ile öbür yanda gerçek dışı, «duruk bir döngü» biçiminde, zaman dışı ve tarih dışı «telkin» edilmeye çalışılan «durum» gözbağcılığı arasındaki köklü «içerik» ve «amaç» ayrımının, göz göre göre unutulmasından ileri geliyor.

- 12) *Soma Thoughts on Play Writing*'de (S. 96) Wilder, «sahne sözcüsü» üstünde daha fazla durarak, onun işlevini, eski dramın koro, prolog, epilog ya da akıl yürütücüleriyle karşılaştırmaktadır: «Birçok tiyatro yazarı, kendi bakış açısını katan, karakterlerin davranışlarını çözümlayebilen, araya girip geçmişle ya da sahnede görülmeyen eşzamanlı olaylarla ilgili ek bilgiler sunabilen, bütün bunlardan da öte, bir ahlak belirleme ve olayın anlamlı yerlerini vurgulama işlevi gören bir 'sahne sözcüsü'nün yokluğunun sıkıntısını çekmiştir.»

ÇN: Buraya kadarki «telkin çabası» yorumumuzu, burada Kesting «suggeriert» deyişiyle kendisi doğrulamaktadır. Oysa «suggestion» boyutunu, («Argumentation» — kanıtlama — karşıtı olarak) Kesting, kendisi de hep Aristotelesçi tiyatronun ayırt edici nitelikleri içine yerleştirmişti. Demek ki Wilder'ın, aslında amacı ve içeriği nedeniyle, (Kesting'in belirlediği) «Aristotelesçi olmayan tiyatro» kavramına bile ters düştüğü görülüyor. Wilder'ın buna karşın ille epik tiyatro tekniğini kullanması ise, (Mittenzwei'nin EB, 3, dn 1'de altını çizdiği) miz açıklaması ile de çıkışarak aslında Kesting'in, incelemenin sonuna da Miller ve Zuckmayer için eklemek gereğini duyacağı «epik tiyatronun aykırı uyarlaması» kümesine sokulmalıydı ve «moda olduğu için, modern olsun diye yapılıyor» saptaması, Wilder için haydi haydi ya pılmalıydı (Kesting'in kendi ölçütlerine göre).

- 13) ÇN: Burada Kesting'in yaptığı içerik ve amaç karşılaştırması, EB, 2, dn 47'de bizim yaptığımız karşılaştırmaya da ışık tutmakta.
- 14) ÇN: Şu yorumla karşılaştırınız: Wilder da oyunlarında duruk (statik) durumları, Pirandello gibi yan yana monte eder (...) Wilder'ın «aikâ insan'ı, buzul'la, tufan'la (olduğu gibi) dünya savaşıyla da — hepsi 'doğal afet'lerdir çünkü — karşılaşır; ortak yan, dolayısıyla da sonsuz değişmez nitelik, bu afetlerin önlenemezliğidir (...) Wilder'ın bu gerçek dışı, duruk dünya kavrayışından bir adım sonrasıysa 'saçma'cılarının, süreçleri de durumlar gibi statikleştirmesi (durdurması)'dır. Elbette ki aralarında ayrım var: 'Saçma'cılar bunu insanlara bir toplum sal uyum gözbağcılığıyla telkin etmeye çalışmıyorlar, tersine, insanın yabancılaşmasını ve tüm ilişkilerin eşyalaştırılmasını — buna hiç

üzülmeksizin ve bundan yakınmaksızın da olsa — kendileri duyup, se-yirciye duyumsatmaya çalışıyorlar. Ancak toplumsal açıdan sonuç gene de aynı: Her ikisi için de bir düşman yok, yani mücadele de yok. Wilder'ın, mücadeleye 'ihtiyacı' yok; 'saçma'cılar içinse, mücadeleye 'değmez!'" (Kaethe Rüllicke, age, S. 158 - 159).

- 15) ÇN: «*Oyunun Sonu*»nu da Beckett yazacaktır nitekim (EB, 7, dn 1'le karşılaştırınız.)
- 16) ÇN: dn 12'deki açıklamamızın da ışığında, Wilder'ın Aristotelesçi olmayan (epik) tiyatro çizgisinden çok, «Aristotelesçi tiyatronun burjuva dramındaki çözülüp dağılışı» çizgisine (Rüllicke) girdiği, buraya kadar açığa çıktı. Ancak Kesting'in bu tür «daha öte» ayrımlara girmedeği görülüyor (bkz: EB, 3, dn 11). Ne var ki, bizim için asıl önemli olan, yıllardır bizde (çoğu kez de ayırımına varılmaksızın) en yaygın biçimde — resmi yollarla da — aktarılan, oynanan, «benimsetilen» Wilder'ın, içeriğinin böyle her yönüyle açığa dökülmesi. Wilder gibi yazarlara da karşı çıkmanın yolu, «epik» değil, demekten geçmiyor asla, «gerçekçi» değil, demekten geçiyor. Hele sırf «epik» diyerek böyle yazarları olumlamak ise hiç yol değil. «Çağımızda (...) karşıtlık, toplumcu sanat ile geç-burjuva modernist sanatın ideolojik-estetik uğraşları arasında, gerçekçi sanatsal faaliyet ilkeleri ile biçimci sanatsal faaliyet ilkeleri arasındadır...» (Moissej Kagan, *Estetik ve Sanat*, age, S. 254).

- 1) ÇN: Kesting'in, günümüz tiyatrosunda yalnızca natüralist eğilimli uygulamalarda, (burada olduğu gibi) epik öğelerin doğru (anamlı) ya da yanlış («aykırı») kullanılışlarına duyarlık gösterip; natüralist eğilim söz konusu değilse, tam tersine, her şeye baştan «epik» deyip geçerek bunların amaç, içerik ve biçim tutarlılıklarını (en azından «romantizm»e, ya da Cizvit tiyatrosuna gösterdiği eleştirel yaklaşımla) irdeleme gereğini pek duymaması, dikkat çekici. Nitekim incelemenin sonunda da «epiğin aykırı uyarlamaları» çerçevesinde gene yalnız böyle örneklerle eğildiğini göreceğiz. Ancak bu durumda, buraya kadar geniş incelemelerle gelinecek epik tiyatronun tek sorunu natüralizm'le hesaplaşmaya indirgenmiş oluyor ki, bu epik tiyatronun kendi içindeki ayrımları gözardı ederek «birbirinden çok farklı yapıları aynı kefeye koyma» (Rülicke) yanlışına gerçekten varabiliyor: EB, 3, dn 11'deki eleştiriye bkz. Ayrıca, GB, 3, dn 2'yle de karşılaştırınız.
- 2) ÇN: dn 1'le karşılaştırınız. Dahası, «saçma» tiyatroya gelince Kesting'in bu «bütünlemesine dünya bakışı» ölçütünü de aramaktan vazgeçebildiğini göreceğiz, çünkü yok! (Bkz: EB, 8, dn 13).
- 3) ÇN: Aynı eleştiri, (dünya görüşünün açık seçik ya da yeterince vurgulanmış olmayışı), Brecht'te de «Üç Kuruşluk Opera» için getirilmişti (EB, 2, dn 31'e de bkz.) Buna karşılık, çok daha «vahim» durumlarda («modernist»lerde, «saçma»cılarda, «kendi kendini boşlayan»larda vb.) bu ölçütlerin bile unutulupvermesi, aynı eleştirinin Kesting'e de yöneltilmesini gerektiriyor; Strindberg'in çok yönlü «arayışı» için ayrıca bkz: Ger. Tiy. Söz. age.
- 4) ÇN: Ancak, dünya görüşünün kendisinin «kaos» olması halinde, ne kadar emek harcanırsa harcanırsın, sanat eserinin de aynı «kaos»tan kurtulmaması, incelemenin başından beri enine boyuna belirlenen içerik-biçim diyalektiğinin kaçınılmaz sonucu oluyor.
- 5) «Camino Real», hem «Kral Yolu», hem de «Gerçek Yolu» anlamlarına gelmektedir.
- 6) ÇN: Batı tiyatrosunun bizde özellikle ünlenmiş olan belli bir yanından hep böyle «tutarsız», zayıf «katkı»lar, daha çok da «kendi kendini boşlama»lar, «çelişme»ler, «kısır döngü»ler, yaratılmış biçimlerin «karşıtına kullanılarak içlerinin boşaltılması», vb'dan ibaret örnekler saptayarak Kesting yalnız bu inceleme çerçevesinde Brecht ve Lorca'karşısında görülen durumla bile, ister istemez gene toplumcu yazar ve eleştirmenleri ('epik' denilen alanda da) doğrulayan bir sonuca varmaktadır.

- 1) ÇN: Bu koşutluk herhalde şiirselliğin de yalnız «kaçış» içerikli drama-tiği için söz konusu ediliyor olmalı. (Romantizmin birbirine karşı iki asal çizgisi, GB, 4, dn 8'de açıklanmıştı).
- 2) ÇN: Giriş Bölümü, 4, dn 6'da İspanya'daki halk tiyatrosu geleneği üstü-ne aktardığımız bilgilerin, aslında daha da genişleyle metinde verilmiş olmasının gereği, bu bölümün incelenişinde ortaya çıkmış oluyor. «Sah-ne olayı»nın «somut gerçek bir tabana bağımlı olduğu»nun altını ise, özellikle bir sonraki bölümde unutulmaması için biz çizdik.
- 3) ÇN: Romans: İspanyol kaynaklı, balada yakın şiir üslubu (Brockhaus). Zarzuela: İspanya'da gelenekleşmiş ve çağımızda da İspanya'da yaşa-tılan bir müzikli oyun türü. Taşlamacıdır. Müzikte ve sözde serbestlik, hatta doğmaca (tuluat) vardır. Oyun sırasında oyuncular, kendi ara-larında ve doğrudan seyirciyle şakalaşmalar ve yer yer açıklamalar bile yaparlar; yalnız bu «biçim» kalıplarına değinirken asıl şunu be-lirtmemiz gerekiyor ki, Lorca'nın böyle salt «şiirsel» biçim niteleme-siyle anlaşılması olanaksızdır. «Lexikon - Theater» (Henschelverlag, Berlin, age.), Lorca'nın «tiyatroyu 'toplumsal eylem' olarak kavradığı-nı» ve özellikle «kadın figürlerinin trajik yazgılarında, İspanya halkı-nın yok edilemez kurtuluş umudunu işlediğini» yazarken, *Gerçekçi Ti-yatro Sözlüğü* (Aziz Çalışlar, age.) «İspanya'da siyasal özgürlüğün ve yaratıcı düşüncenin ölümünün, kendi ölümünde simgeleştiği İspanyol şair ve oyun yazarı.» diyerek şu bilgileri de ekliyor: «Yönetici olduğu 'La Barraca' adındaki gezici amatör tiyatro ile ticari ve işlevsel tiyatroya karşı, yurt çapında giriştiği (işçiler, öğrenciler, köylerin basit in-sanları ile) halkla bütünleşmeye yönelik gerçekçi ve denemeci ti-yatro eylemiyle olduğu kadar, kendi ülkesinin sanat birikiminden özüm-leyerek yazdığı (...) oyunları (...) bir 'şiirsel - gerçekçi' tiyatro ya-ratmıştır...» Burada incelenen çağımız «dağılışı» yazarlarıyla (Pirandel-lo, Wilder, Williams, Claudel, Beckett, Ionesco vb) açıkça çelişen bu nitelikler, elbette ki Lorca'nın sanatını da oluşturmuş ve o yazarlar-dan kimi, «gerçek dışına kaçış»ın, kimi katolikliğin, hatta kimi doğru-dan faşist partisinin içinde yer alırken, Lorca, 1936'da Alberti ve Ber-gamin'le, Antifaşist Aydınlar Birliği'ni kurmuş, aynı yıl, sanatının do-ruğundayken, iç savaşta Granada'da, katoliklikle bağlaşıklık kurmuş olan Franco faşistlerinin kurşunlarıyla öldürülmüştü. (Theater - Lexi-kon, age.). Öte yandan Lorca'nın «şiirsel»liğine onun «gerçekçi»liğinin ve «halka bağlılık»ının ışığında bakmamız gerekirken, örneğin Scheha-dé'nin de «saçma» tiyatroya yakınlığını göz önünde bulundurmamız doğru olur.
- 4) ÇN: Fakat Wilder'daki gibi gerçektışı bir «tanrısal döngü» savını «tel-kin» eden bir biçimsel döngüyle değil, bir «süreç» olarak zamanın geçip gidişi gerçeğini koyan bir şiirlik, biçim ve yapı ile.
- 5) ÇN: Zamanın buradaki «dışta bırakılması» da, yazarın, gerçektışı gi-zemselleştirici bir «zamanlarüstü» fikrinin genellemesi olarak değil, tam tersine, yaşamda somut bir tutumun, (Bernarda Alba'nın tutumun-da simgeleşen) somut tarihsel - toplumsal «tutuculuğun», dışarda akıp giden, «rençberlerin türkülerinde», nişanlıların sıcak kanında, yaşanan, gerçek güzel yaşam özlemine karşı felaketli, insanlık dışı sürüp gidi-

şinin simgesi olarak konmakta. Nitekim Bernarda Alba'nın evi de, Wilder «aile»si, Claudel «kilise töreni», Beckett «kötürümlüğü» ya da Ionesco «abartması» gibi «dünyanın değişmez tümü» diye gerçek dışı «il-lusyon» ile «sahne'nin de tümü» olarak biçimlenmeye çalışılmıyor, tersi-ne gerçek toplumsal yaşamın içine, gene onun gerçek bir parçası olduğu özellikle belli edilecek biçimde yerleştirilerek veriliyor ve bu, seyir-cide buna karşı bir bilincin oluşumuna da olanak sağlıyor (Aristoteles çi olan ve olmayan öğelerin, içeriğe uygun gerçekçi değerlendirilişi açt-sından irdelenmeye değer bir durum).

- 6) ÇN: Ibsen'den fark, gene durumun bir «tüm dünya durumu» olarak de-ğil, dünya ve zaman içinde bir «özel konum ve özel durum» ayrımıyla (en azından, ev ile somut bir dış dünyanın varlığı arasındaki ayrımla, dahası, dış dünyanın da şiirsel - gerçekçi işlenişiyle, özlemin gerçekle-şebilirliğinin de algılanmasıyla) verilindedir. (Salt «konu yönünden benzerlik»in, açıklayıcı değil, yanıltıcı olabileceğinin tipik bir örneği).
- 7) ÇN: «Aristoteles kurallarına uyan» demek isteniyor. Buna karşılık, Aristotelesçiliğin örneğin Brecht'e göre bu kurallardan da daha belir-leyici yanı olan «özdeşleşme»nin, şiirsel yorum katkıları ve biçimleri-yi le bir başka düzeyde kırıldığı, daha sonraki açıklamalarda dile ge-ti-riliyor.
- 8) ÇN: «İnançsal çözülüş yolu arayan»lar eğer Claudel, Wilder vb ise, on-larda ne «sorun», ne de «çözüm arayışı» değil, tam tersine, var olan «sorun bilinci»nin bile, «tanrısal, değişmez insanlık modeli» kabulüyle yok edilmesi kaygısının esas olduğunu, kendi sözlerinden de görmüş-tük. (EB, 4, dn 14'le de karşılaştırınız).

- 1) ÇN: Brecht, sosyalizmin tiyatrosuyla, burjuva «çözölüş, dağılış drama-tiği»ni karşılaştırırken «her ikisinin belli bir 'değme noktası'nın bu-lundugunu söylüyor» ve şöyle diyor: «Her iki tiyatro da, ciddi tiyatrolarsa eğer, bir son görürler. *Biri dünyanın sonunu, ötekiyse burjuva dünyasının sonunu.* Tiyatro olarak her ikisi de zevk ve haz vermek zo-runda olduklarına göre, biri dünyanın sonunun gelmesini zevk ve haz kaynağı yapmak durumunda, ötekiyse burjuva dünyasının sonunun gelmesini (ve yenisinin kuruluşunu) zevk ve haz kaynağı yapmak du-rumundadır.» Her iki tiyatronun «değme noktası»nı ise şöyle açıklıyor Brecht: «Elbette, değme noktası olmadan mücadele nasıl olabilir ki?» (Bkz: Kaethe Rüllicke, age, S. 154). (Ayrıca EB, 4, dn 15 ile de kar-şılaştırınız).
- 2) ÇN: «Saçma» tiyatro, deyimi, bir sonraki bölüm başlığında görüldüğü için Beckett'in «saçma» tiyatro dışında ele alındığı sanılmasın. Öte yandan «absürd» sözcüğünü bir dönem, «uyumsuz» vb karşılıklarla an-lamlandırma eğilimleri olmuştı. Ancak hem işlevi, hem de kendi ken-disine verdiği «anlamsızlık», böylesine açıkladıktan sonra, bu akım için artık onun kendisinin de istediği «saçma» deyiminden başka bir karşılık kalmamıştır herhalde. Öte yandan bu tiyatronun dramaturji-sine «epik» değil, «dağılan Aristotelesçilik» denmesi gereğini, burada iyice açıklaştırmış olarak, GB, 5, dn 5'le karşılaştırınız.
- 3) ÇN: Böylece sahnede yapılan «şey»in kendisi de, tiyatro ve sanat ol-maktan çok, gerçek tiyatro sanatından ve gerçek insandan aynı «aşıl-maz» uçurum kadar uzak bir «şey» oluyor.
- 4) ÇN: Heidegger'in «acuna atılmış olmak» savıyla (Nusret Hızır, *Felsefe Yazıları*, age, S. 80) ve Strindberg - Pirandello çizgisinin devamı için o çizginin «dünya görüşü» filozofu olarak Heidegger örneğinin veril-miş olmasıyla karşılaştırınız. (EB, 1, dn 4'e bakınız).
- 5) *Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen*, Texte u. Zeichen'de, 2/1956.
- 6) Beckett ile Wilder'in birbirine karşıt olan görüşlerini sahnelerken, bir-birine çok benzer biçimde günlük yaşantının «törenselsel» tekerlemesini kullanmaları ilginçtir: Wilder'da bu yolla varlığın bir özel «anlamı» ortaya atılıyor, Beckett'teyse düpedüz «anlamsız»lığı.. Karşıt dünya görüşleri — Brecht ile Claudel gibi —, tiyatroda benzer tekniklere başvurabiliyorlar.

ÇN: Wilder'la Beckett'in karşıt gibi görünen bakışlarının «toplumsal açıdan aynı sonuca varan» bakışlar olduğu, EB, 4, dn 14'te Rüllicke'nin yorumu ile açıklanmıştı, dolayısıyla bu yazarlar arasındaki «tavır te-kerlemesi» ve «döngüsel söz tekerlemesi» vb biçim oyunları benzerliği-nin içeriksel anlamı da vardır ve (Claudel de dahil) bu yazarlar arasın-daki biçim benzerlikleri, «karşıt» görüşlerin benzer biçimler kullanabil-diklerinin kanıtı değil, belki tam tersidir. Brecht'le bunlar arasındaki karşıtlığınsa biçimde de, benzerlik değil, nasıl apaçık bir karşıtlık ol-duğunu bir örnekle aktaralım: «Nisan 1956'da Brecht hasta yatarken Beckett'in '*Godot'yu Beklerken*'ini okuyordu. Brecht, bu — harika ya-zılmış oyunun, gerçeklikte olan ve kendisinin tiyatroda göstermek is-tediği her şeyin tümüyle yadsınmasının oyunu olduğu görüşündeydi:

Dünyanın değişebilirliği, insanın olumlanması, yeniden oluşum, vb her şeyin... Brecht'in aklına, her iki kutbu karşı karşıya koyuruk, 'saçma'cı tiyatronun kendisinin 'saçma'lığını belgeleyecek bir sahneleme yöntemi geldi. Beckett'in bu oyununu sahnelere bölüp, Eisler'in de müziğini yapmasıyla, Wladimir ve Estragon anlamsızca Godot'yu beklerlerken fonda dünyadaki devrim hareketlerinin filmlerini göstermeyi düşündü — Sovyetler Birliği'nde, Çin'de, Asya'da, Afrika'da...» (Kaethe Rüllicke, age, S. 155).

- 7) ÇN: «Burjuva çöküşmüş sanatta, gerçek insansal varlığın toplumsal ulaşmazlıklarının verilisinin bilgisi ortadan kalkmaya başladıkça, dram sanatı da, ya cinsel alandan alınma, içli dışlı çatışmaların canlandırılmasıyla kendini sınırlamış ve böylece tiyatro sanatının içeriğini bayağılıkla daraltmış, da da herhangi bir konusal ve dramatik temele oturmadan kaçınarak, çatışmazsızlık ilkesini kendi mantıksal sonuna kadar götüreceği 'saçma tiyatrosu' çıkmazına düşmüştür.» (Moissej Kugan, *Estetik ve Sanat*, age, S. 657). «Fransız yazar ve eleştirmen, André Maurois, burjuva edebiyatının zihinsel özünün, 'Hayal Kırıklığı Cümübüşü' olduğunu söylemektedir. Dünyanın kötü bir resmini çizerek, yaşamın saçma, insanınsa, bu yaşama terk edilmiş olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır.» (Aynı yerde, S. 175); Buna karşılık «önemli olan bir şey» de, «toplumcu gerçekçiliğin, insanlarda bayağı olanın kökünü kazıyıp, yüce olanı geliştirecek güçleri, yalnız toplumcu düzen içindeki yaşamın yasalarında değil, ama, burjuva toplumdaki yaşamın yasalarında da aramasıdır.» (Aynı yerde, S. 161). Kesting'in Beckett'teki saptamalarını, ayrıca EB, 8, dn 17'deki Aristotelesçiliğin çözültip dağılma bellilikleri ile karşılaştırınız).

- 1) ÇN: «Dünya Görüşü» ölçütünün de iyice gözden çıkarılıp, salt biçimsel değerlendirmeye yönelinen bu bölümleri, Kesting'in daha önceki kendi eleştirileriyle karşılaştıran EB, 5, dn 1, 2 ve 3'e bakınız. Dahası, Ionesco ile Adamov'un bile aynı «saçma» tiyatro alanında incelenmesinin, yukardaki nedenlerle pek tutarlı olmadığı inceleme sonunda görülecek.
- 2) ÇN: «Anlaşılmama»nın, «saçma» üslubunun arılığını bozan bir nitelik oluşunu (Ionesco'nun kendi sözlerinde de göreceğiz); EB, 7, dn 2 ile karşılaştırınız.
- 3) Psikoanaliz ve bunun gerçeküstücülükle ilintisinden söz ediliyor.
- 4) Gottfried Benn, Auden'in «*Korku Çağı*» (bkz: EB, 2, dn 38, ÇN) için yazdığı önsözde Aristotelesçi tiyatronun eleştirisini yaparken bazı yerlerinde Ionesco'nun görüşlerine yaklaşıyor: «Dünya görüşü yönünde olsun, ailevi nedenlerle olsun, bir çatışma, bir karakter değişimi göstermek amacıyla psikolojik görüşlere dayandırılan bir yapı, kısaca 'dram' denen şey, ya da Aristotelesçi yer ve zaman birliği kuralı artık bugün için düpedüz ilkeldir.»
ÇN: Bu görüşlerin, Kesting'in kendi saptamalarıyla da çelişerek, gene olsa olsa, «burjuva dramında Aristotelesçiliğin 'dağılıp ve çözülüş'ünü» çizdiği açık. Fakat biz burada özellikle «açık seçik olan her şey gibi yanlış sözünün altını çizerek, böyle sanatın işlevi için Avusturyalı besteci Marcel Rubin'in şu cümlelerini aktarmakla yetineceğiz: «Bugünkü gelişme aşaması içinde burjuvazi, kendi egemenliğine karşı ayağa kalkacak insanların direnme gücünü ve istemini felce uğratmak için, beyinleri yıkayacak iki yöntem kullanmaktadır. Birincisi, anlatılmaz ahmaklıkta sözleri ve vıcık vıcık müziği olan, seri plak üretimi, öbür yöntemse, saçma, modern sanat üretmek, ki bunun da amacı, küçük ama etkili bir aydın ya da insan çevresinin, böyle olmaya can atan bir çevrenin beynini yumuşatmak.» (*Estetik ve Sanat*'tan, S. 574, age.)
- 5) ÇN: Böylece, varılan «tiyatro»nun, ne «Aristotelesçi olmayan», ne de «Karşı-Aristotelesçi» vb değil, doğrudan doğruya «tiyatro'ya karşı» bir «şey» olduğu açıkça görülüyor. «Bilerek saçma tiyatro yapan Wolfgang Hildesheimer, yapmak istediği tiyatronun 'Aristotelesçi olmayan', ya da 'epik olmayan' vb deyimlerle nitelenemeyeceğini belirterek, saçma tiyatronun ayrıcalığını savunuyor ve 'saçma' yazarı, 'dünya onun için hiçbir öğreti taşımadığından dolayı' öyle yazmaktadır, diyor.» (Kaethe Rüllicke, age, S. 155); (Kesting'in, tüm kendi ölçütlerini de unutmak pahasına Ionesco'yu, Beckett'i, ille de Brecht'le birlikte «epik» tiyatro sırasına sokma çabasının yanlışını daha fazla vurgulamaya gerek kalmıyor.)
- 6) ÇN: «Sanatçının kendinin ifadesi»nden ibaret oluşu yönünden GB, 4, dn 12 ile ve «sahnenin tümüyle iç dünya» olması yönünden de EB, 6, dn 5 ile karşılaştırınız.
- 7) ÇN: Bunun insanın doğasıymış gibi genellenişini EB, 7, dn 1'le karşılaştırınız.
- 8) 2. Cilt, Paris 1955.
- 9) Adamov's *Doppelspiel*, Texte u. Zeichen'de, 1956, Sayı: 6.
- 10) Arthur Adamov — *İdeolojisi Epik Tiyatro* — *«Episches Theater ohne*

Ideologie», Texte u. Zeichen'de, 1956, Sayı: 2.

- 11) Gide - Barrault ikilisi ve Max Brod tarafından bu romanların oyunlaştırılması üzerine birkaç söz söylemek fazla olmayacak: Her ikisinde de yapılacak oyunun 'saçma' türde çıkması kaçınılmazdı. Gerek Gide - Barrault ikilisinin, gerekse Max Brod'un kendi kattıkları zorlama Hıristiyan vurguları, iki oyunun da, epik dramaturji içinde Hıristiyan meseline varmasına neden olmuştur; ama bu, Kafka'nın 'saçma' dünya tablosu içinde yapılıncı bir iç çelişki doğurmuştur. Epik kuruluş, iç ve dış gerçekliğin, tasarlanan dünyayla, görünen dünyanın birarada ve iç içe verilmesine olanak sağlıyor. Her iki oyunda da görsel çizginin vurgulandığını belirtmek gerek.
- 12) Das Abenteuer Ionesco'da, Zürich 1957.
ÇN: Mittenzwei, saçma tiyatronun, bu savlarla, «kapitalist sistemin dolaylı desteklenmesi» işlevini yüklediğini belirterek, bu yakın dönem burjuva dramının sergilediği uç durumlardan edinilen varlık korkusunu, yaşam tedirginliğini, «varlığa anlam kazandırma» diye yorumlayan Margret Dietrich'in bu tiyatroyla ilgili ibret verici savunusunu aktarıyor: «Özellikle korkunun bastırıldığı ve kuşku dolu olan yüzyılımızda tiyatro, korku komplekslerini ve bilinçaltı tedirginlikleri bilince çıkararak, (seyircinin) insanın önemine varmasını ve böylece o komplekslerini yenip *yaşamı olduğu gibi uysalca kabullenmesini* sağladığı için, yaşamsal değerdedir, ilaç gibidir nerdeyse.» Dietrich'e göre, yüzyılımızın çağrısı şöyleymiş: «1 — Anlayın ki, *bilgi insanı mutlu etmez*; 2 — İç huzursuzluk insanı verimli kılar; 3 — Varlığın içindeki sıkıntı çekme bileşenini anlamlıca yaşayın!» Ve şöyle noktılıyor Dietrich: «Brecht ve onun diyalektik dediği kuram aklımızı şaşırtmasın!» (Kaethe Rülicke, age, dn 96'dan). Ionesco'nun sanatsal özgürlük, özerklik, şavındaki iki yüzlülüğü böylece en başta böyle sanatın savunucuları açığa dökmüş oluyorlar. O Ionesco ki, «Bir UNESCO komisyonunun, sanatçının artan yabancılaşmasına ve uç düzeylere varan bireyciliğe karşı uyarı getiren» bir raporunu bile, «yaratıcının mutlak özgürlüğüne saldırı», diye niteleyip «köpürerek karşı çıkmakta.» (Grigori Oganov, Kulturwerte - wirkliche und scheinbare, age, S. 110). Daha da ilginç, «bir sanat eseri her şeyden önce zihnin serüvenidir,» diyerek, «Brecht tiyatrosunun sosyalist gerçektışılığı»ndan söz edebilen Ionesco, «saçma» tiyatrosunu «ilaç gibi» bularak savunmaya çalışanları da gene kendi sözleriyle açığa düşürmektedir: «İdeolojik tez tiyatrosu, insanlığı kurtarmak için siyasal çözümler öneriyor. Ben insanlığı kurtarmak istemiyorum. Kurtarmak demek öldürmek demektir. Çözüm yoktur.» (Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Sevda Şener, age, S. 258).
- 13) ÇN: İşte burada Kesting'in, daha önce modern epik tiyatro için kendi koyduğu ve Brecht'te bile eleştiri konusu olarak kullanma duyarlılığını gösterdiği (EB, 2, dn 31'e ve ayrıca 5, dn 1, 2 ve 3'e bkz.) tüm ölçütleri ve belirleyicileri (yorum, irdeleme, bakış, açıklama, bilinçlendirme, öğreti, dünya görüşü, yorumcu epik kişi, vb), saçma tiyatrodaki bunların hiçbirisi kalmayınca, kendisinin de unutuvermeyi seçtiğini görüyoruz. Öyle ki, saçma tiyatronun eleştirisini, çıkmazını, çelişkisini (en azından «romantizm» için yaptığı kadarıyla) ortaya koyması beklenirken, tam tersine Kesting, kendi ölçütlerini bile, örneğin kendi düzenlediği I no'lu Tablodaki (bkz: Esas Bölüm, 1) tam on iki tane ölçüt

içinden, yalnız bir tekine (yalnızca: «Törensellik; durum gösterimi ve tablo» ölçütüne) indirgemiş olmaktadır. Bu ise açıkça «incelemenin kendisinin biçimciliğe» saplanmasıdır. Öte yandan, hemen ardından yapılan «kuklalaşma» saptamasının saçma tiyatrodaki içeriği için örneğin H. M. Enszensberger şu ilginç yorumu getirmiş: «Bu dramaturjide eşyanın son derece önemli bir rol oynadığını belirtmek gerek (...) Oyunuyla hemen hemen aynı düzeyde (...) Buna uygun olarak oyuncu da belli bir biçimde kuklaya yaklaşıyor.» (Yani yaşamdan, «insanın kukla gibi dönüştürülmesi gerçeği»nin yabancılaştırılması değil, tam tersine, sahnenin kendisinin eşyaya, oyuncusunun kuklaya dönüşmesi). İşte Brecht'in, *Adam Adamdır*'daki biçim uygulaması, bir bakıma saçma tiyatronun bu tutumunun bile «yabancılaştırılmasını» içerirken, Kesting gene ikisini aynı «kukla» üslubu sırasına sokmakla bir açıklama değil, gene bir karışıklık getirmekte. Ne var ki, saçma tiyatro için yukardaki saptamayı yapmış kişi olmasına karşın Enszensberger'in bile «burjuva incelemecilerin yanılışına düşerek, Brecht'i, Aristotelesçi olmayan tiyatro genelinden giderek Beckett ve Ionesco ile bir arada saymış» olması, daha az şaşırtıcı bir durum değil (Bkz: Kaethe Rüllicke, age, dn 107).

14) Theaterprobleme, age, S. 44.

ÇN: Dürrenmatt'ın bir önceki cümlesi şöyle: «Sanat ancak kurbanlara erişebiliyor; insanın kendisine erişebiliyor ama, ona egemen olan güçlere erişemiyor.» Kesting'in, gene eleştirisiz sunduğu bu görüş için Milttenzwei: «Dürrenmatt gibi daha birçok burjuva yazarı, sınıflarının düşünüş alışkanlıkları nedeniyle, kapitalist toplumun işleyiş aygıtlarını açık seçik görme olanağında değildirler,» saptamasını yapmış. (W. Milttenzwei, *Brecht*, age, S. 184 - 185). Ancak, gene de Frisch ve Dürrenmatt gibi yazarları «çözülüş, dağılış» dramatiği içinde değil de, çağımız epik tiyatro yazarları arasında sayan Rüllicke'nin şu açıklaması ışık tutucudur: «Burjuva incelemecileri, bu gibi yazarların nasıl ele alınacağını bilemediklerinden olacak, onları 'epik tiyatro' içinde saymıyorlar (...) Gerçi onlar da (Frisch, Dürrenmatt, vb) dünyayı — değişmez görünen — kişiler düzeyinin ötesinde aktarıyor değiller, ama hiç değilse dünyayı aktarıyorlar, hatta dünya üstüne eleştiri aktarıyorlar ve insansal sorumluluk taşımayı, böylece de toplumsal sorumluluk taşımayı biliyorlar.» (Kaethe Rüllicke, age, S. 155). Bu sayılan nitelikleri, örneğin yalnızca Ionesco ile Adamov'un karşılaştırılmasında bile aramak, yeterince açıklaştırmacı olmaktadır.

15) Adamov «İstila'yı aynı zamanda «burjuva dramı» diye de nitelemiştir. (*Theater*, Cilt II, S. 10).

16) ÇN: Altını çizdiğimiz bu cümlemin, örneğin yalnızca «romantizm» için (GB, 4'teki) Kesting'in kendi getirdiği şu eleştiriyle bile karşılaştırılması yeter sanıyoruz: «Burada biçimin dağılışı, içerik dağılmasının kaçınılmaz sonucudur. Önümüzde salt yapıya bakarak anlam verilemeyecek bir sürekli açığa dökülme olgusu dönüyor (...) Bu sanat akımı, yıkılmakta olan ayakta tutma çabası döneminde, öyle bir duyguya kaçıştır ki, aslında tarihsel açıdan kaçınılmaz olan devrim gerçeğine yanaşmak istemediği için, tam kesişme noktasında, her şeyi yadsımak yoluyla bir parçacık olsun gerçeğe kavuşmak adına *salt alaycılığa* dönüşmek zorunda kalmıştır (...) Kısacası, Romantik dram, tarih ve ti-

yatro gerçeğine esasta yan çizip, onu salt parodiyle (alay, hiciv yoluyla) yeniden yakalayabileceğini sanmıştır. (Buradaki kimi satırların altını ilgili bölümde zaten çizmiştik.)

- 17) ÇN: Kesting'in bu son yargısını Rüllicke'nin Claudel, Wilder, Beckett, Ionesco gibi tiyatroları, «Aristotelesçi tiyatronun, burjuva dramında çözülüp dağılması» çizgisinde görmesinin aşağıdaki gerekçeleriyle karşılaştırınız:

«(Bu tiyatrolar):

- Aristoteles dramının ana öğelerini — özdeşleştirme ve yazgı kavramlarını — korudukları oranda Aristotelesçidirler.
- Ama hiçbir olay yasallığı — yalnızca hiçbir birlik değil, düpedüz hiçbir olay ve elbet hiçbir öykü — bulunmadığı oranda da Aristotelesçiliğin dağılışıdır.
- Oyunun o anda sahnede oynanıyor olması nedeniyle — sahne olayının zaman ve yer birliği anlamında — zaman ve yer birliğini korudukları oranda Aristotelesçi'dirler, ama olay gidişi anlamında bunları son kertede «minimum»a (en aza) — tarihsel ve zamansal durukluğa, «hiçbir zamanda ve hiçbir yerde» geçiyor, biçimine — indirgedikleri oranda da Aristotelesçiliğin çözülüp dağılmasıdır.» (Kathe Rüllicke, age, S. 159'dan).

Bu incelemede çağdaş epik tiyatronun başlıca kuram ve uygulamacısı olduğu belirlenen Brecht ise, ileri kapitalizmin artık yalnızca küçük ayrımlar gösterebilen burjuva tiyatro eserleri için şu ilginç saptamayı yapıyor: «Dönemlerinin mekanikçi eğiliminin ne karşısına, ne de hizmetine koyacak bir şeyleri olmadığı için, o eğilimin üstesinden gelemede ne kadar birbirlerine benziyorlarsa, o kadar da birbirlerinden değişik olma peşinde koşuyorlar. Gerçekten de, sahip çıkıp örnek alacak kimseleri kalmamış, insan bile onların atası olmaktan çıkmış!» Öte yandan, «Sanatın hiçbir toplumsal, yararçı işlevi olmadığını ve olmayacağını, sanatın biricik amacının, insanlara estetiksel haz vermek olduğunu açıkça bildiren bugünkü burjuva estetiğinin çoğu temsilcisinin bu tezini ancak çok saf kişiler ciddi olarak kabul edebilir; kaldı ki, böyle bir tez, burjuvazinin sanata gerçekten ilgisizliğinin bir kanıtı olduğu kadar, burjuvazinin, sanatı, sınıf savaşı alanından ve ideolojik düzeyden çıkarma çabalarının da bir kanıtıdır.» (Moissej Kagan, *Estetik ve Sanat*, age, S. 340).

EK : EPİK TİYATRO'NUN İKİ AYKIRI UYARLAMASI

- 1) ÇN: Bütün bu ölçütlere, yani karşı - Aristotelesçiliğin bağlı olduğu belirtilerek başta konan «konu ve sorunlar bütünüünün zorlaması», «yazarın bakış açısı, neyi, kime, nasıl diyeceği» vb faktörlere, kimi yazarlarda unutulduktan sonra ancak burada yeniden dönüldüğünü yeri geldikçe belirtmiştik. EB, 4, dn 12, 5, dn 2 ve 8, dn 13 ile karşılaştırınız.
- 2) ÇN: EB, 4, dn 12 ile karşılaştırırken, aslında «modern olsun diye» (başta altını bu nedenle çizdik) zorlamasının Wilder için çok daha geçerli olması gerektiğine dikkat çekmek isteriz (EB, 3, dn 1'deki açıklamayla karşılaştırınız).
- 3) ÇN: Zuckmayer gibi bir yazarın, tarihsel gerçeğe uymayan bir dünya görüşüne kayması sonucu, oyunda, Fuchs olayının gerçeğini çarpıtma çabası, sözü edilen biçim tutarsızlığının esas nedenini aydınlatılabilir (*Lexikon - Theater*'ın aynı oyun için yaptığı şu yorumla karşılaştırınız: «Batı'nın, Sovyetler Birliği'nce atom tehdidi altında tutulduğu varsayımına dayatılmış anti-sosyalist bir atom casusluğu oyunu.») Ne var ki, tarihsel-toplumsal gerçeğe uymayan soyut ve öznel dünya görüşlerinin tiyatrodan yalnız biçim tutarsızlığına değil, içerik dağılmasına da neden oluşunun asıl en uç örneklerinde (Claudel, Wilder, Beckett, Ionesco, vb de) bu «gerçekçilik» ölçütünün unutulmasının, nasıl incelemeyi de yer yer gerçekçilikten biçimciliğe kaydırıldığını, Kesting, böylece son olarak kendisi bir kez daha kanıtlamış oluyor.

Marianne Kesting

Tarihte ve Çağımızda

Epik Tiyatro



"Marianne Kesting'in elimizdeki incelemesi 'epik tiyatro' sorununu eksen alırken konuyu tarihsel olarak inceleyip bugüne getiren ve yakın dönemi, hem tarihsel gelişim ışığında, hem de geniş somut örnekler üstünde tartışan, böylece epigi daha derli toplu kapsayabildiği gibi, onun da ötesinde gerekli tartışma alanlarına ister istemez açılan bir 'epik tiyatro' incelemesi."

—Yılmaz Onay