

PİYES YAZMA SANATI

LAJOS EGRI

ÇEVİREN SUAT TAŞER

İNCELEME



yazko

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in a dark ink on aged, slightly discolored paper. There are several red circles and lines drawn around specific words or phrases, possibly indicating corrections or highlights. The text is somewhat difficult to decipher due to the cursive style and the presence of some red markings. A small red mark is visible near the bottom right corner.



YAZKO

Türkocağı Cad. No: 17-19

Cağaloğlu - İstanbul

22 78 45

Suat Taşer'in yazma ve çeviri öteki yapıtları :

Şiir

Bir

1943 (Fethi Giray'la)

Hürriyet (Ömer Faruk Toprak'la)

Çayır Yaprakları (W. Whitman)

Merhaba

Haraç Mezat

İkinci Kurtuluş

Hayret Beyin Serüveni

Evrende Ellerimiz

Tiyatro

Üç Duvarlı Dünya (İnceleme)

Tiyatro Meseleleri (İnceleme)

Bir Dünya ki (İnceleme)

Bir Genç Oyun Yazarına Mektup (C. Bax)

Öteye Doğru (S. Vane)

Aşk ve Barış (oyun)

Dell Dumrul (Manzum Oyun)

Aktörlük Sanatı (R. Boleslavski)

Komedi Sanatı (A. Seyler - S. Haggard)

Sahneye Koyma Sanatı (T. Cole - H. Krich)

Bir Aktör Hazırlanıyor (K. Stanislavski)

Bir Karakter Yaratmak (K. Stanislavski)

(YAZKO çeviri inceleme özendirme ödülü)

Ötekiler

Kendini Tanı, İnceleme (A. E. Mander)

Cesur Delikanlı, Öyküler (W. Saroşyan)

Bayırdaki Ev, Roman (E. Caldwell)

Babamla Geçen Günler (C. Day)

Sihamba (Zenci öykü ve şiirinden seçmeler)

Binbir Gece Masalları

Edebiyattan Güzel Sayfalar (derleme)

Gönderilmeyen Mektuplar

Konuşma Eğitimi, ikinci basım

Bu kitap Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri'nde

dizildi, basıldı, ciltlendi 27 73 37

Kapak: Bülent Erkmen

İstanbul 1982

PİYES YAZMA SANATI

İnsansal Gdlerin
Yaratıcı Yorumundaki
Temel İlkeleri

LAJOS EGRİ

Çeviren
SUAT TAŞER



Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim
Kooperatifi

NOT

Bu kitap ilk yayımlandığında, Piyes Nasıl Yazılır adını taşımaktaydı. Okuyucular bu ada karşı çıktılar. Kitabımız yalnızca piyes değil, tüm yaratıcı yazı(n) biçimlerini kapsadığı için, başlığının yanıltıcı olduğunu söylediler.

Eleştiriler yerindeydi. İnsanın yaşamında ciğerler ve kalp nasıl işlevsel bir önem taşımaktaysa, bizim burada uyguladığımız diyalektik ilkeler de her türlü yaratıcı çabanın temelini oluşturmaktaydı. Bu doğrultuda kitabın adını daha geniş kapsamlı bir hale getirirken, içeriğini de yeniden gözden geçirerek zenginleştirdik.

Her türlü yazı(n) sanatındaki karakterler, her şeyden önce, insansal yaratıklar olmalıdır. İster kısa öykü, roman, ister radyo oyunu, film ya da piyes olsun, hepsinin ortak amacı, insan ruhunun içsel yaşamını çatışmalar yolu ile dışa vurmaktır. İşte bu kitap bu ilkeyi kanıtlamak amacıyla yazılmıştır.

Yaratıcı çabanızda azıcık da olsa sizlere bir yardımımız dokunabilirse, emeğimizi boşa gitmiş saymıyacağız.

L.E.

İLK BASKI İÇİN GİRİŞ

Hemen belirtmeliyim ki, gerek Mr. Egri, gerek *Piyes Nasıl Yazılır*'da ileri sürdüğü görüşler, bütün sadeliğine karşın, yapıtı, piyes yazma sanatına ilişkin bir elkitabı olmaktan çok daha kapsamlı bir hale getirmiştir.

Veblen'in *Theory of the Leisure Class*'ının sosyolojideki yerini, Parrington'un *Main Currents in American Thought*'unun Amerikan yazınındaki yerini, basımevinden ilk geldiklerinde, bir tutam sözcükle dile getirmek nasıl güç idiye, bu kitabı da bir tümce ile kataloğa geçirmek öylece güçtür. Bu kitaplar kendi alanlarında, o güne kadar aydınlatılmamış köşelere ışık tutmakla kalmamış, ayrıca o kadar çok komşu alanları da aydınlatmış, yaşamın birçok başka kıyılarına da öyle pencereler açmışlar ki, bunların değerlendirilmeleri elbette zamana bağlı olacaktı. Eminim, zaman, *Nasıl Piyes Yazılır*'ın da hakkını verecektir.

Profesyonel bir sahne yönetmeni olarak, Mr. Egri'nin bana dolambaçsız yoldan ne söyleyebileceğini doğrusu çok merak ettim. Pişmiş domuz budu nasıl baharatla süslenirse, aynı biçimde tiyatro da bir takım kurallarla bezenip donatılmıştır. Bu kuralların hiç biri, sahneye konmadıkça bir piyesin iyi mi, kötü mü olduğunu hiç kimse bilemez, diyen kuraldan daha katı, daha açık seçik ve yanılgısız değildir. Kuşku yok ki bu, hayli pahalı bir işlem demektir. Bu işlem çok sık görüldüğü gibi, başarısızlık sonucunda insanı üzer. Bu nedenle, *Piyes Nasıl Yazılır* konusunda ne düşündüğümü söyleyebilmek benim için

hiç de kolay değildir. Yüksek ücretli aktörlerle sözleşme imzalamadan, *Long Island*'ın villası kadar pahalıya malolacak bir dekor yapımına geçmek için yedi sendikanın çeşitli üyeleriyle görüşmelere girişmeden çok önce, bana bir piyesin niçin kötü olduğunu söyleyebilen ilk kitap işte budur.

Mr. Egri ile hiç karşılaşmadım. Fakat bilim alanlarında da, tiyatrodaki kadar kendini evinde hissettiğini sanıyorum. Yazdıklarını öylesine sağlam, öylesine yetkiyle ve rahat yazıyor ki, bence bu, ancak çok yönlü bir kişinin harcıdır, diyebilirim. Yazdıklarını yaşamın dört bucağından, dağlarıyla vadilerinden gelen şaşmazlığın göz kamaştırıcı aydınlığında, uğraşa didine yazmıştır. Yazdıklarını okudukça, onun çok yer gezip görmüş olduğunu hisseder, çok geniş bir kültüre sahip olduğunu görürsünüz. Mr. Egri tam bir bilge gibi yazmaktadır.

Piyes Nasıl Yazılır kitabı üzerine söyleyebileceğim tek şey, kendim de dahil, her orta halli aydının bundan böyle bu kitaptan söz etmemesinin bağışlanamayacağıdır. Mr. Egri'nin kitabını okuduktan sonra, bir romanın, bir filmin, bir piyesin, bir kısa öykünün niçin sıkıcı, daha da önemlisi, niçin heyecanlandırıcı olduğunu anlayacaksınız.

Bana öyle geliyor ki, bu kitap Amerikan tiyatrosunu olduğu kadar Amerikan halkını da büyük ölçüde etkileyecektir.

Gilbert Miller

...OLABİLMEK İÇİN

Bu kitap :

Yalnız piyes yazarı değil, aynı zamanda içgüdüsel yaratıcı güçlerini sanatlı-bilimsel bir görüngen (perspektif) ile temellendirerek neyin neden kaynaklandığını; neyi, niçin, nasıl yapması ya da yapmaması gerektiğini bilen; anlama, kavrama ve değerlendirmede yüzeysellikten kurtulup sağlıklı ve geliştirici ölçütler (Kriterler) edinmek isteyen bir aktör, yönetmen, eleştirmen ve seyirci olabilmek için savsaklanamayacak her türlü yasayı, yasağı, kuralı kanıtlamalı savlar, örneklemeli bilgilerle, tam bir bütünlük içinde, gözler önüne sermektedir.

Bir şeyi gerçekten bilebileceğimiz gibi, bildiğimizi sandığımız da yadsınamaz. Yaratıcı ve yapıcı bütün öğeleriyle çok yönlü -çok karmaşık da diyebiliriz- bir sanat/lar alanı olan Tiyatro, sezgisel ve içgüdüsel çabaların ötesinde, kesin bir bilimselliği zorunlu kılmaktadır. Elinizdeki kitap, söz konusu alanda, gerçekten bildiklerinizle bildiğinizi sandığınız şeyleri birbirinden ayırmanıza yardım edeceği gibi, öncelikle tiyatrodan, sonra da tüm öteki yazın alanlarında sergilenen insan ruhunun içsel yaşam dolangaçlarını (labirentlerini) çıkmazda apışıp kalmadan, tökezlemeden geçip gitmenizi sağlayacak pusulayı da size kazandırmaktadır. Bu önemli özelliği ile kitap, sanatın çıraklarına olduğu kadar, geniş okuyucu ve seyirci kitlesine de kılavuzluk edecektir.

Bununla birlikte, yazarın bütün görüşlerine kesenkes katılma diye bir zorunluluk olmadığını belirtelim. Zaten kendisi de, benimsediği diyalektik yöntemle, bu doğrultudaki tutumunu açıkça belirle-

miş bulunmaktadır; karşıt savlara ve tartışmaya açık olduğunu yeri geldikçe belirtmektedir. Gücü yeten ve yazarın doğrularını yetersiz bulan herkes kendi doğrularını her zaman tartışmaya sürebilir.

. Kapsadığı konuların tarihsel ve bilimsel çözümlerini, yorumlarını, aımlamalarını ustalıkla yapan, yoğun bir bilgi ve deneyimin ürünü olan PİYES YAZMA SANATI, okuyanları okuduklarına pişman etmeyecektir sanırım.'

Suat Taşer

ÖNSÖZ

Önemli Olmanın Önemi

Yunan klasik çağında, tapınaklardan birinde deşet verici bir olay meydana gelir. Bir gece Zeus'un heykeli gizli ellerce kırılır, paramparça edilir.

Halk öfkelenir, başlar uğuldamaya. Tanrıların öç almalarından korkarlar.

Kentin caddelerinde tellallar, suçlunun, hakettiği cezaya çarptırılmak üzere yargıçlar önüne iletilmek için derhal ortaya çıkması gerektiğini ünleyerek duyururlar.

Suçlu ise, doğal olarak, kendisini ele vermek niyetinde değildir. Bir hafta sonra, bir başka tanrı heykeli daha parçalanır.

Bunun üzerine halk, bir delinin ipinden boşanmış olabileceği kaygısına kapılır. Her yana nöbetçiler, gözcüler salınır; derken, suçlu yakalanır.

Suçluya sorulur:

«Nasıl bir son bekliyor seni, biliyor musun?»

Suçlu, neredeyse, neşeli bir tavırla:

«Evet, biliyorum,» der, «ölüm bekliyor beni.»

«Ölmekten korkmuyor musun?»

«Korkuyorum elbet.»

«Öyleyse cezası ölüm olduğunu bildiğin bir suçunu için işledin?»

Suçlu güçlükle yutkunur ve şunları söyler:

«Beni hiç kimse tanımaz; ben hiç kimseyim. Bütün yaşamım boyunca da hep hiç kimse olarak kaldım. Hiç bir zaman varlığımı kanıtlayacak, beni başkalarından ayıracak, ünlendirecek bir şey yapmadım, bundan sonra da yapamayacağımı biliyordum. Öyle bir şey yapayım ki dedim, insanlar beni tanısinlar... ve unutmasınlar.»

Bir an sustuktan sonra, ekler:

«Ancak unutulmuş kimseler ölür. Bence ölüm, ölümsüzlüğe ödenen küçük bir bedeldir.»

* * *

Ölümsüzlük!

Evet,

Hepimiz ilgi çekmek için çırpınır dururuz. Önem-
senmek, ölümsüz olmak isteriz. Halka, «Ah, ne ola-
ğanüstü adam!» dedirtecek bir şeyler yapmak is-
teriz.

Güzel ve yararlı bir şey yaratabileceğimiz gibi,
başka şeyler de yaratırız; sözgelimi, acılar, üzün-
tüler gibi.

Şu, dedikoducu Helen halayı düşünün bir. (He-
pimizin bir Helen halası vardır.) Helen hala aile
içinde sert duygular, kuşkular uyanmasına neden
olur, giderek çekişmelere kapı açar. Niçin yapar bu-
nu? Önemsenmek için elbet. Dedikodu ya da yalan
yolu ile bu işi bir kez başardı mı, artık deme git-
sin! Helen hala ne dedikodudan çekinir gayri, ne
yalandan.

Tanınmak, ünlenmek isteği yaşamımızın temel
gereksinimlerinden biridir. Hepimiz her zaman ilgi
peşinde koşarız, ilgiyi üstümüze çekmek için yanar
tutuşuruz. Kendini beğenmişlik, hatta dünyaya küs-
müşlük hep önemsenmek isteğinden kaynaklanır.
Eğer başarısızlık sevecenlik ya da acıma duygusu
uyandırırorsa, o zaman başarısızlık başlıbaşına bir
amaç olur çıkar.

Kayınbiraderiniz Joe'yu ele alın. Gece gündüz
kadın peşinde koşar. Niçin? Kazancı iyidir, iyi bir
babadır, işin tuhafı, iyi de bir kocadır. Gelgelelim,
yaşamında bir eksiklik, bir boşluk var. Ne kendin-
ce, ne ailesince, ne de dünyaca yeterli kadar önem-
senmemektedir. Sevda serüvenleri varlığının odak
noktası olmuştur. Bu yolda kazandığı her yeni yen-
gi, kendisini önemli saymasına neden olduğu gibi,
bir şeyler başarmış olduğu inancını da uyandırıyor
onda. Joe, kadınlar için yanıp tutuşmasının, ger-
çekte, daha anlamlı bir şey yaratma çabasının ye-
rini alan bir davranış olduğunu öğrenseydi, şaşar
kalırdı.

Analık, yaratıcılıktır. Ölümsüzlüğün başlangıcıdır
analık. Kadınların flört etmeye erkeklerden daha

az eğilimli olmalarının nedenlerinden biri belki de budur.

Bir anneyi en çok gücendiren, bunca sevgi ve ilgi ile büyüttiği çocuklarının, acılarını, üzüntülerini kendisinden saklamalarıdır. Bu davranışları, anne-
de, kendisini önemsemedikleri duygusunu uyandırır.

İstisnasız herkes yaratıcı bir yetenekle dünyaya gelmiştir. İnsanlara kendilerini anlatma fırsatının verilmesi çok büyük önem taşır. Eğer Balzac, O. Henry, De Maupassant, yazmayı öğrenmemiş olsalardı, büyük yazar olacakları yerde, azılı birer yalancı olup çıkarlardı.

Her insan doğuştan gelme yeteneğine bir çıkış yolu bulmak gereksinmesindedir. Eğer yazmaktan zevk alıyorsanız, yazın. Daha yüksek bir eğitimden yoksun oluşunuzun gerçek başarıya ulaşmanızı engelleyeceğinden mi korkuyorsunuz? Unutun bu korkuyu. Birçok büyük yazar, sözgelimi, Shakespeare, İbsen, George Bernard Shaw kolejın kapısından içeri adım atmış kimseler değillerdir.

Hiç bir zaman bir dâhi olmasanız bile, yaşam sevinciniz yeter size.

Eğer yazmak sizi ilgilendirmiyorsa, konuklarınızı eğlendirmeye yetecek kadar şarkı söylemeyi, dans etmeyi ya da bir müzik aleti çalmayı öğrenebilirsiniz. Bunlar da «sanat» alanına giren çabalardır.

Evet, dikkati kendimize çekmek isteriz. Anımsanmak isteriz. Önemsenmek isteriz! Özel yeteneğimize uygun gelen bir yolda kendimizi anlatarak bir dereceye kadar önemsenmeyi hak edebiliriz de. Uğraşınızın sizi nereye götüreceğini hiç bir zaman bilemezsiniz.

İktisadi yönden başarısızlığa uğrasanız bile bunca emek verdiğiniz, üzerinde bu kadar çok bilgi edindiğiniz konuda pekâlâ bir yetke olabilirsiniz. Ayrıca, deneyiminiz daha da artmış olur; uğraşınız nedeniyle eğer kendinizi bir takım kötülüklerin, acıların dışında tutabilmişseniz, tek başına bu bile büyük bir başarı sayılır.

Kısaca, önemsenmek için yanıp tutuşan kimse, bu yoldan giderek sonunda başkasına zarar vermeden doyuma erer.

GİRİŞ

Bu kitap yalnız yazarlar ve piyes yazarları için değil, geniş okuyucu kitlesi için de yazılmıştır. Eğer okuyan kitle yazmanın mekanizmasını anlar, herhangi bir yazarın yapıtına harcanan o ölçüye biçiyeye sığmaz emeğin, karşılaşılan güçlüklerin ayırdına varırsa, değerlendirme daha da sağlıklı olur.

Bu kitabın sonunda; okuyucu, diyalektiğe göre çözümlenmiş piyes özetleri bulacaktır. Bu çözümlmelerin, genelde, okuyucunun roman ve kısa öykü, özelde de piyes ve film anlayışını geliştireceğini umarız.

Hiç birini övmeye ya da yermeye kalkmadan, kendi bütünlükleri içinde bir takım piyesler inceleyeceğiz. Bir noktayı örneklemek amacıyla bazı piyeslerden alıntılar yaptığımız zaman, bu, piyesin bütününe beğendiğimiz anlamına gelmez.

İncelememizde hem klasik, hem çağdaş piyesler yer alacak. Klasiklere biraz fazlaca önem vereceğiz; çünkü, çağdaş piyeslerin pek çoğu çabucak unutulup gidiyor. Aydın okuyucuların çoğunluğu klasikleri yakından tanıdığı gibi, incelemek için bu tür yapıtları elde etme güçlüğü de yok.

Kuramımızı sürekli olarak değişen içsel ve dışsal uyarılara karşı hemen her zaman sert tepkiler gösteren ve durmadan değişme süreci içinde bulunan «karakter» üzerine kurduk.

Bir insan varlığının, herhangi bir insan varlığının - hatta bu satırları okumakta olan sizin temel yapınız nedir? «Saldırı noktası»; «karakterlerin dağıtımı» vb. konuları incelemeye girişmeden önce bu sorunun yanıtını vermek gerekir. Konunun biyolojisi hakkında çok şey bilmek zorunda olduğumuzu giderek daha iyi anlayacağız.

İncelememize, «önerme», «karakter» ve «çatışma» kavramlarını çözümleyerek başlayacağız. Bu, okuyucuya, bir karakteri doruklara çıkartan ya da yerin dibine batıran güç hakkında bir ipucu vermek demektir.

Kullandığı gerekç hakkında bilgisi olmayan bir bina yapıcısı başını derde sokar. Bizim uğraşımızın gereçleri, «önerme», «karakter», «çatışma»dır. Bunları en ince ayrıntılarına kadar bilmedikçe, bir piyesin nasıl yazılacağından söz etmenin hiç bir yararı olamaz. Bu yaklaşımımızın okuyucuya yardımcı olacağını umarız.

Biz bu kitapta genel olarak yazma, özel olarak da piyes yazma sanatına yeni bir yaklaşım öneriyoruz. Bu yaklaşım, diyalektiğin doğal yasası üzerine kurulmuştur.

Ölümsüz yazarların yazdıkları piyesler bize yüz yıllardan geçerek gelmişlerdir. Bununla birlikte, dahilerin de kötü piyesler yazdıkları çok görülmüştür.

Acaba niçin? Çünkü, bilgidен çok, içgüdüleriyle yazmışlardır da ondan. İçgüdü, insanı bir ya da iki kez başyapıt yaratmaya itebilir; ancak, yalnızca içgüdü ile yola çıkanlar çoğu zaman başarısızlığa uğrayabilir.

Yetkeler, piyes yazma bilimine ilişkin yasaları saptamışlardır. Tiyatro konusunda ilk ve kuşkusuz en önemli yetke olan Aristo, 2500 yıl önce şöyle demiştir:

«Hepsinden önemlisi, insan değil; olayların, eylemin ve yaşamın örüntüsüdür.»

Aristo, karakterin önemini *yadsınıştır*, görüşü bugün de geçerliliğini sürdürmektedir. Bazıları ise, hangi tür yazı(n) sanatında olursa olsun, en önemli etmenin karakter olduğu görüşünü savunmuşlardır. On altıncı yüz yıl İspanyol piyes yazarı Lope de Vega bu konuda şöyle der:

«Birinci perdede sorunu ortaya koy. İkinci perdede olayları öyle akıllıca bir örüntü ile ve dolaştır ki, üçüncü perdenin ortasına kadar hiç kimse sonucu kolaylıkla kestiremesin. Merakı, beklentiyi her zaman diri tut; böylece, daha önce vaad edilenden bambaşka bir şey meydana gelebilir, bu da seyircinin anlayışına bırakılabilir.»

Alman eleştirmen ve piyes yazarı Lessing ise şöyle demektedir:

«Kurallara karşı gösterilecek olağanüstü titizlik, bir karakterdeki en ufak kusurdan daha önemli olmaz.»

Fransız piyes yazarı Corneille de şunları yazıyor:

«Bir sanat olduğuna göre, kuşku yok ki, tiyatronun da bir takım yasaları vardır elbet; ancak, bu yasaların ne tür yasalar olduğu kesinlikle bilinmemektedir.»

Böylece, biri ötekine karşı çıkarak bu konudaki çeşitli görüşler sürüp gitmektedir. Bazıları hiç bir kural tanımayacak kadar işi ileri götürmektedirler. Çatışan görüşlerin en tuhafı da işte budur. Biliyoruz ki, yemek yemenin, yürümenin, soluk alıp vermenin kuralları vardır; resim yapmanın, müziğin, dansın, uçmanın ve köprü yapmanın kuralları vardır; yaşamın ve doğanın her belirtisinin kendilerine özgü kuralları vardır. Öyleyse, yazma eylemi neden kuralların dışında kalsın? Kalamaz elbet.

Piyes yazma kurallarını saptamaya çalışan bazı yazarlar diyorlar ki, bir piyes şu değişik öğelerden oluşur: tema, olaylar, olayların örüntüsü, çatışma, karışıklıklar, zorunlu sahne, atmosfer, diyalog ve düğüm/doruk nokta. Bu öğelerden her biri üzerine, öğrenciler için açıklamalar ve çözümlemeler getiren kitaplar yazılmıştır.

Bu kitapların yazarları kendi konularını dürüstlükle işlemişlerdir. Aynı alanda başkalarının ortaya attıkları yapıtları da incelemişlerdir. Kendileri de piyesler yazmışlar ve deneyimlerinden çok şey öğrenmişlerdir. Gelgelelim, okuyucu gene de hiç doyuma erememiştir. Bir eksiklik, bir yetersizlik söz konusu olmalı. Öğrenci; karışıklık, gerilim, çatışma, ruh durumu ya da yazmayı tasarladığı piyesle ilgili bunlara yakın daha başka sorunlar arasındaki ilişkiyi henüz anlayacak düzeyde bulunmamaktadır. «Tema»nın ne demek olduğunu bilmektedir; gelgelelim, bu bilgisini uygulamaya kalktığı anda, apışıp kalmaktadır. Öte yandan, William Archer, temanın tümüyle gereksiz olduğunu söylemiştir. Percival Wilde ise, temanın *başlangıçta* gerekli olduğunu, daha sonra kimsenin arayıp bulamayacağı ka-

dar derine gömülmesi gerektiğini söylemiştir. Peki, bunlardan hangisi doğrudur?

Şimdi de, zorunlu sahne denilen ögeyi düşünün. Kimi yetkeler bunun çok önemli olduğunu, kimileri de böyle bir şeyin söz konusu olmadığını söylemişlerdir. Eğer önemliyse, niçin önemlidir? Değilse, niçin değildir? Bu konuda ders kitabı yazarlar kendi kuramlarını açıklamışlarsa da, içlerinden hiç biri, bütünüyle, öğrenciye yardımcı olabilecek bir görüş açısı getirememiştir. Bu da *birleştirici* gücün olmayışından ileri gelmiştir.

Bize göre, zorunlu sahne, gerilim, atmosfer ve öteki ögeler gereksizdir. *Bunlar çok daha önemli başka bir şeyin etkisinin ürünüdür.* Bir piyes yazarsa, nasıl elde edeceğini açıklayamadıkça, piyesinin zorunlu sahneye gereksinmesi olduğunu ya da gerilimden, meraklandırıcılıktan yoksun bulunduğunu söylemenin hiç bir yararı yoktur. Tanım ise, yanıt değildir.

Piyes yazarının bilinçli bir çabası olmaksızın gerilimi, meraklandırıcılığı *yaratan* bir şeyin varlığı gerekmektedir. Bütün öğeleri birleştiren bir gücün varlığı gerekmektedir; bu öyle bir güçtür ki, sözelimi, organların vücuttan doğal olarak sürüp gelişmesi gibi, söz konusu öğeler de işte bu güçten doğup gelişecektir. Sanırım hepimiz bu gücü bilmekteyiz; bu güç, insan karakteridir; sonsuz değişkenliği ve diyalektik çelişkileriyle insan karakteri.

Bu kitabın, piyes yazma sanatı üzerine son sözü söylediğini bir an bile aklımızdan geçirmiyoruz. Tam tersine inanıyoruz. Yeni bir yol açmaya kal-kan insan birçok yanlışlar yapar, hatta bazan çıkmaza da girer. Ardımızdan gelecek olanlar yolu daha derin kazacaklar ve diyalektik yaklaşımı yazma eylemine bizden çok daha başarılı bir biçimde uygulayacaklardır. Diyalektik yaklaşımı yöntem olarak seçen bu kitabın kendisi de diyalektik yasalara bağlıdır. Burada geliştirilen kuram, bir *tez*'dir; karşıtı da *antitez* olacaktır elbet. Bunlardan da her ikisini birleştiren bir *sentez* doğacaktır. Gerçeğe giden yol da işte bu yoldur.

I

ÖNERME

Bir adam atelyesinde, çarklar ve yaylar arasında uğraşarak bir alet yapmaya çalışmaktadır. Bunun nasıl bir alet olduğunu, ne işe yarayacağını soruyorsunuz. Adam yüzünüze bakıyor ve basık bir sesle: «Bilmiyorum,» diye fısıldıyor.

Başka bir adam, kaldırmış tabanları, cadde boyunca ha babam koşuyor. Yolunu kesiyor ve nereye gittiğini soruyorsunuz. Adam soluk soluğa: «Nereye gittiğimi nerden bileyim ben? Gidiyorum işte,» diye karşılık veriyor.

Bu durumda sizin-bizim ve dünyanın aklına, bu iki adamın biraz oynatmış oldukları gelir. Her işin/eylemin bir amacı, her koşunun bir ereği olmalıdır.

Ne kadar garip görünürse görünsün, bu yalın gerçeklilik tiyatrodaki şu kadarcık olsun anlaşılmalıdır. Tonlarca kağıt harcanmıştır - hiç bir olumlu sonuç alınmadan. Çok ateşli hareketler, eylemler, durmadan gelip-gitmeler... Peki ama, niçin, nereye? Kimse bilmemektedir.

Her şeyin bir amacı, bir önermesi vardır. Biz bilincinde olalım ya da olmayalım, yaşamımızdaki her saniyenin kendine özgü bir önermesi vardır. Bu önerme, soluk alıp verme kadar sade ya da yaşam-sal önem taşıyan coşkusal bir karar kadar karmaşık olabilir; ne türden olursa olsun, varlığı su götürmez.

Her minik önermeyi kanıtlamada belki başarı elde edemeyiz; fakat bu, hiç bir zaman, kanıtlamak istediğimiz bir önermenin yokluğu anlamına gelmez. Odanın karşı yanına geçme çabamız, dikkatimize çarpmayan bir tabure tarafından engellenebilir, ama önermemiz vardır ve varlığını sürdürmektedir.

Her saniyenin önermesi, bir parçası olduğu dakikanın önermesine katıldığı gibi, her dakika da kendi yaşamının bir parçasını saate, saat de güne katar. Böylece, sonunda günlük yaşamın önermesi meydana gelmiş olur.

Webster's International Dictionary'de önerme şöyle tanımlanmaktadır:

«Önerme, evvelce tasarlanan ya da saptanan bir öneri; tartışmaya temel olan bir görüştür; belli bir sonuca götürmek üzere ileri sürülmüş ya da benimsenmiş bir öneridir.»

Bir takım kimseler, özellikle de tiyatro adamları, bu konuda değişik kavramlar ortaya atmaktadırlar: tema, tez, temel düşünce, merkezsiz düşünce, erek, amaç, itici güç, öz, niyet, plan, olaylar örüntüsü, temel coşku, gibi.

Biz, bütün bu kavramların anlatmaya çalıştığı öğeleri kapsadığı için bir, bir de yanlış yoruma daha az elverişli olduğu için, «önerme» kavramını kullanmayı doğru bulduk.

Ferdinand Brunetiére, piyeste bir «erek» in bulunmasını ister. Bu, önerme'dir.

John Howard Lawson: «Temel düşünce, sürecin başlangıcıdır,» der. Bu sözü ile, önerme'yi anlatmak ister.

Profesör Brander Matthews: «Piyenin bir teması olmalıdır,» der. Demek istediği, önerme'dir.

Profesör George Pierce Baker, genç Dumas'dan alıntıladığı şu tümceyi ileri sürer: «Nereye gideceğini bilmeden hangi yoldan gidileceğini nasıl söylersin?» Sana yolunu önerme gösterecektir.

Hepsinin de söylemek istediği şudur: piyesiniz için bir önermeniz olmalıdır.

Birkaç piyesi inceleyelim, bakalım önermeleri var mıdır?

ROMEO VE JULIET

Piyes, iki aile -Capulet'lerle Montague'ler- arasında sürüp giden amansız bir kavga ile başlar. Montague'lerin bir oğlu vardır, Romeo; Capulet'lerin de bir kızı vardır, Juliet. Bu gençlerin birbirlerine karşı besledikleri sevgi öylesine büyüktür ki,

aileler arasındaki geleneksel kini ve nefreti unutturur onlara. Juliet'in annesi-babası kızlarının Kont Paris ile evlenmesini istemektedirler, Juliet ise istememektedir; akıl danışmak üzere, iyi yürekli dostu rahibe gider. Rahip ona, gerdekten bir gün önce güçlü bir uyku ilacı içmesini, bu ilacın kırk iki saat süresince kendisini ölmüş gibi göstereceğini söyler. Juliet, rahibin öğüdüne uyar. Herkes de onu gerçekten ölmüş sanır. Böylece, felâketler iki âşığın üstüne saldırmaya başlar. Juliet'in gerçekten öldüğüne inanan Romeo zehiri içer ve onun yanına düşer, ölür. Juliet uyanıp da Romeo'nun ölmüş olduğunu görünce, o da hemen onunla ölümdе buluşmak üzere kararını verir.

Besbelli ki, piyes, aşk piyesidir. Ama türlü türlü aşk vardır. Kuşku yok ki, bu, yalnız, aileler arasındaki geleneksel kin ve nefrete başkaldırmakla kalmayan, ölümdе buluşmak üzere yaşamı bile hiçe saydıran *büyük* bir aşktır. Şu halde, önermemizi oluşturabiliriz:

«Büyük aşk, ölüme bile meydan okur.»

KRAL LEAR

Kralın iki kızına güvenmesi başına dertler açmıştır. Bu kızlar babalarının bütün yetkilerini elinden almışlar, onu aşağılamışlar, o da büyük acılar içinde, aklını oynatarak ölmüştür.

Lear, büyük kızlarına kesinlikle güvenir. Bu güvenle onların yaldızlı sözlerine inanır, inandığı için de sonunda mahvolur.

Kendini beğenen saf kişi dalkavukluğa inanır ve güvenir. Dalkavuğa inanıp güvenen kişi de sonunda başını derde sokar.

Öyleyse, bu piyesin önermesi de, *«Körü körüne güven, insanı mahva sürükler,»* biçiminde formüle edilebilir.

MACBETH

Amaçlarına ulaşma doğrultusundaki tutkuları yüzünden, Macbeth ve Lady Macbeth, Kral Duncan'ı öldürmeye karar verirler. Sonra, mevkiini güç-

lendirmek isteyen Macbeth, korktuğu Banquo'yu öldürtmek için katiller kiralar. Daha sonra, cinayetle ele geçirdiği tahtı daha da güçlendirmek, kendini daha da bir güven altına almak amacıyla yeni yeni cinayetler işlemek zorunda kalır. Sonunda, soy-lularla kendine bağlı kişiler başkaldırır ve Macbeth, kendisini iktidara getiren şeyle -kılıçla yok olur gider. Lady Macbeth de korku krizleri içinde, karabasanlar geçirerek ölür.

Bu piyesin önermesi ne olabilir? Piyesteki itici güç nedir? Kuşku yok ki, tutkudur. Evet ama, ne tür bir tutku? Kan içinde boğulan, acımasız bir tutku. Macbeth'in düşüşü, tutkusunu gerçekleştirmek için kullandığı yöntemdeki belirtilerle kendisini hissettirmekteydi. Olup bitenlere bakarak önermeyi şöyle saptayabiliriz: «*Acımasız tutku, sonunda kendini de mahveder.*»

OTHELLO

Othello, Cassio'nun evinde Desdemona'nın mendilini bulur. Bu mendili oraya, Othello'yu kıskandırmak için, Iago götürüp bırakmıştır. Bu yüzden, sonunda Othello, Desdemona'yı öldürür, daha sonra hançerini kalbine saplayarak kendi yaşamına da son verir.

Buradaki temel itici güç, kıskançlıktır. Kıskançlık denen bu yeşil gözlü canavarın başını kaldırmasına neyin neden olduğu önemli değil; önemli olan, kıskançlığın, piyeste itici rol oynamasıdır. Othello'ya yalnız Desdemona'yı değil, kendini de öldürten bu güçtür. Şu halde önermemiz: «*Kıskançlık yalnız sevileni değil, seveni de mahveder,*» biçiminde saptanabilir.

HORTLAKLAR (İbsen)

Temel düşünce, kalıttır. Piyes, İncil'den yapılan şu alıntıdan doğup gelişir -bu alıntı aynı zamanda piyesin önermesidir-: «*Babaların günahları çocuklarına da bulaşır.*» Piyeste söylenen her söz, yapılan her hareket, görülen her çatışma hep bu önermeden kaynaklanır.

DEAD END (Sidney Kingsley)

Yazar burada açıkça, «Yoksulluk, insanları suç-
iter,» önermesini kanıtlamak ister ve kanıtlar da.

EXCURSION (Victor Wolfson)

Küçük bir gemideki birkaç kişi, kaptanın da yar-
dımı ile, gerçek'ten kaçmak isterler. Fakat sonun-
da, gerçek'ten kaçmanın olanaksız olduğunu üzü-
lerek görürler. Gerçek, kaçıp kurtulma umutlarını
paramparça eder. Bu piyesin önermesi de şöyle di-
le getirilebilir: «Gerçek'ten korkup uzaklaşmaya
kalkmak, insanı düş kırıklığına uğratar.»

JUNO AND THE PAYCOCK (Sean O'Casey)

Savruk, ayyaş Kaptan Boyle'a, zengin bir akra-
basının, kendisine büyük bir servet bırakarak öldü-
ğünü, bu servetin yakında eline geçeceğini söyler-
ler. Boyle ve karısı Juno hemen rahat bir yaşam
için hazırlıklara girerler: gelecek olan mirasa gü-
venerek komşulardan borç para alırlar, sonra gidip
çarşıdan gösterişli, fakat beğeni yoksulu döşeme
vb.ni taşırlar. Boyle, içkiye daha çok para ayırır.
Derken, vasiyetnamedeki belirsizlik yüzünden, bek-
ledikleri servetin hiç bir zaman ellerine geçmeye-
ceği anlaşılır. Öfkeli alacaklılar üstlerine yürürler,
evdeki eşyaları toplayıp giderler. Dert üstüne dert
biner: Boyle'un aldatılmış olan kızı doğurmak üze-
redir; oğlu öldürülmüştür, karısı ile kızı da çekip
giderler. Boyle, her şeyini yitirmiş bir halde, orta-
larda kalakalır; mahvolmuştur.

Önerme: «Savrukluk, yıkıma götürür.»

SHADOW AND SUBSTANCE (Paul Vincent Carrol)

İrlanda'da küçük bir dinsel topluluğun lideri olan
Thomas Skeritt, hizmetçisi Briget'in, koruyucusu
Aziz Briget ile ilgili görüntüler gördüğüne inanmaz.
Hizmetçinin zihinsel bir sarsıntı geçirmekte oldu-
ğunu düşünerek kendisini uzak bir yerde dinlen-
meye göndermek ister ve asıl önemli olan, hizmet-

çiye göre, Aziz Briget'in, kendisinden beklemekte olduğu tansığı (mucizeyi) göstermeyi de reddeder. Kızgın kalabalığın elinden bir öğretmeni kurtarmaya çalışırken, Briget öldürülür, dinsel lider de kızın saf, temiz inancı karşısında gururundan olur.

Juno and the Paycock yazarının, kendi önermesinin, «Savrukluuk yıkıma götürür,» biçiminde saptadığımız önerme olduğunu bildiğinden emin değiliz. Sözelimi, oğulun ölümü, piyesin özü ile hiç ilişkili değildir. Sean O'Casey çok usta bir karakter yaratıcısıdır; fakat ikinci perde, piyesini harekete getirecek düşüncenin açık seçik olmaması yüzünden, durgundur. Yazarın, gerçekten büyük bir piyes yazma fırsatını kaçırmamasının nedeni de işte budur.

Öte yandan, *Shadow and Substance*'in de iki önermesi var. İlk iki perde ile son perdenin dörtte üçünün önermesi şudur: «Akıl, boş inancı yener.» Sonunda ise, hiç bir ön hazırlık yapılmadan, birden bire, «akıl» «inanç» a, «boş inanç» da «gurur» a dönüşür. Eksen karakter olan dinsel lider, bukalemun gibi renk değiştirir; az önceki tavrı ile az sonraki tavrı arasında hiç bir ilişki kalmaz. Kısaca, piyes, bulanıklık içinde sona erer.

Her iyi piyesin kesinlikle iyi belirlenmiş bir önermesi olmalıdır. Önermeyi belirlemenin birden çok yolu olabilir; önemli olan, anlatımın değil, düşüncenin değişmemesidir.

Piyes yazarları, genellikle, bir düşünceden hareketle ya da bir durumun çekiciliğine kapılarak piyes yazmaya oturuyorlar.

Önemli olan, o düşüncenin ya da durumun bir piyese mal olup olamayacağıdır. Bin piyes yazarından dokuz yüz doksan dokuzunun bu yolda hareket ettiğini bile bile, bizim bu konudaki yanıtımız gene de olamayacağı doğrultusundadır.

Hiç bir düşünce, hiç bir durum, kesinlikle belirlenmiş bir önerme olmadan, sizi mantıksal sonuca ulaştıracak güçte değildir.

Eğer böyle bir önermeniz yoksa; ilk özgün düşüncenizi ya da çekiciliğine kapıldığınız durumu değiştirebilir, yeni baştan ele alabilir veya başka bir durumu da seçebilirsiniz. Piyesinizi sonuçlandırmak amacıyla yeni yeni durumlar bulmak için bunalı-

ma girecek, beyninizi zorlayacaksınız. Bu durumları bulsanız bile, piyesinizi gene de yazıp bitiremeyeceksiniz.

Bitirebilmeniz için, kesinlikle, bir önermeden yola çıkmanız gerekmektedir; öyle bir önerme ki, varmayı tasarladığınız ereğe sizi döndürüp dolaştırmadan iletsin.

Piyes Yazma Bilimi adlı yapıtında Moses L. Malevinsky şöyle diyor:

«Coşku ya da coşkunun içindeki veya ona ilişkin öğeler yaşamın temelini oluşturur. Coşku yaşamdır. Yaşam coşkudur. Bu yüzden coşku eylemdir. Eylem coşkudur.»

Gelgelelim, *coşkuyu ne tür güç*'lerin harekete getirdiği bilinmezse, iyi piyes yazılamaz ve yazılamamıştır da. Kuşku yok ki, havlamak köpek için ne kadar gerekliyse, coşku da piyes için o kadar gereklidir.

Mr. Malevinsky'ye göre, bu temel ilkeyi yani coşkuyu benimsediniz mi, sorunuzun çözüme kavuştu demektir. Tutku, korku, acıma, aşk, nefret vb. gibi bir takım temel coşkuları içeren bir dizelge (liste) sunuyor ve bunlardan herhangi biri piyesiniz için sağlam bir temel oluşturabilir diyor. Belki. Ama şu da bir gerçektir ki, ereği belirsiz bir coşku, iyi piyes yazmanıza hiç bir zaman yardımcı olmayacaktır. Aşk olsun, nefret olsun, bu tür temel coşkulardan herhangi biri, sadece coşku olmaktan öteye geçemez. Böyle bir coşku, yıkıp yok ederek, yeniden kurup yaparak kendi çevresinde dönüp dolaşabilir, ancak hiç bir yere varamaz.

Coşkunun, kendi kendine bir erek bulması, bu yüzden yazarı şaşkınlığa uğratması da düşünülebilir. Ne ki, bu bir rastlantıdır ve genç piyes yazarına bir yöntem olarak öğütlenemez. Bizim amacımız, şansı ve rastlantıyı bir yana bırakmaktır. Bizim amacımız, piyes yazma gücünde olan herhangi bir kimseye, ereğine, sapmadan, boş yere dolanıp durmadan ulaşmasını sağlayabilecek yolu göstermektir. İşte bu nedenledir ki, daha yolun başlangıcında bir önerme'ye sahip olmanız gerekmektedir. Bu önermeyi herkesin anlayabileceği durulukta ve sağlamlıkta sözcüklere dökmelisiniz. Bulanık

ve belirsiz bir önerme, önermesiz olmak kadar fenadır.

Sözcüklere gelişigüzel, yanlış dökülmüş ya da iyi kurulmamış bir önerme ile yola çıkan yazar, amaçsız diyalog -hatta eylemle- zaman ve mekan doldurur, ancak hiç bir ereğe varamaz. Niçin? Çünkü, ereği yoktur, belirlememiştir ereğini.

Tutalım ki, para harcamaktan korkan bir kişi/karakter üzerine bir piyes yazmak istiyoruz. O kişiyi alay konusu mu yapacağız? Gülünç ya da acıklı bir durumda mı sunacağız? Şimdilik bilmiyoruz. Yalnızca, bu konuda kafamızda bir düşünce var, para harcamayı sevmeyen bir adamı sergilemek istiyoruz, o kadar. Düşelim bakalım bu düşüncenin peşine. Tutumlu olmak akıllıca bir iş midir? Bir dereceye kadar, evet. Ama biz piyesimizi ılımlı, parasını kara günler için biriktiren bir kişi hakkında yazmak istemiyoruz. Böyle bir kişi, parayı çok seven değil, ileriye gören kişidir. Biz, kendi en sade, en gerekli gereksinimleri için bile para harcamaktan kaçınacak derecede tutumlu (!) kişinin peşindeyiz. Bu tür kişinin tutumluluğu, sonunda, kazandığından çok kayıpla sonuçlanır. İşte şimdi piyesimizin önermesini bulduk: *«Cimrilik insanı yıkıma götürür.»*

Bu önerme ve her iyi önerme, sağlıklı bir piyes için her biri dirimsel önem taşıyan üç kesimden oluşur. İnceleyelim:

«Cimrilik insanı yıkıma götürür.»

Bu önermenin birinci kesimi, karakteri -cimri karakterini belirler. İkinci kesim, çatışmayı, üçüncü kesim de piyesin sonucunu belirler.

Şu halde, *«cimrilik»*, karakteri; *«yıkım»*, çatışmayı; *«götürür»* de sonucu belirlemektedir.

İyi bir önerme, piyesinizin özünün özüdür.

İşte size birkaç önerme:

Sertlikten duyulan zevk, gerçek zevk değildir.

Aptalca cömertliğin sonu yoksulluktur.

Dürüstlük ikiyüzlülüğü yener.

Aldırmazlık dostluğu bozar.

Huysuzluk yalnızlık doğurur.

Özdekçilik gizemciliği yener.

Fazla naz âşık usandırır.

Öğüngeçlik insanı küçük düşürür.

Düzensizlik insanı düş kırıklığına uğratar.

Hilecilik kendi mezarını kendisi kazar.

Üçkağıtçılık rezaletle sonuçlanır.

Savruk yaşamın sonu yıkımdır.

Bencillik insanı dostlarından eder.

Aşırılık insanı yoksulluğa götürür.

Oynaklık insanı onurundan eder.

Bunlar yavan anlatımlar olmakla birlikte, gene de iyi belirlenmiş bir önermenin gerektirdiği her şeyi içermektedir; karakter, çatışma, sonuç. Peki, yanlış ve eksik olan nedir?

Eksik olan, yazarın inancıdır. Yazar, neden ya-na ya da neye karşı olduğunu belirlemedikçe, pi-yes diye bir şey olamaz. Ancak yönünü ve yanını belirlediği zaman, önerme yaşama kavuşur. Bencil-lik insanı dostluktan mı eder? Peki, siz hangi yanı tutuyorsunuz? Piyesinizin okuyucusu ya da seyirci-si olarak biz sizin görüşünüze katılmak zorunda de-ğiliz. İnancınızın geçerliliğini piyesinizle kanıtlamak zorunda olan sizsiniz.

SORU: Zihnim karıştı. Arıduru bir önerme bul-madan piyesimi yazmaya girişemez miyim demek istiyorsunuz?

YANIT: Girişebilirsiniz elbet. Önermenizi bulma-nın çeşitli yolları var. İşte onlardan biri:

Eğer, sözgelimi, Halanız Clara'nın ya da Amca-nız Joshua'nın özelliklerine yeterince dikkat eder-seniz, onlarda bir piyes için gerekli olağanüstü ve-riler bulunduğunu o saat anlarsınız. Bununla bir-likte, piyesinize yön verecek önermeyi hemen sap-tamamış olabilirsiniz. İkisi de insana coşku veren ilginç karakterler; bu nedenle davranışlarını, at-tıkları her adımı yakından incelemektesiniz. Bu in-celeme sonunda, Clara Halanın, her ne kadar koyu bir dindar olsa da, her işe burnunu sokan, dediko-ducu biri olduğuna karar veriyorsunuz. Yerli yer-siz herkesin işine karışmaktadır. Belki Halanız Cla-ra'nın o zehirli dili ve düşük çenesi yüzünden kaç yuva yıkıldı, bunu siz de bilmektesiniz. Bütün bun-lara karşın, hâlâ bir önermeden yoksun olabilirsi-

niz. Bu kadını, yaptıklarını yapmaya iten nedenler hakkında şimdilik bir şey bilmemektesiniz. Clara Hala nasıl oluyor da suçsuz insanlara bunca acı çektirmekten böylesine iblisçe zevk alıyor?

Sizi çok ilgilendiren ve coşkulandıran bu kadın üzerine bir piyes yazmaya karar verdiğiniz andan itibaren, onun geçmişteki ve şimdiki yaşamına ilişkin, olabildiğince çok bilgi edinmeye çalışacaksınız. Bu işe giriştiğinizde, ister ayırdında olun, ister olmayın, bir önerme bulma yolunda ilk adımı atmış oluyorsunuz. *Önerme, eylemlerimizin gerisindeki itici güçtür.* Bu nedenle, akrabalarınıza, annenize-babanıza, Clara Halanın geçmişteki yaşamına ilişkin sorular soracaksınız. Bu aşırı dindar kadının, gençliğinde hiç de temiz bir yaşamı olmadığını öğrenince belki hayretler içinde kalacaksınız. Genç Clara, fındıkçının, fingirdeğin biriydi çünkü. Bir zamanlar bir kadının kocasını ayarttı, bunun üzerine kadın intihar etti, sonra Clara o ayarttığı erkekle evlendi. Fakat, bu gibi durumlarda her zaman olduğu gibi, intihar eden kadının hayali her ikisine de karabasanlı günler ve geceler yaşattı. Öyle ki, erkek bu yaşama daha fazla dayanamadı, bir gün ortalıktan yok oldu. Clara bu erkeği çılgınca sevmiştii; kaçıp gitmesinde Tanrının parmağı olduğu sonucuna vardı. Böylece, aşırı bir dindar olup çıktı. Artan ömrünü, herkese -sözümona- iyilik yapmak, herkesi doğru yola getirmek uğrunda harcamaya karar verdi. Kim önüne çıktıysa, onu kurtarmaya (!) girişti. Herkesin işine ve yaşamına burnunu sokmaya başladı. Kıyıda köşede buluşarak dilleşip halleşen masum sevgilileri casusladı. Günahkâr düşünceleri ve eylemlerinden dolayı onları kötüledi, karaladı, suçladı. Kısaca, Clara Hala denen bu kadın, çevrenin başına belâ kesildi.

Bu konu üzerine bir piyes yazmak isteyen yazar hâlâ bir önermeden yoksundur. Varsın, yoksun olsun. Bu arada, Clara Halanın yaşam öyküsü usuldan yavaştan gelişip biçimlenmektedir. Biçimlenmektedir ama, gene de arada bir takım boşluklar göze çarpmaktadır. Piyes yazarı önermeyi bulduğunda, bu boşlukları yeniden ele alacaktır. Bu noktada şunu sormanın tam sırasıdır:

Bu kadının sonu ne olacak?

Bundan böyle de başkalarının günlerini karartarak, yuvalarını altüst ederek yaşamını sürdürüp gidebilecek midir? Elbette hayır. Gelgelelim, Clara Hala hâlâ yaşamakta ve yobazca savaşımını sürdürmekte olduğuna göre, piyesin yazarı, *gerçekte değil ama*, piyesin içinde bu kadının yazgısını belirlemek zorundadır.

Clara Hala pekâlâ yüzyıl yaşayabilir, bir kaza sonucu ya da rahat döşeginde ölebilirdi. Bu tür ölümün piyese bir yararı olur mu? Hayır, olmaz. Kaza, piyesin kuruluşunda yer alması söz konusu olmayan bir etmendir. Hastalık sonucu rahat döşegindeki ölüm de öyle. Bu kadının ölümü -eğer gerekiyorsa- eylemlerinden doğmalıdır. Yaşamını mahvettiği bir kadın ya da erkek, bu kadından öcünü almalı ve onu Tanrısına kavuşturmalıdır. Bu kadın, dedikoduculuğu ve kötü ruhluluğu yüzünden hiç bir sınır tanımamış, kiliseye karşı gelmiş, sonunda da afaroz edilmiş olabilir; ya da onurunu yitirmiş olmanın bilincine ererek bu durumdan ancak intihar etmek suretiyle kurtulabileceği sonucuna varabilir.

Bu üç olasılıktan hangisi seçilirse seçilsin, önerme şunu dile getirecektir:

«*Aşırılık felâketle sonuçlanır.*»

Artık piyesinizin hareket ve varış noktalarını biliyorsunuz demektir. Clara Hala gençliğinde fingirdeğin, ayartıcının biriydi. Bu yüzden bir kadının intiharına neden oldu; çünkü o kadının kocasını ayarttı, çaldı, delicesine sevdi, onunla evlendi, sonra da elinden kaçırdı. Bu tragedya, onu, zamanla aşırı bir dindar haline dönüştürdü. Yobazlık derecesine varan aşırı dindarlığı birçok kimsenin yaşamını altüst etti sonunda kendisi de mahvoldu.

SORU: Ben gene de bir piyesteki temel yönelimi ya da coşkuyu nasıl belirlemek gerektiğini bilmiyorum.

YANIT: Başka bir örneği, sözgelimi, İbsen'in *Hortlaklar*'ını ele alalım. Bu piyesin önermesi şudur: «*Babaların günahları çocuklarına bulaşır.*» Bakalım bulaşır mı, bulaşmaz mı? Kaptan Alving evlenmeden önce de, evlendikten sonra da deli dolu

yaşamıştır. Çapkınlıkları sırasında yakalandığı firengiden ölür. Geride firengili bir oğul bırakır. Oswald adındaki bu oğlan geri zekâlı bir çocuktur, annesinin acımalı yardımı ile ölüme yollanır. Piyesi oluşturan bütün öteki olaylar, hizmetçi kızla yaşanan aşk serüveni dahil, hepsi yukardaki önermeden doğup gelişmiştir. Görülüyor ki, önerme, doğrudan doğruya, kalıtımı konu edinmiştir.

Lillian Hellman, William Roughead'in eski bir İskoç mahkemesinin raporlarından birinden aldığı bir düşünce üzerinde çalışmaya başlar. Bu raporda, 1830'larda, küçük bir Kızılderili kızın bir İngiliz okulundan atıldığı yazılıdır. Lillian Hellman'ın, *The Children's Hour* adlı piyesiyle kazandığı ilk başarı bu konuya dayanmaktadır. 21 Nisan 1941 tarihinde, yazarla Robert Gelder arasında yapılan bir mülakat, *The New York Times* gazetesinde yayınlanmıştır. Mülakatın bir yerinde şöyle denilmektedir:

«*Watch on the Rhine*'in evrimi,» dedi Miss Hellman, «çok karmaşıktır, hem sanırım, ilginç de değildir. *The Little Foxes* üzerinde çalışırken bu düşünce belirdi kafamda-Ortabatı Amerika'da, adeta unutulmuş küçük bir kasabada - Batı kıyısına gitmekte olan iki soylu Avrupalı bu kasabada konaklarlar. Çok heyecanlandım ve tilkileri rafâ kaldırıp bu konu üzerinde çalışmaya karar verdim. Verdim ama, bütün çabama karşın, konuyu bir türlü geliştirip ilerletemiyordum. İyi başladım, sonra tıkanıp kaldım.

«Daha sonra başka bir düşünce belirdi kafamda. Avrupa'da açlıktan çok acı çekmiş bazı duyarlıklı insanlar, kendilerini Amerika'da çok zengin ailelerin evinde konuk olarak görselerdi, acaba tepkileri ne olurdu? O baş döndürücü hızla gelip-gitmeler, uyku uyuyacak vakit olmadığı halde alınan uyku hapları, ısmarlanan ve hiç yenmeyen akşam yemekleri... vb. Bu piyes de yürümedi. Ben duruma üzülüp dururken, daha önceki soylu çift çıkageldi. Bir öğle sonu ile ertesi günün yarından çoğu, bu iki piyesin birleşerek *Watch on the Rhine*'i oluşturmaya yetti. Soylu çift piyese girmeye girdi, ama orta düzeyde karakterler olarak girdi. Amerika'lılar

iyi insanlardır, falan filan. Hepsî değişti ve piyes öteki iki kişiden hız alıp gelişti.»

Bir piyes yazarı piyesinin ereğine ulaşmasını sağlayacak olan önermeye gerçekten gereksinmesi olduğunun bilincine varmadan haftalarca önce bir konu üzerinde çalışmaya başlamış olabilir. şimdi, bir düşüncenin nasıl yavaş yavaş bir önerme haline geldiğini görelim.

Tutalım ki, aşk üstüne bir piyes yazmak istiyorsunuz.

Peki ama, ne tür bir aşk bu? Bu, «Öyle bir aşk ki,» diyorsunuz, «bütün önyargıları, nefreti, engelleri yenecek güçte, pazarlık konusu yapılamayacak, alınıp satılamayacak nitelikte kısaca, büyük bir aşk!» Sevenlerin birbirleri için katlandıkları özverilerle başarıya ulaşan bu büyük aşkı izleyen seyirciler gözyaşlarını tutamamam. Düşünceniz bu, fena bir düşünce de sayılmaz hani. Ne ki, bir önermeniz yok, önermenizi saptamadan da güzel piyesinizi yazmaya girişemezsiniz.

Düşünceniz dolaylı yoldan bir önermeyi içermektedir kuşkusuz; «Aşk her şeyi yener,» demek istiyorsunuz. Gelgelelim, bu, pek aydınlık bir önerme değil. Birçok şey söylediği için hiç bir şey söylememektedir. Aşkın yendiğini iddia ettiğiniz «her şey» neler kapsamaktadır? Buna, «engeller» yanıtını verebilirsiniz. Ama biz gene soracağız: «Ne tür engeller?» Siz buna da, «Aşk dağları yerinden oynatır,» yanıtını verirsiniz, biz de, «Peki, oynattı diyelim, neye yararı olacak bunun?» diye sorarız.

Önermenizde, bu aşkın ne ölçüde büyük olacağını, ereğinin ne olduğunu, ne boyutlara varacağını önceden tastamam saptamak, belirlemek zorundasınız.

Yürüyüşümüzü sürdürelim, ölümü bile yenecek güç ve büyüklükteki aşkın nasıl bir aşk olacağını görelim. Önermemiz açık ve seçik: «Aşk ölümü bile yener» mi? Bu durumda yanıtımız, «Evet» olacaktır. şşte bu «Evet», âşıkların yürüyeceği yolu belirlemektedir; âşıklar aşkları uğruna canlarını vereceklerdir. Etkin bir önerme bu; aşk neyi yenecek? diye sorulduğunda, yanıt, «ölümü» olacaktır. Böylece, yalnız âşıklarınızın, sevdalarını hangi bo-

yutlara kadar sürdüreceklerini bilmekle kalmıyor, aynı zamanda onların karakterleri hakkında bir takım ipuçları elde etmiş oluyorsunuz; bu tür karakterler önermeyi mantıksal sonucuna iletecek yapıda olmak zorundadırlar.

Kız budalanın, duygusuzun, üçkağıtçının biri olabilir mi? Erkek sahtecinin, otlakçının biri olabilir mi? Birbirlerini tanımadan önce, belki, diyebiliriz. Ama birbirlerini tanıdıktan sonra, o güne dek sürüp gelen kof ve anlamsız yaşamlarına karşı, sonra ailelerine, dinlerine, kısaca kendilerini bunaltan, baskı altına alan her şeye karşı savaşıma girişeceklerdir. Bu savaşım sırasında daha güçlü, daha kararlı hale gelecekler ve sonunda ölüme karşı yollarından dönmeyecekler, birleşeceklerdir-ölümde de olsa.

Eğer arı-duru bir önermeniz olursa, konunuzun kurgu özeti kendiliğinden serpilip gelişir, belirginleşir. O zaman bu özet-kurgu üzerinde daha ayrıntılı çalışmanız da kolaylaşmış olur.

İncelememizi sürdürüyoruz. «Büyük aşk ölümü bile yener,» önermesini benimsediğiniz takdirde ona inanmanız gerekir. Çünkü, «Büyük aşkların ölümü bile yendiği» yargısını, savını önermesini- kanıtlamayı üstlenmiş oluyorsunuz. Piyesinizde, sonuç olarak, sevmeden ve sevilmeden yaşamamanın anlamsızlığını ortaya koymak zorundasınız. Bunun böyle olduğuna içtenlikle inanmadığınız takdirde, *Bir Bebek Evi*'nde Nora'ya, *Romeo ve Juliet*'te Juliet'e coşkusal yoğunluk kazandırmada çok büyük güçlüklerle karşılaşrsınız.

Shakespeare, Molière, İbsen kendi önermelerine inanmışlar mıdır? Kesinlikle, evet. İnanmamış olsalar bile, dehaları, tanımadıkları duyguları, coşkuları hissetmelerine ve kahramanlarının yaşamlarını o derece derinlemesine yeni baştan yaşamalarına elverecek güçteydi ki, seyircileri de bu davranışta içtenliklerine inandırmak onlar için sorun değildi.

Sizler de inanmadığınız hiç bir şeyi yazmamalısınız. Önermenize inancınız olmalı ki, onu tam bir içtenlikle kanıtlayabilesiniz. Önermeniz bana mantıksız gelebilir, ama size öyle gelmemeli.

Her ne kadar önermenizi piyesinizdeki diyaloglardan birinde hiç bir zaman açıklamamanız gerekmektedir de, seyirci, bildirinizin (mesajınızın) ne olduğunu bilmelidir. Bu bildiri (önerme) her ne olursa olsun, onu kanıtlamak size düşmektedir.

Yazmayı kurduğumuz, daha doğrusu yazmak istediğiniz bir piyesi henüz tasarlama döneminde iken, bir *düşüncenin*, herhangi bir zamanda nasıl kafanızda ısıyabileceğini incelemiş olduk. Bir düşünceyi bir önerme haline dönüştürmek güç değildir. Piyesinizi, sonunda tüm gerekli parçaları yerli yerine oturmuş olmak koşulu ile, dilediğiniz biçimde - hatta gelişigüzel yazmaya başlayabilirsiniz.

Öykü zihninizde bütünleşmiş olabilir de hâlâ bir önermeniz bulunmayabilir. Bu durumda piyesinizi yazmaya başlayabilir misiniz? Öykü zihninizde ne kadar bütünleşmiş olursa olsun, başlamamanız daha doğru olur. Eğer acıklı sonu kıskançlık belirliyorsa, demek ki, kıskançlık üstüne bir piyes yazmışsınız. Peki ama, bu kıskançlığın nereden kaynaklandığını düşündünüz mü? Kadın oynağın biri miydi? Adam kadına lâıyk mı değildi? Bir alle dostu erkek, kadını, ilgileri ve niyetleriyle baskı altına aldı? Kadın, kocasından bıkmış mıydı? Kocanın metresleri mi vardı? Kadın, hasta kocasına yardım etmek için kendini mi sattı? Yoksa yalnızca bir yanlış anlama mı söz konusuydu?

Bu olasılıklardan her biri kendine özgü bir önerme ister. Sözelimi: *«Evlilik yaşamında başkalarıyla oynamak, kişiyi kıskançlığa iter, cinayete götürür.»* Eğer önermeniz bu olursa, söz konusu durumda kıskançlığın nedenini saptamış olacaksınız. Böylece, oynak kişi de ya karşısındakini öldürecek ya da kendisini öldürtecektir. Önerme size, izlemeniz gereken tek yolu gösterecektir. Kıskançlıkla ilgili pek çok önerme düşünülebilir. Ancak sizin durumunuzda, piyesinizi kaçınılmaz sonucuna ulaştıracak olan *yalnızca bir tek* itici güç vardır. Oynak kişi, oynak olmayan kişiden ya da kocasını yaşatmak amacı ile kendini satan kadından başka türlü davranacaktır. Piyesinizin öyküsü ister zihninizde, ister kağıt üzerinde bütünleşmiş olsun, gene de arıduru bir önermeden vazgeçemezsiniz.

Önerme avı peşine düşmek aptalca bir iştir; çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, önerme kendi inancınız olmalıdır. Kendi inançlarınızın neler olduğunu bilirsiniz elbet. Onları bir daha gözden geçirin. İnsanla, insanın özellikleriyle ilgileniyor olabilirsiniz. O özelliklerden yalnızca birini alsanız bile, ondan birkaç tane önerme elde edebilirsiniz.

Mavi Kuş masalını anımsıyor musunuz? Adamın biri mutluluğun Mavi Kuş'unu bütün dünyada kıyıköşe aramış, bulamamış. Evine döndüğünde bir de ne görsün? Mavi Kuş ezelden beri orada durup durur! Çevrenizde bunca önerme varken, ille de ben önermemi kendi zihnimde arayıp bulacağım diye beyninizi cendereye sokmaya, kendinizi yormaya hiç gerek yok. Birkaç tane güçlü inancı olan herkes, önermeler madenine sahip demektir.

Tutalım ki, çıktığınız önerme avında bir tane yakaladınız. Ne derece iyi olursa olsun, bu önerme sizin değildir, size yabancıdır. Kaynağı siz değilsiniz, sizin bir parçanız değildir bu önerme. Önermenin iyisi, yazarını yansıtır.

Güzel, güçlü, kalıcı bir piyes yazmak istediğinizi varsayalım. İlginç olan şu ki, *farslar* dahil, bütün piyesler, yazarlarının söyleyecekleri önemli şeyler ölçüsünde değerli ve güçlü olmaktadır.

Bu sözlerim, hafif bir tür olan cinayet piyesleri için de geçerli midir? Görelim.

İçinde birilerinin «kusursuz bir cinayet» işleyecekleri bir piyes için parlak bir düşünceniz var. Düşüncenizi, dehşet verici, seyircinin soluğunu kesici hale getirdiğine emin oluncaya dek, bütün ayrıntılarıyla işlediniz dokudunuz, ördünüz. Sonra gidip konuyu bir dostunuza açtınız -dostunuz anlattıklarınızı sıkıcı buldu. Şaşırdınız. Yanlıklık nerede? Herhalde daha iyi anlayanlar vardır diyerek başkalarına gittiniz. Onlara anlattınız; onlardan da nazikçe yüreklendirici birkaç söz işittiniz, o kadar. İyice anladınız ki, beğenmediler düşüncenizi. Aca-
ba, beğenmeyenlerin hepsi de ahmak mıydı, anlayışsız kimseler miydi? Piyesinizden kuşku duymaya başladınız. Şurasını değiştirip orasına eklentiler yaparak yeniden elden geçirdiniz piyesinizi ve yine dostlarınıza koştunuz. Dostlarınız, piyesinizi ilk

dinlediklerinde yeterince sıkılmışlardı; şimdi, orası-burası yamanmış haliyle ikinci kez dinlediklerinde daha da çok sıkıldılar. İçlerinden birkaçı nezaketi filan bir yana bırakıp bunu yüzünüze karşı söylemekten de çekinmedi. Umutsuzluğa düştünüz. Hâlâ yanlışın, kusurun nerede olduğunu bilmiyorsunuz, ama piyesin berbat bir şey olduğunu biliyorsunuz. Ondan nefret ediyorsunuz ve zihninizden kovmaya çalışıyorsunuz.

Piyesinizi görmeden, okumadan, dinlemeden yanlışın, kusurun nerede olduğunu söyleyebilirim: piyesiniz arı-duru bir önermeden yoksundu. Bir piyeste arı-duru, etkin bir önerme yoksa, o piyesteki karakterler canlı olamazlar, yaşarlık kazanamazlar. Nasıl kazansınlar? Sözelimi, niçin kusursuz bir cinayet işlemeleri gerektiğini bilmiyorlar. Tek itici güçleri, cinayeti işlemelerinin nedeni yalnızca sizin buyruğunuz. Bunun sonucu olarak, bütün eylemleri ve diyalogları yapay kalmaktadır. Bu durumda, onların yaptıklarına ve söylediklerine hiç kimse inanamaz.

Siz görüşüme katılmayabilirsiniz ama, bir piyeste yer alan karakterler gerçek kişiler olarak kabul edilirler. Bu kişilerin yaptıkları, kendilerince haklı nedenlere dayalı sayılır. Eğer bir insan bir cinayet işleyecekse, bunun, o insanın ruhunun derinliklerinde yatan bir nedenden kaynaklanması gerekir.

Cinayet için cinayet işlenmez. Hatta delilerin bile işledikleri cinayetin bir nedeni vardır. Deliler niçin deli olmuşlardır? Onları sadızme, şehvete, nefrete iten güçler nelerdir? Bizim ilgimizi çeken, olayların ardındaki gerçeklerdir. Günlük gazeteler cinayet, kıskançlık, ırza geçme haberleriyle dolu. Bir süreden bu yana bu tür haberlerden gına getirdik artık. Söz konusu olayların *nedenlerini* anlayamayacak olduktan sonra, ne diye gidelim tiyatroya?

Bir genç kız annesini öldürüyor. Korkunç bir şey. Peki ama, niçin öldürüyor? Bu cinayete yol açan şey nedir? Bir piyes yazarı ne kadar çok açıklama yaparsa, o yazarın piyesi o kadar iyi piyestir. Cinayeti işleyenin çevresi, fizyolojisi, psikolojisi ve kişisel inançları hakkında ne kadar çok açıklama ya-

parsanız, piyesinizde o kadar çok başarıya ulaşır-sınız.

Evrrende her şey birbiriyle yakından ilişkilidir. Yaşamda hiç bir konuyu ötekilerden soyutlayarak tek başına ele alamazsınız.

Eğer görüşümü benimzerseniz, yazmayı tasarla-dığınız piyeste, bir kimsenin cinayeti *nasıl* işlediği-ni, sonra da *niçin* işlediğini irdeleyerek yansıtmak zorunluluğunu anlarsınız.

Değişik öğelerin birbirleriyle nasıl uyuşum sağla-dığını göz önünde bulundurarak bir cinayet piye-sinin planlanmasını yakından izleyelim.

Cinayetin nedeni ne olacaktır? Zimmete para ge-çirmek, şantaj, hırsızlık, pusu kurarak adam öldür-mek mi? Sonuncusunu seçelim ve cinayeti izleye-lim. Piyesimizin kahramanı, O'nu niçin öldürecek? Şehvet, para, intikam, mevki tutkusu için mi? Bir yanlışlığı düzeltmek için mi? O kadar çok çeşitli öldürme nedenleri var ki, bunlardan, sorumuza uy-gun düşen birini seçmek zorundayız. Diyelim, mev-ki tutkusunu, öldürme olayının gerisindeki itici güç olarak seçtik; şimdi de bu seçimin bizi nere-lere götüreceğini görelim.

Katil, ilerlemeye çalıştığı yolda birinin kendisine engel olmak istediğini görmelidir. Görünce de, o kişiyi, ilerleme yolundan, çekilmeye inandırmak için her önleme başvuracaktır. Belki arkadaş ola-caklar, böylece, öldürme olayı da ortadan kalkmış olacak. Ama hayır, kurban edilecek kişi yalvarma-dan yakarmadan anlamayan, katı yürekli, dik ka-falı biri olmalıdır, aksi halde ne cinayet işlenebi-lir, ne de piyes var olabilir. Pekî, öldürülmesi ge-reken adam niçin amansız bir kişi olmalıdır? Bil-miyoruz, çünkü önermemiz yok.

Bu noktada bir an durup önermesiz yazmayı sür-dürdüğümüz takdirde piyesimizin yön­süz kalacağı-nı düşünebilirdik. Fakat, buna gerek yok. Yaptığı-mız işe şöyle bir göz atmak, piyesimizin çatısının ne kadar çürük olduğunu ortaya koymaya yetecek-tir. Bir adam, yükselme yolunda kendisini engel-leyen bir başka adamı öldürmek istemektedir. Bu düşünce -bu itici güç- yüzlerce piyesin ardında bu-lunmaktaysa da, bir özetin oluşmasına yardım ede-

cek güçte bir yapıya sahip değildir. Elimizdeki öğelere daha derinlemesine bakalım ve etkin bir önerme bulmaya çalışalım.

Katil, amacına ulaşmak için adam öldürmeyi göze almıştır. Böylesinin, kötü ruhlu bir adam olduğuna kuşku yok. İstedğini elde etmek için cinayet işlemeye kalkmak akıl alacak şey değil; böyle bir insanın acımasız olması gerekir. Tamam, ipin ucunu yakaladık! Bizim canımız acımasızdır, gözü kendi çıkarından başka hiç bir şey görmemektedir.

Topluma hiç bir yararı olmayan, tehlikeli bir adamdır bu. Cinayetinin sonuçlarından kaçıp kurtulmayı başardığını hele bir düşünün. İstedığı sorumluluk mevkiine yükseldiğini düşünün. Böyle bir adamın böyle bir mevkide yapacağı kötülükleri de bir düşünün! Bu adam, çıkarları uğrunda gözünü budaktan sakınmadan, acımasızca her şeyi yapacaktır! İyi ama, acaba yapabilecek midir? Acımasızca tutkulu, kaskatı yürekli bir adamın, yaşamda sonuna kadar başarılı olması olanağı var mıdır? Yoktur. Acımasızlık da nefret gibi, kendi yıkımının tohumunu kendinde taşır. Yaşasın! Önermemizi bulduk işte: *«Acımasız tutku, kendi yıkımını kendisi hazırlar.»*

Katilimizin, cinayeti olabildiğince başarı ile işleyebileceğini, fakat sonunda tutkusu yüzünden mahvolacağını artık bilmekteyiz. Bu görünge (perspektif) bize sınırsız olasılıklar sunmaktadır.

Acımasız katilimizi tanıyoruz. Ama bu kadarı yetmez; onun hakkında daha başka bilgiler de edinmeliyiz. Bir karakteri gereğince tanımak pek kolay bir iş değildir. Bununla birlikte, önermemiz bize, söz konusu karakterin belli başlı niteliklerini vermektedir.

Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, *«Acımasız tutku, kendi yıkımını kendisi hazırlar»* önermesi, Shakespeare'in Macbeth'ine ilişkin bir önermedir.

Ne kadar piyes yazarı varsa, önerme elde etmenin de o kadar yöntemi vardır; hatta çoğu piyes yazarları birden çok yöntem kullanırlar.

Bir başka örnek verelim.

Tutalım ki, bir piyes yazarı geceleyin evine dönerken bir grup gencin yoldan geçen birine saldır-

dıklarını görür. Çok üzülür. Çocuklar, on altı, on sekiz, yirmi yaşlarında - sabıkalı çocuklardır! Yazar, gördüklerinden öylesine etkilenmiştir ki, suçlu çocuklar üstüne bir piyes yazmaya karar verir. Fakat şöyle bir düşününce, konunun uçsuz bucaksız bir konu olduğunu anlar. Bu konuya neresinden yaklaşmalı? «Yol kesme» yönünden diye karar verir. Kendisini bu derece etkileyen bu *yol kesme*'nin, seyircileri de aynı ölçüde etkileyeceğine inanır.

Piyes yazarı, «çocuklar aptal,» diye düşünür. «Eğer yakalansalardı, yirmi yıldan başlamak üzere yaşam boyu hapsi boylarlardı. Aptallar! Bahse girerim, yolunu kestikleri zavallı adamın cebinde birkaç kuruştan fazla parası yoktu. Hiç yüzünden yaşamlarını tehlikeye attılar!» diye sürdürür düşüncesini.

Evet, evet, bir piyes için iyi bir düşünce; başlar piyesini yazmaya. O başlar ama, piyes de ilerleyip gelişmemekte direnir. Bir yol kesme olayı üstüne üç perdelik bir piyes yazamazsınız herhalde. Piyes yazarı elverişli olduğuna inandığı bir düşünceye dayalı olarak yazmak istediği piyesini yazamayışı karşısında şaşırır, deliye döner.

Yol kesme, yol kesmedir; hiç bir yeni yanı yok. Yenilik, olsa olsa, yol kesenlerin gençler olması diye düşünülebilir. Pekî ama, bu gençler niçin yol keser, soygun yaparlar? Belki ana-babaları gereken ilgiyi göstermedikleri için. Belki, dertleri başlarından aşkın babaları kendilerini alkole vurmuşlardır da ondan. Nedir bu babaların dertleri? Niçin alkolle vurmuşlardır kendilerini ve unutmüşlardır çocuklarını? Bu çocuklara benzeyen pek çok delikanlı var - hepsinin de babaları ayyaş ve çocuklarına karşı ilgisiz, sevgisiz değildir elbet. Bu babalar çocukları üzerindeki egemenliklerini yitirmiş olmasınlar sakın? Çocuklarını geçindiremeyecek ölçüde yoksul olmasınlar? İyi ama, bu babalar niçin iş aramıyorlar? Ah, evet, ülkede bunalım var. İş miş hak getire; bu çocuklar da işte bu yüzden sokaklara dökülmüşlerdir; göz açıp gördükleri, bütün bildikleri: yoksulluk, ihmal ve pislikten ibaret. Bunlar ise, insanı cinayete sürükleyecek ölçüde itici güçlerdir.

Bu suçlu çocuklar şu ya da öteki mahallenin ço-

cukları değildir. Ülke çapında yoksulluk vurgunu on binlerce çocuk, çıkar yolu suç ve cinayet işlemekte bulmuşlardır. Yoksulluk bu çocukların peşini bırakmamış, cesaretlerini ve umutlarını yok etmiş, sonunda suça ve cinayete itmiştir. İşte sorun bu! «Yoksulluk cinayete yol açar!» Biz de, piyesin yazarı da önermemizi bulduk demektir.

Piyes yazarı piyesini içine oturabileceği bir çevre arar. Kendi çocukluğunu, gördüğü herhangi bir şeyi ya da bir gazete haberini anımsar. Kısaca, cinayetin işlenebileceği çeşitli ortamları zihninden geçirir. İnsanları, evleri; yoksulluk içindeki insanları, evleri; yoksulluğun nedenlerini, etkilerini incelemeye girişir. Kent yaşamının bu koşulları ne yönde etkilediğini gözden geçirir.

Sonra çocuklara döner. Bu çocuklar acaba gerçekten aptal mı? Yoksal ihmal, hastalık ve açlık mı onları bu hale getirdi? Dikkatini, içlerinden, piyesini yazmaya yardım edeceğine inandığı biri üzerinde yoğunlaştırır. Bulur aradığını: on altı yaşında, kız kardeşi olan iyi bir çocuktur bu. Baba, arkada iki çocuk ve hasta bir kadın bırakarak kayıplara karışmıştır. Bir türlü iş bulamayan baba yaşamdan nefret etmiş ve günün birinde evini bırakıp gitmiştir. Çok geçmeden karısı da ölmüştür. On sekiz yaşındaki kız, erkek kardeşine bakmakta direnmıştır. Çünkü kardeşini çok sevmektedir, onsuz yaşamayı düşünememektedir. Aynı zamanda çalışmak zorundadır. Kuşku yok ki, Johnny'yi bir çocuk bakım yurduna vermek akla gelebilir; ancak, o takdirde, «yoksulluk cinayete yol açar,» önermesi de anlamını yitirir. İşte bu yüzden, kız kardeşi fabrikada çalıştığı saatlerde Johnny de sokaklarda sürtmektedir.

Johnny'nin kendine özgü bir yaşam felsefesi var. Öteki ailelerin çocukları ana-babalarıyla öğretmenlerini önder bilmişlerdir. Bu önderlerin öğretileri şudur: söz dinle, namuslu bir insan ol. Johnny bu lafların tümüyle palavra olduğunu kendi deneyimleriyle bilir. Bu öğüde uyacak olsa, acından geberceğini de çok iyi bilir. Böylece, o da kendi önermesini bulmuş olur: «Eğer yeterince açık göz ve becerikli isen, her şeyin üstesinden gelirsin.» Bu

önermenin doğru çıktığını birkaç kez görmüştür. Çalmış ve yakalanmamıştır. Johnny'ye karşı olan yasanın önermesi de şudur: «Er geç yakalanırsın ya da suç cezasız kalmaz.»

Ayrıca, Johnny'nin kendine özgü kahramanları da vardır. Bu kahramanlar yakalanmayan kişilerdir. Hiç bir aynasız yakalayamaz onları. Sözgelimi, Jack Colley'i ele alalım; ülkenin bütün aynasızları onun peşinde, ama o hepsini atlatıyor. Kimse boy ölçüşemez onunla.

Johnny'yi iyi tanımak için onun aile çevresi, eğitimi, tutkuları, kahramanlara karşı duyduğu büyük hayranlık ve yeteneği üzerine olduğu kadar dostları hakkında da bilgi edinmek zorundasınız. İşte o zaman önerme hem onu, hem de onun gibi milyonlarca suçlu çocuğu kapsayacaktır.

Eğer Johnny'yi yalnızca bir kabadayı olarak görür ve niçin bu hale geldiğini bilmezseniz, o takdirde başka bir önerme arayıp bulmak zorundasınız; sözgelimi, şöyle bir önerme: «*Güvenlik güçlerinin yetersizliği, suçların artmasına neden olur.*» Kuşkusuz bu önermenin doğru olup olmadığı tartışılabilir. Bilgisizin biri buna, «Doğrudur,» diyerek çıkıverir işin içinden. Milyoner çocuklarının sokağa dökülüp yol kesmedikleri, soygun yapmadıkları sorusu da ortada kalakalır. Polis sayısı çoğalsaydı, yoksulluk azalır mıydı acaba? Deneyimler buna, «Hayır,» yanıtını veriyor. Öyleyse, «yoksulluk cinayete yol açar,» önerisi doğru ve geçerli bir önerme sayılmak gerekir.

Bu önerme karşısındaki tutumunuzu kesinlikle belirlemelisiniz. Toplum mu suçlayacaksınız? Yoksulluğu sergiledikten sonra, ondan kurtuluş yolunu da gösterecek mısınız?

«*Yoksulluktan toplum mu sorumludur?*» Hangi yanı tutarsanız tutun, tuttuğunuz yanı kanıtlamak zorundasınız. İçlerinden sizi en çok doyuranını seçer -«yoksulluk», «aşk», «nefret», dilediğiniz sayıda önerme formüle edebilirsiniz.

Önermenize bir değil, birçok yoldan ulaşabilirsiniz. Kısa bir süre sonra önerme haline getireceğiniz bir düşünceden hareket edebileceğiniz gibi, ilkin bir durumu geliştirerek yola çıkabilir, sonra da

ondaki gizilgüçlerin ayırdına varır, böylece önermenizi oluşturabilirsiniz.

Coşku sizi pek çok önermeyi kabule zorlayabilir; ama siz üzerinde inceden inceye durmadan hiç bir önermeyi geldiği gibi kabullenmeyin. Bunu, *kıskançlık* gibi, bir coşku ile daha belirgin hale getirmeye çalışalım. Kıskançlık, kökleri aşağılık kompleksinde yatan duyumlardan kaynaklanır. Tek başına, *kıskançlık*, bir önerme sayılamaz; çünkü, karakterler için hiç bir erek belirlememektedir. Şöyle desek acaba daha mı doğru olur: «Kıskançlık insanı mahveder.» Her ne kadar bu tümceden, kıskançlığın, insanın başına dertler açacağını öğreniyorsak da, henüz önermeden uzak bulunmaktayız. Biraz daha ilerleyelim: «Kıskançlık kendini mahveder.» Evet, şimdi erek belirdi işte. Biz de biliyoruz, piyes yazarı da biliyor ki, piyes, kıskançlık kendi kendini mahvedinceye dek sürecek. Yazar bu önermeyi dilediği biçime sokar ve istediği boyuta ulaştırabilir; sözgelimi, «*kıskançlık yalnız seveni değil, sevileni de mahveder.*»

Umarım, son iki önerme arasındaki ayrım gözünüzden kaçmamaktadır. Çeşitlemeler sonsuzdur ve her yeni çeşitleme sonunda piyesin önermesi de değişir. Önermenizi değiştirdiğiniz, daha doğrusu önermenizde değişiklik yaptığınız zaman tekrar başa dönmek, önermede meydana gelen değişikliğe göre özetinizi yeniden yazmak zorundasınız. Bir önerme ile yazmaya başlar, sonradan bir başka önermeye yönelirseniz, piyesin başı derde girer. Hiç kimse iki önerme üstüne bir piyes ya da iki temel üstüne bir bina kuramaz.

Molière, *Tartuffe*'de, bir önermeden bir piyesin nasıl serpilip geliştiğine güzel bir örnek vermiştir. *Tartuffe*'ün önermesi şudur: «*Başkasına kuyu kazan, kazdığı kuyuya kendi düşer.*» Piyes Madam Pernelle'in *Tartuffe*'e karşı gereken saygıyı göstermedikleri için küçük oğlunun eşi Elmire'i, büyük oğlu ile büyük kızını azarlamalarıyla başlar. Oğlu Orgon'u çekip eve getirdiği *Tartuffe*, koyu bir din adamı maskesi ardına gizlenmiş aşağılık adamın biridir. Bu adamın asıl amacı, Orgon'un karısı ile mercimeği fırına vermek ve servetine konmaktır.

Dindar görünüşü Orgon'un kalbini çelmiştir, hem öylesine çelmiştir ki, Orgon'un onu, insanlığı kurtarmak üzere dirilip yeryüzüne dönen Mesih gibi görmektedir. Daha fazla ilerlemeden, piyesin başına dönelim.

Bu noktada yazarın amacı, önermenin ilk kesimini hemencecik yerine oturtmaktır. Madam Pernelle şöyle söze başlar:

«Mm. P.: (Büyük oğlu Damis'e) Eğer Tartuffe bir şeyin günah olduğunu söylüyorsa, günahdır; hepiniz inanacaksınız buna. O, sizi, Cennete götüren yola çekmeye çalışıyor; onun dediği yolda yürümelisiniz.

DAMİS: Ben onun dediği hiç bir yolda adımımı atmam!

Mm. Pernelle: Bu yalnız aptalca değil, aynı zamanda haince bir söz. Baban onu hem seviyor, hem de güveniyor ona; sana düşen de böyle davranmaktır.

DAMİS: Ne babam, ne de bir başkası, beni, onu sevmeye ve ona güvenmeye zorlayamaz! Bu adamdan, yaptığı, söylediği her şeyden nefret ediyorum; etmiyorum desem yalan olur. Eğer bir daha bana yol göstermeye, akıl vermeye kalkarsa, alimallah kafasını patlatırım!

DORİNE: Ne idüğü belirsiz, meteliksiz, kılıksız bir adam geliyor, her şeyi altüst ediyor; bu yetmiyormuş gibi, bir de evin idaresini ele geçirmek istiyor! Bu kadarına dayanılmaz, Madam.

Mm. P.: Sana fikrini sormadım. (Ötekilere) Tartuffe keşke evin idaresini eline alsa, o zaman daha iyi olurdu.»

(Daha sonra, yani Orgon servetini ona emanet ettikten sonra olup biteceklerin ilk belirtisi böylece kendini göstermiş oluyor.)

«DORİNE: Siz onun bir Ermiş olduğunu düşünebilirsiniz, Madam; ama bence ikiyüzlünün biridir o.

DAMİS: Yemin ederim ki öyledir.

Mm. P.: Kapatın o pis çenenizi ikiniz de! Biliyorum: ondan hoşlanmıyorsunuz. Peki ama, niçin? Çünkü kusurlarınızı görüyor ve gördüklerini de yüzünüze karşı söylemekten çekinmiyor. İşte bunun için hoşlanmıyorsunuz ondan.

DORİNE: Bu kadarla kalsa iyi, Madamın hiç bir topluluğa katılıp eğlenmesine müsaade etmiyor. Her şeyine engel oluyor. Niçin ona ikide bir kızıp köpürüyor, sıradan bir insanmış gibi davranıyor? Bir ziyaretçisi geldiği zaman niçin deliye dönüyor? Ne kötülük var bir ziyaretçinin gelmesinde? Ben-
ce bütün bunları o, Madamı kıskandığı için ya-
pıyor.»

(Evet, biraz sonra da göreceğimiz gibi, Tartuffe, Madamı kıskanmaktadır. Molière her şeyi önceden hesaba katacak kadar dikkatlidir.)

«**ELMİRE:** Saçmalama, Dorine!

Mm. P.: Saçmadan da öte. Ağzından çıkanı ku-
lağın duysun! Bu ne küstahlık! Utan! Utan! (Öte-
kilere) Fingirdeşmelerinizi yalnız Tartuffe değil,
bütün komşular da hoş karşılamıyor.

Oğlum hayatında hiç bir zaman, Aziz Tartuffe'ü
bu eve getirmek kadar akıllıca bir iş yapmış değil-
dir. Sizler de vakit geçirmeden aklınızı başınıza
devşirin; o misafircilikler, o şamatalı eğlentiler, o
balolar yolu ile, şeytanın, ruhlarınızı zehirlememe-
si için Aziz Tartuffe'ün öğütlerine kulak verin.

ELMİRE: Niçin, anne? Hoşlandığımız bu tür top-
lantılarda hiç bir kötülük yok.»

Önermeyi bir kez daha okursanız, birinin -bu
durumda Tartuffe'ün- inanmış, saf insanları -Or-
gon ile annesini- sahte ermişlik tavırları ile tuzağa
düşürmeyi amaçladığını anlarsınız. Böylece, sonun-
da, Orgon'un servetine konacağı gibi, sevgili karısı
Elmire'i de metresi yapabilecektir - yapabilirse eğer.

Daha piyesin başında bu mutlu yuvanın üstün-
de felaketin kara bulutlarının dolaşmakta olduğunu
hissederiz. Tartuffe'ün lehinde henüz Orgon'dan tek
söz işitmiş değiliz. Bu sahte 'ermişi var gücüyle sa-
vunan şimdilik annesidir. Sağduyu sahibi bir insa-
nın, bir emekli subayın, yuvasını yıkmasına fırsat
verecek ölçüde bir başka kişiye inanması, güven-
mesi düşünülebilir mi? Eğer düşünülebilirse, o za-
man, yazar da önermesinin ilk kesimini sapasağ-
lam yerine oturtmuş demektir.

Sinsi yöntemleri ve de Orgon'un yardımıyla Tar-
tuffe'ün, erek edindiği kurbanına yani Orgon'un
kendisine nasıl bir kuyu kazmakta olduğunu gör-

dük. Orgon düşecek mi bu kuyuya? Henüz bilmiyoruz. Ama merakımız artmıştır. Orgon'un Tartuffe'e inancı, annesinin bizden istediği ölçüde güçlü mü, değil mi, görelim.

Orgon üç günlük bir geziden yenileyin dönmüştür. İkinci karısının kardeşi Cléante ile karşılaşır.

«CLEANTE: Geldiğinizi az önce haber aldım; sizinle görüşmek umuduyla yolunuzu bekliyordum.

ORGON: Çok nazıksınız. Fakat, bağışlayın beni; konuşmamıza başlamadan önce Dorine'e bir iki şey sormak istiyorum. (Dorine'e) Ben yokken her şey yolunda gitti mi?

DORİNE: Pek gitti sayılmaz, efendim. Dün değil evvelki gün Madamın ateşi yükseldi, fena halde başı ağrıdı.

ORGON: Demek başı ağrıdı? Peki, ya Tartuffe?

DORİNE: Sağlığı yerinde - demir gibi.

ORGON: Zavallı dostum!

DORİNE: Evvelki gün Madam o kadar hastalandı ki, yemekte bir lokma bile koymadı ağzına.

ORGON: Hmm... Peki, ya Tartuffe?

DORİNE: İki kızarmış keklikle yarım koyun buldu yahnisinden başka bir şey yemedi.

ORGON: Zavallı dostum!

DORİNE: Madam bütün gece gözünü kırpmadı, biz de gün ağarıncaya kadar onun yanında oturmak zorunda kaldık.

ORGON: Peki, ya Tartuffe?

DORİNE: Yemekten kalkar kalkmaz doğruca yatmaya gitti ve horlamalarına bakılırsa, kuşluk vaktine kadar da gözünü açmadı.

ORGON: Zavallı dostum!

DORİNE: Madamı hacamat yaptırmaya güçbelâ inandırdık da böylece rahata erdi.

ORGON: İyi. Peki, ya Tartuffe?

DORİNE: Ertesi gün sapaşğlam kalktı ve kahvaltıda, Madamın hacamatta yitirdiği kanı telâfi etmek için dört bardak kırmızı şarap içti.

ORGON: Zavallı dostum!

DORİNE: Kısaca, efendim, şimdi her ikisi de iyidirler. İzin verirsiniz gidip Madama geldiğinizi haber vereyim.

ORGON: Git, haber ver, Dorine.

DORİNE: (Çıkmak üzere iken) Madama, hastalığı ile ne kadar ilgilendiğinizi anlatmayı ihmal etmiyeceğim, efendim. (Çıkar.)

ORGON: (Cléante'a) Bu sözü ile küstahlık etti gibime geliyor.

CLEANTE: Eğer küstahlık ettiyse, aziz Orgon, acaba birazcık olsun haklı sayılamaz mı? Allahım! Nasıl olur da Tartuffe'den başka kimseyi görmezlikten gelecek, gözünüzü kamaştıracak kadar ne var onda?»

Kuşku yok ki, Orgon, Tartuffe'ün, kendisi için kuyu kazmakta olduğunu henüz görememektedir. Molière, önermesini, piyesin üçte birine şaşmazlıkla yerleştirmiş bulunmaktadır.

Tartuffe bir kuyu kazmıştır; Orgon bu kuyuya düşecek mi? Bilmiyoruz -bilmek olanağından da yoksunuz- piyesin sonuna kadar.

Bu ilkelerin; kısa öykü, roman, film senaryosu ya da radyo piyesleri için de geçerli olduğunu söylemeye gerek yoktur.

Guy de Maupassant'ın kısa öyküsü *The Diamond Necklace*'i ele alalım ve içerdiği önermeyi bulmaya çalışalım.

Takıp takıştırma meraklısı hayalci bir genç kadın olan Mathilda, baloda kullanmak ve sonra geri vermek üzere, zengin bir okul arkadaşından bir elmas gerdanlık alır. Gerdanlığı yitirir. Bunun üzerine, karı-koca, onurlarını kurtarmak için ellerinde neleri var, neleri yoksa hepsini rehine koyarlar, karşılığında sağladıkları para ile gerdanlığın bir benzerini satın alırlar. Borçlarını ödemek için de tam on yıl çalışır, didinirler. Bu arada yıpranırlar, yaşlanırlar, çirkinleşirler. Derken, günün birinde, yitirdikleri gerdanlığın sahici değil, sahte bir elmas gerdanlık olduğunu öğrenirler.

Bu ölümsüz öykünün önermesi nedir? Bize göre, öykü, genç kadının hayalciliğinden yola çıkmıştır. Hayalci kişinin kötü kişi olması gerekmez elbette. Hayal kurmak, genellikle, gerçekten kaçmak, başka bir deyişle, hayalcinin gerçekle yüz yüze gelme cesaretinden yoksun olması demektir. Hayaller eylemin yerini tutar. Büyük yaratıcılar da hayalci kişilerdir; ancak, onlar hayallerini gerçeğe dönüş-

türürler. Sözelimi, Nikola Tesla, gelip geçmiş elektrikçi büyücülerin en büyüğü idi. Büyük bir hayalciydi Tesla, ama büyük bir *yapımcıydı* da.

Mathilda iyi bir insan, fakat tembel bir hayalciydi. Bu genç kadın bir peri şatosunda, hayli bir lüks içinde, krallıçe gibi yaşamıştı. Bu nedenle çok gururluydu; arkadaşına, kaybolan gerdanlığın karşılığını ödeyecek durumda olmadığını söyleyerek küçük düşmeye asla razı olamazdı. Kendisi ve kocası artan ömürlerini borç ödeme yolunda harcamak pahasına da olsa, yeni bir gerdanlık satın almak zorundaydılar. Aldılar da. Bencilliği ve gururu yüzünden çok ağır işlerde çalıştı Mathilda; hayalciliğin, kendini beğenmişliğin sonu buna vardı.

Öykünün önermesi şudur: «*Gerçekten kaçmakla hesap vermekten kurtulunamaz.*»

Şimdi de, Adria Locke Langley'in, *A Lion is in the Street* adlı romanındaki önermeyi bulalım.

Daha gençliğinde, Hank Martin'in çok büyük bir adam olmasına karar verilmiştir. Bu amaçla, ileride kullanmayı tasarladığı insanların arasına sokulup onların sevgilerini kazanmak düşüncesiyle işportacılık yaparak topluluğne, kurdela, kozmetik satmıştır. İnsanları da çok iyi kullanmıştır; öyle ki, günün birinde eyaletinin valisi olur. Başlar halkı soyup soğana çevirmeye. Sonunda, canına tak eden halk ayaklanır. Hank Martin de feci bir biçimde öldürülür.

Açıkça görüldüğü gibi, romanın önermesi: «*Acımasız tutku, kendi yıkımıyla sonuçlanır,*» biçiminde oluşmaktadır.

Bu kez de, Albert Maltz'ın bir öyküsünden yapılan filmi, *Pride of the Marines*'i gözden geçirelim.

Bu, savaşta gözlerini kaybeden denizci Al Schmid'in öyküsüdür. Hastanede sağaltım (tedavi) gördüğü sırada kimse onu nişanlısına dönmeye inandıramaz. Nişanlısı için artık anlamsız hale geldiği sanısındadır. Bir hile ile eve getirilir; nişanlısı hâlâ kendisini istediğine, gözlerini kaybetmiş olsa da gene iş bulabileceğine onu inandırır. Nitekim bir iş girer ve evlenme hazırlığına başlarlar. Doktorlar her ne kadar gözlerinin tekrar görme gücüne kavuşacağından umut kesmişlerse de, Al Schmid usuldan

yavaştan görmeye başlar.

Öykünün önermesi şöyle formüle edilebilir:

«Özverili sevgi, umutsuzluğu yener.»

Ne yazık ki, bu umut verici filmin eksik bıraktığı bir nokta var, o da, Al Schmid'in ve öteki karakterlerin de kuşkusuz, ne uğruna döğüşüklerini, Al'ın, gözünü niçin kaybettiğini, hatta filmin sonunda bile hiç anlamamış olmalarıdır. Bu doğrultuda belirecek bir anlayış, öyküye daha bir derinlik kazandırır.

Gwethalynn Graham'ın romanı *Earth and High Heaven*, Yahudi olmayan Kanadalı, varlıklı bir kızın Yahudi bir avukata âşık olmasının öyküsünü anlatır. Kızın babası, aradaki din ayrımı yüzünden delikanlıyı damatlığa kabul etmek istemediği gibi, ilişkilerine son vermek için de elinden geleni yapar. İşin tuhafı, baba ile kız birbirlerine çok tutkundurlar. Kız, babası ile sevdiği kişi arasında bir seçim yapmak zorundadır. Sonunda, sevdiği kişiyi seçer, böylece, ailesiyle olan ilişkileri de kopmuş olur.

Önerme: «Hoşgörüsüzlük yalnızlık doğurur.»

Bu örneklerin hepsi üstün yazınsal değer taşıyor elbet; ancak, bütün iyi yazın ürünlerinde var olması gereken arı-duru birer önermeye sahip bulunuyor hepsi de. Böyle bir önerme olmadan karakterlerinizi tanımanız olanaksızdır.

Bir önerme şunları kapsamalıdır: karakter, çatışma, çözüm. Bütün bunlar arı-duru bir önerme olmadan bilinemez.

Şu noktayı da gözden ırak tutmayalım: hiç bir önerme, ille de evrensel bir gerçeklik gösterir savı ileri sürülemez. Yoksulluk insanı her zaman cinayete itmez; ama siz bunu bir önerme olarak seçmişseniz, o zaman başka. Bu ilke, bütün önermeler için de geçerlidir.

Önerme bir kavramdır, bir piyesin başlangıcıdır, hareket noktasıdır. Önerme bir tohumdur; bu tohumdan ağaç ya da bitki üreyip gelişir. Önerme, yaralı bir başparmak gibi göze çarpmamalı, çatışmayı mekanik hale getirip karakterleri kuklaya dönüştürmemeli. İyi kurgulu bir öyküde önermenin nerede olduğunu, öykünün ya da karakterin nere-

de harekete geçtiğini kestirmek olanaksızdır.

Ünlü Fransız heykel yontucusu Rodin, Hon  r   de Balzac'ın heykelini yeni tamamlamıştı. Balzac'ın üzerinde yenleri geniş bir giysi vardı. Elleri önünde kavuşmuş durumdaydı.

Rodin, yorgunluktan bitkin, fakat yengili haliyle birkaç adımı geri çekildi, yapıtını hoşnutlukla gözden geçirdi. Karşısında duran bir başyapıtı!

Her sanatçı gibi o da mutluluğunu birileriyle paylaşmak gereksinmesi içindeydi. Sağahın dördü olmasına karşın, heyecanla koşup öğrencilerinden birini uyandırdı.

Büyük sanatçı, gittikçe artan heyecanıyla,   nden koşarap, geniş adamın, heykeli görür görmez göstereceği tepkiyi kaçırmamak çabası içindeydi.

Öğrencinin gözleri heykeli şöyle bir s  zduktan sonra, bakışları yavaş yavaş eller üzerinde odaklandı.

Öğrenci, bir süre sonra, kendini tutamayarak, «Olağanüstü!» diye haykırdı. «Ne eller!... Üstadım, böylesine şaşılısı elleri yaşamımda ilk kez görüyorum!»

Rodin'in yüzü karardı. Bir an sonra atelyeden fırladı ve çok geçmeden beraberinde başka bir   ğrenci ile çıkageldi.

Bu   ğrencinin tepkisi de ötekinin tepkisinden farklı değildi. Rodin, delikanlının tepkisini merakla izlerken onun bakışları da heykelin elleri üzerine kaydı ve orada takılıp kaldı.

Nihayet   ğrenci, saygı ile, «  stad,» dedi, «ellerin böylesini ancak Tanrı yaratabilir. Yaşıyor bu eller!»

Bu ikinci öğrenciden, başka bir izlenim işitmek isteyen Rodin, isteğine erişemeyince, bu kez daha da büyük bir öfke ile atelyeden fırlar; az sonra, gözleri faltaşı gibi açılmış bir halde    nc   bir   ğrenci ile döner gelir.

O da ötekiler gibi aynı hayranlık ve saygı tonuyla, «Eller! Eller!» diye haykırır. «  stadım, şimdiye dek hiç bir şey yapmamış olsaydınız bile, bu eller sizi ölümsüz kılmaya yeterdi!» diye de il  ve eder.

Bu sözler   zerine Rodin'in içinde bir fırtına ko-

par, korkunç bir çılgılla koşarak atelyenin köşesindeki baltayı kaptığı gibi heykele saldırır.

Dehşet içinde kalan öğrenciler heykeli parçalamasına engel olmak için üstadın üzerine atılırlarsa da, o, öfkeden deliye dönmüş bir insanın insanüstü gücüyle her birini bir yana savurur. Sonra, koşar heykelin yanına, bir vuruşta o olağanüstü elleri paramparça eder.

Sonra, şaşkınlıktan taş kesilmiş öğrencilerine dönerek belermiş gözleriyle şöyle haykırır:

«Aptallar! Ben bu elleri, kendi başlarına yaşamaya kalktıkları için parçaladım. Bu hayalleriyle bütünün yapısına uygun düşmüyorlardı. Şunu hiç aklınızdan çıkarmayın: hiç bir parça, bütünden daha önemli değildir!»

Paris'te bulunan Balzac heykelinin niçin elsiz olduğu işte bu olguda yatmaktadır.

Ne önerme, ne de piyesin herhangi bir kesimi kendi başına buyruk bir yaşam hakkına sahip değildir. Sanat yapıtında her şey uyumlu bir bütünlük içinde yerini almalıdır.

II KARAKTER

1

KARAKTERİN TEMEL YAPISI

Önceki bölümde, önermenin, iyi piyes yazmada niçin ilk adım sayılması gerektiğini anlatmaya çalıştık. Şimdi de karakterin önemi üzerinde duracağız. Görüşlerimizi, bir karakteri açımlayarak (teşrih ederek) hangi öğelerin «insan» denen varlığı oluşturduğunu ortaya koymayı deneyeceğiz. Üzerinde çalışmaya zorlandığımız temel gereç *karakter*'dir; bu nedenle onu elden geldiğince yakından tanımamız gerekmektedir.

Henrik İbsen, kendi çalışma yöntemlerinden söz ederken şöyle der:

«Piyesimi yazarken çevremde kimse olmamalı; eğer yazdığım piyeste sekiz kişi (karakter) bulunmaktaysa, yeterince kalabalık bir topluluğa sahibim demektir. Bu topluluk beni uğraştırır; onları tanımayı öğrenmeliyim. Gelgelelim, bu, yavaş gelişen, yorucu bir süreçtir. Ben piyeslerimi genellikle üçe ayırırım, hepsi de birbirlerinden belirgin bir biçimde farklılık gösterirler. Bu sınıflamayı yazma işlemi yönünden değil de, özellikler yönünden yaparım. Piyesimi yazmaya oturduğumda, kendimi, karakterlerimle birlikte bir tren yolculuğuna çıkmış gibi hissederim. İlk tanışmada birbirimize biraz yakınlaşır ve havadan sudan söz ederiz. İkinci kez yazmaya oturduğumda, her şeyi daha açık seçik görürüm ve sanki bir ayımı bir sahilde bu insanlarla birlikte geçirmişçesine tanırım onları. Bu beraberlik süresinde, hepsinin belli başlı özellikleriyle ufak tefek niteliklerini saptamış olurum.»

Nedir İbsen'in saptadığı? «Belli başlı özelliklerle, ufak tefek nitelikler» sözü ile neyi anlatmak istiyor? Yalnız bir karakterin değil, bütün karakterlerin belli başlı özelliklerinin neler olduğunu bululamaya çalışalım.

Her nesnenin üç boyutu vardır; derinlik, yükseklik, genişlik. İnsanın bunlardan başka üç boyutu daha vardır: fizyolojik, sosyolojik, psikolojik. Bu üç boyutu dikkate almadan, insan varlığını tanıyamayız.

Bir insanı incelemeye kalktığınızda, onun: nazik, dindar, dinsiz, ahlâklı, ahlâksız olup olmadığını bilmek yetmez. Niçin öyle olduğunu veya olmadığını da bilmek zorundasınız. O insanın karakteri niçin boyuna değişiyor ve neden o istemese de değişmek zorundadır?

Sadelik yönünden başta gelen boyut, fizyolojik boyuttur. Bir kamburun dünya görüşü ile kusursuz vücut yapısına sahip birinin dünya görüşü arasında tam bir karşıtlık olduğu her türlü tartışmanın dışında bir gerçektir. Bir topal, bir kör, bir sağır, bir çirkin, bir güzel, uzun boylu, kısa boylu biri her şeyi kendileri gibi olmayanlardan başka gözle görürler. Hasta insan için sağlık her şeyin üstündedir; sağlıklı insan ise, sağlıklı olmanın önemini ya küçümser ya da hiç aklına getirmez.

Fiziksel yapımız, kuşku yok ki, yaşam görüşümüzü etkiler; Hoşgörülü, Saldırgan, Alçakgönüllü, Küstah olmamıza neden olur. Zihinsel gelişimimiz de fiziksel yapımızın etkisi altındadır; aşağılık ya da üstünlük komplekslerinin temelinde de gene bu fiziksel yapının etkileri bulunmaktadır. İnsanın başta gelen en belirgin boyutu, fizyolojik boyuttur.

İkinci sırayı sosyolojik boyut alıyor. Bodrum katında doğmuşsanız, oyun yeriniz kentin pis sokakları idiyse; sizin davranışlarınız, tepkileriniz, elbette varlıklı evlerde doğup tertemiz oyun alanlarında oynayan çocukların davranışlarıyla tepkilerinden farklı olacaktır.

Ancak, hakkınızda daha çok bilgi sahibi olmadıkça, sizi ondan ya da kapı komşunuz çocuktan ayıran özellikleri ve nitelikleri tastamam çözümleyemeyiz. Anneniz, babanız kimdi? Hastalıklı ya da

sağlıklı kişiler miydi? Geçimlerini neyle sağlıyorlardı? Dostlarınız kimlerdi? Onlara karşı tutumunuz, davranışınız nasıldı? Onları size karşı nasıldı? Ne tür giysilerden hoşlanırsınız? Hangi kitapları okursunuz? Kiliseye gider misiniz? Ne yer, ne düşünür, neyi sever, neden nefret edersiniz? Toplumbilim diliyle soralım, *kimsiniz siz?*

Üçüncü boyut olan psikolojik boyut, ilk iki boyutun ürünüdür. Fizyolojik ve sosyolojik boyutların birleşik etkileri tutkunun, düş kırıklığının, değişik huyların, davranışların, komplekslerin doğmasına neden olur. Psikolojik boyut, öncekileri tamamlar.

Eğer herhangi bir insanın eylemini anlamak istersek, dikkatimizi, o insanı o eyleme iten itici güce yöneltmeliyiz. Bu amaçla, dilerseniz, söz konusu insanın fiziksel yapısını ele alalım ilkin.

Acaba hasta mıdır? Kendisinin bilmediği, fakat yazarın bilmek zorunda olduğu süregelen (müzmin) bir hastalığı olabilir. Karakterini yakından tanımak isteyen yazar, onun her hali ile yakından ilgilenmelidir. Hastalık, insanın çevresine karşı davranışlarını etkiler. Biz hasta iken başka, sapasağlam'ken bambaşka davranışlar içindeyizdir.

Birinin kulakları kocaman, gözleri patlak, kolları uzun ve kıllı mı? Bütün bunlar, o insanın her eylemini etkisi altına alan bir görüş edinmesine neden olur.

Çengel burun, büyük ağız, ince dudak, büyük ayak söz konusu olduğunda, bu tür konuşmalardan nefret mi ediyor? Bu kusurlardan biri kendisinde bulunduğu için olabilir. Bu tür fiziksel kusuru olan biri kusurunu umursamazlıkla, bir başkası şakacılıkla, bir üçüncüsü de eziklikle karşılayabilir. Her ne olursa olsun, şurası kesindir ki, hiç kimse bu tür kusurların etkisinden kendisini kurtaramaz. Piyesimizdeki karakter kendinden hoşnutsuzluk duyan biri midir? Bu hoşnutsuzluk onun yaşam ve dünya görüşünü belirleyecek, başkalarıyla çatışmasını hızlandıracak ya da onu pısıriğın, mıymıntının biri yapacaktır. Kısaca, bu duygu onu etkileyecektir.

Fiziksel boyut, önemli olmakla birlikte, yalnızca

bütünün bir parçasıdır. Bu boyutun ardındakileri de dikkate almamız gerekmektedir. Bu iki boyut birleşerek birbirini tamamlar, üçüncü boyuta, zihinsel durumun doğmasına yol açar.

Kamuoyu açısından bakıldığında, cinsel sapıklık, cinsel sapıklıktır. Fakat, ruhhilimcinin gözünde, cinsel sapık, geçmişteki yaşamının, fizyolojisinin, kalıtımının, eğitiminin ürünüdür.

Eğer bu üç boyutun, insanın tüm davranışlarına ve eylemlerine neden olduğunu, yön verdiğini bir kez anlarsak, herhangi bir karakteri yazıya dökmemiz, o karakterin eylemlerinin ardındaki itici gücü kaynağına kadar sürüp götürmemiz kolaylaşır.

Zamanın yıkıcılığına, çürütücülüğüne karşı koymuş herhangi bir sanat yapıtını alın, çözümleyin, bunca yüzyıl yaşaması ve daha da yaşayacak olmasındaki gizin, bu üç boyuta sahip bulunmasında yarattığını göreceksiniz. Söz konusu üç boyuttan birini yok edin; piyesinizin olaylar örüntüsü (plot) ne kadar soluk kesici olursa olsun, siz piyesinizden ne kadar çok para kazanmış olursanız olun, gene de piyesiniz yazınsal değerden yoksun kalacaktır.

Gazetede çıkan tiyatro eleştirilerini okurken sık sık şu deyimlere rastlarsınız: ruhsuz, inandırıcılıktan yoksun, klişe karakterler, alışılmış durumlar, sıkıcı. Bütün bunlar bir tek kusurun varlığını belirler - piyesin üç boyutlu karakterlerden yoksunluğunu.

Piyesiniz «alışılmış» damgasını yerse kaygılanmayın, olağanüstü durumlar peşinde koşmanız gerektiğine inanmayın. Karakterleriniz üç boyuta uygun olarak yerlerini aldığı takdirde, bu halleriyle onların yalnız coşkulandırıcı değil, aynı zamanda ilginç kişiler olduklarını göreceksiniz.

Yazın alanında çok boyutlu karakterler var - sözgelimi, Hamlet. Biz onun yalnızca yaşını, görünüşünü, sağlık durumunu bilmekle kalmıyoruz, ruhsal ve zihinsel özelliklerini de kolaylıkla kestirebiliyoruz. Geçmişteki yaşamı, sosyolojisi, piyesin itici gücü olmaktadır. Hamlet'in zamanındaki siyasal durumu, aileler arasındaki ilişkiyi, evvelce geçen

olayları ve bu olayların onun üzerindeki etkisini biliyoruz. Psikolojisini biliyoruz; bu psikolojinin, onun fizyolojik ve sosyolojik yapısından nasıl doğduğunu açık seçik görebiliyoruz. Kısaca, kendimizi bilmediğimiz ve bilmeyeceğimiz kadar Hamlet'i biliyoruz.

Shakespeare'in büyük piyesleri karakterler üzerine kurulmuştur: Macbeth, Kral Lear, Othello ve ötekiler üç boyutluluğun çarpıcı örnekleridir.

(Amacımız, burada, ünlü piyeslerin eleştirel bir çözümlemesini yapmak değildir. Ne yönden bakılırsa bakılsın, yazarların, yapıtlarında, karakterler yarattıklarını ya da yaratmaya çalıştıklarını söylemekle yetineceğiz. Bu işi nasıl ve niçin başardıkları, başka bir bölümde incelenecektir.)

Euripides'in *Medea*'sı bir piyesin bir karakterden nasıl doğduğuna klasik bir örnektir. Yazar, Medea'yı Jason'a âşık etmek için bir Afrodite'ye gereksinme duymamıştır. O çağda bu gibi işlere tanrıların karışması geleneğe uygundu. Bununla birlikte, karakterler kendi yaşamlarını kendi akıllarınca, kendi gönüllerince de sürdürebiliyorlardı. Medea'ya da herhangi bir kadın kendisini etkileyen bir erkeği sevebilir, sevgisi uğrunda akıl almaz eylemlere de kalkışabilirdi.

Medea, sevgilisi uğruna erkek kardeşini öldürmüştür. Geçenlerde New York'ta da bir kadın, sevgilisi uğruna, iki çocuğunu ormana sürüklemiş ve boğazlarını keserek üstlerine benzin döküp yakmıştır. Bu olayda insanüstü hiçbir yön yoktur. Olay, yalnızca, cinsel içgüdünün ipini koparmasından ibarettir, o kadar. Eğer bu çağdaş Medea'nın geçmişteki yaşamını, yetişme biçimiyle fiziksel yapısını bilseydik, dehşet verici eylemini anlamak bizim için güç olmayabilirdi.

İşte size, üç boyutlu bir karakter yapısının nasıl ve nelerden oluştuğunu ayrıntılarıyla gösteren bir taslak.

Fizyolojik boyut

1. Cinsiyet
2. Yaş
3. Boy ve kilo
4. Saç, göz, cilt rengi

5. Tavır, hareket ve duruş
6. Görünüş: yakışıklı, şişman, ya da zayıf, temiz, zarif, hoş, pasaklı. Baş, yüz ve dudakların yapısı.
7. Kusurlar: Biçimsel bozukluklar, doğaya aykırı yönler, doğuştan gelme özellikler. Hastalıklar.
8. Kalıtım

Sosyolojik boyut.

1. Sınıfı: İşçi, yönetici, kentsoylu.
2. Uğraş: Yapılan iş, çalışma süresi, gelir, çalışma koşulu, sendikalı ya da sendikasız oluşu, kuruma karşı tutumu, çalışmaya uygunluk.
3. Eğitimi: Okuduğu okulların sayısı ve niteliği, alınan notlar, çok sevilen, az sevilen konular, yetenekler, eğilimler.
4. Ev yaşamı: Aile içi ilişkiler kazanma gücü, öksüz/yetim, ana-baba ayrılmış ya da boşanmış, ana-babanın alışkanlıkları, ana-babanın zihinsel gelişim düzeyi, ana-babanın kusurları, savsaklama (ihmal), karı-kocalık durumu.
5. Dinsel inanç
6. Irk, milliyet.
7. Çevre içindeki yeri: Arkadaşları arasında lider olmak, kulüplerde, spor etkinliklerinde önde gelmek.
8. Hoşlanılan şeyler, meraklar: Kitap, gazete, dergi okumak.

Psikolojik boyut

1. Cinsel yaşam, ahlaksal ölçütler.
2. Kişisel davranışa yön veren güçler (önergeler), tutku.
3. Umdüğünü bulamama, düş kırıklıkları.
4. Mizaç: Sinirli, uysal, karamsar, iyimser.
5. Yaşama karşı tutum: ezik, savaşkan, saldırgan.
6. Kompleksler: Saplantılar, yasaklar, boş inançlar, taşkınlık hastalıkları (mania), yığılar (Phobia).

7. İçedönük, dışadönük, ikisi ortası
8. Beceriler: Dilde ve yetenekler
9. Nitelikler: Düş gücü (imgelem), yar-gı gücü, beğeni, denge.
10. I.Q: (İntelligence quotient) Zekâ dü-zeyi.

Yazarın, bir karakterin yapısı ve özellikleri hakkında etraflıca bilgi edinmesi ve yapıtını üzerine kurması gereken noktalar işte bunlardır.

SORU: Bu üç boyutu nasıl bir bütün haline getirebiliriz?

YANIT: Sidney Kingsley'in *Dead End*'ini (çıkamaz sokak) düşünün. Piyesteki karakterlerden bir teki hariç, fiziksel yönden ötekilerin hiç bir kusuru yoktur. Görünüşte, fizik yapı bozukluğundan kaynaklanan hiç bir ciddi kompleks göze batmamaktadır. Bu insanların yaşamında belirleyici rolü çevre oynamaktadır. Kahramana karşı duyulan hayranlık; eğitim, giyim, denetim eksikliği, hepsinin üstünde de bir türlü peşlerini bırakmayan yoksullukla açlık, bu insanların dünya görüşlerini, sonuç olarak da topluma karşı tutum ve davranışlarını etkilemektedir. İşte bu noktada üç boyut, karakterlerin başlıca özelliklerini ortaya çıkarmak amacıyla işbirliği yapmış oluyorlar.

SORU: Aynı çevre, yaptığı etkiyle, her çocukta aynı tepkiyi mi uyandırır? Yoksa herbirinin, özelliklerine göre, tepkileri de başka başka mı olur?

YANIT: İki birey aynı olmadıkları için tepkileri de aynı olmaz. Biri hiç bir şeyden sakınmayacak yapıda olabilir: işlediği suçlara, anlı şanlı bir gangster olma yolundaki hazırlıklar gözüyle bakabilir. Öteki, katıldığı çapulculuklara, arkadaşlarına bağlılık duygusu ile veya onlardan korktuğu için ya da kendini göstermek, kanıtlayacağı cesareti ile arkadaşları arasında ün ve saygı kazanmak amacıyla katılmış olabilir. Bir başkası yaptığı işin tehlikesini bilmektedir; bununla birlikte yoksulluktan kurtulmanın başkaca yolu olmadığına inandığı için atılmıştır o işe. Bireyler arasındaki en küçük fiziksel ayrımlar, psikolojik gelişim düzeyindeki ayrılıklar, o bireylerin aynı toplumsal koşullara karşı gösterecekleri tepkileri etkiler. İki kar tanesinin bi-

le tastamam benzeştiğinin görülmediğini bilim size söyleyecektir. Atmosferdeki en ufak çalkantı, rüzgarın yönü, düşüş biçimi, kar tanesinin yapısında değişiklik meydana getirir. İşte bu nedenledir ki, kar tanelerinin yapılarında sayısız ve sonsuz farklılıklar görülür. Aynı yasa bizler için de geçerlidir. Eğer bir baba çocuğuna karşı her zaman sevecen davranıyorsa, yahut zaman zaman veya kırk yılda bir sevecen oluyor ya da hiç olmuyorsa, bu baba, çocuğunun gelişimini derinden etkiler. Eğer ana-babanın sevecenliği, çocuğun en mutlu, en coşkulu olduğu bir ana rastlarsa, etki bırakmadan geçip gider. Çünkü, her hareket, belirli bir anın kendine özgü koşullarına bağlıdır.

SORU: İnsanlarda gözlemlediğimiz bir takım tutum ve davranışlar var ki, bunların bu üç kategoriye girdiği kesinlikle iddia edilemez sanıyorum. Sözelimi, bunalımlı, coşkulu anlarım oldu; ama bunların ardında bir nedenin, bir itici gücün bulunduğunu sanmıyorum. Dikkatle inceledim o anlarımı. Bu esrarlı ruhsal karmaşanın kaynağına varmaya çalıştım, varamadım. İnanın bana, hiç bir ekonomik sıkıntım, herhangi ruhsal bir sorunum olmadığı zamanlarda da kendimi öyle anların içinde bulmuşumdur. Niçin gülüyorsunuz?

YANIT: Kendisi hakkında ilginç bir öykü anlatan bir yazar dostumu anımsattınız bana. Olay otuz yaşındayken başına geliyor. Dostum sağlıklı, çalışmalarında başarılı, tanınmış biriymiş. Nereye, nasıl harcayacağını bilemeyeceği kadar para kazanıyordu. Evliydi; iki çocuğu vardı; karısını da, çocuklarını da çok seviyordu. Günün birinde, hayretle farkına varıyor ki, ne ailesinin geleceği, ne kendi mesleği ve yaşamı artık umurunda değildir. Yaşamaktan, çalışmaktan, eğlenmekten zevk almaz hale gelmiştir. Güneş altındaki hiç bir şey ilgisini çekmemektedir. Dostlarının her öğüdüne uymuş, nafile. Aynı kadın, aynı yemek, aynı dostlar, sabah-akşam gazetelerinde aynı cinayet öyküleri; her gün, her hafta hiç değişmeden böylece biteviye sürüp giden bu korkunç yaşama artık dayanamaz olmuştur. Nerdeyse aklını oynatmak üzeredir. Tıpkı sizin ki gibi esrarlı bir durum. Acaba karısından mı bıktı? umut verici bir olasılık değildi bu.

Karısına karşı beslediği eski sevgisini tazelemeye, yenileştirmeye kalktı, başaramadı. Yeni çabasında hiç bir yenilik bulamadı. Açık ve gerçek olan nokta, yaşamdan tastamam bıkmış olmasıydı. Yazmaktan dostlarıyla buluşup konuşmaktan vazgeçti; sonunda en iyisi, bu dünyadan basıp gideyim diye düşündü. Bu düşünce, bir umutsuzluk anında belirmedi kafasında. Dostum, hiç bir kalp atışını hissetmezlik etmeden soğukkanlılıkla geliştirdi bu düşünceyi. Bu dünya, benim doğumumdan milyarlarca yıl önceden beri var olagelmıştır, ben basıp gittikten sonra da var olmaya devam edecektir, diye düşündü. Ecelinden biraz önce ölürse ne farkederdi sanki?

Bu düşüncelerin baskısı altında, karısını ve çocuklarını bir dostunun evine yolladı, geçti yazı masasının başına ve karısına, intiharının nedenlerini açıklayacak olan son mektubunu yazmaya girişti. Kolay iş değildi böyle bir mektubu yazmak. Yazdıkları inandırıcı değildi. Bu mektup hiç bir piyesini yazarken dökmediği kadar ter döktürdü ona. Derken, karın bölgesinde şiddetli bir sancı duydu. Hançer gibi saplanan, azalmak nedir bilmeyen, dayanılmaz bir sancıydı bu. Ne yapacağını bilemez bir haldeydi. Kendini öldürmek istemişti, fakat midesinde böyle bir sancı varken insanın kendini öldürmeye kalkması aptallıktı. Üstelik mektubunu da tamamlamak zorundaydı.

Bir müşhil alarak midesindeki sancıyı hafifletmenin doğru olacağına karar verdi. Kararını uyguladı. Mektubunu tamamlamak üzere yeniden masanın başına döndüğünde, yazmakta her zamankinden daha çok güçlkle karşılaştı. Kendini öldürme nedenleri olarak evvelce düşündükleri şimdi ona garip, hatta budalaca geliyordu. Masasının üzerinde oynanan parlak gün ışığını, caddenin öte yanındaki evlerin damlarında, duvarlarında yer değiştiren ışıkla gölgeyi gördü. Ağaçlar hiç bir zaman bu derece yeşil ve iç açıcı görünmemiştir gözüne; yaşam hiç bir zaman şimdiki kadar arzu edilir değildi. Görmek, koklamak, hissetmek, yürümek isteği doldu içine...

SORU: Yani, ölmek isteğinden tamamiyle vaz-

geçtiğini mi söylemek istiyorsunuz?

YANIT: Evet, tamamiyle. Ortada vücutça eksi bir yorgunluk, onun yanında da yaşamak için artı milyonlarca neden vardı. Bambaşka bir insan olup çıkmıştı artık.

SORU: Demek, fiziksel koşullar, insanın zihnini, yaşamla ölüm arasındaki ayrımı tastamam dille getirecek biçimde etkileyebiliyor, öyle mi? Bana öyle geliyor ki, zihnin veya vücudun her tepkisi fiziksel ya da ekonomik bir nedenden doğmaktadır. Öyle durumlar biliyorum ki...

YANIT: Bizim de bildiğimiz pek çok durum var. İşte bir tanesi: diyelim ki, «X» sevimli bir kıza tutulur.. Gelgelelim, kız orali olmaz. Bay «X» düş kırıklığına uğrar, umutsuzluğa kapılır, ağır hasta olup yataklara düşer. Nasıl olabiliyor böyle bir şey? Birçoklarına göre aşk, ekonomi ile, materyalizmle ilgisi ve ilişkisi olmayan, hava gibi, ruh gibi bir şeydir. Aşka biraz yakından bakalım mı? Bütün öteki coşkularda olduğu gibi aşkın kaynağı da beyindedir. Bilindiği gibi beyin, hücrelerden, dokudan, kan damarlarından oluşmuştur. Bu, tamamiyle fiziksel bir oluşumdur. En ufak fiziksel bir etki ilkin beyine ulaşır ve beyin bu etkiye hemen tepki gösterir. Şiddetli bir üzüntü beyini etkiler ve beyin fiziksel beyin - bildiriği vücuda aktarır. Ne kadar hava gibi, ruh gibi bir şey olduğu iddia edilirse edilsin, aşk, uyku ve sindirim gibi fiziksel işlevleri etkiler.

SORU: Peki, coşku hiç de fiziksel değilse? Coşkunun içinde istek gibi herhangi bir etmen yoksa?

YANIT: Bütün coşkuların fiziksel etkileri vardır. Coşkuların en soylusu, en yücesi sayılan ana sevgisini ele alalım. Diyelim ki, söz konusu ananın hiç bir mali sıkıntısı yoktur. Parası çok, sağlıklı ve mutlu bir anadır. Kızı bir gence âşık olur. Anne bu aşkın yarardan çok zarar getireceği inancındadır. Gerçi söz konusu olan genç hiç de tehlikeli biri değildir; değildir ama, annenin görüşüne göre, kızına uygun düşmemektedir. Sonunda kız, aşkında direnir ve gençle kaçıp giderler.

Bu olay karşısında, annenin ilk tepkisi, şok geçirmek olacaktır. Şokun ardından büyük bir üzü-

tü gelecektir. Bunu: utanma ve kendine acıma duyguları izleyecektir. Bütün bunlar bir histeri nöbetine dönüşebilir. Giderek sıklaşan bu nöbetler vücudun direncini zayıflatır, derken, hastalıkla, hat-ta sakatlıkla sonuçlanabilir.

SORU: Bütün psikolojik tepkiler sizin bu üç boyutunuzdan mı doğar?

YANIT: Doğar mı, doğmaz mı, görelim. Anne kızının eş seçimine niçin şiddetle karşı çıkmıştır? Gencin görünüşünden dolayı mı? Belki; çünkü, hemen her anne, genellikle, damadının bir Adonis olmasını arzu eder; olmadığını görünce de üzüntüsünü içine gömer. Damat bir hilkat garibesi olmadıkça, görünüşü şiddetli tepkiye neden olmaz. Bununla birlikte, annenin, gelecekteki damadının görüşüne karşı çıkması, kendi geçmiş yaşamından, sözgelimi, babasının, erkek kardeşlerinin ya da bir zamanlar çok beğendiği bir film yıldızının görünüşleriyle yaptığı ölçüştürmeden kaynaklanıyor olabilir.

Muhtemel damada karşı çıkmanın bir başka-belki daha da olabilirli nedeni, gencin parasal durumudur. Eğer genç, kızına rahat bir yaşam düzeni sağlayamazsa ya da kızını yoksulluk içinde bırakırsa, işte o zaman kendisi de, kızı da mahvolacaktır; bundan çok korkmaktadır. Kızını yoksulluğa düşmekten kurtarmak için paraca yardımda bulunsa bile, konu-komşusunun bu yoksul evlilikle alay etmelerine engel olamaz. Damadını ticaretle uğraşmaya zorlayabilir - ancak beceriksiz biri olan damat iflasa sürüklenebilir. Konuya bir başka yönden yaklaşalım; genç adam, yakışıklı, paraca güçlü ve başka bir soydan olamaz mı? Annenin tüm eğitimi, inançları ve görüşleri, genç adamınkiyle çakışabilir. Geçmiş yaşamından sürüp gelen bir takım anıları olabilir. Sözgelimi, toplumda herkese yasal, eşit haklar tanımamak, soylar arasında gerçek dışı bir takım ayrılıklar bulunduğuna inanmak, hiç bir te-mele dayanmayan boş insanlarla şovenizme belbağ-lamak gibi.

Genç adamın fiziksel yapısından, dedesinin babasının doğum yerine kadar uzanan çeşitli nedenlerden hangisini dikkate alırsanız alın, annesinin

karşı çıktığı her şeyin temelinde, bir takım fiziksel ve toplumsal yargılar bulunduğunu göreceksiniz; bu yargılar hem genç adamda, hem de annede yer etmişlerdir. Konu üzerinde dilediğiniz incelemeyi yapın, sonunda dönüp dolaşıp gene *üç boyuta* geleceksiniz.

SORU: Bu üç boyutluk ilkesi yazarın çalışma alanını daraltmaz mı?

YANIT: Tersine. Bu ilke, yazarın önünde, akla hayale gelmedik perspektiflerle keşif ve icat edilecek yepyeni dünyalar açar.

SORU: Karakterin temel yapı taslağı için düzenlediğiniz çizelgede; boy, yaş ve derinin rengi de bulunuyordu. Bütün bunlara piyesimizde yer vermek zorunda mıyız?

YANIT: Bütün bunları bilmeniz gerekirse de söz konusu etmeniz gerekemeyebilir. Bu saydığınız nitelikler, karakteri açıklayıcı (teşrih edici) bir gerçek olarak değil, karakterin davranışı yolu ile ortaya çıkan özellikler olarak ele alınmalıdır. Bir seksen beş boyundaki kişinin davranışı ile bir yirmi beş boyundaki kişinin davranışları arasında elbette çok fark olacaktır. Çiçekbozuğu bir kadının yaşam ilişkileri içindeki tepkileri, çok güzel yüzlü bir kızın tepkilerinin aynı olmayacaktır. Karakterinizin belli bir durumda nasıl hareket edeceğini bilmek için, şimdiki halini tüm ayrıntılarıyla tanımanız gerekmektedir.

Piyesinizde olup biten her şey, doğrudan doğruya, önermenizi kanıtlamak için seçtiğiniz karakterlerden kaynaklanmalıdır ve karakterler de, önermeyi, zorlamasız kanıtlayabilecek güçte olmalıdır.

2

ÇEVRE

Bir dostunuz sizi bir toplantıya çağırdığında, kısa bir ikircim anından sonra, «Peki, gelirim» dersiniz, alçakgönüllü, yalın bir yanıt vermiş olursunuz. Bu yanıt, karmaşık zihinsel bir sürecin sonucudur.

Yapılan çağrıyı kabul edişiniz, yalnızlıktan ileri

geliyor olabilir; sıkıcı bir akşamdan, aşırı fiziksel enerjiden, umutsuzluktan kurtulmak isteğinden kaynaklanıyor olabilir. Topluluğa katılmakla dertlerinizi unutacağınıza, içinde yeni bir umut, bir esin doğacağına inanıyor olabilirsiniz. Ne olursa olsun, gerçek şu ki, «evet» ya da «hayır» gibi ya-lın bir söz bile, bizi çevreleyen bir takım gerçek veya imgesel, zihinsel, fiziksel, ekonomik, sosyolo-jik koşulların inceden inceye yeni baştan gözden geçirilmesi, ölçülüp biçilmesi ve yeniden değerkendirilmesinin ürünüdür.

Sözcüklerin yapıları karmaşıktır. Biz bu sözcük-leri, içerdikleri bir çok öğeleri dikkate almadan, ge-lişigüzel söyler geçeriz. Sözgelimi, şu «mutluluk» sözcüğünü ele alıp açımlayalım bakalım. Mutluluk hangi öğelerden oluşur, görelim.

Sağlıktan başka hiç bir eksiği bulunmayan bir insan «mutlu» olabilir mi? Söz konusu olan tam mutluluksa eğer, elbette ki hayır. O halde, sağlığın «mutluluk» için gerekli bir öğe olduğunu bir ke-nara yazalım. Unutmayın, sözümüz *tam mutluluk* üstüne. Nicedir özlemle beklediğiniz bir armağana kavuştuğunuz zaman, «Ah, ne kadar mutluyum!» diye attığınız çığlık gerçekten mutlu olduğunuzu göstermez. Sevincin, beklediğine kavuşmanın, sürp-rizin göstergesidir o, mutluluk değil.

Bir insan, sağlıktan başka, rahat yaşamasını sağ-layacak bir işe de sahip olmalıdır dersek, herhal-de fazla ileri gitmiş sayılmayız. O insanın, işinden şikâyetçi olmadığını varsayıyoruz; şikâyetçi olur-sa, bu, onun mutlu olma olasılığını olumsuz yön-de etkiler. O halde, mutluluğu oluşturan öğeler, sağlık ve doyurucu bir iş/uğraştır diyebiliriz.

Peki ama, bunlara sahip, fakat bir başka insa-nın sıcaklığından, sevecenliğinden yoksun olan ki-şi mutlu olabilir mi? Bunun tartışmada yeri yok-tur. İnsanın sevmeye ve sevdiği kimse tarafından da sevmeye gereksinmesi vardır. O halde, öteki öğelerin yanına aşkı da koyalım.

İş/uğraş alanınız ne kadar doyurucu olursa ol-sun, bu alan size zamanla ilerleyip gelişme şansı tanımazsa, mutlu olabilir misiniz? Gelecek, size, gelişme, yükselme umudu vermezse iyi bir işle sağ-

lğa ve sevgiliye sahip olmakla yetinebilir misiniz? Biz bu soruya olumsuz yanıt veriyoruz. Belki mevkiiiniz hiç bir zaman değişmeyecektir, fakat değişeceği umudu sizi mutlu edecektir. O halde, umudu da mutluluğu oluşturan öteki öğelerin yanına koyalım.

Artık mutluluk formülümüzü okuyabiliriz: sağlık, doyurucu bir iş/uğraş alanı, sevgi, umut-eşitlik, *mutluluk*. Daha başka ayrıntılar da söz konusu edilebilir elbet. Ancak, bu dört temel öge, bir sözcüğün birçok değişik öğelerden oluştuğunu kanıtlamaya yeter. Kuşku yok ki, «mutluluk» sözcüğünün içeriği ve anlamı, kullanıldığı yere, iklime ve koşullara göre sayısız değişiklikler ve başkalıklar göstermektedir.

Protoplazma, canlı varlıkların en basitlerinden biridir; bununla birlikte, bileşiminde karbon, oksijen, hidrojen, nitrojen, sülfür, fosfat, klor, potasyum, sodyum, kalsiyum, magnezyum ve demir vardır. Basit protoplazma, görüldüğü gibi, kompleks insanın bileşiminde bulunan aynı öğeleri içermektedir.

Biz, insanla ölçüştürürken, protoplazmayı «basit» diye niteledik. Öte yandan, cansız şeylerle ölçüştürüldüğünde, protoplazmanın karmaşık bir içerikte olduğu gerçeği ortaya çıkar. Karmaşıklık merdiveninde protoplazma hem yüksekte, hem alçakta yer almaktadır. Çelişki mi diyorsunuz buna? Evet ama, bu çelişki doğadaki herhangi bir varlıkta görünen-den daha çok değildir. Çelişki ve gerilim, hareket'i doğurur ve yaşam, temelde, harekettir.

Biz protoplazmayı tanıyıp bilmeden önce, yani protoplazma ilk var olduğunda, hareket gücünden yoksun olsaydı, kimbilir neler gelirdi başına? Ne gelecek, hiç; yalnızca, var olamazdı; böylece, yaşam da olanaksızlaşır, o kadar. Hareket, daha üstün yaşam biçimlerinin gelişmesini sağlamıştır; türlerin biçimlerini ise, yer, iklim, besin tipi, beslinin bolluğu, ışık ya da karanlık belirlemiştir.

İçinden bir tanesi, sözelimi, sıcaklık ya da ışık dışında, yaşam için gerekli bütün öteki öğeleri verseniz, o insanın yaşamını gene de tümüyle değiştirmiş olursunuz. Bundan kuşku duyarsanız, dene-

yimi kendi üzerinizde yapabilirsiniz. Tatalım ki, siz, gerekli dört ögenin dördüne de sahip mutlu bir kişisiniz. Yirmi dört saatlığına bağlayın gözlerinizi. Bütün ışıkları söndürün. Sağlıklı, iş ve mevki sahibi, seven ve sevilen, mutlu bir kişi olmaya devam edeceksiniz elbet. Üstelik, gözlerinizdeki bağı yirmi dört saat sonra yok olacağını da bilmektesiniz. Gerçekten kör olmuş değilsiniz, yalnızca kendi isteğinizle gözlerinizi görmez duruma getirmiş bulunmaktasınız. Bu kadarcık bir deneyim bile tüm davranışınızı değiştirmeye yetecektir.

Bir günlüğüne kulağınız işitmez olsa ya da herhangi başka bir organınız zamanla sağlıklı çalışmaz hale gelse, gene aynı sonuca varacak, söylediklerimin doğru olduğunu göreceksiniz. Birkaç ay ya da diyelim, iki hafta boyunca sevdiğiniz bir yiyecekten başka bir şey yemeyin. Sonunda tepkiniz ne olacak dersiniz? Yaşamınız süresince artık o yiyecekten nefret etmek.

Eğer tahtakurularıyla kaplı, iğrenç derecede kirli ve pis bir odada, bir iki paçavra parçasına sarılıp bürünerek yaşamaya zorlansaydınız, bu, yaşamınızda büyük bir değişiklik meydana getirir miydi acaba? Elbette getirirdi. Bırakalım öyle iğrenç koşullar altında uzun bir süre yaşamayı, bir güncük bile yaşamanız, temizlik ve rahatlık hakkındaki değer ölçülerinizde büyük değişiklikler yaratacaktır.

Öyle görünüyor ki, insan varlığı da, çevreye, tıpkı *dış koşulların etkisi altında* biçim, renk ve tür değiştiren tek hücreli ilkel yaratıkların gösterdiği tepkiyi göstermektedir.

Karakterdeki değişik ilkesini anlamamız yönünden son derece önemli olması nedeniyle bu noktayı ısrarla vurguluyoruz. Bir karakter sürekli değişim halindedir. Minicik bir olumsuz etki bile tıpkı durgun suya atılan ufacık bir fiske taşının gittikçe çoğalan ve genişleyerek yayılan halkalar meydana getirmesi gibi, bir karakterin dengeli ve düzenli yaşamını sarsar ve zihinsel çöküntüye neden olur.

Kanıtlamaya çalıştığımız gibi, eğer her insanın kendi çevresi, sağlığı, ekonomik koşullarının etkisi

altında kaldığı ve de her şeyin (çevre, sağlık, ekonomik koşullar doğal olarak bu *her şeyin* içinde yer almaktadır,) sürekli bir değişim süreci içinde bulunduğ u doğru ise, o takdirde insan da değişecektir. Gerçekten de insan bu sürekli değişim hareketinin merkezi durumundadır.

Şu bilinen temel yasayı unutmayın: her şey değişebilir, ancak değişme değişmez.

Sözelimi, zengin bir tüccarı, bir tuhafiyeciye ele alalım. Mutlu kişidir tüccarımız. İşleri son derece tıkırında gitmektedir. Karısı ve üç çocuğ u da, kendisi gibi, yaşamdan hoşnutturlar. Bu, pek az rastlanan, belki de hemen hemen hiç rastlanmayan türden bir örnek sayılsa da, görüşümüzü aydınlatmaya gene de yardımcı olacaktır. Tüccarımız, kendisi ve ailesi söz konusu olduğ u ölçüde, yaşamdan hoşnuttur. Derken, günün birinde, ülkenin bir yerinde sanayicilerden biri işçi ücretlerinde indirim yapma ve sendikaları parçalama hareketini başlatır. Bu hareket, tüccarımız tarafından haklı ve yerinde bulunur. İşçiler, diye düşünür tüccar, son zamanlarda çok azıtmışlardı. Her isteklerine boyun eğilirse, bu işçilerin bir gün fabrikaları ve ülkeyi ellerine geçirmeleri işten bile değildir. Tüccarımız bir şeylerini yitirme durumu ile karşı karşıya geldiğinde, ailesini de, kendisini de tehlike içinde görür.

Gittikçe artan bir huzursuzluk kaplar içini. Rahatı iyice kaçar. Bu ciddi ve tehlikeli sorun üzerine yazılanları daha çok ilgi ile okumaya başlar. Korkusunun, ücretleri düşürmek isteyen, bunun için de ülke genelinde panik yaratmak amacıyla akıl almaz ölçüde paralar harcayan bir avuç sanayici tarafından yaratıldığını bilebilir de, bilmeyebilir de. Ulusunu kurtarmak için o da elinden geleni yapmak ister. Düşürür işçilerinin ücretlerini. Düşürür ama, bu eylemiyle yalnız işçileri kendisine düşman etmekle kalmayıp sonunda geri tepecek, hatta kendi yaşamını bile altüst edecek bir hareketin doğmasına yardım etmiş olduğunu bilmez. Piyasada alım gücünün düşmesi, ki bir ölçüde kendisi de buna yardımcı olmuştur, belki de ilk darbeyi kendi iş alanına indirecektir.

Tüccarımız işin içyüzünü bilse ve ücretleri düşürmese bile, gene de yıkımdan kurtulamayacaktır. Ücretleri düşüren öteki sanayicilerin ya da tüccarların tepkisi ile karşılaşacaktır. Kendisi istese de, istemese de, değişen koşullar onu baskısı altına alacak, ailesinin de, kendisinin de yaşamını etkileyecektir. Karısına ve çocuklarına artık eskisi kadar çok para veremiyecek; çünkü, kolay para kazanma kaynakları kurumuştur. Bu olgu aile üyeleri arasındaki bazı sürtüşmeleri daha da hızlandırıp artırarak bölünmelere bile neden olabilir.

Avrupa'da ve Çindeki savaş, Sanfransisko'daki grev, Hitler'in demokratik ülkelere saldırısı, bizi de olayların içindeymişçesine etkiler. Her insansal olay, önünde sonunda, insan olanı etkilememezlik etmez. Birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen şeylerin, aslında, ne denli yakından ilişkili olduğunu, hatta o şeylerin bizi de ilgilendirdiğini anladığımız zamanlar olmuştur.

Bizim tüccarımız için de, başkaları için de olaylardan kaçıp kurtulma olanağı yoktur.

Hükûmetlerle bakanlar da bizler gibi değişim yasasına bağımlıdır. Biz bunu 1929 bunalımında gördük. Milyonlarca dolar yok oldu. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda birbiri ardına hükûmetler kuruldu ve devrildi, yeni yeni sistemler denendi. Paranız, yatırımlarınız, onlarla birlikte güvenliğiniz de bir derecede uçup gitti. Bir birey olarak siz de, yürürlükteki koşullar altında, ancak dünyanın öteki kesiminde yaşayan insanlar kadar güvenlisinizdir.

Şu halde, bir karakter (kişi), kendi fizik yapıyla, çevresinin, üzerinde yaptığı etkilerin toplamıdır diyebiliriz. Çiçeklere bakın. Gelişimleri, aldıkları sabah güneşine, öğle ve ikindi güneşine göre büyük değişiklikler göstermektedir.

Zihnimiz de, vücudumuzdan hiç de daha az olmamak üzere, dış etkilere tepki gösterir. İçimize derinlemesine yerleşmiş olan çocukluk anılarımızın çoğunlukla bilincinde değildir. Kendimizi geçmişin etkilerinden kurtarmak, içgüdülerimizden uzaklaşmak için çaba üstüne çaba gösterebiliriz. Ama gene de onların pençesinde kalırız. Bilinçaltına

yerleşen anılar, biz ne kadar yansız davranmaya çalışırsak çalışalım, gene de yargılarımızı etkiler ve yönlendirir.

Hayvan Biyolojisi adlı yapıtında Woodruff şöyle der:

«Protoplazmayı, ne türlü olursa olsun, çevresinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Çevrede ve protoplazmanın içinde meydana gelen değişiklikler, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak protoplazmanın görünüşüne yansır.»

Yağmurda, renkli şemsiyeleri altında yürüyen kadınlara bakın; yüzlerinin, ellerindeki şemsiyelerin rengini yansıttığını göreceksiniz. Bizim çocukluk izlenimlerimiz, anılarımız, deneyimlerimiz de varlığımızın silinmez bir parçası haline gelir ve renklerini zihnimize yansıtır. Bu yansıtma izin vermedikçe, biz, gördüklerimizi göremeyiz. Bu renklendirmeye karşı çıkabilir, onunla bilinçli bir savaşa girişebiliriz, hatta doğal eğilimlerimizle bile savaşabiliriz, ancak gene de ne isek onu yansıtırız.

Yaşam değişmedir. En küçük bir olumsuz etki, bütünün yapısını değiştirir. Çevre değişir, insan da çevre ile birlikte değişir. Eğer bir genç adam, elverişli koşullar içinde bir kadınla karşılaşır, sanat ve yazına ya da spora karşı besledikleri ortak ilgi nedeniyle aralarında bir köprü kurulmuş olur. Bu ilgi, giderek, birbirlerine karşı daha bir yakınlık ve duygudaşlık hissetmelerine yol açacak derecede derinleşebilir. Duygudaşlık gelişir, onlar ayır-dına varmadan, bağlılığa dönüşür; bağlılık ise, yakınlıktan da, duygudaşlıktan da daha derindir. Eğer hiç bir şey zedelenmezse, bu bağlılık, delice tutkunluk halini alır. Delice tutkunluk henüz aşk aşamasına varmış sayılamazsa da, bu aşama yolunda ilerler; sonunda kendini karşısındaki kişiye adama, derken kendinden geçme ya da taparcasına sevme noktasına eriştiğinde Aşk olayı da meydana gelmiş olur. Aşk, doruk noktasındadır. Demek taşı da özveridir. Şöyle de diyebiliriz: aşk, özveri ile teste tabi tutulabilir. Gerçek aşk, sevilenin uğrunda her türlü güçlüğü katlanma yeteneğidir .

Her şey yolunda gittiği takdirde, iki insanın coş-

kuları bu süreci izleyebilir; eğer tomurcuklanan hayallerine hiç bir şey zarar vermezse, bu iki insan evlenebilir, mutlu, memnun yaşayıp gidebilir. Tatalım ki, bu iki gencin duyguları bağıllık evresine eriştiğinde, delikanlının kulağına, kızın, o tanımadan önce başka biriyle sevişmiş olduğu hakkında korkunç bir dedikodu geliyor. Eğer delikanlı daha önce de bu yolda kötü bir deneyim geçirmişse, kızdan uzaklaşacaktır. Bağıllık soğukluğa, soğukluk öfkeye, öfke kine dönüşecektir. Eğer kız, geçmişini umursamayacak kadar pervasızın biri çıkarsa, kin daha da yoğunlaşır ve nefrete varır. Öte yandan, delikanlının annesi de, vaktiyle, kızın geçirdiği deneyime benzer bir deneyim geçirdiği halde gene de pekâlâ iyi bir eş ve anne olmuşsa, o zaman delikanlının bağıllığı aşka doğru çok daha hızlı bir gelişim gösterir.

Bu basit aşk serüveni türlü çeşitleme gösterir. Çok para ya da az para, serüvenin gidişini etkiler. Sağlam veya sallantılı bir iş/mevki de aynı etkiyi yapar. Sağlık yahut hastalık da aşkın olgunlaşmasını hızlandırabilir ya da yavaşlatabilir. Tarafların ailelerinden birinin parasal ve toplumsal durumu, iki gencin arasındaki sıcak duyguları daha da iyileştirebilir, daha da kötüleştirebilir. Kalıtım bir çuval inciri berbet edebilir.

İnsan varlığı sürekli bir hareket ve değişim süreci içinde bulunmaktadır. Doğada duruk (statik) bir şey yoktur, hele insanda hiç.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir karakter, kendi fiziksel yapısı ile, çevresinin, üzerinde yaptığı etkilerin toplamıdır.

3

DIYALEKTİK YAKLAŞIM

Nedir diyalektik? Bu sözcük bize, Yunanlılardan gelmektedir; anlamı, konuşma ya da ikili konuşmadır. Atinalı vatandaşlar konuşmayı en yüce gerçeği bulgulamaya yarayan bir sanat olarak görürler, bu nedenle de en iyi konuşmacıyı, diyalektisyeni ortaya çıkarmak için birbirleriyle yarışırılar-

dı. Bütün öteki diyalektisyenler arasında en kursuzu, Sokrates'tir. Eflâtun'un *diyalogları* bize, onun bu sanattaki gizini ve ustalığını daha yakından tanıma olanağını vermektedir. Sokrates, gerçeği şu yöntemle bulgular (keşfeder): bir önerme ortaya atar, bu önermeye karşıt bir önerme ileri sürer, ikinci önermenin ışığında birinci önermeyi düzelterek yeni bir önermeye varır. Bu çıkarım sonsuz değişim gösterir.

Bu yönteme biraz daha yakından bakalım. Konuşmada hareket üç evrede elde edilir. Birinci evre, önermenin ileri sürülmesidir, ki buna *sav* (tez) denir. İkinci evre, ilk önermeye karşıt ikinci bir önermenin bulgulanmasıdır, ki buna da, *karşıt sav* (antitez) denir. Karşıt sav, ilk önermeyi yanlışlarından arındırarak üçüncü bir önerme oluşturur, ki buna da, *bireşim* (sentez) denir. Bireşim, ilk önerme ile ona karşıt olan önermenin ürünüdür.

Bu üç evre -sav, karşıt sav, bireşim- bütün hareketlerin, devinimlerin yasasıdır. Hareket eden her şey, sürekli olarak kendisini olumsuzlar. Her şey, hareket yolu ile, kendi karşıtına dönüşür. Şimdiki zaman, geçmiş; gelecek, şimdiki zaman olur. Hareket etmeyen hiç bir şey yoktur.

Sürekli değişim bütün varlıkların özünü oluşturur. Zaman içinde her şey kendi karşıtına dönüşür. Değişim, nesneyi harekete zorlayan bir güçtür ve bu hareket, önceki halde başka bir hale geçişi belirler. Geçmiş, şimdiki zaman olur, her ikisi birleşerek geleceği saptar. Yeni yaşam, eski yaşamdan doğar. Bu yeni yaşam, yıkıp yokettiği karşıtı olan eski yaşamla bireşiminin sonucudur. Değişimi sonsuza dek sürdüren güç, işte bu karşıtlıkların savaşımında bulunmaktadır.

İnsanın ruhunda bir takım karşıtlıklar, çelişkiler yuvalanmıştır. Bir şey yapmayı planlar, başak bir şey yapar; severken nefret ettiğini sanır. İnsan; ezilmiştir, aşağılanmıştır, yenilmiştir; buna karşın gene de kendisini ezenlere, aşağılayanlara, yenenlere karşı sempati ve anlayış göstermekten geri kalmaz.

Bu karşıtlıkları/çelişkileri nasıl açıklayabiliriz?

Dost bildiğiniz kişi neden size düşman olur? Ne-

den oğlu babasına, kızı anasına karşı çıkar? Anası, iki odalı, kir pas içindeki evlerini silip süpürmesini istedi diye oğul evden kaçır. Çünkü süpürge işinden nefret etmektedir. Öte yandan, koca bir apartımanın temizliğini üstlenen kapıcının yardımcığını seve seve kabullenir. Niçin?

On iki yaşında bir kız elli yaşında bir adamla evlenir, pekâlâ da mutlu olabilir. Bir hırsız, saygı değer bir vatandaş; zengin bir beyefendi de bir hırsız olabilir. Namuslu, dindar bir ailenin kızı yeraltı dünyasındaki haydutların eline düşüp orospu olabilir. Niçin?

Bu örnekler, ilk bakışta, bir muamma, «yaşam gizi» denen şeyin bir parçası gibi görünür. Aslında, ikisi de diyalektik yöntemle çözüme ulaştırılabilir. Eğer karşıtsız/çelişkisiz hiç bir hareket/devinim ve yaşam olamayacağı kuralını anımsarsak, karşıtsında bulunduğumuz sorunun çözümlenmesi Herkülce bir güç istemesine karşı hiç de olanaksız değildir. Karşıtlık/çelişki olmasaydı evren olmazdı. Yıldızlar, ay, yeryüzü varolmazdı, bizler de. Hegel şöyle der:

«Bir şey, içerdği karşıtlık/çelişki nedeniyle hareket eder, tepi ve devinim kazanır. Tüm devinim ve gelişim sürecinin özü işte budur.»

Adoratsky de *Diyalektik* adlı yapıtında şöyle der:

«Diyalektiğin genel yasaları evrenseldir: bu yasalar; ölçülemeyecek derecede çok ve büyük olan ve uzaydaki yıldızlar dizgesini oluşturan ışıklı bulutsu (nebula)ların hareketinde ve gelişiminde... atomlarla elektronların içsel yapılarında, elektronlarla protonların hareketlerinde yer almaktadır.»

İsa'dan önce beşinci yüzyılda yaşamış olan Zeno, diyalektiğin babasıydı. Adoratsky, yukarda sözü geçen yapıtında Zeno'nun şu uygulamalı kanıt-lama örneğini alıntılar:

«Havaya fırlatılan bir ok, uçuşu sırasında, yolunun belli bir noktasında olmak ve belli bir yerde bulunmak zorundadır. Eğer bu doğru ise, o zaman ok her belirli anda belirli bir yerde duruyor demektir, durmak hareket etmemektir; öyle ise, ok

yoluna devam etmiyor. İşte bu yüzden, hareketi, çelişik bir anlatıma başvurmadan açıklayamayacağımız sonucuna varmış oluyoruz. Ok, hem belli bir anda belli bir yerdedir, hem de değildir. Biz, ancak, birbirine karşıt olan, birbiriyle çelişen bu önermeleri uyumlu biçimde anlatıma kavuşturduğumuz takdirde *hareket*'i gösterebiliriz.»

Burada duralım da orospu olmak üzere dindar ailesini ve evini bırakıp giden kızın davranışına yakından bakalım. Kızın sokağa düşmesine çeşitli güçler neden olmuştur demek yetmez. Kuşkusuz bir takım güçler vardı elbet, ama nelerdi bunlar? Doğüstü bir güç mü onu bu yola itti? Yoksa kız, gerçekten orospuluğun çekiciliğine mi kapıldı? Ha deyinse, evet denemez. Bu kız, orospuluğun, toplumda; tehlikelerle, hastalıklarla dolu, en iğrenç, en korkunç kötülüklerden biri olduğuna dair yazılar okumuş, evde annesinden-babasından, kilisede rahipten bir şeyler dinlemiştir. Bir orospunun peşinden yasanın koştuğunu, pezevenklerin onu sömürdüğünü, hem müşterilerin, hem de patronların ondan acımasızca yararlandıklarını ve işe yaramaz hale gelince de yalnızlık ve yoksulluk içinde ölüme terkedildiğini bilir.

Olağan iyi yetişmiş bir kızın orospu olmayı istemesi hemen hemen olanaksızdır. Gene de bu kız ve daha başkaları orospu olup kaçmışlardır.

Bu kızın eyleminin gerisindeki diyalektik nedenleri anlamak için onu yakından tanımak zorundayız. İçinde ve çevresinde bulunan çelişkileri, bu çelişkilerin oluşturduğu yaşam eylemini ancak böyle kavrayabiliriz.

Bu kızın adını Irene koyalım; işte Irene'in karakter yapısının temeli.

FİZYOLOJİ

Cinsiyeti: Dişi.

Yaşı: 19

Boyu: 1.57 m.

Kilosu: 60

Saçının rengi: Koyu kestane.

Gözünün rengi: Kahverengi.

Derisi: Açık renk.

Vücut yapısı: Kusursuz.

Görünüşü: Çekici.

Giyim-kuşamı: Çok zarif.

Sağlık durumu: On beş yaşındayken bir apandisit ameliyatı geçirmiş. Soğuğa karşı duyarlı; bütün aile, verem olmasından fena halde korkmaktadır. Çevresine ve insanlara karşı ilgisiz görünmekteyse de, genç yaşında öleceğine inandığından, fırsat elindeyken yaşamın tadını çıkarmak istemektedir.

Doğuştan gelme işaretleri: Yok.

Olağandışı davranışları: Aşırı duyarlılığını hesaba katmazsak, yoktur.

Kalıtım: Annesinden gelen çelimsiz bir yapı.

SOSYOLOJİ

Sınıfı: Orta sınıf. Ailesi rahatlık içinde yaşamaktadır. Büyük bir mağaza sahibi olan babası, son rekabet hareketlerinden sıkıntıya düşmüştür. Gençlerin, kendisini safdışı edeceğinden korkmaktadır. Korkusu her ne kadar yerinde idiyse de, bundan dolayı ailesini hiç bir zaman bunaltmamıştır.

Uğraşı: Hiç bir uğraşı yoktur. Evde ufak tefek işlere yardım eder gibi görünürse de, daha çok, okumayı ve evin işlerini on yedi yaşındaki kardeşi Sylvia'ya yüklemeyi tercih eder.

Eğitimi: Liseyi bitirmiştir. Her ne kadar ikinci sınıfta iliseyi bırakmak istemişse de, ailesinin dayatması ve baskısı ile öğrenimini tamamlamıştır. Okulu, çalışmayı hiç sevmemiş. Matematikten, coğrafyadan hiç bir şey anlamamış, ama tarihi sevmiş. Gösterişlilik, aşk serüvenleri, ihanetler onu büyülemiş. Tarihe çok merak sarmış, ama bir öykü, bir masal olarak değil. Onca, yılların ve adların önemi yokmuş; önemli olan, yalnızca, şan ve şatafatmış. Belleği iyi işlemezmiş, gelişigüzel çalışma alışkanlığı yüzünden de sürekli olarak öğretmenleriyle başı derde girermiş. Giyim-kuşamına göster-

diği titizliği yazım yanlışlarıyla dolu gelişigüzel kompozisyonlarına yansıtamamış. Liseyi bitirdiği gün, yaşamının en mutlu günüymüş.

Ev yaşamı: Annesi de, babası da sağ. Annesi kırk sekiz, babası elli iki yaşında. Geç evlenmişler. Annesinin geçmişteki yaşamı oldukça dalgalı geçmiştir. Adamın biriyle iki buçuk yıl süren bir aşk serüveni yaşamış, sonra adam kadının biriyle kaçıp gitmiş. Bunun üzerine anne, kendini öldürmeye kalkmış. Erkek kardeşi onu banyoda, havagazı ile ölmeye çalışırken yakalamış. Bu yüzden tutulduğu sinir bunalımı sonunda, iyileşsin diye teyzelerinden birinin yanına gönderilmiş. Teyzesinin yanında bir yıl kaldıktan sonra sağlığına kavuşmuş, günün birinde de şimdi kocası olan kimseyle karşılaşmış. Bu kimseyi sevmediği halde nişanlanmışlar. Erkeklerle karşı duyduğu nefret, evlendiği adamın kimliğine karşı ilgisiz kalmasına neden olmuştur. Öte yandan, sade görünüşlü bir kişi olan erkek ise, böyle güzel bir kızın kendisiyle evlenmeye razı olmasından dolayı gurur duymuştur. Kadın, geçmişteki aşk serüveninden ona hiç söz etmediği gibi, günün birinde onun bu serüvenden habersiz olması olasılığını da hiç umursamamıştır. Erkek de kadının geçmişini merak etmediğinden herhangi bir araştırmaya ve soruşturmaya girişmemiştir. Başlangıçta pek başarılı bir eş olmamasına karşın, erkek gene de onu sevmiştir. Irene'in doğumundan sonra anne çok değişmiştir. Evine, çocuğuna, hatta kocasına dört elle sarılır hale gelmiştir. Gelgelelim, ona yıllardır acı çektiren safra kesesi, artık ameliyatsız dayanılmaz bir durum göstermektedir. Sinirleri iyice bozulmuş, huzuru kaçmıştır. Eskiden olduğu gibi kitap okumak şöyle dursun, gazete bile okuyamamaktadır. Kendisi yalnızca ilkokul eğitimi görmüştür; biricik isteği, Irene'in koleje gitmesiydi. Ne yazık ki, kızının öğrenime karşı duyduğu nefret, hevesini kurağında bırakmıştır.

Anne iyi bir eğitim görmemişti, ailesinin ihmaline kurban gitmişti. Attığı ilk yanlış adımlardan dolayı ailesini sorumlu tutmasının nedeni budur. Irene'in attığı her adımı yakından izlemesinin nedeni de işte budur. Bu ise, anne ile kızı arasındaki

sonu gelmez tartışmaların temelini oluşturmaktadır. Irene izlenmekten, gözlenmekten nefret etmektedir. Annesi ise, bunun yalnız görevi değil, aynı zamanda kutsal bir hakkı olduğu hususunda direnmektedir.

Irene'in babası İskoç kökenlidir. Cimridir. Bununla birlikte, ailesine yokluk yüzü göstermemiştir. Irene'e pek düşkündür. Sağlığı üstüne titrer ve annesiyle tartışmalarında çoğunlukla kızından yana olur. Buna karşın, karısının haklı olduğunu bilmekte ve kızının başıboş bırakılmaması gerektiğini kabul etmektedir. Karısı ve kendisi öldüğünde mağazanın başına o geçecek; çünkü tek kalıtçı (varis). Baba da ancak ilkokul eğitimi görmüştür. Okuduğu, *Courier* adında yerel bir gazetedir. Annesi, babası Cumhuriyetçi Parti'dendi, kendisi de öyle. Niçin o partiden olduğu sorulsa, verecek hiç bir yanıtı yoktur. Tanrıya ve ülkesine çok bağlıdır. Basit beğenileri olan sıradan bir insandır. Her yıl kiliseye ufak tefek yardımlarda bulunur. Çevresinde saygın bir yeri vardır.

Zekâ düzeyi (I.Q): Irene'in zekâ düzeyi olağanalıdır.

Dini: Kırk yılda bir aklına gelen din konusunda bilinemezci (agnostik) dir.

Dernek etkinlikleri: Bir koro topluluğu ile, gençlerin dans etmek ve çeşitli oyunlar oynamak amacıyla oluşturduğu «Ayışığı Sonatı Sosyal Kulübü»ne üyedir. Kulüpte oynanan oyunlar, kimi zaman, düpedüz sevişme halini alacak kadar çığırından çıkardı. Irene, zarafetiyle övgü toplayan bir kızdı. Ayrıca, iyi bir dansçıydı da, hepsi o kadar. Çevresinden gördüğü ilgi ve topladığı alkış, onda, New York'a gidip ünlü bir dansçı olmak isteği uyandırmıştır. Bu isteğini annesine açtığında kıyamet kopar. Annesi, büyük kentin özgür yaşam koşullarının, Irene'in önce ahlakı, sonra da sağlığı üzerinde yapacağı zararlı etkilerden korkmaktadır. Bu nedenle, kızının isteğine karşı çıkar. Irene de bir daha bu konudan söz etme cesaretini bulamaz kendinde.

Dedikoduculuğu yüzünden kız arkadaşları arasından pek sevilmez Irene.

Siyasal bağlantıları: Yoktur. Irene ne Cumhuriyetçi Parti ile Demokrat Parti arasındaki ayrımı bilir, ne de bu partiler dışında başka partilerin varlığından haberdardır.

Hoşlantıları: Sinema ve dansa delicesine tutkundur. Gizli gizli sigara içer.

Okudukları: Piyasa dergileri, aşk öyküleri, uydurma serüvenler, sinema haberleri.

Cinsel yaşamı: Bir zamanlar kulüp üyesi Jimmy ile bir serüveni olmuş. Bu serüvenden dolayı başının belâya gireceği korkusu, bereket, gerçekleşmemiş. Artık onunla gezip tozmuyor. Çünkü, o korkulu günlerinde, Jimmy, kendisiyle evlenmeyi acımasızca reddetmiş. Irene buna pek fazla üzülmemiş. Nedeni de, gece gündüz düşlediği şey, New York'a gidip bir koroda yer almak. Bütün istediği, anlayan bir seyirci topluluğu önünde dans etmek.

Ahlâk anlayışı: «Eğer kendini korumasını bilirsen, herhangi bir cinsel ilişkide bulunmanın hiç bir sakıncası yoktur.»

Tutkusu: New York'ta dans etmek. Bu amaçla bir yıldır harçlığından para ayırmaktadır bir yana. Eğer evdekiler engel olmaya kalkarlarsa, kaçacak. Jimmy'nin evlenmeyi reddetmesinden memnun. Kendini evin dört duvarı arasına hapsedmiş, başlıca görevi çocuk yetiştirmekten ibaret bir kadın olarak düşünemiyor. Ona göre, Plainsville, ne içinde yaşanmaya, ne de ölünmeye değer bir yerdir. Doğum yeri olan bu kasabanın her karış toprağını ezbere bilmektedir. Düşlediği gibi bir dansçı olmasa bile, Plainsville'den uzakta olmak onu mutlu etmeye yetecektir.

Üzüldüğü şeyler: Dans dersleri almamış olmak. Kendi kasabasında dans dersi veren stüdyo yok; stüdyosu olan bir kasabaya gitmesi ise, babasının altından kalkamayacağı zorluklara neden olurdu. Uysal davranmakla, yaşamını, ailesinin kurtuluşu uğruna feda etmekte olduğunu anlaşılmamasını istemektedir.

Mizacı: Barutu kurudur. Uzaktan bir kıvılcım görse, hemen yangın olur. Kinci ve ögüngendir. Fakat annesi hastalandığında, ona yaptığı hizmetle bütün kasabayı hayretler içinde bırakmıştır. Ta-

mamiyle iyileşinceye kadar annesinin başucundan ayrılmamıştır. On dört yaşındayken kanaryası ölmüş, bu yüzden haftalarca yas tutmuştur.

Tutumu: Kavgacı.

Boş İnançları: On üç rakamı. Eğer cuma günü bir terslik olursa, hafta içinde işlerin kesenkes kötüye gideceğine inanır.

Düş İcırma gücü: İyidir.

Yukarıdan beri anlatılan durum içinde *tez* ailenin, Irene'i olabildiğince elverişli koşullarla başgözetme isteği olacaktır.

Antitez de, Irene'in hiç bir zaman evlenmemek ve ne pahasına olursa olsun ille de dansçı olmak istemesi biçiminde belirecektir.

Sentez ise, Irene'in evden kaçarak kendini sokakta bulması sonucunu doğuracaktır.

ÖZET

Irene evden, koro derneğine gidiyorum diye çıkar, fakat derneğe uğramaz, bir delikanlıyla gezip tozar. Caddede annesiyle karşılaşan kızın biri, lâf olsun diye, Irene'in gruptan niçin ayrıldığını sorar. Bunu duyan anne beyninden vurulmuşa dönerse de, kendini tutarak Irene'in son günlerde sağlığının pek yerinde olmadığını söyler. Eve döndüğünde kıyamet kopar. Kızının artık bâkire olmadığından kuşkulanan anne, onu, daha fazla gecikmeden, babasının mağazasındaki kâtiple hemencecik evlendirmek ister. Irene annesinin niyetini bilmektedir. Kaçmaya ve aklına koyduğunu yapmaya karar verir. Dans etmek için başvurduğu yerlerde iş bulamaz. Geçimini sağlayacak bir uğraşı da olmadığından, çok geçmeden çaresizliğin burgacına yuvarlanır ve... orospu olur.

Binlerce evden kaçıp giden binlerce kız vardır. Kuşkusuz, bunların hepsi de orospu olmaz. Çünkü, her birinin fiziksel, zihinsel ve toplumsal yapıları/karakterleri birbirinden ve de Irene'ninkinden ayrılık göstermektedir. Bizim bu özeti-miz, saygıdeğer bir aile kızının hangi yoldan sokağa düşebileceği olasılıklarından yalnızca bir ta-

nesini içermektedir.

Aynı ailenin kambur bir çocuğu olduğunu varsayın. Bu çocuk, hiç bir zaman, Irene'in yarattığı türden bir huzursuzluk yaratmazdı. Vücudu özürlü kimse, kafası kızınca belki bir terslik yapabilir. Bizim inceleme konusu yaptığımız karakter (Irene) ise, bir dansçı olmayı düşünebilecek kadar kusursuz bir vücut yapısına sahip olmak zorundadır. Irene, açgözlü bir kızdır; onun yerinde alçakgönüllü, tokgözlü biri olsaydı, sürdüğü yaşamdan hoşnut olurdu. Olurdu da kaçmayı düşünmezdi. Irene açgözlü olarak yetişmiş. Sığ bir kızdır Irene, her yönüyle ilkeldir. Onun yerindeki bir başka kız, zeki, çalışkan, anlayışlı, sevimli olabilir - annesinin kusurlarını hoşgörü ile karşılar, ona yardımcı olur, söz konusu kusurları akıllıca gidermenin yollarını arar bulurdu. Kaçmak zorunda da kalmazdı.

Irene kendini beğenmişin biridir. Durmadan övülmek ister. Söylediğinden ve yaptığından daha iyi şarkı söyleyip dans edebileceğine inanmaktadır. Evini bırakıp kaçmaktan korkmaz. Çünkü, New York'un, kollarını açarak kendisini beklemekte olduğuna inanmıştır bir kere. Irene, kendini beğenmişin biri olmak zorundadır.

Irene, tam olgun bir dişidir. Beğenilmiş, hayranlarının övgüleriyle beslenmiştir. Korkunç sonuçlarına hiç aldırmadan cinsel ilişkilere girişmiştir. Bu nedenle, geçimini sağlayacak çıkar yol bulamayınca, orospuluğa başvurmasında hiç bir olağanüstülük yoktur. İçine düştüğü ekonomik güçlüklerden kurtulmak için intihar etmektense, para karşılığında kendini satmak daha iyi bir yoldur. Irene niçin evine dönmemiştir? Kendini beğenmişliği, evine karşı beslediği hoşgörüsüzlük, onu, evine dönmekten alıkoymuştur. Hoşgörürsüz ve ögüngeçen olmak zorunda kalışının nedeni işte budur.

Peki, Irene'in orospuluğa dönmesi niçin gerekmektedir? Çünkü saptadığınız önerme sizi buna zorlamıştır. Önermenizi, geçim olanaksızları yüzünden orospuluğa düşen bir kızın serüveni üzerine kurmuştunuz. Irene işte böyle bir kızdır.

Bu kız bir yerde hizmetçilik ya da tezgâhtarlık bulabilir, orada bir süre çalışabilir, sonunda, ça-

lışmaya yatkın olmayışı yüzünden işini yitirebilirdi. Hatta, piyes yazarı olarak siz, onu, orospu olmamak için her çareye başvurmaya da zorlayabilirsiniz. Fakat, ne olursa olsun, en sonunda Irene'ın kesenkes düşmesi gerekmektedir; yazar öyle istediği için değil, önüne çıkan fırsatlardan tam vaktinde yararlanmasını bilemiyecek derecede umursamaz bir karakter yapısına sahip olduğu için. Eğer Irene yazgısını değiştirirse, o zaman yazar, önermesini kanıtlayacak nitelikte başka bir kız bulmak zorundadır. Kızın kendi davranış ölçütleri (kriterleri) olduğunu, kendi ölçütlerinizle onu yargılayamayacağınızı da unutmayın. Eğer sizin ince eleyip sık dokuyan zihin yapınız onda olsaydı, hiç bir zaman düştüğü yola düşmezdi. Fakat o, kuşbeyinli, sığ, kendini beğenmiş bir kızdır. Yenilgiyi kabul ve itiraf etmeye yanaşmaz. Olanı biteni herkesin bildiği küçük bir kasabadan gelmektedir. Arkadaşlarının yüzüne bakacak, gizli alaylarına katlanabilecek halde değildir.

Piyes yazarı olarak size düşen, bu kızın, hiç istemediği halde içine yuvarlandığı yaşam burgacına kendini nasıl kaptırdığını, her olanağı ve olasılığı zorlayarak, mantıklı bir biçimde göstermektir. Kurtuluşu için hiç bir çıkar yolu kalmadığını kanıtlamak size düşmektedir. *Eğer herhangi bir nedenle, yaşamını sürdürme doğrultusunda Irene için orospuluğun tek çıkar yol olmadığı duygusuna kapılırsak, o zaman sanatçı ve piyes yazarı olarak başarısızlığa uğradınız demektir.*

Bütün çatışmalar karakterin fiziksel ve çevresel koşullarından kaynaklandığı için, bu yaklaşım diyalektiktir. Irene'i, düştüğü yola, doğuşundan gelen özellikleriyle eğitim ve yaşam koşullarından kaynaklanan çelişkiler itmiştir.

Kuşku yok ki, bir piyes yazarı, piyesini, bir düşünce, bir olaylar örüntüsünden hareketle yazmaya başlayabilir. *Fakat, çok geçmeden, o düşünceyi ya da olaylar örüntüsünü arı-duru hale getirecek bir önerme saptamak zorunluğundadır.* Bunu yapmakla düşünce ya da olaylar örüntüsü bir bütün olarak piyesten ayrılmayacak, piyesin, tamamlayıcı bir parçası olacaktır.

The New York Times'ın eski sinema eleştirmeni Frank S. Nugent, 17 Şubat 1939'da, *Birbirleri için yaratılmış* adlı film için, herkesi hayrette bırakan şu satırları yazmıştır: «Bu filmin öyküsü şu ya da bu biçimde, yaşamış ya da yaşayacak her genç çiftin yaşamında yer alabilecek bir öyküdür. Mr. Swerling, genelde, ne yeni bir şey söylüyor, ne de insanoglunun kara yazgısına birazcık olsun ışık tutuyor. Yalnızca, sevimli genç bir çift bulmuş ya da şöyle diyelim, bu gençlerin birbirlerini bulmalarını sağlamış, sonra da her ikisini doğanın eline bırakmış. Bir senaryo yazarı için alışılmadık bir olay. Gençler doğayı bir yana iterek çevredekilerin başını derde sokacak en olmadık işleri yaparlar. Doğal insan davranışının ilginçliğini sergilemesi açısından şaşırtıcı bir film.»

Evet, şaşırtıcıdır; piyes yazarları ve yönetmenler, karakterlerin kendi alinyazılarını kendilerinin yazmalarına izin verirlerse eğer!

4

KARAKTERİN GELİŞİMİ

«İnsan doğası hakkında bildiğimiz tek şey, onun değişkenliğidir. Bu, üzerinde durmamız gereken bir niteliktir. İnsan doğasının değişmezliği, gelişmezliği anlayışına dayalı sistemler başarıya ulaşamaz.» (Oscar Wilde, *Sosyalim Altında İnsan Ruhı*.)

Çalıştığınız ortamın özellikleri ne olursa olsun, karakterlerinizi tepeden tırnağa tanımalısınız. Onları yalnız bugünkü halleriyle değil, yarınki ya da yıllarca sonraki halleri ile de tanımanız gerekmektedir.

Doğada her şey - insan varlığı da o şeylerle birlikte değişir. On yıl önce cesur olan bir insan, birçok nedenlerden ötürü, bugün korkağın biri haline gelmiş olabilir. Söz konusu nedenlerden birini şöyle sıralayabiliriz: yaşlılık, fiziksel çöküntü, parasal durumda meydana gelen değişiklik.

Hiç değişmeyen ya da değişmez nitelikte bir tanıdığınız olduğunu düşünebilirsiniz. Gelgelelim, böyle bir kişi hiç bir zaman varolmamıştır. Bir in-

san, dinsel ve siyasal görüşlerini yıllar boyu hiç değiştirmeden sürdürmüş görünebilirse de, yakından yapılacak bir inceleme, o insanın inançlarında zamanla daha bir güçlenme ya da zayıflama olduğunu ortaya koyar. Söz konusu inançlar birçok evrelerden, pek çok çatışmalardan geçmiştir ve insan yaşadığı sürece de geçmeye devam edecektir. Böylece, insandaki değişiklik sürer gider.

Hatta, eriyip dağılmalarının ayırdına varamasak bile, taşlar bile değişmektedir; yeryüzü, güneş, güneş sistemi, evren... hepsi de yavaş, fakat sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Uluslar doğar, delikanlılık çağını yaşar, olgunluğa ulaşır, yaşlanır, derken, ya şiddet karşısında ezilip parçalanarak ya da yavaş yavaş bozulup çürüyerek ölür giderler.

Şu halde, nasıl olur da doğada yalnızca insan hiç değişmeden kalır?

Karakterlerin doğal yasalara karşı koyarak değişmemekte direndikleri tek alan, kötü yazarlık alanıdır. Aslında, yazarlığı kötüleştiren de, işte, karakterlerin bu değişmezliğidir. Eğer bir öyküde, bir romanda ya da bir piyeste yer alan bir karakter, başlangıçtaki tutum ve davranışını hiç değiştirmeden sonuna kadar sürdürürse, o öykü, o roman ya da piyesten hayır gelmez.

Bir karakter kimliğini çatışma sırasında ortaya koyar; çatışma bir kararla başlar; karar ise, piyesinizin dayandığı önermeden doğar. Karakterin kararı zorunlu olarak bir başka kararı - söz konusu karaktere karşı veya düşman olan karakterin kararını harekete getirir. İşte, piyesi, önceden saptanan yol boyunca yürütüp varış noktasına ulaştırarak yazgısını belirleyen de bu birbirinden doğan kararlardır. Önceden saptanan yol, piyesin dayandığı önermedir. Piyes yazgısı ise, bu önermenin kanıtlanmasıdır.

Yaşamını etkileyen bir takım çatışmalar içinden geçip de hiç değişikliğe uğramadan kalabilen görülmemiştir. İnsan istese de, istemese de hem değişmek, hem de yaşama karşı tutumunu değiştirmek zorundadır.

Bir ceset bile değişim süreci içinde bulunmaktadır: çürüyüp dağılmaktadır çünkü. Değişmediğini

ve değişmezliğini iddia ederek bunu kanıtlamak için sizinle tartışmaya giren kişi, tartıştığı sırada dahi değişmektedir: yaşanmaktadır.

Kısaca, hangi yazın türünde olursa olsun, temel bir değişim sürecinden geçmeyen karakterin kötü çizilmiş bir karakter olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha da ileri giderek, eğer bir karakter, içine yerleştirildiği durumdaki yaşamını değişmeden sürdürürse, o durumun da gerçek dışı olduğunu iddia edebiliriz.

Bir Bebek Evi'nde, kızı Helmer'in deyişiyle, başlangıçta, «Kuşbeyinlinin, geveze kuşun biri» olarak nitelenen Nora, piyesin sonunda olgun bir kadın olup çıkar. Piyesteki yaşamına bir çocuk olarak başlar; zamanla, başına gelen dehşet verici olayların uyarısıyla olgunluk dönemine girer. İlk şaşırır, sonra sarsılır, daha sonra da evi bırakıp gitmek ister, sonunda da başkaldırır.

William Archer şöyle der:

«Çağdaş piyeslerin hiç birinde, sözcüğün yalın anlamıyla, İhsen'in Nora'sı gibi son derece şaşırtıcı bir gelişim gösteren başka bir karakter yoktur diyebilirim.»

Büyük piyeslerden hangisine bakarsanız bakın, Archer'ın görüşünün başka örneklerle de doğrulandığını görürsünüz. Molière'in *Tartuffe*'ü, Shakespeare'in *Venedik Taciri* ile *Hamlet*'i, Lessing'in *Bilge Nathan*'ı Euripides'in *Medea*'sı, hepsi de, çatışmaların etkisi altında, karakterin sürekli değişimi ve gelişimi üzerine kurulmuştur.

Othello aşkla yola çıkar; yolculuğunu kıskançlıkla, cinayetle ve intiharla noktalar.

Ayl, nefretle, düşmanlıkla başlar, aşkla biter.

Hedda Gabler, bencillikle başlar, intiharla biter.

Macbeth, tutku ile başlar, cinayetle biter.

Vişne Bahçesi, umursamazlıkla başlar, malın mülkün elden gitmesiyle biter.

Gezinti (Excursion), bir düşü gerçekleştirme özlemiyle başlar, gerçeğe uyanmakla biter.

Hamlet, kuşku ile başlar, cinayetle biter.

Mamba'nın Kızları, şiddetli çekişmelerle başlar, cinayet ve intiharla biter.

Gümüş Tel (The Silver Cord), zorbaca egemen-

likle başlar, parçalanıp dağılmakla biter.

Craig'in Karısı (Craig's Wife), aşırı sevgi, sevecenlik ve koruyuculukla başlar, yalnızlıkla biter.

Gitmek Üzere (Waiting for Lefty), kararsızlıkla başlar, inançla biter.

Büyük Darbe (The Big Blow), anlaşmazlık ve umutsuzlukla başlar, beraberlik ve umutla biter.

Ne Yaşam (What a Life), başarısızlığa, yenilgiye boyun eğmekle başlar, kendine aşırı güvenle biter.

Yengiye Önsöz (Prologue to Glory), amaçsızlıkla başlar, kararlılıkla biter.

Profesör Mamlock, yalnızlık, terkedilmişlik içinde başlar, birlikte savaşımlla biter.

Bütün bu karakterler durup dinlenmeden bir zihin halinden başka bir zihin haline geçerler; işlevleri, piyes yazarının saptadığı arı-duru önermeyi kanıtlamak olduğundan, değişmeye, gelişmeye zorlanmışlardır.

Bir insan bir kusur işlediğinde onu her zaman bir başka kusur izler. Genellikle ikinci kusur birincisinden, üçüncüsü de ikincisinden doğar. Tartuffe'de Orgon, azizliğine inanarak Tartuffe'ü evine çekip getirmek suretiyle büyük yanılgıya düşmüştür. İkinci yanılgısı, içinde, gün ışığına çıktığı zaman bütün servetini - başkalarının eline geçtiğinde ise, canını yitirmesine neden olabilecek evrakın bulunduğu küçük kutuyu saklasın diye Tartuffe'e vermesidir.

Orgon, Tartuffe'e çok inanmıştır; fakat şimdi, söz konusu kutuyu onun eline vermekle başına büyük dert açmış oluyor. Orgon'un inandan hayranlığa doğru gelişen duyguları, aşağıdaki konuşmanın her kesiminde daha da derinleşmektedir.

«TARTUFFE: Kutuyu güvenilir bir yere gizledim. İçindekilerden yana hiç kaygılanmayın artık. Benim kadar rahat olun.

ORGON: Ah benim aziz dostum! Yaptıklarınıza nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum. Bu hareketiniz bizi birbirimize daha çok yakınlaştırdı.

TARTUFFE: Başka hiç bir şey bu yakınlığı sağlayamazdı.

ORGON: Sanırım, bir tek şey daha sağlayabilir, eğer gereğince yerine getirilebilirse tabii.

TARTUFFE: Bilmece gibi konuşuyorsunuz, kardeşim. Yalvarırım, açık konuşun.

ORGON: Geçenlerde, kızımın gelişigüzel gezip tozmalarını önleyecek bir kocaya gereksinmesi olduğunu söylemiştiniz.

TARTUFFE: Evet, söylemiştim. Sanmam ki, M. Valere gibi bir dünya düşkünün...

ORGON: Ben de sanmam. Aynı insan şu son günlerde bende de belirdi. Şunu söyleyeyim ki, sevgili kardeşim, türlü tuzaklarla dolu bu yaşam yolunda, kızım, sizden daha güvenilir, daha sevecen birini bulamaz.

TARTUFFE: (Bir an için korkuya kapılarak) Yani, ben mi... Kardeşim? Yo, hayır; olamaz bu!

ORGON: Ne? Damadım olmayı ret mi ediyorsunuz?

TARTUFFE: Bu benim için, lâıyk olmadığım, büyük bir şereftir. Ancak... ne yazık ki... Mlle Mariane'ın gözünde hiç bir değerim olmadığını düşündürtecek bazı nedenlerim var.

ORGON: Mariane sizi değerli bulduktan sonra bu düşüncelerin önemi yoktur.

TARTUFFE: Cennete çevrili gözler, yürüyüp dağılan güzellikleri görmez, kardeşim.

ORGON: Haklısınız, kardeşim, doğru söylüyorsunuz. Fakat, güzel, sevimli bir kızı eşliğe kabul etmeyişinize haklı bir neden gösterebilir misiniz?

TARTUFFE: (Mariane ile yapılacak bir evliliğin, Elmire'e yönelik niyetlerinin gerçekleşmesine ne ölçüde yardım edeceğinden kaygılanarak) Göstere-mem elbet. Kutsal kişilerden birçoğu güzel kızlarla evlenmişler ve bu günah sayılmamıştır. Fakat -itiraf edeyim- kızınızla evlenirsem, korkarım, Madam Orgon bundan hiç hoşlanmayacaktır.

ORGON: Hoşlanmazsa ne olur? Kızımın sadece üvey annesidir o; bu işte rızası da gerekmez. Şunu da söyleyeyim ki, Mariane, evleneceği kimseye yüklü bir drahome getirecektir. Fakat, biliyorum, bu sizi etkilemeyecektir.

TARTUFFE: Nasıl etkileyebilir?

ORGON: Eğer bu evlenme önerisini reddederse-niz, beni kalbimden yaralamış olacaksınız.

TARTUFFE: Bunu düşünseydim, kardeşim...

ORGON: Dahasını da söyleyeyim, anladığıma göre, böyle bir evliliği değerli bulmuyorsunuz.

TARTUFFE: Değersiz olan benim. (Tehlikeyi göze almaya karar verir.) Fakat, hakkımdaki bu derece yanlış bir yargıdan kurtulmanız için, peki diyor, kabul ediyorum; kaygılarımın üstesinden geleceğim.

ORGON: Demek, damadım olmaya razı oluyorsunuz?

TARTUFFE: Siz böyle olmasını arzu ettikten sonra, ben kim oluyorum da size hayır diyeceğim?

ORGON: Beni yeniden mutlu ettiniz. (Çingırağı çalar.) Kızımı çağırıp hakkında neler düşündüğümü anlatacağım kendisine.

TARTUFFE: (Sağ yandaki odasının kapısına doğru yürüyerek) Eğer aklımdan geçeni açıklamama izin verirseniz, bu konuyu ona açarken, hiç bir övgüye lâyık olmayan benim gibi birinden söz etmekten, bir baba olarak isteklerinizi dile getirmeniz daha doğru olur derim. (Odasına girer.)

ORGON: (Kendi kendine) Ne alçakgönüllü adam!»

Orgon'un üçüncü yanılgısı, kızını bu rezille evlenmeye zorlamasıdır. Dördüncü yanılgısı da, bütün servetinin idaresini ona bırakmasıdır. Böylece, servetini, har vurup harman savurmak isteyen ailesinden Tartuffe'ün kurtaracağına içtenlikle inandığını gösterir. İşte, en büyük yanılgısı budur. Bu hareketiyle kendi feci sonunu hazırlamış olur. Aslında, bu hareketinde beliren gülünçlük, ilk yanılgısının yalnızca doğal bir sonucudur. Evet, Orgon körü körüne inançtan düş kırıklığına doğru belirgin bir biçimde yol almaktadır. Yazar bu gidişi adım adım göstererek karakterin gelişimini başarıyla saptamıştır.

Toprağa bir tohum ektiğinizde, o tohum bir süre uyur gibi görünür. Gerçekte ise, tohum toprağa düşer düşmez nemin saldırısına uğrar; nem tohumun kabuğunu ya da zarını yumuşatarak içindeki kimyasal özün topraktaki özle birleşmesini sağlar, böylece de filizlenmesine neden olur.

Üstteki toprağı delip yeryüzüne çıkmak kolay değildir; bu engel, toprağın bu direnci, genç filizi,

yeryüzüne çıkma uğrunda vereceği savaş için güç toplamaya zorlar. Bu güç nerede, nasıl bulunacak? Tohum, tepesindeki katı toprağa karşı etkisiz ve sonuçsuz bir savaşıma girmektense, daha çok besin toplayarak iyice güçlenmek amacıyla derinlere doğru ince ince kökler salar. Böylece, vakti saati geldiğinde bir de bakarsınız ki, filiz katı toprağı yarmış, yeryüzüne, güne güneşe kavuşmuş.

Bilim, bir metre boyundaki bir bitkinin, yaşayabilmek için, iki yüz elli dört metrelik köke gereksinmesi olduğunu söylemektedir. Bundan, piyes yazarının, bir tek karakteri yaratıp yaşatabilmek için kaç bin olayın örtüsünü kaldırmak zorunda olduğunu kestirebilirsiniz.

Bu konudaki düşüncemizi bir benzetmeyle biraz daha geliştirelim. İnsanın zihnini tarla sayalım ve bu tarlaya, gelecekteki bir çatışmanın tohumunu ekelim; bu tohum da, sözgelimi, *tutku* olsun. Bu tohum, insan istemese de, o tarlada serpilip gelişecektir. Bu gelişmeyi önlemek amacıyla, insan, giderek artan bir yoğunlukla, tohum üzerindeki baskısını içsel ve dışsal güçlerin baskısı ile ne kadar artırırorsa artırsın, çatışma tohumu yeterince güçlendiğinde insanın inatçı kafasından dışarı fırlayacaktır. Böylece, söz konusu insan bir karar aşamasına varmıştır, şimdi bu kararını uygulamaya geçecektir.

İnsanın içinde ve çevresinde bulunan çelişkiler, çatışma ve karar doğurur. Bunlar da insanı yeni yeni çatışmalarla yeni yeni kararlara sürükler.

İnsan, basit de olsa, bir karar vermeden önce, çeşitli baskıların sürecinden geçmektedir; bu baskıların başlıcaları fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik grupta toplanabilir. Bu üç baskı gücünden sayısız bileşimler meydana getirebilirsiniz.

Eğer toprağa meşe palamudu tohumu ekerseniz, sonunda, haklı olarak bir meşe fidanı, giderek de bir meşe ağacı beklersiniz. İnsan karakteri de aynı yolu izler. Belli bir karakter kendi çizgisi doğrultusunda gelişir ve ürününü verir. Ancak kötü yazar, insanın özelliklerini dikkate almadan, o insan üzerinde değişiklik yapmaya kalkar. Toprağa meşe palamudu tohumu ektiğimiz zaman, haklı

olarak toprağın da bize meşe palamudu vermesini bekleriz; meşe ağacı yerine tutar da elma ağacı verirse, işte o zaman (en azından) apışır kalırız.

Piyes yazarının sunduğu her karakter gelecekteki gelişiminin tohumlarını kendi içinde taşımalıdır. Piyesin sonunda cinayet işleyecek kişinin içinde canilik tohumları ya da olasılığı bulunmalıdır.

Bir Bebek Evi'nde Nora, her ne kadar seven, yumuşak başlı, uysal bir karakter olarak karşımıza çıkarsa da, içinde bağımsızlık ruhu, başkaldırma ve inatçılık nitelikleri de vardır - bunlar, karakterin olası (muhtemel) gelişim sürecinin göstergesidir.

Daha yakından inceleyelim Nora'yı. Biliyoruz ki, piyesin sonunda Nora, yalnız kocasını değil, çocuklarını da bırakıp gidecektir. 1879'da böyle bir olay, denebilir ki, ne görülmüş, ne de duyulmuştur. Kendisine bu konuda yol gösterecek herhangi bir örnekten de pek söz edilemez. Daha *piyesin başlangıcında*, Nora'nın içinde bir şey gizli olmalıydı ki, bu şey, piyesin sonunda bağımsızlık ruhu haline dönüşüp gelişebilsin. Bu şey'in ne olduğuna daha yakından bakalım.

Perde açıldığında, Nora, bir şarkı mırıldanarak girer sahneye. Arkasından da, Christmas Ağacı taşıyan biri gelir.

«TAŞIYICI: Altı peni.

NORA: İşte size bir şilin. Hayır, üstü sizde kalsın.»

Nora, gizli borcunu ödemek için her kuruşu biriktirmek zorunda olduğu halde, gene de cömert davranmaktadır. Sağlığına zarar veren makarna türünden yiyecekleri yememesi gerektiği halde, yemektedir. Bir daha şeker yemeyeceğine dair Helmer'e söz verdiği halde, yemektedir. Böylece, söylediği ilk tümce, bize, onun parayı umursamadığını; yaptığı ilk şeyin de sözünde durmamak olduğunu göstermektedir. Kısaca, Nora çocuk yapılıdır.

Helmer girer:

«HELMER: Benim küçük mirasyedim paraları çarçur mu ediyor gene?

NORA: Evet. Ama Thorwald, birazcık da olsa,

artık dilediğimiz gibi para harcayabiliriz, öyle değil mi?»

(Helmer, Nora'yı uyarır. Aylığını alması için üç ay beklemesi gerekecektir. Bunun üzerine Nora, sabırsız bir çocuk gibi basar çılgılığı: «Hah! Biz de üç ay borç alırız!»)

«HELMER: Nora!» (Karisının bu kuşbeyinliliğinden dehşete kapılmıştır. «Borç» lafından alınmıştır. Yaklaşarak, şaka ile kulağından tutar.) «Senin o düşüncesizliğin yok mu? Gene kendini gösteriyor galiba. Diyelim ki, bin kuron borç aldım. Sen de bu bin kuronu Noelde harcadın! Derken, yılbaşı gecesi kafama damdan bir kiremit düştü, beni yere serdi ve...»

(İşte, Helmer budur. Ödenmedik tek borcu kalırsa, mezarda bile rahat edemez. Buna dürüstlükte bağnazdır denebilir. Nora'nın imza sahteciliği yaptığını bir öğrense, tepkisinin ne olacağını kestirebilir misiniz?)

«NORA: Başımıza böyle bir şey geldikten sonra, borcum olmuş, olmamış, hepsi bir.»

(Nora, oldum olası, parasal konulara hep uzak kalmış. Bu yüzden de tepkileri buyurgan oluyor. Helmer hoşgörülü ise de, gerektiğinde ders verme fırsatını da kaçırmaz.)

«HELMER: ...ödünç para ile, borçla geçinen bir yuvada ne özgürlük kalır, ne de güzellik.» (Bu sözler Nora'nın cesaretini kırar. Helmer'in, kendisini hiç anlamayacağı kaygısına kapılır.)

Her iki karakter de belirgin biçimde çizilmiş. Bu karakterler birbirlerine karşı çıkmakta ve çekişip durmaktadırlar. Henüz kan akmış değil, ama akaçağı an gelecek.

(Helmer, sevdiği karısında gördüğü kusurların sorumluluğunu babasına bağlamaktadır.)

«HELMER: Sen şaşılacak bir insansın. Tıpkı babana benziyorsun. Tatlı diller dökerek benden para sızdırmanın her zaman yeni bir yolunu bulursun. Para eline geçer geçmez de parmaklarının arasından hemen akar gider. Seni olduğun gibi kabul etmek gerek. Kanında var bu senin; gerçek şu ki, yaratılışından sürüp gelmektedir bütün bunlar.»

(İbsen, ustaca bir dokunuşla, Nora'nın yetiştiği

ortamı ortaya koyuvermiştir. İbsen, Nora'nın soyunu sopunu Nora'nın kendisinden daha iyi bilir. Nora babasını sevmektedir, bu nedenle de yanıtını hemen yapıştırır: «Ah, keşke babamın niteliklerinin çoğu bana da geçmiş olsaydı.»

Bu sözlerden sonra, büyüklerin koydukları yasakların anlamsızlığına inanan bir çocuk tavrıyla, hiç çekinmeden, makarna yemediği yalanını söyler. Büyük bir kötülüğü olmayan bu yalan, Nora'nın karakter yapısının dokusunu ortaya koymaktadır.)

«NORA: Senin istemediğin şeyleri aklımdan bile geçirmem.

HELMER: Tabii, eminim bundan. Hem bana söz vermiştin.»

(Yaşam ve iş, Helmer'e, verilen bir sözün kutsal olduğunu öğretmiştir. Bir kez daha, önemsiz bir şey, Helmer'in, düş gücünden yoksunluğunu, Nora'nın hiç de görüldüğü gibi bir kişiliğe sahip olmadığını asla anlayabilecek niteliği bulunmadığını göstermektedir. Sırtı dönükken evde neler olup bittiğinin ayırında değildir. Nora'nın tatlı diller dökerek kendisinden kopardığı her kuruş, borcuna yatırılmak üzere tefeciye gitmektedir.

Nora, piyesin başlangıcında, ikili bir yaşam sürdürür. İmza sahteciliği, ilk perde açılmadan çok önce yapılmıştır ve bu sahteciliği, Helmer'in yaşamını kurtarmak amacıyla girilmiş yiğitçe bir özveri olarak gördüğü için, sımsıkı sarıldığı gizini soğukkanlılıkla içinde saklamakta ve taşımaktadır.)

«NORA: (Okul arkadaşı Mrs. Linde'ye) Ama, onun asla haberi olmaması gerekiyordu! Aman Allahım, ne demek istediğimi anlamıyor musun? Durumunun ne kadar tehlikeli olduğunu bilmemeliydi. Doktorlar, yaşamının tehlike içinde bulunduğunu, güneşe gitmezse hiç bir biçimde kurtulamayacağını söylediler bana. Bunun üzerine ben de ona, laf arasında, borç para bulmasının doğru olacağını ıttılatayım dedim. Dediklerime kızdı, Christine. Bana, sen düşüncesizin birisin, dedi; kocam olarak isteklerime, heveslerime karşı koyacağını söyledi... Ben-se, içimden, pekâlâ, dilediğin gibi olsun - ama önce senin kurtulman gerek diyordum. İşte, içinde bulunduğumuz güçlükten kurtulmak için bir çıkaryol

bulayım diye çırpınışımın içyüzü budur.»

(İbsen, zamanını, asıl çatışmanın patlak vereceği noktaya göre ölçüp biçerek yönetiyor. Zamanın son derece önemli bir bölümü, Nora'nın, Helmer için yaptıklarını Mrs. Linde'ye açıkladığı sahnede yaşanmıştır. Ayrıca, Mrs. Linde'nin de, Krogstad'ın da böyle seçkin bir zamanda gelişleri garip bir raslantı görünümü vermektedir. Fakat biz burada İbsen'in kusurlarını tartışacak değiliz. Amacımız, Nora'nın karakter çizgisinin gelişimini izlemektir. Öyle ise, görelim bakalım, Nora hakkında daha başka neler öğrenebileceğiz.)

«Mrs. Linde: Peki, bunu ona hiç söylemeyecek misin?

NORA: (Düşünceli ve hafif gülümseyerek) Evet, belki günün birinde söyleyeceğim - ama uzun uzun yıllar geçip de güzelliğimden hiç bir şey kalmadığı zaman söyleyeceğim. (Bu sözler, Nora'nın davranışlarını yöneten itici güçlere ışık tutmaktadır. Nora, yaptığı işten dolayı teşekkür beklemektedir) Gülme bana! Tabii, artık Thorwald'ın benimle bugünkü gibi ilgilenmediğini anlayınca demek istiyorum; artık benim dans edip oynamamdan, kılık değiştirip ona okuduğum şeylerden zevk almadığı zaman demek istiyorum. İnsanın yedeğinde bir şeyler bulundurmasında yarar vardır diye düşünüyorum.»

(Helmer'in, övecek yerde kötü bir eş ve kötü bir anne olarak aşağılaması karşısında Nora'nın geçirdiği korkunç sarsıntıyı tasavvur edebiliriz. İşte bu olay, Nora'nın yaşamında bir dönüm noktası olacaktır. Böylece, çocukluğu feci bir ölümle sona erecek ve geçirdiği sarsıntı ile de çevresini kuşatan düşman dünyanın ilk kez farkına varacaktır. Helmer'i yaşatmak ve mutlu etmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Varlığına ve desteğine en çok gereksinme duyduğu bir zamanda ise, onu karşısında bulmuştur. Nora, bir karakter olarak, kendi yönünde gelişmek için gerekli olan her türlü bileşene sahiptir. Helmer de, İbsen'in kendisine saptadığı karakter doğrultusunda hareket etmektedir. Nora'nın yaptığı imza sahteciliğini öğrendikten sonraki acıklı öfkesine hele bir kulak verin.)

«HELMER: Ah, ne korkunç bir uyanış! Meğer şu sekiz yıl içinde... bana neşe veren, gurur veren kadın... ikiyüzlünün, yalancının - daha beteri - daha beteri - suçlunun biriymiş. Anlatılmaz bir çirkinlik! Rezalet! Rezaletin ta kendisi!»

(«Nora sessizdir, Helmer'e dimdik bakmaktadır. Helmer, Noranın önünde dikilir.» Bunlar İbsen'in sahne buyruqlarıdır. Nora, dehşet ve nefretle açılmış gözleri ile Helmer'e bakmaktadır; karşısında gördüğü adam bir yabancıdır, onun uğruna giriştiği eylemin değerini bilmeyen, yalnızca kendini düşünen biridir.) «Bu evde bir takım şeyler olup bittiğini düşünmeliydim. Babanın huyunu suyunu, davranışına yön veren ilkeleri önceden hesaba katmalıydım. Sus!»

(Açık seçik görülüyor ki, Nora'nın yetişme ortamı, İbsen'e, onun zihin yapısını saptamada yardımcı olmuştur. Bu doğrultuda fizyolojik yapısının da yardımcı olmuştur. Çünkü, Nora, güzelliğinin bilincindedir, ikide bir bundan söz eder. Birçok hayranı olduğunu bilmektedir. Ancak, evini terketmeye karar verinceye kadar, onlardan hiç biri kendisine bir anlam taşımaz.)

«HELMER: Babanın ilkeleri, eğilimleri tümüyle sana da yansımış. Sende ne din, ne görev duygusu var.»

Bütün bunlar oyunun başlangıcında, Nora'nın karakterinde görülebilir haldedir. Olan bitenin hepsi, kendi davranışından kaynaklanmaktadır. Karakterinin yapısında yer alan bu itiler, doğal olarak, onun eylemlerini yönetmektedir. Nora'nın karakter gelişimi diyalektiğe uygundur. Umursamazlığının kaygıya, kaygısının korkuya, korkusunun umutsuzluğa dönüştüğünü izleyebilmekteyiz. Duygularının böylece gelişen doruk noktasında ilk büyük şaşkınlığa uğrar, sonra yavaş yavaş evdeki konumunu anlamaya başlar. Bunun üzerine, son ve kesin kararını verir. Bu karar, bir tomurcuğun çiçeğe dönüşmesi kadar doğal ve mantıksal, önüne geçilemez, yolundan saptırılamaz evrimin sonucu olan bir karardır. Evrim, gelişim; doruk, devrimdir.

Şimdi de, tohumun gelişim sürecini başka bir karakterde - Romeo'da izleyelim. Önce, Romeo'nun,

kaçınılmaz sonuca sürüklenmesini zorunlu kılacak ayırıcı özellikleri bulunup bulunmadığına bakalım.

Rosalind'e gönlünü kaptırmış olan Romeo, sevdalı başı ile şurda burda sarhoş-bihoş dolaşıp durmakta iken, caddede akrabalarından birine, Benvolio'ya rastlar. Şu konuşma geçer aralarında:

«BENVOLÍO: Günaydın kuzenim.

ROMEO: Gün o kadar aydın mı?

BENVOLÍO: Dokuzu yeni vurdu.

ROMEO: Kederli saatler amma da uzun geliyor insana. Babam mıydı demin çabucak uzaklaşan?

BENVOLÍO: Oydu. Nedir Romeo'nun saatlerini uzatan keder?

ROMEO: Onları kısaltacak şeyin bende bulunmaması.

BENVOLÍO: Âşık mısın?

ROMEO: Oldum...

BENVOLÍO: Aşktan mı?

ROMEO: Sevdiğimin lûtfundan.»

Romeo, sevdiği güzelin, «Cupidon'un oku ile yaralanmış olmasından» acı acı yakınmaktadır:

«Pek güzel o, pek zeki, pek zekice güzel,

umutsuzluğa salıyor beni sevap uğruna:

sevmemeye yemin etmiş;

içtiği bu and benim ölümüm oldu,

bu andı bildirmek için yaşıyorum ben.»

Benvolio, «başka güzelleri denemesini» öğütlerse de, o, bu öğütlere kulak asmaz.

«ROMEO: Sonradan kör olan unutamaz

daha önce gördüğü değerli hazineyi.

.....

Hoşça kal; unutmayı bana

öğretemezsin.»

Fakat daha sonra, garip bir raslantı ile, sevgilisi Rosalind'in, ailesinin can düşmanı Capulet'lerin evinde olacağını, orada konuklarla gülüp eğleneceklerini öğrenir. Şöyle, kaçamak yoldan, bir kerecik olsun onu görebilmek için ölümü bile göze alarak Capulet'lerin evine gitmeye karar verir. Gider; evdeki konuklar arasında, gözünü kamaştıran, solugunu kesen, başını döndüren olağanüstü güzelikte birini görür.

Rosalind silinip yok olmuştur artık. Uşaklardan birine sorar:

«ROMEO: Şu hanım da kim,
şu, beyzadenin elini süsleyen?

UŞAK : Bilmiyorum efendim.

ROMEO : Ah, parlak yanmayı öğretiyor meşale-
lere!

Bir Habeşin kulağındaki mücevher gibi
asılmış sanki gecenin yanağına;
öyle zengin bir güzellik ki, el sürmeye
gelmez,
öyle değerli ki, fazla gelir yeryüzüne!
Şu güzel, akranları arasında nasıl gö-
rünüyorsa
öyle görünür ak bir güvercin kargalar
arasında.

Dans bitince, durduğu yeri gözleyeyim,
eline değsin de kutsansın kaba elim.
Gönlüm hiç sevdi mi şimdiye dek?
İnkâr edin gözlerim! Çünkü gerçek gü-
zelliği

görmedim bu geceye dek.»

Romeo, bu sözleriyle, yazgısının zarlarını atmış
olur.

Kendini beğenmiş, tezcanlının biridir Romeo.
Gerçek sevgilisinin, Capulet'lerden birinin kızı ol-
duğunu öğrenince, kendisine ve ailesine karşı ölüm
niyetleriyle dopdolu olan bu nefret kalesine saldır-
maktan çekinmez. Sabırsızdır; atılgandır; engelleri
küçümser. Güzel Juliet'e karşı duyduğu aşk onu
daha da sabırsız ve atılgan hale getirmiştir. Sevgi-
lisi uğrunda gururundan bile vazgeçmeye razıdır.
Juliet için hiç bir bedel fazla sayılmaz.

Rosalind'i yalnızca şöyle bir görebilmek için ölü-
mü bile göze alarak yaşamını tehlikeye atmaktan
çekinmeyen Romeo'nun, delice tutulduğu Juliet uğ-
runa neleri göze alabileceğini kestirmekte güçlük
çekmeyiz.

Ondan başka hiç bir erkek korkup çekinmeden
bunca tehlikeyi göze alamaz. Romeo karakterinin,
daha piyesin başlangıcında kendini gösteren geli-
şim olasılığı, o karakterin doğuştan gelme özelliği-
dir.

Shakespeare Evrakı adlı yapıtında Mr. Maginn'
in, Romeo'nun, yaşamı boyunca başına gelenlerin,

«talihsiz» liğinden ileri geldiğini, hangi tutkuya kendini kaptırırsa kaptırsın, aşkında olduğu gibi, bu kara yazgıdan gene de kurtulamayacağını söylemesi ilginçtir.

Mr. Maginn, her insan gibi, Romeo'nun da, karakterinin buyruğuna göre hareket edeceği gerçeğini gözardı etmektedir. Evet, Romeo'nun yenilgisi doğuşundan gelmektedir; «kara yazgısı» isteklerinin gerçekleşmesine engel olur. Denetim altına almadığı tezcanlılığı, onu, başka birinin kolaylıkla savuşturabileceği tehlikelere iter.

Romeo'nun mizacı, yetişme koşulları - kısaca, karakteri, yazarın önermesinin gelişimini ve kanıtlanmasını sağlayan bir tohum olmuştur.

Okuyucunun anımsamasını istediğimiz önemli nokta şudur: Romeo, kendisini Romeo yapan (tezcanlılığı vb.) niteliklerin toplamıdır ve yaptıklarını ona bu nitelikler yaptırmıştır, (öldürme, intihar). Karakterinin bu ayırıcı özelliği, söylediği ilk sözde açıkça belirir.

Karakter gelişiminin başka bir güzel örneği, Eugene O'Neill'in *Yas Elektra'ya Yaraşır* adlı piyesinde de bulunmaktadır. Tuğgeneral Ezra Mannon ile karısı Christine, kızları Lavinia'ya, genç bir adamın kendisine âşık olduğunu söylediklerinde, daha piyesin başlangıcında onun yanıtı şu olur:

«LAVİNİA: (Sertleşip kabalaşarak) Aşk nedir, bilmiyorum. Bilmek de istemiyorum. (Gergin) Nefret ediyorum aşktan!»

Lavinia eksen karakterdir, bütün piyes boyunca eksenliğini korur. Annesinin kirli aşk serüveni, onu daha sonraki tutum ve davranışına itmiştir, hoşgörüsüz ve kinci yapmıştır, ölene dek.

Hiç kimseyi bir *pageant* (*) yazmaktan ya da yaşamın güzellikleri üzerine tatlı-yumuşak kadanslar yapan o yorulmak nedir bilmez Saroyan'ın yolunu izlemekten alıkoymak niyetinde değiliz. Bunlar da

- (*) Pageant: Kalabalık bir grubun katılmasıyla, kısa kısa dramatik skeçlerden, danslardan, pantomimlerle şarkılardan ve kalabalığın müzik eşliğinde tantanalı geçişinden oluşan bir çeşit halk şenliği. (Çev.)

etkili, hatta görülmeye degecek ölçüde güzel olabilirler. Gertrude Stein'ı da (itiraf edelim, neden söz ettiğini her zaman anlayamayacak bile), en çok beğendiğimiz, yalnızca kaprisleri ve biçimidir gibi basit bir gerekçeyle, yazın'ın gözü yaşlı - iniltili alanı dışına atamayız. Çürümüş, bozulmuş olandan yepyeni, dipdiri bir yaşam fışkırır. G. Stein'in bu, biçim yoksulu yazıları da yaşama ilişkindir elbet. Uyumsuzluk olmasaydı, asla uyum da olamazdı. Kimi piyes yazarları ilkin doğrudan doğruya karakteri ele alırlar, sonra onu iyi yapımlı bir binanın içine yerleştirmek isterler; yazdıkları bir *Pageant*'a ya da bir Saroyan kırmasına dönüştüğünde de, yapıtlarına, sözümona, piyes gözü ile bakmamızda direnirler. Bu bizim elimizden gelmez, ne kadar çabalarsak çabalayalım, yapamayız bunu. Tıpkı, bir çocuğun zihinsel kavrama gücü ile Einstein'ın zihinsel gücünü ölçüştüremeyeceğimiz gibi.

Robert E. Sherwood'un *Idiot's Delight* adlı piyesi böyle bir yapıttır. Bu piyes her ne kadar Pulitzer Ödülü'nü kazandıysa da, iyi yapımlı bir piyes olma niteliğinden yoksundur.

Harry Van ile Irene piyesin baş karakterleri olarak görünmektedirler. Onlar öyle görünmektedirler ama, biz onlarda hiç bir gelişim göremeyiz. Irene yalancının biridir. Harry ise, iyi huylu, mutlu, talihli bir kimsedir. Ancak piyesin sonuna doğru biraz gelişim görürüz, fakat o zaman da piyes sona erer.

Kusursuz bir sahne düzeninden yoksun olsalar bile; Lavinia, Hamlet, Nora ve Romeo gene de karakter olma niteliklerini; canlı, nabızları atan, dinamik kişiliklerini sürdürürler. Öte yandan, zavallı Harry ile Irene; amaçsız, ereksiz, şurda burda, gelişigüzel dolaşır dururlar.

SORU: «Gelişim» sözü ile, kesin olarak neyi anlatmak istiyorsunuz?

YANIT: Diyelim ki, Kral Lear, ülkesini kızları arasında bölüştürmek istiyor. Bu, bir budalalıktır; piyes bunun budalalık olduğunu seyirciye kanıtlamalıdır. Bu ise, Lear'in, yanlış hâketinden doğan eyleminin; kendisi, «karakterinin dönüşümü» ya da mantıksal gelişimi üzerindeki etkisi sergilenerek

yapılır. İlk, kızlarına verdiği yetkinin kötüye kullanıldığından *kuşku* duyacaktır. Sonra, kuşkusunda haklı olduğunu görecektir, daha sonra, gene haklı olarak, öfkelenenecektir. Öfkesi giderek daha da artacak, tam bir kızgınlığa dönüşecektir. Tüm yetkileri elinden alınmış, zavallı bir duruma düşürülmüştür. Böyle bir duruma katlanamayarak kendini öldürmek ister. Pişmanlık ve acılar içinde kıvrana kıvrana aklını oynatır ve ölür.

Lear bir tohum ekmiş, o tohum filizlenip gelişmiş ve kendisinden beklenen ürünü vermiştir. Bu ürünün bu kadar acı olabileceği hiç aklına gelmemişti. Ama neylersiniz ki, karakterinin, işlediği ilk kusurdan kaynaklanan kaçınılmaz sonucudur bu. O da kusurunun bedelini öder.

SORU: Kızları arasında doğru bir seçim yapsaydı -yani, en güvenilirini olarak en küçük kızını seçseydi- acaba karakter gelişimi gene aynı yolu mu izlerdi?

YANIT: Elbette ki hayır. Her kusur -ve onun uyandırdığı tepki- bir önce kusurdan kaynaklanır. Eğer Lear başlangıçta doğru seçim yapmış olsaydı, daha sonraki eylemin meydana gelmesine neden kalmazdı. İlk büyük yanılması, krallık yetkilerini çocuklarına bırakmaya karar vermesidir. Bu yetkilerin büyüklüğünü, insanı en yüce güçlerle ve onurla donattığını bilmekte ve de kızlarının kendisine karşı beslediğini sandığı sevgiden, saygıdan hiç kuşulanmamaktaydı. Cornelia'nın görünüşteki soğukluğu karşısında büyük sarsıntı geçirdi ve ikinci kusurunu işledi. Eylemden çok, söze değer verdi. Daha sonra olup bitenler işte hep bu nedenden doğmuştur.

SORU: İşlediği kusurlar düpedüz budalaca değil miydi?

YANIT: Evet, öyleydi. Ama unutmayın ki -sizinki ile benimki de dahil- bütün kusurlar, *işlendikten sonra* budalaca görünürler. Bunlar, zamanında, acıma duygusundan, cömertlikten, duygudaşıktan, anlayıştan kaynaklanabilir. Sonradan budalaca diye adlandırdığımız bir hareket, başlangıçta güzel bir davranış olarak görünmüş olabilir.

«Gelişim», bir karakterin, içine düştüğü çatışma-

da, o çatışmaya karşı gösterdiği tepkidir. Bir karakter, söz konusu çatışmada, doğru ya da yanlış, yapacağı hareketle gelişebilir. Önemli olan nokta şu ki, karakter eğer gerçek bir karakterse, *keşan-kes* gelişmek zorundadır.

Bir çifti ele alalım; çiftler birbirlerini sevmektedirler. Bırakın bir süre onları kendi hallerine; giderek bir dramın öğelerini yarattıklarını göreceksiniz. Aralarında başgösteren bir çatışma yüzünden birbirlerinden ayrılabilirler. Ya da sevgileri gittikçe yoğunlaşır, bu kez de çatışma dıştan gelerek mutluluklarını sarsabilir. Böyle bir durumda, önermeniz, eğer, «Gerçek aşk, engeller karşısında daha da yoğunlaşır ve güçlenir,» ya da «büyük bir aşk bile engeller karşısında sarsılır, acı çeker,» biçiminde formüle edilmişse, o zaman, karakterlerinizin ulaşacakları belli amaçları ve önermeyi kanıtlamak için gelişme şansları var demektir. Bir önermenin kanıtlanması, karakterlerin gelişim göstergesidir.

5

KARAKTERİN İSTENÇ GÜCÜ

Zayıf karakter bir piyesin üstlendiği çatışma yükünün altından kalkamaz. Böyle bir karakter piyese destek olamaz. O zaman biz de onu piyesin beş kişisi yapmaktan vazgeçeriz. Yarışma olmazsa spor olmaz; çatışma olmazsa piyes olmaz. Kontrpuansız armoni düşünülemez. Piyes yazarının yalnızca kendi inançları uğrunda savaşmaya niyetli karakterlere gereksinmesi yoktur. O, seçeceği karakterin güçlü, dayanıklı olmalarını, üstlendikleri savaşımı mantıksal sonucuna ulaştıracak niteliğe sahip bulunmalarını ister.

Başlangıçta zayıf olduğu halde olaylar ilerledikçe güçlenen bir karakterle yola çıkabiliriz ya da tam tersi, başlangıçta güçlü olduğu halde, uğradığı çatışmalar nedeniyle giderek zayıflayan bir karakterle işe girişebiliriz. Bu ikinci olasılıkta önemli olan nokta, söz konusu güçlü karakterin, olayların içinden güçsüzleşerek geçmesi ve girerek ezilip aşı-

gılanmaya bile katlanabilecek güçte olması gerektiğidir.

İşte size, O'Neill'in *Yas Elektraya Yaraşır* adındaki piyesinden alınma bir örnek. Brant, Lavinia ile konuşuyor. Brant, güçlü-kudretli Mannon ile bir hizmetçi kızın aşkının ürünüdür. Mannon'ların gözünde bir süprüntüdür Brant ve annesi onu uzaklarda bir yerlerde büyötmüştür. Şimdi, takma bir adın ardına gizlenerek annesinin aşağılanmasıyla kendi başına gelenlerin, çektiğı acıların hesabını görmeye gelmiştir. Kaptan olmuştur. Annesiyle kendi başına gelenleri gizlemek amacıyla ona ilâni aşk eder. Fakat, Lavinia'nın hizmetçisi hanımını uyarır.

(Brant uzanıp elini tutmak ister; Lavinia ise, elinin eline dokunmasıyla yerinden fırlar ve uzaklaşır.)

«LAVİNİA: (Soğuk bir öfke ile) Dokunma bana! Küstah! Yalancı! Sen... (Bu sözler üzerine Brant'ın zihni allak bullak olurken, Lavinia, hizmetçi Seth'in öğüdünü uygulamanın tam sırasıdır diyerek nefret dolu aşağılayıcı bakışlarla gözlerini ona diker.) Canuk'lu adi bir kadının oğlundan, ucuz romantik yalanlardan başka bir şey beklemek aptallık olurdu zaten.

BRANT: (Sersemlemiştir.) Ne? (Annesine yönelik bu aşağılayıcı sözler onu zıvanadan çıkarır, hışımla yerinden fırlar.) Lânet olsun sana! Kadınlığın filan umurumda değil. Hiç bir Mannon ona dil uzatamaz. Ben...

LAVİNİA: (Gerçeğı öğrendiğı için dehşet içinde kalmıştır.) Demek doğru? Sen onun oğlusun! Aman Yarabbi!

BRANT: (Kendini güçlükle tutmaya çalışarak sertçe meydan okur.) Ne olmuş yani oğlu isem? Öyle bir kadının oğlu olmaktan gurur duyarım! Tek utancım, damarlarımda kirli Mannon kanının dolaşmasıdır. Elimin dokunuşuna tahammül edemeyişinin nedeni de bu, değil mi? Sen bir hizmetçinin oğluna lâıyk olamayacak kadar iyisin, öyle mi? Yemin ederim, yeterince hoşnuttun, şeyden önce...!»

Bu karakterler dipdiri, savaşım gücüyle dopdolu,

piyesi kreşendo noktasına doğru rahatlıkla sürükleyip götürebilecek nitelikte karakterlerdir. İntikamını almayı nicedir planlayıp duran Brant, şimdi tam fırsat eline geçmişken, bundan vazgeçiyor. Bu noktada çatışma, krize dönüşmektedir. Gerçek kimliği ortaya çıktıktan sonra, Brant'ın nasıl hareket edeceğini iyiden iyiye merak eder hale geliriz. Ne yazık ki, O'Neill bu piyeste karakterlerini bozar, çarpıtır. Bu konudaki daha fazla bilgiyi kitabımızın piyes çözümleme bölümünde vereceğiz.

Irwin Shaw'un *Bury the Dead* adlı piyesinde, ölmüş askerlerden birinin karısı olan Martha konuşuyor:

«MARTHA: Her evin bir bebeği olmalı. Ama ev de, buz sandığı buzla dolu, temiz bir ev olmalı. Niçin benim bebeğim olmayacakmış? Başkalarının bebekleri var. Onlar takvimden her yaprak yırtışlarında derilerinin yerde sürüklendiğini hissetmek zorunda değiller. Onlar lüks cankurtaranlarla güzel hastanelere giderler, renkli örtüneler ve bürüneler içinde bebeklerini doğururlar. Nasıl oluyor da Tanrı, onların bu derece rahatlık ve kolaylık içinde bebek edinmelerine yardım ediyor?

WEBSTER: (Askerlerden biri) Onlar makine ile evlenmişlerdir de ondan.

MARTHA: Hayır! Bin sekiz yüz elli onlara göre değil. Şimdi ise... daha da beter. Bedelin ayda yirmi dolar. Öldürülmek üzere sen kendini kiraya veriyorsun ve ben buna karşılık ayda yirmi dolar alıyorum. Bir somun ekmek alabilmek için bütün gün kuyrukta bekliyorum. Tereyağın tadı nasıldı, unuttum. Haftada bir, kokuşmuş bir parça et alabilmek için yağmur altında, delik papuçlarımla kuyrukta bekliyorum. Geceleyin evime dönüyorum. İki çift laf edecek kimse yok. Hükümetin enerji kısıtlaması yüzünden, ufacık bir aydınlıkta tek başıma oturuyor ve tahtakurularını seyrediyorum. Sen gitmek, beni de bu halde bırakmak zorundaydın. Geceleri, beni, iki çift laf edecek kimseden yoksun bırakarak tek başıma kalmaya mahkum eden savaştan bana ne? Seni uzaklara gitmek zorunda bırakan, sonra... savaştan bana ne?

WEBSTER: Şimdi isyan edişlmin nedeni işte bu, Martha.

MARTHA: Pekî, niçin bekledin öyleyse bunca zaman? Neden şimdi isyan ediyorsun? Niçin bir ay, bir yıl, on yıl önce isyan etmedin? Niçin? Neden ölünceye kadar bekledin? Bîn sekiz yüz ellide, bir hafta, tek söz etmeden, hamamböcekleriyle başbaşa yaşadın, sonra, seni öldürdükleri zaman isyan etmeye kalktın! Aptal!

WEBSTER: Bilmiyordum böyle olacağını.

MARTHA: Bilemezsin tabii! Senin bildiğin, iş işten geçinceye kadar beklemek! Yaşayanlar için isyan edecek pek çok neden vardır. Pekâlâ, isyan et! Geçmişten söz etmenin zamanıdır. Sizler, bîn sekiz yüz ellinin zavallı, yoksul sersemeleri, hem kendiniz, hem karılarınız, hem de karılarınızın doğurmadığı çocuklar için ayaklanın bakalım! Söyle onlara, hepsi ayaklansın! Söyle onlara! Söyle! (Acı acı haykırır. Işıklar kararır.)»

Bu karakterler de savaşıma gücüyle dopdoludurlar. Her yaptıkları, karşıt güçlerin uyanmasına neden olur.

Bütün büyük piyesleri gözden geçirin, o piyeslerde yer alan karakterlerin, *sorunu çözümleme* doğrultusunda amaçlarına ulaşınca ya da yenilinceye kadar savaştıklarını göreceksiniz. Çehov'un karakterlerine bakalım; bu karakterler, edilgenlikleri içinde o kadar dirençlidirler ki, koşulların biriktirip harekete geçirdiği güçler bile onları kolay kolay yenemez.

Mantık dışı görünen kmi zayıflıklar, pekâlâ, güçlü bir piyesin rahatlıkla hareket noktası olabilir.

Tütün Yolu'na bakın. Bu piyesin baş kişisi olan Jeeter Lester, hemencecik dize gelen, başarıyla yaşamaya ya da ölme gücünden yoksun zayıf karakterli biridir. Yoksulluk yakasına yapışmıştır, karısı ve çocukları açlıktan kıvrınmaktadır, kendisi ise, işsiz güçsüz dolaşıp durmaktadır. Hiç bir felâket onu harekete getirecek yeterlikte güçlü değildir. Bu zayıf, bu yararsız adam, inanılmaz güçle bir tansığın gerçekleşmesini beklemektedir. Bu durumdaki bir adam geçmişe sımsıkı bağlanabilir; yaşamakta olduğu zamanın, önüne çıkardığı çözülmesi

gereken sorunları görmezlikten gelebilir. Geçmişte uğradığı haksızlıklardan durup dinlenmeden yakınıır. Yakınıır ama, o haksızlıkları düzeltmek için de hiç bir şey yapmaz.

İmdi, Jeeter Lester zayıf bir karakter midir, yoksa güçlü bir karakter mi? Bizim görüşümüze göre, o, son yıllarda tiyatrodaki gördüğümüz en güçlü karakterlerden biridir. Çürümüşlüğü, ezilmişliğin tipik bir örneği olmakla birlikte gene de güçlüdür. Bu, doğal bir çelişkidir. Lester, zamanın getirdiği değişikliklere karşın, kendi *status quo*'sunu inatla korur ya da korur görünmektedir. Doğal yasalara karşı girişilecek bir savaş için bile olağanüstü güç gerekir. Jeeter Lester'de bu güç vardır. Gelgelelim, durmadan değişen koşullar kendilerine uymayanları nasıl safdışı etmişlerse, aynı biçimde, onu da safdışı edeceklerdir. Jeeter ile dinosaur aynı yazgıyı paylaşırlar.

Jeeter Lester, toprağı elinden alınmış küçük çiftçi sınıfının temsilcisidir. Ziraatın makineleşmesi, servetin bir azınlığın elinde toplanması, rekabet, vergiler Lester'i de, sınıfını da işsizliğe itmiştir. Ama o gene de kendisi gibi yoksullarla birleşip örgütlenmeyecektir. Çünkü, örgütlenmenin öneminden habersizdir. Ecdadı da örgüt diye bir şey bilmemekteydi, zaten. Böylece, Lester, dış dünyada olup bitenler karşısında bakar kör haliyle yaşamını sefil yalnızlığı içinde sürdürür gider. Bilgisizliğinde direnir. Geleceğı değiştirmeye karşıdır. Zayıflığında son derece güçlüdür Lester; değişmektense, kendini de, sınıfını da yavaş bir ölüme mahkûm etmeyi yeğ tutar. Evet, Jeeter Lester güçlü bir insandır.

Klasik anneden daha tatlı, daha zayıf bir karakter düşünülebilir mi? Bu annenin ölçülere sığmaz dikati, sevecen koruyuculuğı, kaygılı uyarıları unutulabilir mi? Bu anne kendini bir tek amaca adar: çocuğunun başarılı olmasına; gerekirse, o uğurda canını verir. Sizin anneniz de böyle değil mi? Çoğu anneler böyledir ve bu annelerin kurduğı bir annelik geleneğı vardır. Düşlerinizde, bir kerecik olsun, annenizin gülümseyişi ile, küskün sususuyla, ardı arkası kesilmez uyarıları ve azarlarıyla, göz-

yaşlarıyla hiç karşılaşmadınız mı? Yaşamınızda, bir kerecik olsun, annenizin isteklerine karşı gelmenin cinayet işlemekle bir olduğu duygusu içinizde uyanmadı mı? Dünyadaki bütün günahları toplayın, biriktirin; gene de bunların, o tatlı, o özverili annelere yalan söyleyenlerin işledikleri günahlardan daha büyük olmadığını göreceksiniz.

Görünüşte zayıf, her zaman vazgeçmeye ve boyun eğmeye hazır, bununla birlikte, sonunda hemen daima kazanan: işte, Anne budur. Nasıl yakalayıp bağladığınızı kolay kolay anlayamazsınız; bir söz vermişsinizdir, bunu bilirsiniz ve sözünüzü tutmamazlık edemezsiniz.

Anneler zayıf mıdır? Kesinlikle hayır! Sidney Howard'ın *Silver Cord*'unu düşünün. Bu piyeste bir anne vardır ki, çocuklarının yaşamını -gaddarlıkla değil, tathılıkla, yumuşacık sözlerle, acı gözyaşları ve etkisiz gibi görünen susuşlarıyla- yıkıp mahveder. Sonunda, çevresinde kim varsa, hepsinin de yaşamını altüst eder. Zayıf mıdır bu kadın?

Peki, güçlü karakterlerin karşısında yer alan zayıf karakterleri nasıl niteleyeceğiz? Zayıf karakterler, savaşıma gücünden yoksun karakterlerdir.

Sözgelimi, Jeeter Lester, açlık ve yoksulluk karşısında edilmindir. Edilmindir ama, böyle bir durumda hiç bir girişimde bulunmaksızın köşeye çekilip oturmak da, en azından, tuhaf olur. Yanlış yönlendirilmiş olsa da, bu adam dayanıklıdır. Kendini koruma yasası doğal bir yasadır; bu yasa hayvanları da, insanları da, besin bulmak için, avcılığa, gerektiğinde hırsızlığa, hatta cinayete kadar sürükler, Jeeter Lester bu yasaya boyun eğmez. Onun kendine özgü bir geleneği ve ecdadından sürüp gelen bir aile ocağı var. Bu ocak bir zamanlar nasıl ecdadının idiyse, şimdi de onundur; sıkıntıya ve yoksulluğa düştü diye bu ocağı bırakıp gitmek, ona göre, korkakça bir hareket olur. Kendisine ait olanlar yüzünden başına gelen bütün belalara ve cezalara katlanmayı yüreklilik sayar. İliklerine işlemiş olan tembellik, hatta korkaklık, onu, şimdiki bu inatçı adam haline getirmiş olabilir. Ancak, bütün bunlardan çıkan sonucun belirlediği davranış, güçlü bir karakterin göstergesi olmaktadır.

Gerçekten zayıf karakter yapısına sahip kişi, bas-kıyı yeterince hissetmediği için savaşılmaya gerek görmeyen kişidir.

Alın Hamlet'i. İnâatçıdır Hamlet, yürekli ve kararlı tutumuyla, babasının ölümünü örten giz perdesini yırtar. Aynı zamanda, zayıflıkları da vardır. Öyle olmasaydı, yapma bir deliliğin ardına gizlenmek zorunda kalmazdı. Duygululuğu, yürüttüğü savaşta kendisi için bir engeldir. Bununla birlikte, yaptıklarını-yapacaklarını casusluyor diye Polonius'u öldürmekten de geri kalmaz. Hamlet eksiksiz bir karakterdir, bu nedenle de, Jeeter gibi, bir piyes için eşi bulunmaz bir gereçtir. Çelişki, çatışmanın özüdür ve bir karakter, amacına ulaşma uğrunda kendi içsel çelişkilerini yenebildiği zaman, biz ona güçlü karakter deriz.

Black Pit'teki gizli polis, zayıf, başarısız çizilmiş karakterin güzel bir örneğini verir. Bu kişi ne yapacağına bir türlü karar veremez. Yazar, uzlaşmaya varmanın tehlikesine dikkatimizi çekmek isterse de, seyirci, aşağılanması, horlanması istenen adama sempati duyar ve acır.

Adam, gerçekte, hiç bir zaman gizli polis olmadı. Saldırgan değil, utangaçtı. Bir takım yanlış işler yapmakta olduğunu bilmekteydi, ama, yapmamak elinde değildi. Öte yandan, sınıf bilinci olan bir kimse de değildi, çünkü kendi sınıfına sadakatsizlik etmişti - bu konuda da elinden bir şey gelmemekteydi.

Çelişkinin olmadığı yerde çatışma da olmaz. Söz konusu piyeste, çatışma gibi çelişki de yanlış ele alınmış. Adam kendini bir ağa düşürdü, sonra da ordan kurtulmak için gereken yürekliliği gösteremedi. Utanç duygusu, kendisini, bir karar vermeye -uzlaşmaya varmaya- zorlayacak güçte değildi. Ayrıca, allesine karşı beslediği sevgi de, bütün karşı koymaları göğüsleyecek ve tam bir gizli polis olmasını sağlayacak yeterlikte büyük değildi. Şu ya da bu yolda bir karar verme gücünden yoksundu. Böyle bir kişi, üstlendiği piyesin yükünü taşıyamaz. Şimdi, zayıf karakterin kimliğini başka bir tanım-la da dile getirebiliriz: «Zayıf karakter, hangi ne-

denle olursa olsun, eyleme geçme kararını veremeyen kişidir.»

Gizli polis Joe, doğuştan mı zayıf karakterliydi ki, hiç bir koşul altında karar veremedi? Hayır. Eğer Joe'nun içinde bulunduğu durum yeterince baskısını duyurmuyorsa, o zaman, yazara, daha iyi formüle edilmiş bir önerme bulmak görevi düşmektedir. Joe daha ağır baskı altında kalırsa, daha şiddetli tepki gösterir. Karısı, çocuğunu ebesiz doğurmak zorunda kalacak diye Joe'yu kaygılandırmak yeterli değil. Dünyanın her köşesinde her gün görülebilen bir olay bu. Böyle doğum yapan annelerin pek çoğu da yaşamaktadır.

Koşullar uygun olduğu takdirde savaşılmayacak hiç bir karakter yoktur. Eğer bir karakter zayıf ve dirençsizse bu, yazarın, o karakterin savaşa yalnız hazır değil aynı zamanda istekli olabileceği psikolojik anı bulamamış olmasının sonucudur. Saldırıya geçilecek nokta iyi hesaplanmamıştır. Şöyle de diyebiliriz: karar iyice olgunlaşmamıştır. Yazar, bir karakteri, henüz eyleme geçmeye hazır olmadığı bir zamanda, bir geçiş döneminde yakalayabilir. Eyleme geçmeye hazır olmadıkları halde yazarın zoru ile eyleme itilen karakterlerin çoğu başarısızlığa uğrarlar. Eylemin hazırlık süresi kestirilemez; bu süre bir saat de olabilir, bir yıl da, yirmi yıl da.

22 şubat 1939 tarihli *The New York Times* gazetesinde şu küçük haberi okuyoruz:

CİNAYET VE CİNNET

«Metropolitan Yaşam Sigorta Şirketi, 500 öldürme olayı üzerinde yaptığı incelemenin sonuçlarını, hayret verici nedenleriyle birlikte, kendi bülteninde yayınlamıştır. Sinirli bir koca, akşam yemeği vaktinde hazır olmadı diye karısını öldüresiye dövmüştür. Bir adam 25 Cent için arkadaşını öldürmüştür. Bir lokanta sahibi, bir sandviç yüzünden çıkan tartışmada müşterisini tabanca ile ateş ederek öldürmüştür. Para ile çalışan otomatik müzik aletine beş Centi atıp da piyanoyu ilkin kimin çalacağı konusunda çıkan tartışma üzerine, bir bar gediklisi, tartıştığı kişiyi döve döve öldürmüştür.»

Bu insanların hepsi de çıldırmış mıydı? Hangi güç onları bir hiç yüzünden cana kıyacak duruma getirebilirdi? Olağan insanlar bu tür gaddarlıklardan kaçınırlar. Onlar herhalde delirmiş olmalıydılar.

İlk bakışta canavarca ve akla sığmaz gibi görünen bir öldürme olayında, öldürenin karakterini aydınlığa çıkarmanın tek yolu, onun fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik yapısını incelemektir.

Karşımızda elli yaşında bir kahraman var. Kendisiyle alay etti diye çekmiş bıçağını, öldürmüş birini. Herkes bu adama kötü, toplum dışı bir yaratık, bir canavar gözü ile bakmaktadır. Görelim bakalım, nedir bu adam.

Bu katilin geçmişi, onun, vaktiyle uysal, kimseye zararı dokunmayan, çalışkan, kusursuz bir baba, saygı değer bir vatandaş ve sevilen bir komşu olduğunu göstermektedir. Bir firmada otuz yıl muhasebeci olarak çalışmış. İşverenleri, onu şerefli, sorumluluk duygusuna sahip, nazik bir insan olarak tanımışlardır. Cinayetten tutuklandığını öğrendikleri zaman büyük bir şaşkınlığa uğramışlardır.

Kendisini cinayete iten nedenlerin kökü, otuz iki yıl öncesine, evlendiği zamana kadar uzanmaktadır. O zamanlar on sekiz yaşındaydı; tamamiyle karşıt mizaçta olmasına karşın, karısını çok seviyordu. Karısı kendini beğenmiş, güvenilmez, oynak, fingerdek bir kadındı. Günün birinde doğru yola geleceğine içtenlikle inandığı için uygunsuz hareketlerini bir süre görmezlikten geldi. Arada sırada tehditlerde bulunduyorsa da, karısını, utanç verici davranışından alıkoyacak hiç bir şey yapmadı. Tehditleri sadece tehdit olarak kaldı.

Onu bu durumda gören bir piyes yazarı, böyle birini, dramatik bir karakter olarak çok zayıf ve pısırık bulabilir. Adamcağız, aşağılananmanın acısını derinden duymuştur duymasına, ama, karşı koyacak güçten yoksun olduğu için hiç bir şey yapamamıştır. Bundan sonra da ne yapabileceği hakkında herhangi bir belirti yoktur.

Yıllar geçer. Bu arada karısı ona üç güzel çocuk verir ve kahramanımız, karısının, ilerlemiş yaşında artık değişip düzeleceğine inanmaktadır. Gerçek-

ten de değişir kadın. Daha dikkatli, uslu edepli, iyi bir eş ve anne görünümü takınır.

Derken, günün birinde, bir daha dönmemecesine çeker gider, gözden kaybolur. Zavallı adamcağız ilk günlerde aklını oynatacak gibi olur. Sonra toparlar kendini, firmadaki işinin yanı sıra karısının bıraktığı ev işlerini de üstlenir. Bu özverili çalışmalarına karşın çocuklarından bir teşekkür olsun gelmez. Çocuklar onu suçlarlar ve ilk fırsatta da çekip giderler.

Görünüşte, kahramanımız, bütün bunları tevekkülle sineye çekmektedir. Bu davranışı belki de korkaklığından ileri gelmektedir; karşı koyacak, başkaldıracak güçten yoksundur belki de. Şu da olabilir: hedef olduğu bunca suçlamalara, uğradığı bunca haksızlıklara tahammül edebilmek için insanüstü güce ve yürekliliğe sahiptir belki de.

Günün birinde, gurur kaynağı olan evini de elinden alırlar. Bu olay onu çok sarsar, evini kurtarmak için çırpınır, didinir, fakat kurtaramaz. Kesin ve şiddetli eyleme geçecek noktaya henüz gelmemiş olmakla birlikte, artık öfkesi kabarmaya başlamıştır. Değişmesine, sinirlenmesine, huzursuzlanmasına karşın yine de korkaklığını sürdürür. Bir çıkaryol aramakta ve bulamamaktadır. Şaşkına dönmüştür, yalnız kalmıştır. Başkaldıracağı yerde kabuğuna çekilir.

Bu hali ile bir piyes yazarı için henüz pek o kadar çekici görünmemektedir - hâlâ bir karar vermiş değildir.

Şimdilik onu ayakta tutan, yalnızca, işidir. Ne yazık ki, son günlerde işinde de bir sarsıntı baş göstermiştir. Derken, günün birinde son darbeyi de yer. Otuz yıl köle gibi çalıştığı işi de elinden alırlar, yerine daha genç birini getirirler. Bunun üzerine öfkeden aklını oynatacak hale gelir. Böylece, en sonunda, patlama noktasına itilmiş olur. İşte böyle bir anda biri kalkar da -hele içine yuvarlandığı çöküntüye ilişkin- küçücük bir şaka yapacak olursa, hiç dinlemez, öldürür o kişiyi. Kendisine en ufak bir zararı dokunmamış, hiç canını sıkıkmamış birini de durup dururken öldürebilir.

Eğer yeterince dikkatle bakarsanız, nedensizmiş

gibi görünen cinayetlerin gerisinde, her zaman, birbirleriyle yakından ilişkili bir takım olayların oluşturduğu uzun bir nedenler zincirinin bulunduğunu görürsünüz. Bu, «birbirleriyle yakından ilişkili olaylar» cinayeti işleyenin fizyolojik, sosyolojik ve zihinsel yapısından kaynaklanmaktadır.

Böylece, gene, yanlış hesaplama konusuna gelmiş bulunuyoruz. Bir yazar, seçtiği karakteri zihinsel gelişiminin yüksek noktasında yakalamanın ne derece dirimsel önemi olduğunu bilmelidir. Bu konuyu, «Saldırı Noktası»ndan söz ederken daha geniş biçimde ele alacağız. Şimdilik şu kadarını söylemekle yetinelim, her canlı yaratık bir şeyler yapma yeteneğine sahiptir, eğer çevresindeki koşullar yeterince elverişli ise.

Piyesin sonundaki Hamlet, başındaki Hamlet'ten değişik biridir. Aslında, Hamlet, mantığa uygun olarak, sürekli ve düzenli bir gelişim çizgisi boyunca her sayfada değişir. Bizler de geçip giden her dakika, saat, gün, hafta, ay ve yıl boyunca değişmekteyiz. Piyes yazarı için sorun, bir karakteri, en verimli olabileceği zaman kesitinde ele alıp işlemektir. Hamlet'te zayıflık diye nitelediğimiz (kimi zaman çok tehlikeli olan) tutum, tüm kanıtları elde etmedikçe adım atmamasıdır. Öte yandan, kararlılığı, davasına kendini adayışı yönünden güçlüdür. Hamlet karar vermesini bilir. Jeeter Lester de, bilinçli veya bilinçsiz, bir karar vermiştir, kalma kararı. Gerçek şu ki, Jeeter'in kararı bilinçdışı -bilinçaltı da diyebiliriz- iken, Hamlet'in, babasını kralın öldürdüğünü kanıtlamak doğrultusunda verdiği karar bilinçli bir karardır. Hamlet, ayırdında olduğu bir önermeye uygun olarak oynamaktadır. Lester ise, ne yapacağını bilmediği için kaldığı yerde kalmıştır.

Yazar iki tipten dilediğini seçip kullanabilir. Önemli olan, bu noktada yaratıcılığın harekete geçmesidir. Yazar tragedyaya veya komedyaya Çehov'a özgü bir karakter yerleştirirse, işte o zaman güçlük başgösterir. Sağlıklı ve hazır olmadan bir karakteri karar vermeye zorlayamazsınız. Zorlamaya kalkarsanız, eylem yavaşlayarak basmakalıp hale gelir, o zaman da gerçek karakter yansıtılamaz.

Gördüğünüz gibi, gerçekte, zayıf karakter diye bir şey yoktur. Sorun şu: siz, karakterinizi, çatışmaya hazır olduğu bir anda yakaladınız mı?

6

OLAYLAR ÖRÜNTÜSÜ YA DA KARAKTER
HANGİSİ?

«Nedir yaramaz ot? Erdemleri henüz keşfedilmemiş bir bitki.»

EMERSON

Aristo'dan sık sık yapılan alıntılara, insan varlığının üç ögesi üzerinde Freud'un geliştirdiği incelemelere karşın, bilim adamlarının, karakteri, atomunu ya da kozmik ışığını ortaya koyacak ölçüde derinlemesine bir çözümlemeye ulaştırdıkları söylenemez.

Piyas Yazma Sanatı Rehber: adlı yapıtında William Archer şöyle der:

«...Karakter yaratımı, ne sonradan edinilebilir bir yetidir, ne de kuramsal bilgiler ve öğütlemelerle gerçekleştirilebilir.»

«Kuramsal bilgilerle öğütlemeler»in kimseye bir yararı olmadığı görüşüne biz de katılmaktayız. Peki, ya bu bilgilerle öğütlemeler kuramsal değil de somut kaynaktan gelirse? Cansız görünümlü nesneleri icnelemenin daha kolay olduğu doğrudur. Evet ama, karmaşık yapılı ve sürekli devinim halinde olan insan karakterinin de çözülmesi gerekmektedir; sorun, bir takım bilgiler ve öğütlemelerle sadeleştirilerek düzene konulmuştur.

Mr. Archer:

«Karakter çiziminde kesin yönlendirmelere girişmek, bir insanın boyunu bir doksana nasıl çıkarabileceğine ilişkin kurallar ileri sürmeye benzer,» diyor. Bu, genel, fakat bilimsel olmayan bir anlamdır. Ayrıca, bizde uyandırdığı bir çağrışım, Leeuwenhoek'e verilen yanıtla, dünya dönüyor dediği için kiliseye karşı gelmekle suçlanarak ateşe atılıp yakılmaktan güçbelâ kurtulan Galileo'ya verilen yanıtı anımsatıyor. Fulton'un yaptığı ilk buharlı tekne alayla karşılandı. Kalabalık, tekneyi gö-

rünce, «Hareket etmez bu!» diye bağırdı. Tekne hareket edince de, «Durmaz!» diye haykırdı.

Mr. Archer, «Bu nitelik sizde ya vardır ya da yoktur.» derken, karakter çiziminde, içine girilemeye girilmedi (nüfuz edilemeye nüfuz etmede) kimi insanın yetenekli, kimi insanın da yeteneksiz olduğunu kabul ediyor demektir. Eğer bir insan bu işin üstesinden gelebilirse, biz de nasıl üstesinden geldiğini bilirsek, ondan bir şeyler öğrenemez miyiz? Biri çıkar, bu işi gözlem yolu ile yapar. O insanda, başkalarının görmeden geçip gittiği şeyleri görme ayrıcalığı vardır. Acaba, bu daha az talihli kişiler, apaçık ortada duran şeyleri görme gücünden yoksun mudurlar? Belki. Kötü yazılmış bir piyesi dikkatle okuduğumuzda, yazarının, karakterleri hakkındaki bilgisizliğine şaşarız, iyi yazılmış bir piyesi dikkatle okuduğumuzda da, bu kez, yazarın önümüze serdiği bilgi zenginliğine şaşarız. O halde, daha az ayrıcalıklı piyes yazarına, gözlerine daha iyi görmeyi, zihnine daha iyi kavramayı öğretmesini niçin önermeyelim? Daha iyi gözlemci olmasını niçin öğütlemeyelim?

Eğer, «niteliksiz» piyes yazarının imgelem, seçme gücü, yazma yeteneği varsa, yalnızca içgüdüleriyle yazan «nitelikli» piyes yazarından, bilinçli olması nedeniyle, daha çok şey öğrenme olanağına sahip olduğu söylenebilir.

Boyunu bir doksana çıkarma gücü elinde olan bir dahi nasıl oluyor da sık sık başarısızlığa uğruyor? Nasıl oluyor da, önceki çalışmalarında bu derece başarı gösteren bir yazar, şimdi bu derece aptallaşabiliyor? Yalnızca içgüdüsel güçlerine güvendiği için mi acaba? Bu güçler niçin her zaman etkinlik göstermezler? Ayrıcalıklı kişide de bu güçler hem bulunabilir, hem de bulunmayabilir.

En iyimser hesapla, rastlantının lütfuna bağlı, içgüdüsel güçlerine güvenen bir takım dahilerin berbat piyesler yazmış olduklarını sizlerin de kabul edeceğinize inanıyoruz.

Bir insan, gerçekleştirmeyi düşündüğü önemli bir tasarısını, içine doğduğu gibi, hissettiği ve dediği gibi *değil, bilgi ile gerçekleştirebilir.*

Mr. Archer karakteri şöyle tanımlamaktadır:

«...Piyes yazarının pratik amaçları açısından, karakter, *zihinsel*, *coşkusal* ve *sinirsel* karmaşık bir yapı olarak tanımlanabilir.»

Bu tanım pek doyurucu değil. Bu nedenle, Webster's International Dictionary'ye başvuruyoruz. Mr. Archer'ın sözleri, görüldüğünden daha fazla anlam içeriyor olabilir.

Sözlükte şu açıklamaları buluyoruz:

«*Karmaşık*: iki ya da daha çok parçadan meydana gelmiş; bileşik; yalın değil.

Zihinsel: usa vurma, yargılama ve anlama gücü ile kavranabilen; tinsel (spritual) nelikli olan; ancak esinli bir düş gücü ya da tinsel bir içgörü (feraset) ile hissedilebilen.

Coşku: Fiziksel ya da toplumsal kaynaşma, kargaşa, çalkantılı bir hareket.»

Artık biliyoruz. Hem çok yalın, hem de çok karmaşık. Evet, fazla yardımcı değil, ama gene de düşündürücü.

Bir karakterin, «*zihinsel*, *coşkusal* ve *sinirsel* karmaşık bir yapı»dan ibaret olduğunu bilmekle yetinemeyiz. «*Karmaşık zihinsel*» sözü ile ne anlatılmak istendiğini tastamam bilmek zorundayız. İnsan varlığının üç boyuttan oluştuğunu daha önce görmüştük. Bunlar: fizyolojik, sosyolojik, ve psikolojik boyutlardı. Eğer bu boyutları daha da küçük bileşenlerine ayıracak olursak; fiziksel, toplumsal ve zihinsel yapının minimini genlerden oluştuğunu ve bu genlerin itici, yaptırıcı güç olarak bütün eylemlerimizin gerisinde yer aldığını, yaptığımız her şeyi onların yaptırdığını anlarız.

Bir gemi yapımcısı kullandığı gereci bilir; o gecenin, zamanın yıkıcılığına ne kadar dayanabileceğini, ne kadar ağırlık çekebileceğini bilir. Eğer olası bir felaketten sakınmak isterse, bunları bilmek zorundadır.

Bir piyes yazarı da çalışma gerecini, yani karakterlerini bilmelidir. Bu karakterlerin ne kadar ağırlık çekebileceklerini, kurduğu yapıya, yani piyesine ne ölçüde destek olabileceklerini bilmelidir.

Karakter kavramı üzerine o kadar çok çelişkili düşünceler ileri sürülmüştür ki, daha fazla ileri git-

meden, bunlardan birkaçını gözden geçirmenizde yarar var.

John Howard Lawson, *Piyes Yazma Kuramı ve Tekniği* adlı kitabında şöyle diyor:

«Çok kimse, bir öykünün, oluşum süreci içinde bulunan bir şey olduğunu nedense pek düşünemiyor. Bu konuda kendini gösteren karmaşa, piyes yazma sanatına ilişkin bütün ders kitaplarında yer almakta ve bütün piyes yazarlarına güçlük çıkarmaktadır.»

Evet, çıkarmaktadır. Çünkü, bu tür piyes yazarları, işe bir önerme ile girişerek karakteri kendi çevresindeki ilişkileri içinde ele alıp gösterecekleri yerde, evlerini çatıdan başlayarak yapmaya kalkıyorlar. Lawson, kitabının giriş bölümünde şunları söylüyor:

«Piyese; diyalog, karakterlendirme... vb. yalıtılmış öğelerin bir toplamı değildir. Piyese, bütün bu öğelerin birbiri içinde eriyip kaynaşarak meydana getirdiği canlı bir varlıktır.»

Bu dedikleri doğru. Ancak, Mr. Lawson, kitabının hemen öteki sayfasında da şunları yazıyor:

«Biz bir piyesin biçimini, *dış yapısını* inceleyebiliriz. Fakat piyesin iç yapısı, ruhu kavrama gücümüzün dışındadır.»

Eğer şu temel ilkeyi anlamakta güçlük çekersek, bu iç yapı ya da ruh, sonsuza kadar kavrama gücümüzün dışında kalmaya devam edecektir. İlke şu: «iç yapı» denilen şeyle ne anlama geldiği belirsiz ruh, aslında, karakterden ne fazla, ne de eksik bir şeydir.

Lawson'un başlıca yanlışlığı, diyalektiği tersyüz ederek uygulamasıdır. İçine düştüğü karmaşa, Aristo'nun, «karakter, eylemin yardımcı özgesidir,» diye belirttiği yanlış görüşü benimsemesinden kaynaklanmaktadır. Arabayı atın önüne koyduktan sonra, «toplumsal çevre» konusu üzerinde ne kadar direnirse dirensin, anlamı yoktur.

Biz karakterin her yerde en ilginç olgu olduğuna inanmaktayız. Her karakterin kendine özgü bir dünyası vardır ve siz o kişiyi ne kadar çok tanır-sanız, dünyasına da o kadar çok ilgi duyarsınız. Şu anda, George Kelly'nin *The Show-off* ve *Craig's*

Wife adındaki oyunları aklıma geldi. Bu oyunlar sağlam yapılı oyunlar olmaktan uzak bulunsalar da, onlarda bilinçli bir karakter yaratma çabası görülmektedir. Kelly, Craig'ın karısının gözü ile bize renksiz ve iç karartıcı olmakla birlikte gerçek bir dünya gösterir.

George Bernard Shaw, kendisini yönetenin, ilke değil, esin olduğunu söyler. Esinli olsun olmasın, bir yazar, yapıtını karakter üzerine kuruyorsa, bilinçli ya da bilinçsiz, hem gittiği yol, hem de benimsediği ilke doğru demektir. Önemli olan, piyes yazarının ne söylediği değil, ne yaptığıdır. Yazar ilkin eylemi planlamış da olsa, her büyük yazınsal yapıt karakterden doğup gelişir. Karakterler yaratılır yaratılmaz, egemenliği ve önceliği ele geçirirler; bu yüzden de eylemi, onlara uyacak doğrultuda yeniden biçimlendirmek zorunluluğu başgösterir.

Bir ev yapıyoruz diyelim. Yapıma yanlış yönden başladık ve ev çöktü. Bir daha -bu kez tepeden başladık, gene çöktü. Üçüncü, dördüncü kez de aynı şey başımıza geldi. En sonunda, yapım yönteminizde en ufak bir değişiklik yapmadan evi ayağa kaldırmayı başarıyoruz. Şimdi bu durumda kalkar da, ikircime düşmeden, ev yapımı konusunda ona buna öğüt verebilir miyiz? Rahatlıkla şöyle diyebilir miyiz: bir ev ayağa kalkmadan önce dört kez çökmelidir!

Büyük piyesler, bize, sınırsız çalışma gücü ve sabrı olan kimselerin einden çıkıp gelmişlerdir. Belki onlar da ilkin yanlış başlamışlardır işe. Ama, biricik temel ögenin karakter olduğunu bilinçli olarak, tastamam bilmeseler bile, piyeslerini karakter üzerine oturtuncaya dek kendi kendileriyle bıkıp usanmadan savaşımlardır.

Lawson:

«Kuşkusuz, durumları düşünmek kolay değildir. Bu, yazarın *esin* gücüne bağlı bir şeydir,» diyor.

Eğer bir karakterin kişiliğinde, yalnız çevresini değil, kalıtımını, sevdikleriyle sevmediklerini, hatta doğduğu yörenin iklimini yansıttığını belirtirsek, durumları düşünmekte güçlük çekmeyiz. *Durumlar karakterin doğasında vardır.*

George P. Baker, genç Dumas'dan şunları aktarmaktadır:

«Piyes yazarı, yaratacağı her durumdan önce, kendisine şu üç soruyu sormalıdır: Ben ne yapmalıyım? Ötekiler ne yapmalı? Yapılması gereken nedir?»

Bir durumda ne yapılması gerektiğini, o durumu yaratan karakterden başka herkese sormaya kalkmak garip olmaz mı? Niye karaktere sorulmuyor? Yapılması gerekeni herkesten daha iyi bilme durumunda olan odur.

John Galswothy bu yalın gerçeği kavramış; ona göre, olaylar örüntüsünü yaratan karakterdir, karakteri yaratan olaylar örüntüsü değil. Lessing de söylemek istediklerini, karakteri temel alarak söylemiştir. Ben Jonson da aynı şeyi yapmıştır - hatta denebilir ki, o, karakterlerini daha belirgin hale getirmek amacıyla birçok teatral becerileri feda etmekten bile çekinmemiştir. Çehov'da anlatılacak bir öykü, sözü edilecek bir durum yoktur. Bununla birlikte, piyesleri bugün de geniş halk kitlelerinin hoşuna gitmektedir ve gelecekte de gidecektir. Çünkü, Çehov, karakterlerine, hem kendilerini, hem de içinde yaşadıkları zamanı açıklamalarına izin verir.

Engels, Anti Dühring'de şöyle der:

«Her organik varlık her an hem aynıdır, hem aynı değildir; her an dışardan aldığı maddeyi özümlemekte ve dışarıya başka madde çıkarmaktadır; her an organizmanın yapısındaki hücrelerden bir kısmı ölmekte, yerlerine yenileri oluşmaktadır; gerçekte, uzun ya da kısa bir süre içinde organizmanın maddesi tümüyle yok olmuş ve yerini başka bir maddenin atomları almıştır. Bundan çıkaracağımız sonuç şudur: her organik varlık her zaman hem kendisidir, hem de değildir.»

Bu nedenle, bir karakter, içsel ve dışsal uyaranların etkisi altında, tamamiyle kendine karşıt olma özelliğine sahip bulunmaktadır. Her organik varlık gibi, karakter de sürekli değişim halindedir.

Eğer bu doğru ise, ki bizce doğrudur, bir yazar, nasıl olur da duruk bir durum ya da öykü örüntü-

ler ve onu sürekli değişim halinde bulunan karaktere zorla yüklemeye kalkar?

«Karakter, eylemin yardımcısıdır,» önermesinden yola çıkınca, ders kitabı yazarlarının karmaşaya düşmeleri kaçınılmazdı. Baker, Sardou'nun, piyeslerini nasıl kurup çattığı ve yazdığı konusunda sorulan soruya aşağıdaki yanıtı verdiğini söylüyor:

«Sorun bellidir; tek bilinmezli bir denklem olarak karşımda durur. Bilinmeyenin bilinmesi gerekmektedir. Ben bu bilinmeyenin yanıtını buuncaya dek sorun bana rahat yüzü göstermez.»

Sardou ile Baker aradıkları yanıt belki bulmuşlardır. Ama ne yazık ki, bu yanıt genç piyes yazarlarına vermemişlerdir.

Karakterle çevre birbiriyle o derece yakından ilişkilidir ki, sonuçta ikisini bir saymamız gerekmektedir. Karakterle çevre karşılıklı etkileşim halindedirler. Tıpkı vücudun bir kesimindeki hastalığın bütün vücudu etkilemesi gibi, birindeki yanlış ötekinde de etkisini göstermektedir.

Aristo, *Poetica*'sında şöyle der:

«Asıl önemli olan, olaylar örüntüsüdür. Olaylar örüntüsü tragedyanın ruhudur. Karakter ikinci planda gelir. Karakter, eylemin yardımcısıdır. Bu nedenledir ki, olaylar ve olayların örüntüsü, tragedyanın amacı olarak belirlemektedir. Tragedya, karakter olmadan da olabilir, ama, eylemsiz olamaz. Tiyatro, bizi, öncelikle, insan doğasını sergilediği için değil, ilkin, önümüze koyduğu durumlar, sonra da o durumlarda yer alan kişilerin duyguları açısından ilgilendirmektedir.»

Karakter mi, yoksa olaylar örüntüsü mü daha önemlidir sorusuna yanıt bulmak amacıyla ciltler ve ciltler devirdikten sonra şu inanca gelip dayandık; bu konuda yazılanların yüzde doksan dokuzu karmaşık, dolaşık ve güç anlaşılan şeylerdir.

William Archer'ın *Piyes Yazma* adlı kitabının yirmi ikinci sayfasındaki şu satırlar üzerinde düşünün:

«Bir piyes, karakter denen şey olmadan da var olabilir. Ama, eylemsiz var olamaz.»

Söz konusu kitabın yirmi dördüncü sayfasında ise, şu satırlar yer almaktadır:

«Eylem, karakterin hatırı için var olmalıdır. Böyle olmadığı takdirde, piyes, bayağı bir oyuncak olur çıkar, yaşam dolu bir sanat yapıtı düzeyine yükselemez.»

Konuya gerçek yanıtı arayıp bulmak akademik bir sorun değildir. Bulunacak yanıt, Aristo'nun buyurgan yanıtı olmayacağı için, piyes yazarlığının geleceğini derinden etkileyecektir.

Savımızı kanıtlamak amacıyla, bilinen olaylar örüntüsünün en eskilerinden ve eskimişlerinden birini, bir vodvildeki klişeleşmiş üçlemeyi (karı, koca, âşık üçlemesini) ele alacağız.

Kocanın biri iki günlük bir geziye çıkar. Fakat, unuttuğu bir şey için eve döner. Döndüğünde, karısını bir adamın kolları arasında bulur. Diyelim ki, koca, bir elli üç boyunda, ufak tefek yapılı bir adamdır. Âşıkça, dev yapılı biri. Burada önemli olan, kocanın durumu ve tutumudur. Karşılaştığı görünüm karşısında ne yapacaktır bu koca? Nasıl bir tavır alacaktır? Eğer yazarın baskısından kurtulabilirse, o zaman karakterinin gerektirdiğini, yani: fiziksel, toplumsal ve ruhsal yapısının yap dediğini yapacaktır.

Koca, eğer korkağın biriye, pattadak içeri girdiği için özür dileyerek bağışlanmasını isteyebilir ve âşığa da, kendisine hiç bir kötülük etmemesi nedeniyle teşekkür ederek kaçıp gidebilir.

Bir başka olasılık: kocanın ufak tefek yapılı oluşu, âşığı horozlanmaya, saldırgan bir tavır almaya itebilir. Bunun üzerine, koca da, yenilme olasılığını umursamadan, çılgınca bir öfkeyle iri yarı yapılı âşığa saldırabilir. Üçüncü olasılık: koca, kötü ruhlu biridir, gördükleri karşısında alaycı bir gülümseme ile yetinebilir. Dördüncü olasılık: koca, mezhebi geniş biridir, gördüklerine kızmaz, öfkelenmez, basar kahkahayı, o kadar. Bu doğrultuda daha birçok olasılıklar sıralanabilir. Özetle, bir durum karşısında gösterilecek tepki, karakterin yapısına bağlıdır diyebiliriz.

Bir korkak, fars; bir yürekli de tragedya yaratabilir.

Sözelimi, o kuruntulu ve kuşkucu Danimarkalı düşünün ve de -Romeo yerine- Juliet'e onun

aşık olduğunu varsayın. Neler olurdu bu durumda acaba? Böyle bir durumda Hamlet, ruhun ve aşkın ölümsüzlüğü üzerine kendi kendine güzel tiradlar mırıldanarak konuyu enine boyuna gözden geçirdi. Dostlarının düşüncesine başvurur, babasına danışır, Capulet'lerle barışmanın yollarını araştırırdı. Bu danışıp konuşmalar böylece sürüp giderken, Hamlet'in, kendisini sevdiğinden kuşkusu olmayan Juliet de rahat rahat Paris ile evlenmiş olurdu.

Romeo'nun tehlikeye korkusuzca atıldığı yerde, Hamlet, eyleme geçmeden önce, konuyu kılı kırk yararcasına incelemeye girişir. Hamlet'in kararsızlık içinde bocalayıp durduğu yerde, Romeo eyleme geçer.

Açıkça görülüyor ki, her ikisinin de çatışmaları, karakterlerinin yapısından kaynaklanmaktadır, karakterlerin çatışmalarından değil.

Bir karakteri, kendisiyle ilgisi ve ilişkisi bulunmayan bir duruma zorla uydurmaya kalkarsanız, uyumakta olan ve yatağı-yorganı boyuna kısa gelen birinin ayaklarını, yatağına-yorganına uydurmak için kesen Procrustes'in yaptığını yapmış olursunuz.

Hangisi daha önemlidir, olaylar örüntüsü mü, karakter mi? Duygulu, kuruntulu ve kuşkucu Hamlet'in yerine, zevk düşkün; yaşamını, prensliğinin kendisine sağladığı ayrıcalıklardan yararlanarak sürdürmek isteyen birini koyalım. Böyle bir evlat, babasının öcünü almaya kalkışır mıydı? Bu soruya olumlu yanıt vermek zor. Bu tür bir evlat, tragedyayı komedyaya dönüştürürdü.

Şimdi de, para işlerinden anlamayan, kocasını kurtarmak amacıyla bir senet üzerinde onun imzasını benzetleyerek sahtecilik yapan iyi niyetli, temiz yürekli, çocuk ruhlu Nora'nın yerine; para işlerini bilen, kocasına karşı beslediği aşkın, kendisini doğru yoldan saptırmasına izin vermeyecek kadar onurlu, olgun bir kadını koyalım. Bu yeni Nora, imza sahteciliğine girişmezdi. Bunun sonucu olarak da Helmer ölür ve oyun biterdi.

Güneş, öteki etkinliklerle birlikte, yağmur oluşturur. Eğer karakterler önem açısından ikinci plan-

da yer alıyorsa, o zaman, güneş yerine niçin aydan yararlanmamız gerektiğini açıklamakta güçlük çekeriz. Böyle bir durumda, olaylar örüntüsünden, aynı sonuçları mı alırız? Kesinlikle: *hayır!*

Bununla birlikte, gene de bir şeyler olacaktır. Güneşin yarattığı çalkantılı yaşam yerine, ay, yeryüzünün yavaş yavaş ölmekte olduğunu gösterecektir. Yalnızca, bir karakter yerine bir başkasını koymuş bulunuyoruz. Bu değişiklik, kuşkusuz, önermemizi değiştirdiği gibi, piyesin sonunda da önemli bir değişikliğe neden olmuştur. Güneş: yaşam. Ay: Ölüm.

Ne yönden bakarsak bakalım, sonuç aynı: olaylar örüntüsünü karakter yaratır, karakteri olaylar örüntüsü değil.

Aristo'nun, karaktere ilişkin düşüncesini anlamak zor değildir. *Sofokles'in Kral Oidipus'u*, *Aiskilos'un Agamemnon'u*, *Euripides'in Medea'yı* yazdıkları çağda, tiyatrodaki başrolü Yazgı'nın oynadığına inanılmaktaydı. Tanrılar buyurur ve insanlar Tanrıların buyruklarına göre yaşarlar ya da ölürlerdiler. «Olayların örüntüsü» Tanrılar tarafından düzenlenir ve insanlar, kendileri için önceden hazırlanmış olan eylemleri yerine getirirlerdi. Seyircinin buna inanmasına, Aristo'nun da kuramlarını, bu inanç üzerine kurmasına karşın, *yazgıcılığın piyeslerdeki yansımaları başka türlü olmuştur*. Bütün önemli Yunan piyeslerinde eylemi karakterler yaratır. O çağın piyes yazarlarının, *yazgıyı*, *önerme* yerine koyduklarını bugün artık biliyoruz. Ne olursa olsun, sonuç değişmiyor.

Eğer Oidipus, Oidipus olmasaydı, o felaketler başına gelmezdi. Ateşli bir yaratılışı olmasaydı, yoldan geçen bir yabancıyı öldürmezdi. İnatçı olmasaydı, Laius'u öldüreni ille de meydana çıkaracağım diye direnmezdi. Oidipus, Oidipus'luğu gereği, eşine az rastlanır bir ısrarla, hatta suçlamanın, giderek kendisine yönelmeye başlamasına karşın, dürüstlüğü yüzünden, soruşturmayı ve araştırmayı en ince ayrıntılarına dek sürdürmekten geri durmamıştır. Dürüst birisi olmasaydı, aranan suçlunun kendisi olduğu ortaya çıktığında, gözlerini şişleyerek kendisini cezalandırmazdı.

Bu durumu gören Koro Baş sorar:

«Ah, ne yaptın, nasıl kıydın gözlerine? Hangi Tanrı kışkırttı seni böyle?

OİDİPUS: Apollon, dostlarım, Apollon! Bu dayanılmaz acıları o çektiriyor bana. Ama gözlerimi kör eden başka eller değil, kendi ellerim.»

Tanrılar, önünde sonunda, Oidipus'un cezalandırılacağını alnına yazmasalardı, Oidipus gözlerini oyar mıydı? Tanrılar, kuşkusuz, kendi buyruklarının yerine getirilmesine özen göstereceklerdi. Fakat biz, Oidipus'un, seçkin bir karaktere sahip olduğu için kendini cezalandırdığını biliyoruz.

Şu sözleri bunu kanıtlar:

«Bu dünyaya gören gözlerle bakmaya artık nasıl dayanabilirdim?»

Adi ruhlu biri bunu söylemez, böyle duyup düşünmezdi. Sürgün edilirdi kentten, kehanet de yerine getirilmiş olurdu. Olurdu ama, görkemli Oidipus tragedyası da berbat olurdu.

Aristo, kendi çağında, karakter üzerine ileri sürdüğü düşüncelerde, koyduğu kurallarda yanılmıştı. Onun düşünceleriyle kurallarını benimseyen günümüz aydınları da yanılmaktadırlar. Karakter, Aristo'nun çağında önemli bir etmendi; onsuz güzel bir piyes ne yazılmıştır, ne de yazılabilir.

Kardeşinin öldürülmesine, Medea'nın göz yumması neden olmuştur. Medea, kocası Jason uğruna kardeşini feda etmiştir. Daha sonra, Jason da, kral Creon'un kızıyla evlenmek için onu bir kenara itmişti. Medea'nın acımasız eylemi, sonunda, acı meyvasını vermiştir. Böyle bir kadınla evlenecek adam ne türden bir adam olabilirdi? Tastamam, Jason türü bir adam - acımasız bir hain. Jason da, Medea da herhangi bir piyes yazarının kıskanacağı niteliklerden oluşmuş karakterlerdir. İkisi de, Zeus'un hiç bir yardımı olmaksızın, kendi ayakları üstünde dururlar. Karakterleri, üç boyutlu olarak, çizilmiştir. Sürekli bir gelişim gösterirler. Bu ise, yazma sanatının temel ilkelerinden biridir.

Bize kadar gelen Yunan piyeslerinin birçoğu,, Aristoca kurallara ters düşen olağanüstü karakterlerle doldudur. Karakter, eylemin yardımcısı olsaydı, Agamemnon, Clytemnestra'nın eliyle öldürülmekten kaçıp kurtulabilirdi.

Kral Oidipus'ta eylem başlamadan önce, Thebai Kralı Laius, «karısı kraliçe Jocasta'nın doğuracağı çocuğun, babasını öldürüp annesiyle evleneceğine ilişkin bilicilikten (kehanetten)» haberliydi. İşte bu nedenledir ki, bebek doğar doğmaz, ayakları birbirine sımsıkı bağlanarak Cithaeron Dağı'nda ölüme bırakılmıştı. Fakat bir çoban bebeği bulur, besler-büyütür, günün birinde tutar başka bir çobana verir. O da alır, efendisine, Corinth Kralına götürür. Oidipus, bilicinin dediklerini öğrenince, başına gelecekleri önlemek amacıyla kentten uzaklaşır. Derken, günün birinde, bilmeden babası Laius'u öldürür, Thebai tahtına oturur.

Peki ama, Oidipus, bilicinin dediklerini nasıl öğrendi? Bir ziyafette sarhoşun biri şunları söyler: «Sen babanın gerçek oğlu değilsin.» Bu söz Oidipus'un huzurunu kaçıır, konu hakkında daha çok bilgi edinmeye girişir.

«OİDİPUS: Bu nedenle, anneme-babama haber vermeden Delphoi tapınağına gittim. Fakat Apollon, sorduğuma yanıt vermedi, beni geri çevirdi.»

Apollon, Oidipus'un istediği bilgiyi vermekten niçin kaçındı?

Oidipus bu konuda şunları söyler:

«Yalnız, oradan ayrılmadan önce, Apollon, korkunç felaketlere uğrayacağımı; anamla evleneceğimi, ondan çocuklarım olacağını söyledi.»

Öyle anlaşıyor ki, Apollon, Oidipus'un babasının gerçek kimliğini bile bile gizlemiştir. Niçin? Çünkü, «Bir önerme olarak, yazgı», karakteri, kaçınılmaz sonuca ulaştıran itici güçtür ve Sofokles'in de bu itici güce gereksinmesi vardır. Tatalım ki, Apollon, Oidipus'un kaçıp gitmesini istedi ve sonunda da bilincinin dedikleri gerçekleşti. Biz bu iki suçsuz yaratığın korkunç yazgılarının nedenleri üzerinde durmayalım da, piyesin başlangıcına dönelim ve Oidipus'un karakterinin gelişimini izleyelim.

Zorlu bir savaşçı, dürüst ve soykû bir kişi olan Oidipus, yazgısından kaçıp kurtulmak için, değişik bir adla, geziye çıkmıştır. Cinayetin işlendiği üç yol ağzına geldiğinde sınırları bozuk, zihni allak bullak bir haldedir. Kendisini dinleyelim:

«Masalda olduğu gibi-

Genç atların çektiği bir araba
Arabanın içinde yaşlı biri
Önünde de başka bir adam çıktı karşıma
İkisi de, yoldan çekilmem için sertçe bağırarak
tehdit ettiler beni.»

Yaşlı adamla klavuz bağırıp çağırmakla yetin-
mezler, zora da başvururlar.

Bunun üzerine Oidipus, yaptıklarını şöyle anla-
tır:

«Vurdum kılavuza, bunu gören yaşlı adam
tam arabanın yanından geçerken
çatal uçlu üvendireyi indirdi başıma.»
Oidipus ancak bundan sonra vurur.

«OİDİPUS: Bu ona pek pahalıya maloldu: elim-
deki sopayı ben de onun başına indirdim; yaşlı
adam, arabanın içinde yuvarlandı, oradan da yere
düştü.»

Anlaşıyor ki, Oidipus, Laius'a ve adamına bir
kışkırtma sonucu saldırmıştır. Sert ve kırıcı dav-
ranmışlar kendisine. Zaten canı sıkkın olan, üste-
lik de tez kızan Oidipus, böyle bir durumda, karak-
terinin buyruğuna uygun hareket etmiştir. Bilici
Tanrı Apollon burada ikinci planda kalmaktadır.
Oidipus, eylemleriyle, yalnızca *önermeyi* kanıtlama
süreci içindeyken bile, siz gene de onun, *Yazgı Tan-
rıçalarının* buyruklarına göre hareket ettiğini söy-
leyebilirsiniz.

Bir zamanlar Thebai kentinde binlerce kişinin
çözemediği Sfenks'in bilmecelerini Oidipus çözmüş-
tür. Sfenks, kente her girene ya da çıkana şu so-
ruyu sorardı: sabahleyin dört, öğleyin iki, akşam-
üstü üç ayak üstünde yürüyen nedir? Oidipus bu
soruya: insan, yanıtını vererek kendilerine soru yö-
netenlerin en bilgisi olduğunu kanıtlamıştır. Bu-
nun üzerine, Sfenks, utançla kentı terketmiş, böy-
lece özgürlüklerine kavuşan Thebai'liler de Oidi-
pus'u kral seçmişlerdi.

Oidipus'un yürekli, tez canlı, bilge bir kişi oldu-
ğunu - ayrıca, Sofokles'in bize bildirdiğine göre,
onun yönetimi süresince, Thebai'lilerin mutlu ve
huzurlu yaşadıklarını biliyoruz. Oidipus'un başına
ne gelmişse, karakterinden dolayı gelmiştir.

Eğer eski çağlıların, tanrıların dediği olur biç-

mindeki «sav»larını bir yana bırakır da piyesi olduğu gibi okursanız, bizim görüşümüzün sağlamlığını ve geçerliliğini anlarsınız. Olaylar örüntüsünü karakter yaratır.

Molière, Orgon'u, Tartuffe'ün pençesine düşmüş bir av olarak yerli yerine oturttuğu an, olaylar örüntüsü kendiliğinden serpilip gelişmiştir. Orgon, bağınaz bir dindarı simgeler. Sonradan bağınazlaşan birinin evvelce inandığı her şeyi yadsımaya kalkması olağandır.

Molière'in, yaşam dünyasına ilişkin hiç bir şeyi hoş görmeyen bir adama gereksinmesi vardı. Bağınazlaşan Orgon, istenen adam olup çıktı. Bu durum, böyle bir adamın her türlü masum yaşam zevklerinden nasiplenmeyi bilen bir ailesi olmasını gerektirir. Bizim adamımız Orgon bütün bu dünyacı etkinlikleri günah sayacaktır, saymak zorundadır. Böyle bir adam, kendi etkisi ya da egemenliği altındaki kişilerin yaşam biçimlerini zorla değiştirmeye kalkacaktır. Yeni bir biçim vermeye kalkacaktır onların yaşamlarına. Onlar ise, buna karşı koyacaklardır, kızacaklardır.

Bu kararlılık çatışmayı kızıştıracak, yazarın da kesin ve belirgin bir önermesi olduğuna göre, öykü bu karakterden doğup gelişecektir.

Bir yazar kesin ve belirgin bir önerme oluşturdu mu, bu önermenin yükünü taşıyacak karakteri bulmak işten bile değildir. «Büyük aşk, ölüme bile meydan okur,» önermesini benimsediğimizde, zorunlu olarak; geleneğe, ailelerce alınacak karşı tavırlara, hatta ölüme meydan okuyan bir çifti düşüneceğiz. Evet ama, hangi tür insandır bütün bunları göze alabilecek olan? Kuşkusuz, Hamlet ya da herhangi bir matematik profesörü değil. Bu tür insan gençtir, gururludur, ateşli bir ruh sahibidir; Romeo'dur. Orgon nasıl Tartuffe'deki rolüne uygun sa Romeo da bu role öylece uygundur. Çatışmayı onların karakterleri yaratacaktır. Karakterden yoksun bir olaylar örüntüsü, abuk sabuk bir şey olmaktan öteye geçemez.

Uzun ve yorucu bir inceleme sonunda gelip dayandığımız bu noktada, tutar da: bal insanoğluna yararlıdır, arının önemi ise, ikinci plandadır, bu

yüzden de arı yarattığı ürünün yardımcısıdır dersek, okuyucu hakkımızda ne düşünür acaba? Çiçeğin kokusu çiçekten, kuşun ötüşü kuştan önemlidir dersek, acaba hakkımızda siz ne düşünürsünüz?

Bu bölüme başlarken Emerson'dan alıntılanarak kendimize hareket noktası yaptığımız bir tümceyi değiştirmek istiyoruz. Şöyle ki:

Nedir karakter? Erdemleri henüz bulgulanmamış bir etmen.

7

KARAKTERLER KENDİ PİYESLERİNİN OLAYLAR ÖRÜNTÜSÜNÜ KENDİLERİ YARATIR

Emerson, «Yazgıya sığ kişiler inanır,» der. İbsen'in piyeslerinin kazandığı başarılarda yazgının payından söz edilemez. İbsen inceledi, planladı ve çok çalıştı. Biz de şimdi yazarımızın çalışma odasına yaklaşmaya ve kendisini iş başında görmeye çalışalım. *Bir Bebek Evi*'nin Nora'sı ile Helmer'ini, önerme ve karakter ilkelerine göre hareket ederek kendi öykülerinin olaylar örüntüsünü kendilerinin oluşturmaya başladıkları sırada çözümlemeye çalışalım.

Kuşku yok ki, İbsen, yaşadığı çağda yürürlükte olan kadın-erkek arasındaki eşitsizlikten çok etkilenmiştir. (Piyas 1879'da yazılmıştır.) İnançlı bir savaşçı olarak, «cinsler arasındaki eşitsizliğin evlilikte mutsuzluk yarattığını» kanıtlamak istemiştir.

İşe başlamak için, İbsen, önermesini kanıtlayacak iki karaktere gereksinmesi olduğunu biliyordu. Bunlar, karı-koca olmalıydı. Koca, çağının tüm erkeklerinin bencilliğini özetleyen; karısı da tüm kadınların boyun eğişlerini simgeleyen kimseler olmalıydılar. İşte bu nedenle, İbsen, kendini beğenmiş bir erkekle özverili bir kadın aramaya koyuldu.

Sonunda, Helmer'i ve Nora'yı seçti. Gelgelelim, bunlar henüz, «bencil» ve «özverili» etiketlerinin dışında bir anlam taşımamaktaydılar. Bundan sonraki doğal aşama, onları işleyip bütünleştirmektir.

Yazar, karakterlerini oluştururken çok dikkatli hareket etmek zorundaydı. Çünkü, atışma evresine gelindiğinde, bu karakterler, ne yapılması ya da yapılmaması gerektiğine kendileri karar vereceklerdi. İbsen, kanıtlamayı canla başla stlendiğı kesin ve belirgin bir önermeye sahip olduğunda, karakterleri yazarın yardımına gereksinme duymadan, kendi başlarına ayakta durabilmekteydiler.

Helmer bir bankaya mıdır olur. nemli bir kuruluşta en yüksek mevkiye yükselebilmek iin çok alışkan ve dürüst olmak gerekir. Helmer, sorumluluğu yklendiğı anda, çevresine karşı disiplin meraklısı, amansız bir buyurucu olur çıkar. Buyruğu altında çalışanlardan üstün dikkat ve işe tam bağlılık ister. Aşırı derecede gururludur; bulunduğu mevkinin önemini bilir ve o mevkiyi üstün bir titizlikle korur. evresinin saygın bir kişisi olmak en yüce amacıdır. Aşkı dahil, bu uğurda her şeyini gözden çıkarmaya hazırdır. Kısaca, Helmer, astlarınınca nefret edilen, üstlerince övülen bir adamdır. Ancak evinde ve tam anlamıyla insanlaşır. Çoğunlukla, başkalarının nefretine ve korkusuna erek olan kimselerde görüldüğü gibi, ailesini sınırsız derece sevmekte, bu nedenle kendisi de orta düzeydeki adamın aşkından daha derin bir aşka gereksinme duymaktadır.

Otuz sekiz yaşında, orta boylu, her haliyle kararlı bir kişidir. Konuşması, evde bile, aşırı ölçüde nazik ve itenliksiz, ciddi ve sürekli uyarıcı bir tondadır. Davranışları orta sınıf kökenli olduğunu yansıtır; drsttir, fazla varlıklı değildir. Sevgili bankasına karşı hiç değişmeyen tutumu, bu genç yaşta, böyle bir kuruluşta elde etmek için çırpındığı makama yerleşmekten duyduğu hoşnutluğun göstergesidir denebilir. Halinden son derece memnundur, gelecekten de hiç kaygısı yoktur.

Zararlı bir alışkanlığı grlmez. İerse, kırk yılda bir, o da özel durumlarda bir iki kadehik, hepsi bu. Sigara içmez. Kısaca, kendisini, başkalarının da dikkatini çekmesini istediğı yüksek ahlak ilkelere sahip bencil bir kişi olarak tanırız.

Yalnızca bir karakter inceleme taslağı olmakla birlikte, bütün bunlar, piyeste görülebilmekte ve

İbsen'in, Helmer hakkında geniş bilgisi bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca, İbsen, kadının, bu adamın beslediği tüm ideallere ters düşecek bir yaratılışa olması gerektiğini de biliyor olmalıydı.

İbsen, Helmer'den sonra Nora'nın karakter taslağını hazırlamaya koyuldu. Nora bir çocuktur: para harcamayı sever, sorumsuzdur, yalan söyler, çenesi durmaz. Bir tarlakuşudur o; dans etmeyi, şarkı söylemeyi sever, adamsendecidir. Fakat kocasıyla çocuklarını yürekten sever. Kocasını o kadar sevmektedir ki, başka hiç kimse için yapmayı aklından bile geçirmediği her şeyi kocası için yapar ve yapabilir; karakterinin en önemli noktası işte budur.

Nora sağlıklı, kılı kırk yaran bir zihne sahipse de, içinde yaşamakta olduğu toplum hakkında yeterli bilgiden yoksundur. Helmer'e karşı beslediği büyük sevgi ve hayranlık duyguları nedeniyle çocuksu kalmak istemektedir. Bunun sonucu olarak da, zekâsına karşın, zihinsel gelişimi gecikmiştir. Zaten baba evindeyken şımarık bir kızdı; daha da şımartılsın diye verilmişti kocaya.

Yirmi sekiz, yirmi dokuz yaşlarındadır; sıcakkanlıdır, çekicidir. Aile geçmişi tabanı, Helmer'inki kadar lekesiz sayılmaz; babası da savruğun, sorumsuzun biriydi. Tuhaf düşünceleri vardı. Bir ara evde bir rezalet olduğuna ilişkin üstü kapalı bir takım laflar dolaşmıştı çevrede. Nora'nın bencilliği, belki de, herkesi kendisi kadar mutlu görmek istemesinden kaynaklanıyor olabilir.

İşte, karşımızda, çatışma yaratacak iki karakter. Peki ama, nasıl yaratılacak bu çatışma? Aralarında gelişme olasılığı taşıyan herhangi bir üçlü durumun (karı, koca, sevgili) bulunduğuna ilişkin en küçük bir belirti görünmemekte. Birbirlerini böylesine seven iki insan arasında ne türlü bir çatışma olabilir? Eğer bu konuda şu kadarcık bir kuşkuya kapılırsak, o zaman, yeniden karakter incelemelerine ve önermeye dönmemiz gerekir. Aradığımız çıkaryolu onlarda bulacağız çünkü. Gerçekten de, karakter incelemeleriyle önermeyi tekrar gözden geçirdiğimizde, çıkaryolu ya da şöyle diyelim, çatışmayı yaratacak çelişki tohumlarından

birini bulmaktayız. Nora; ailesi, öncelikle de kocası için her şeyi yapmayı göze alan, yüreği sevgi dolu, özverili bir kadındır. Gelgelelim, kocası tarafından yanlış anlaşılır. Peki, bu yanlış anlama ne tür bir eylemden doğup gelişecek? Eğer burada da gene çıkmaza girersek, bize istediğimiz yanıtı verecek, çıkaryolu gösterecek karakter incelemelerini bir daha gözden geçirmemiz gerekecektir. Helmer, *saygınlığı* simgelemektedir. İyi, güzel. Nora'nın eylemi, onun bankadaki mevkiini sarsacak ya da tehdit edecektir. Evet ama, Nora özverili olduğuna göre, yaptıklarını kocasının hatırı için yapmış olmalıdır. Helmer'in, Nora'nın eylemine tepkisi ise, çok önem verdiği saygınlığının tehlikeye girmesi karşısında, karısına olan aşkının kofluğunu ortaya koymalıdır.

Söz konusu eylem nasıl bir eylem olmalı ki, bu yüzden mevkiinin sarsılmakta olduğunu gören Helmer'e, dengesini bozup her şeyi unutturacak kadar etki edebilsin? Bu, ancak, *kendi yaşamından* bildiği en aşağılık, en iğrenç eylemlerden biri, paraya ilişkin bir eylem olabilir.

Hırsızlık? Olabilirdi, ama Nora ne hırsızdır, ne de paraya düşkün bir yaratılıştadır. Onun eylemi, para bulmakla ilişkili olmalıdır. Paraya, hem de çok paraya gereksinme duyacak bir durumda bulunmalı, sağlayacağı para, istendiği anda ödeyemeceği kadar çok, bununla birlikte, büyük dertlere neden olmadan altından kalkabileceği yeterlikte de az olmalı.

Daha fazla ilerlemeden, Nora'yı -hafif deyiimiyle- kocasının canını sıkacak olan para bulma eylemine iten nedeni bulmamız gerekmektedir. Kocası borç içindedir belki. Yo, hayır. Helmer hiç bir zaman bin kez düşünmeden bir borç senedine imza atmaz. Nora eve bir şeyler almak istiyor olabilir mi? Olamaz Çünkü, Helmer açısından bunun hiç bir yaşamsal önemi yoktur. Hastalığa ne dersiniz? Olağanüstü bir buluş! Evet, Helmer hastadır ve Nora onu iyileştirmek için paraya gereksinme duymaktadır.

Nora'nın mantığını kavramak kolay. Nora para konularından anlamamaktadır. Helmer için para-

ya gereksinmesi vardır. Fakat Helmer *borç altına girmektense, ölmeyi yeğ tutar*. Nora, Helmer duyar işitir ve onuru kırılır korkusuyla, söz konusu para için dostlarına başvuramaz. Daha önce işaret ettiğimiz gibi, çalamaz da. Geriye bir tek yol kalıyor, o da bir tefeciye başvurmak. Evet ama, kadın olduğu için, bu gibi işlerde imzasının yeterli olmayacağını bilmektedir. Yapmak istediği iş için tatsız sorulara erecek olmak kaygısıyla bir arkadaşından kefil olmasını da isteyememektedir. Yabancı bir erkeğe mi başvurursa acaba? Kadınlığını tehlikeye atmadan, tanımadığı, bilmediği bir erkeğe nasıl yaklaşabilir? Kocasını o kadar çok sevmektedir ki, böyle bir şeyi bir an için bile olsa, aklından, hayalinden geçirmez. Bu işte olsa olsa ona bir tek kişi yardımcı olabilir - babası. Gelgelelim, adamcağız ağır hasta, ölüm döşeginde. Öyle olmasaydı, istediği parayı kızına gerçekten sağlayabilirdi; görülüyor ki, bu kapı da kapalı. Karakterler, çatışma yolu ile, önermeyi kanıtlamalıdır. İşte bu yüzden, Nora'nın babası, ister istemez ölecektir.

Nora bu olay karşısında çok üzülür, bu üzüntüden de yeni bir düşünce doğar kafasında: babasının imzasını benzetleyecektir. Böyle bir çıkaryol bulduğu için etekleri zil çalmaktadır. Düşüncenin kusursuzluğu karşısında yere göğe sığmaz hale gelir. Çünkü, gereken parayı yalnız elde etmekle kalmayacak, aynı zamanda nasıl elde ettiğini de Helmer'den gizleyebilecek. Ona, parayı babasının verdiğini, kendisinin de kabul etmek zorunda kaldığını söyleyecek. Evet, işte böyle olacak.

Bu yoldan gider, parayı elde eder; mutluluğuna diyecek yoktur.

Yalnız, bu planda, aksayan bir nokta var. Tefeci, aileyi tanır; çünkü, Helmer'le aynı bankada çalışmaktadır. İmzanın sahte olduğunu bilen tefeci için bu sahtecilik her türlü garantiden ya da işten çıkarılma tehdidinden çok daha önemlidir. Eğer Nora borcunu ödeyemezse -ki ödeyemeyecektir- o zaman Helmer bin kat fazlasını ödemek zorunda kalacaktır. İşte Helmer budur. Saygınlığı, mevkii tehlikeye girdiği anda her şeyi göze alır. Bunu bilen tefeci rahattır.

Nora ile Helmer'in karakter taslaklarını bir daha gözden geçirirseniz, öykünün gelişimini bu karakterlerin sağladığını görürsünüz.

SORU: Norayı, yaptığını yapmaya kim zorladı? Niçin başka olasılıkları denemedi? Niçin yasal yoldan giderek para bulmaya kalkmadı?

YANIT: Bu tek yolu seçmeye önerme zorladı onu. Çünkü, önerme, ancak bu yoldan gidilerek kanıtlanabilecektir. Diyeceksiniz ki, bir insan, amacına ulaşmak için, yüz tane değişik yol seçme hakkına sahiptir -biz de katılırız bu görüşe-. Ancak, kanıtlamak istediğiniz kesin ve belirgin bir önermeniz olduğunda, bu görüş geçerli *değildir*. Yapacağınız uzun ve titiz inceleme sonunda sizi amacınıza ulaştıracak - önermenizi kanıtlayacak *tek yolu* bulmak zorundasınız. İşte İbsen, kendi önermesini kanıtlama yolunda doğallıkla hareket edecek olan karakterleri oluşturmak suretiyle bu tek yolu seçmiştir.

SORU: Bir çatışma meydana getirmemin neden yalnızca bir tek yolu olması gerektiğini anlamıyorum. Nora'nın, babasının imzasını taklit etmekten başka çıkaryolu olmadığına inanmıyorum.

YANIT: Peki, ne yapmasını isterdiniz?

SORU: Bilmiyorum. Ama herhalde başka yollar da olmalıydı.

YANIT: Düşünmekten kaçınıyorsanız, o zaman tartışma sona erdi demektir.

SORU: Öyle ise, neden hırsızlık da sahtecilik kadar akla yatkın olmasın? diye soruyorum.

YANIT: Nora'nın para düşkünü bir kimse olmadığını daha önce belirtmiştik. Fakat, tutalım ki, çaldı. Kimden çalacaktı bu parayı? Herhalde Helmer'den değil; çünkü, parası yok Helmer'in. Akrabalarından mı? İyi ama, akrabaları, hırsızlığını öğrendikleri zaman onu ele vermezler mi? Aile adını on paralık etmeden, hiç bir şey söylemeden durabilirler mi? Yoksa, Nora gitsin, komşulardan, yabancılardan mı çalsın dersiniz? Bu onun karakterine ters düşer. Diyelim ki çaldı; o zaman durum büsbütün karışır.

SORU: Peki, sizin istediğiniz çatışma değil mi?

YANIT: Evet. Ancak, önermeyi kanıtlayacak çatışma istiyorum ben.

SORU: Hırsızlık bu işi görmez mi?

YANIT: Görmez. Nora, babasının imzasını benzetlemekle, yalnız kocasını ve kendisini tehlikeye atmış oluyor; hırsızlık yaptığı takdirde ise, serüvende yer almayan bir takım suçsuz insanları zarara sokmuş oluyor. Ayrıca, yapacağı hırsızlık, önermenin değişmesini de gerektirecektir. Dile düşmek ve aşağılanmak korkusu, özgün önermeye gölge düşürmektedir. Nora'nın böyle bir hareketi düpedüz hırsızlık olarak damgalanacak, kadın haklarını savunma çabası olarak görülmecektir.

Nora hırsızlık etseydi ve yakalanmasaydı ne olurdu? diye sorabilirsiniz. Bu, onun iyi bir hırsız olduğunu, fakat eşitlik hakkına lâyık bir kadın olmadığını kanıtlardı. Ya yakalansaydı? Helmer onu tutukevinden kurtarmak için yiğitçe bir savaşa girecekti, kurtardıktan sonra da kapı dışarı edecekti. Saygınlığa tutkunluğu bunu yaptıracaktı ona. Böylece, önermenin de tam karşıtı kanıtlanmış olacaktı. Hayır dostum. *Bir yanda önermeniz, öte yanda kusursuz bir karakter incelemesi var. Bu kesin sınırların belirlediği doğru yolu bırakıp yan ve yanlış yollara sapmamalısınız.*

SORU: Anlaşıyor ki, önermeden ayrılamıyorsunuz.

YANIT: Evet, ayrılamıyorum. Çünkü, önerme, bize ancak tek bir yolda - kesenkes kanıtlama yolunda yürüme hakkı tanıyan bir despottur.

SORU: Peki, Nora para bulmak için kendini satamaz mıydı?

YANIT: Taşıdığı ev kadınlığı sorumluluğu ne olurdu o zaman? Erkek eşitliği nerde kalırdı? O eve artık Bebek Evi denebilir miydi? Söyleyin, denebilir miydi?

SORU: Nasıl bilebilirim?

YANIT: Eh, bilmezseniz, tartışma da burada biter.

Eksen karakter, *baş kişidir*. Webster Sözlüğüne göre, baş kişi: «Herhangi bir harekette ya da savaşımında önde giden, yol gösteren kişidir.»

Ona karşı (muhalif) olan da *karşıt kişi*'dir.

Eksen karakter olmazsa piyes de olmaz. Çatışmayı yaratan, piyesi ileri doğru hareket ettiren, eksen karakterdir. Eksen karakter ne istediğini bilir. Onsuz bir öykü boşuna çabalar. Daha doğrusu, onsuz öykü, öykü olmaz.

Othello'da Iago (eksen karakter) bir eylem adamıdır. Othello tarafından aşağılanınca, o da tutar, geçimsizlik ve kıskançlık tohumları serpererek öcünü alır.

Bir Bebek Evi'nde, Krogstad'ın, yeniden işe alınarak aile onurunun kurtarılmasında direnmesi, Nora'yı hemen hemen intihara kadar götürür. Krogstad, piyesin eksen karakteridir.

Tartuffe'de, Orgon'un, Tartuffe'ü ailesi halkına kabul ettirmede direnmesi, çatışmayı başlatır.

Eksen karakter, bir şeyi yalnızca istemekle yetinmez, yetinmemelidir. İstedikini, her ne pahasına olursa olsun, elde etmek amacıyla istemeli, gerekirse bu uğurda mahvolmalı ya da mahvetmelidir.

Diyebilirsiniz ki, «Othello, Iago'ya, delicesine istediği görevi verseydi ne olurdu?»

Verseydi, piyes, piyes olmazdı.

Eğer bir kimse iyi bir eksen karakter olacaksa, yaşamda her zaman her şeyin üstünde tuttuğu bir takım istekleri, ilkeleri olmalıdır: öç almak, onur, tutku vb. gibi.

İyi bir eksen karakter, *yaşamını tehdit eden son derece ciddi bir tehlike ile karşı karşıya bulunmalıdır*.

Herkes eksen karakter olamaz.

Korkusu isteginden daha büyük olan; her şeyi yutan, yıkıp yok eden bir tutkusu olmayan ya da karşı çıkma gücünden yoksun, sabırlı, uysal kişi, iyi bir eksen karakter olamaz.

Yeri gelmişken belirtmeden geçmeyelim; iki tip sabır vardır: olumlu sabır, olumsuz sabır.

Hamlet'in sabrı, *olayları olduğu gibi kabullenen, sineye çeken* (olumsuz) bir sabır değildir; gerektiğinde harekete geçmeyi amaçlayan, bu nedenle de dayanıklılık ve süreklilik gösteren (olumlu) bir sabırdır. *Tütün Yolu*'ndaki Jeeter Lester'in sabrı ise, «olayları olduğu gibi kabullenme, sineye çekme»ye yani olumsuz sabra akıl almaz, şaşılası bir örnektir. İnancı uğruna her türlü işkenceye katlanarak sabrını, dayanma gücünü sürdüren insanın bu niteliğini bir piyeste ya da herhangi başka bir yazın türünde işleyebiliriz.

Yumuşayıp gevşemek nedir bilmeyen, ölüme meydan okuyan bir tür olumlu sabır vardır. Bir de, zorluklara karşı dayanma, dayanıklılığını sürdürme gücünden yoksun, olumsuz bir sabır vardır.

Eksen karakter, zorunlu olarak, saldırgandır, ödün vermez ve de acımasızdır.

Jeeter Lester her ne kadar «olumsuz» bir karakter ise de, asla «saldırgan» Iago kadar kışkırtıcı ve karıştırmacı değildir. Her ikisi de, daha önce belirtildiği gibi, eksen karakterlerdir.

«Olumlu», «olumsuz» saldırgan eksen karakterler sözü ile ne demek istediğimizi biraz daha açıklığa kavuşturabiliriz.

Saldırgan karakterin nasıl bir karakter olduğunu herkes bilir Biz bu karakter tipinin «olumsuz» olanını açıklamak istiyoruz. Gerçek ya da imgesel, bir inanç uğruna açlığa, işkenceye, fiziksel ve ruhsal baskıya katlanmak, Homerik boyutlara ulaşan bir gücü gerektirir. Bu olumsuz güç, karşıt eylemin meydana gelmesine neden olduğu için, tam anlamıyla saldırgandır. Hamlet'in sinsi sinsi gezinip dolaşmaları, Jeeter Lester'in, kendi toprağında kalmak için gösterdiği, o, insanı çıldırtan direnç ve sonunda açlıktan ölmesi, kuşku yok ki, karşıt eylemleri yaratan eylemlerdir. Bundan çıkacak sonuç şudur: olumsuz bir güç, dayanıklılığını sürdürürse, giderek olumlu güce dönüşür.

Bu güçlerin her ikisi de herhangi bir yazın türü için elverişli güçlerdir.

Bir kez daha yineleyelim, ister «olumlu», ister «olumsuz» tipten olsun, eksen karakter saldırgandır, acımasızdır, ödün vermez.

Eksen karakter, eksen karakter olmak istediği için eksen karakter olmaz. Eksen karakter, yalnızca, içsel ya da dışsal bir zorunluluğun baskısı ile eyleme itildiği için eksen karakter olur. Böyle bir karakterin: yaşamını tehdit eden bir sorunu; onur, sağlık, para, korunma, öç alma ya da güçlü bir tutku gibi dertleri olmak gerekir.

Kral Oidipus piyesinde Oidipus, Kralı öldürenin kesenkes bulunup ortaya çıkarılmasında direnir. Eksen karakter Oidipus'un saldırganlığı, katili bulmadığı takdirde, ülkesinin veba salgını ile cezalandırılacağı tahdidini savuran Apollo tarafından harekete geçirilmiştir. Onu eksen karakter olmaya zorlayan da halkının mutluluğudur.

Bury the Dead (Ölüyü Gömün) piyesindeki altı asker, kendileri için değil, çalışanların büyük çoğunluğunun uğradığı haksızlıklar nedeniyle, gömülmeyi reddederler. İnsanlık adınadır bu direnişleri.

*Bir Bebek Evi'*nde Krogstad'ın gösterdiği direnç yeniden işine dönerek onurunu ve çocuklarını kurtarmak içindir.

Hamlet, babasının katillerini, kendi haklılığını kanıtlamak için değil, onları adalete teslim etmek için araştırır ve ortaya çıkarır.

Evvelce de belirttiğimiz gibi, eksen karakter, hiç bir zaman, eksen karakter olmak *istediği* için eksen karakter olmaz. Ancak, içsel ve dışsal koşulların zorlamasıyla eksen karakter olur.

Eksen karakterin gelişimi, öteki karakterlerde görüldüğü gibi, geniş bir zaman kesitinde gerçekleşemez. Sözgelimi, *öteki* karakterler, *nefretten aşka* ya da *aşktan nefrete* doğru yavaş yavaş gelişebilir. Fakat, eksen karakter gelişmede bu yavaşlığı göstermez. Çünkü, *piyesiniz başladığı anda, eksen karakter, çoktan kuşkuya kapılmış ya da öldürmeyi planlamıştır*. Kuşkudan kalkan ve de sadakatsizliğin bulgulanmasına vardırıan yol, sadakatten sadakatsizliğe götüren yoldan çok daha kısadır. Bu nedenle, ortalama bir karakter *aşktan nefrete* eğer on adımda varırsa, eksen karakter aynı sonuca dört, üç, iki, hatta bir tek adımda bile varabilir.

Hamlet kesin bir kararlılıkla girişir işe (babası-

nın hayaleti katil hakkında bilgi vemişti ona) ve cinayetle bitir. *Yas Elektraya Yaraşır*'da Lavinia, nefretle yola çıkar, öç almayı kurar, sonunda yalnızlığa ve perişanlığa gelip dayanır.

Kralın tahtını ele geçirmek tutkusuyla yola çıkan Macbeth, serüvenini cinayet ve ölümlle noktalar.

Körü körüne boyun eğme ile açıkça başkaldırma arasındaki süreç, isyan eden birine karşı acımasız birinin *öfkesi* ve *öç alma duygusu* arasındaki süreçten daha uzundur. Kısaca, her iki halde de bir sürecin varlığı söz konusudur.

Romeo ve Juliet'in anaları-babaları yalnızca nefreti, pişmanlığı yaşarken, onlar nefreti, aşkı, umudu, umutsuzluğu ve ölümlü yaşarlar.

Biz, yoksulluk cinayeti yüreklendirir derken, soyut bir olaya değil, yoksulluğu yaratan toplumsal güçlere saldırmaktayız. Bu güçler acımasızdır ve bu acımasızlığı da *bir kişi* simgelemektedir. Biz bir piyeste işte bu kişiye, onun aracılığı ile de onu o hale getiren toplumsal güçlere saldırırız. Bu güçlerin temsilcisi olan kişi, yumuşak yürekli, bağışlayıcı *olamaz*. Ardındaki güçler onu bu nedenle desteklemektedirler. Eğer bu kişi bir zayıflık gösterecek olursa, yanlış seçim yapıldığı sonucuna varılarak, yerine, kendisini destekleyen güçlere sadakatle hizmet edecek başka biri seçilir.

Eksen karakter, coşkusal yoğunluk yönünden, kendisine karşıt olan karakterlerle boy ölçüşebilir-se de, gelişim alanındaki süre yönünden onlardan geri kalır.

SORU: Karakterin gelişimi konusunda hâlâ zih-nimi kurcalayan bazı noktalar var. Geçen gün *Juarez* filmini gördüm. Filmdeki her karakter bir değişimden geçmekteydi: Maxmilian, ikircimden kararlılığa; Carlotta, aşktan deliliğe; Diaz, davasına inancından ikircime geçti. Bir tek, kararlılığı ve inancındaki sarsılmazlığı ile anıtlaşan Juarez gelişim ve değişim göstermedi. Neydi yanlış olan? Niçin gelişmedi Juarez?

YANIT: Juarez de sürekli gelişmiştir elbet. Ama onun gelişimi, ötekilerinki kadar belirgin olmaya-bilir. Juarez; gücü, kararlılığı ve liderliği ile çatışmanın sorumlusu olan eksen karakterdir. Daha son-

ra bu konuya tekrar dönecek, bulunduğu mevkiin, karakterindeki gelişimi niçin daha az belirgin hale getirdiğini göreceğiz. Fakat, önce, değiştiğini göstermeye çalışalım. Juarez, Maxmilian'ı uyarır, sonra da bu uyarının gereğini yerine getirir. Bu, gelişmedir. Kendi savaş güçlerinin, Fransızların savaş güçleri karşısında dayanamayacağını anlayınca, *taktik değiştirerek* ordusunu terhis eder. Bu da bir gelişmedir. Bu davranışlarıyla Juarez'i değişim süreci içinde görürüz. Köpeklerinin, kurda karşı giriştikleri savaşta nasıl dayanışma halinde hareket ettiklerini anlatan çoban çocuğun öyküsü üzerine, Juarez'in, kararında niçin değişiklik yaptığını biliyoruz. Juarez'in ihanet karşısındaki, düşman kampındaki tutumunu görüyoruz. Ateş hattından yürüyerek geçip gittiği sahne, ondaki çatışma gücünü apaçık gösterdiği gibi, çok büyük cesaret sahibi bir insan olduğu hakkındaki inancımızı da pekiştirmektedir.

Halkına karşı beslediği sevginin büyüklüğü, Maxmilian'a karşı takındığı acımasız tavırla kanıtlanmıştır. Karakterinin sürekli olarak gösterdiği gelişimden, kendisini harekete getiren gücün, onur ve özveri olduğunu öğreniriz.

Maxmilian'ın tabutu başında, «bağışla beni,» diye mırıldandığı zaman, yüzeyde belirsiz bir değişim kendini gösterir. Böylece, Maxmilian'a olan sevgisi ortaya çıktığı gibi, giriştiği acımasız hareketin ona karşı değil, emperyalizme karşı olduğu da anlaşılır.

SORU: Şu halde, ondaki karakter gelişimi, *nefret'ten bağışlama'ya* değil, *direnç'ten daha güçlü bir direnç'e* doğru olmaktadır. Anlıyorum. Fakat, Juarez'deki değişimin niçin Maxmilian'daki kadar büyük olmaması gerektiğini anlamıyorum.

YANIT: Juarez eksen karakterdir. Eksen karakterin öteki karakterlerden çok daha yavaş gelişim göstermesi şu yalın nedene dayanmaktadır: eksen karakter, *öykü başlamadan önce*, kararını vermiştir. *Öteki karakterleri gelişmeye* eksen karakter zorlar. Juarez'in gücü, özgürlükleri uğruna savaşmak ve ölmek isteyen kitlelerin gücüdür.

Juarez yalnız değildir. O, savaşmak istediği için

savaşmıyor, savaşmak zorunda olduğu için savaşıyor. Çünkü zorunluluk, özgürlüğe gönül vermiş bir kimseyi, köleliğe razı olmaktansa düşmanını yok etmeye ya da kendisini ölüme atmaya iter.

Eğer eksen karakter, içsel ya da dışsal bir zorunluluk nedeniyle değil de, yalnızca gelgeç bir heves (kapris) uğruna savaşa girişecek olursa, o takdirde her an savaşın itici gücü olmaktan vazgeçmesi tehlikesi başgösterebilir. Bu yüzden de önermeye ve piyese ihanet etmiş olur.

SORU: Peki, yazmak, oynamak (aktörlük etmek), şarkı söylemek, resim yapmak isteyenler için ne diyeceksiniz? Bu kimselerde özanlatım doğrultusunda görülen şiddetli isteğe de gelgeç bir heves mi diyeceksiniz?

YANIT: Yüzde doksan dokuzu için, evet.

SORU: Niçin yüzde doksan dokuz?

YANIT: Giriştikleri herhangi bir işte başarı elde etmeden önce, yüzde doksan dokuz o işten vazgeçerler de ondan. Böyleleri direşmeden (sebattan), dayanıklılıktan, fiziksel ve zihinsel güçten yoksundurlar. Fiziksel ve zihinsel gücü olanların da içsel yaratıcı itileri yeterince verimli olmamaktadır.

SORU: Soğuk, sıcak, ateş, su gibi bir element, eksen karakter olabilir mi?

YANIT: Olamaz. İnsan, ilkel varlığının karanlığı içinde yürümekte olduğu çağlarda bu elementler yeryüzünün salt yönetici güçleriydi. İlkel varlığın karanlığı milyarlarca yıl sürmüştür. Protozoa, pleurococcus, bakteri, amip gibi tek gözeli yaratıklar, yürürlükteki düzene karşı hiç bir eyleme girişmemişlerdir. Ama, insan girişmiştir. Çatışmayı o yaratmış, varlık dramasının eksen karakteri o olmuştur. Elementleri yalnızca buyruğu altına almakla kalmamış, yenileyin bulguladığı penisilin ve sulfa türü ilaçlarla pek çok hastalığı yok etmeyi başarma yoluna girmiştir.

İnsanın elementlere saldırısı gelgeç bir hevese dayanmamaktadır. Bu saldırı son derece güçlü bir gereksinmeden doğmuş ve zekâ tarafından da yönetilmiştir. İşte bu gereksinim ve bu zekâ, onu, atomu parçalayarak varlıklar için en korkunç öldürücü silah olan atom bombasını yaratmaya zor-

lamıştır. Öte yandan, eğer insan yaşam savaşını sürdürmek istiyorsa, bu *korkunç* güç, kendisini, insanlığın yıkımı için değil de, mutluluğu için kullanmaya zorlayacaktır onu. İnsan bunu soylulugundan dolayı değil, fakat, şiddetli bir «gereksinme»nin baskısı ile yapacaktır.

Yineleyelim: eksen karakter, eksen karakter olmak istediği için değil, zorunluluk gerektirdiği için eksen karakter olur.

9

KARAKTERİN DAĞITIMI

Piyesinlze karakter seçme aşamasına geldiğinizde, onları yerli yerine koymaya özen göstermelisiniz. Eğer seçtiğiniz bütün karakterler hep aynı tipten, sözgellmi, zorba mizaçlı kimselerden oluşuyorsa, bu, yalnızca davullardan kurulu bir orkestra olur çıkar.

Kral Lear'de Cordelia seven, sadık biridir; Goneril ile Regan, Lear'in büyük kızları, soğuk, kalpsiz, ikiyüzlü ve hilecidirler. Kral ise, düşüncesiz, dikkafalı, her an patlamaya hazır bir karakterdir.

Bir piyeste iyi bir karakter dağıtımı, çatışmanın doğuş nedenlerinden biridir.

Bir piyes için iki yalancı, iki orospu, iki hırsız seçilebilir; ancak, bunların mizaçları ile felsefelerinin ve konuşmalarının birbirinden farklı olması gerekir. Hırsızlardan biri yufka yürekli, öteki acımasız olabilir; biri korkak, öbürü korkusuz; biri kadınlara saygılı, öbürü kadınlardan nefret ediyor olabilir. Eğer her ikisi de aynı mizaçta ve aynı dünya görüşüne sahip kişiler olurlarsa, o zaman ne çatışmadan, ne de piyesten söz edilebilir.

İbsen, *Bir Bebek Evi* için Nora ile Helmer'i seçerken bu çiftin evli olmaları gerektiğini göz önünde bulundurmuştur. Çünkü, önerme, evlilik yaşamıyla ilgiliydi. Bu, karakter seçiminde her yazarın dikkat etmesi gereken bir husustur.

Güçlük, yazarın, aynı tipten karakterleri seçip de aralarında çatışma çıkarmaya çalıştığı zaman

kendini gösterir. Maltz'ın *Black Pit* adlı piyesinde birbirine çok benzeyen Joe ile Iola'yı düşünelim. İkisi de seven, iyi yürekli kişilerdir. İkisinin de idealleri, istekleri, korkuları aynı. Bu durumda, Joe'nun, ölümcül kararını hemen hemen çatışmasız vermesinde şaşılacak bir yön yoktur.

Nora ile Helmer de birbirlerini sevmektedirler. Nora'nın *uysallığına* karşı Helmer'in tavrı buyurgandır; Helmer'in *doğruluk* ve *dürüstlükteki* titizliğine karşı, Nora, bir çocuk gibi *yalan söyler, gevezelik eder*.

Helmer'in Mrs. Linde ile evlendiğini düşünün. Mrs. Linde, kafaca olgundur, Helmer'in dünyasını ve değer ölçülerini bilmektedir. Linde ile Helmer arasında geçimsizlik, kavga başgösterebilirdi. Fakat, Nora ile Helmer arasındaki karşıtlıktan doğan büyük çatışma hiç bir zaman meydana gelmezdi. Linde gibi bir kadın kolay kolay imza sahteciliği yapmazdı. Yapsa bile, bu hareketinin doğuracağı ciddi sonuçların bilincinde olurdu.

Mrs. Linde, Nora'dan nasıl ayrı bir kişi ise, Krogstad da öylece Helmer'den apayrı bir kişidir. Dr. Rank ise, hepsinden ayrı bir kişiliğe sahiptir. Bu birbirine karşıt karakterler, hep birlikte iyi dağıtım bir piyesi oluşturmak üzere işbirliği yapan araçlardır.

Dağıtım, karşıtlıkları iyi belirlenmiş, ödüne yanaşmayan, çatışma içinde bir kutuptan ötekine doğru hareket eden karakterleri gerektirir. «Ödüne yanaşmayan» derken, amacından şaşmayan, babasının katilini ortaya çıkarmak için, polis köpeği örneği, suçlunun peşine düşen Hamlet'i düşünmekteyiz. Sımsıkı tutunduğu uygar insan onuru ile başına türlü dertler açan Hamlet'i düşünmekteyiz. Dinsel bağnazlığı yüzünden yazgısını bir alçağın eline teslim eden, karısını o alçağa peşkeş çeken *Tartuffe*'deki Orgon'u düşünmekteyiz.

Gördüğünüz herhangi bir piyeste bu güçlerin nasıl dağıtılmış olduğunu saptamaya çalışın. Söz konusu güçler tek tek bireylerden oluşabileceği gibi, gruplardan da oluşabilir. Sözelimi, faşizm, demokrasiye karşı; özgürlük, köleliğe karşı; din, din-

sizliğe karşı gibi. Dinsizliğe karşı savaş açan bütün dindarlar da aynı düşünce çevresinde gruplaşmayabilirler. Karakterler arasındaki bu başkalıklar, Araf ile Cennet arasındaki başkalıklar kadar büyük olabilir.

Dinner at Eight'de Kitty ile Packard, yerlerine iyi yerleştirilmişlerdir. Her ne kadar Kitty birçok yönleriyle Packard'a benzerse de, gene de dünya kadar fark vardır aralarında. İkisi de yüksek sosyeteye kabul edilmek isterler. Ancak, Packard, politikada doruğa tırmanma sevdasındadır. Kitty ise, politikadan ve Washington'dan nefret etmektedir. Ne uğraşacağı herhangi bir işi vardır, ne de dinlenecek vakti. Yatağa uzanarak sevgilisini bekler; sonra sağa sola seğirterek bir şeyler yapar. Bu tür karakterler arasında, çatışma için, sonsuz olanaklar vardır.

Her büyük dönüşüm bir takım küçük küçük dönüşümlerden oluşur. Bir piyeste yer alan büyük bir dönüşümü, sözgelimi, *aşk'tan nefret'e* geçişi düşünelim. Böyle büyük bir dönüşümü ne tür küçük dönüşümler oluşturabilir acaba? *Hoşgörü'den hoşgörüsüzlük'e*, *ilgisizlik'ten öfke'ye* geçiş arasındaki dönüşümler düşünülebilir. Piyesiniz için hangi dönüşümü seçerseniz seçin, karakterlerinizin dağıtımı bu seçimin etkisi altında kalacaktır. Piyeste *aşk'tan nefret'e* geçiş dönüşümüne göre yapılan dağıtımda, karakterler, daha küçük dönüşümler olan *ilgisizlik'ten öfke'ye* geçişte çok fazla sert davranışlara girişebilirler. Çehov'un karakterleri, piyesi için seçtiği dönüşümlere uygun düşmektedir.

Sözgelimi, Kitty ile Packard, hiç bir zaman, *Vişne Bahçesi'ne*, *Vişne Bahçesi'nin* karakterleri de *Kral Lear'e* asla uygun düşmezlerdi. Karakterleriniz, seçtiğiniz dönüşümün elverdiği oranda birbirlerine karşıt olmalıdırlar. İyi piyesler küçük dönüşümler üzerine de kurulabilir. Ancak, böyle de olsa, Çehov'un piyeslerinde görüldüğü gibi, çatışmanın şiddetli olması gerekir.

Biri kalkar da, «Bugün hava yağmurlu» derse, gerçekte, bu tümce ile ne tür bir yağmurdan söz ettiğini bilemeyiz. Acaba:

Ahmak ıslatanı mı
serpintili yağmuru mu
sürekli yağan yağmuru mu
sağanak halinde yağan yağmuru mu
âfet biçiminde yağan yağmuru mu

anlatmak istiyor diye düşünebiliriz.

Bunun gibi, biri de çıkar, «filanca kötü bir insandır» diyebilir. İyi ama, «kötü» sözcüğü hangi insanı nitelemektedir, ne bilelim.

İnanılmaz
güvenilmez
yalancı
hırsız
dolandırıcı
ırz düşmanı
katil

kışiyi mi? Bir karakterin hangi kategoriden olduğunu kesinlikle bilmemiz gerekir. Bir yazar olarak, piyesinizin olaylar örüntüsü çinde karşıtlarıyla eşleştireceğiniz her karakterin gerçek kimliğini ve kişiliğini bilmek zorundasınız. Piyeste yer alan çeşitli dönüşümler, çeşitli karakter dağıtımını gerektirir. Dağıtım, *çatışmada, piyesin dönüşümüne uygun düşecek biçimde, iyi çizilmiş, güçlü, ödün vermez karakterlerle yapılmalıdır.*

Sözelimi, eğer dönüşüm:

İlgilizlikten-
can sıkıntısına,
can sıkıntısından-
tahammülsüzlüğe,
tahammülsüzlükten-
sinirliliğe,
sinirlilikten-
huzursuzluğa,
huzursuzluktan-
öfkeye

doğru bir geçiş ve değişim gösteriyorsa, o takdirde, karakterleriniz, yalnızca siyah ve beyaz olamaz. Bel-

ki, a ılık gri, koyu gri vb. olabilir. Asıl önemlisi, bu *karakterlerin*, olaylar örüntüsü içinde kendilerine özgü yerleri almalarıdır.

Eğer sizin karakterleriniz de *Bir Bebek Evi*'ndeki, Tartuffe'de ya da Hamlet'teki karakterler gibi tas-tamam yerlerine otururlarsa, konuşmaları da ister istemez birbirlerine karşıt olacaktır. Sözgelimi, ka-rakterlerinizden biri suçsuz ve utangaç bir taze, karşısındaki de bir kadın avcısı ise, o zaman, bu iki karakterin konuşmaları, doğal olarak, kendi ya-ratılı  özelliklerini yansıtacaktır. Yaşam deneyimin-den yoksun birinci karakterin düşünceleri çocukça olmaktan öteye geçemeyecektir. Buna karşın, g r-m   ge irm   bir kişi olan Kazanova'nın her s y-ledi i, kişiliğinin göstergesi olacaktır. Bu iki karak-terin her karşılaşması, birinin toylu unu, öbürünün hino luhinli ini ortaya koymaya fırsat verecektir. Eğer siz, karakter oluşturmada üç boyut kuralına uygun hareket ederseniz, karakterleriniz de konu -malarında ve davranışlarında kendi doğal yapıla-rına uygun hareket ederler; bu nedenle de,  atı -mayı doğuracak olan karşıtlık konusunda kaygıya kapılmanız gerekmez. Bir İngilizce profesörü ile doğru dürüst bir tek İngilizce tümce söyleyemeyen, boyuna kem k m eden birini karşı karşıya getir-diniz mi, istediğiniz bütün karşıtlığı elde ettiniz de-mektir. Eğer bu karakterler, piyesin önermesini ka-nıtlama doğrultusunda çatışmaya giri irlerse, ko-nu malarındaki karşıtlık, çatışmayı daha renkli, daha coşkulu hale getirir. *Karşıtlık, karakterin do- u tan gelme özelliği olmalıdır.*

Çatışma, ge i im süreci sırasında güçlenir. Saf genç kız giderek daha kurnaz hale gelebilir. Öyle ki, evlilik konusunda, Kazanova'ya, kendine olan güvenini sarsabilecek ölçüde bir ders bile verebi-lir. İngilizce profesörü gelişigüzel konuşur hale ge-lebilirken, kem k m eden kişi de iyi bir hatibe d n-  ebilir. Shaw'un Pygmalion'unda Eliza'nın nasıl bir ge i im gösterdiğini anımsayın. Bir hırsız, d r-üst bir insan, dürüst bir insan da bir hırsız ola-bilir. Fingirdek bir kadın, sadık bir eş, sadık bir e  de fingirdek bir kadın haline gelebilir. Başıboş i  i, örgüt içinde güçlü bir kişilik kazanabilir. Bun-

lar, kuşkusuz kabataslak çizgiler. Herhangi bir karakter için sınırsız bir çeşitlilikte gelişim olasılıkları düşünülebilir. Önemli olan, gelişimin zorunluluğudur. Gelişim olmadı mı, piyesin başlangıcında sahip olduğunuz çelişkiyi de yitirirsiniz. Gelişimin yokluğu, çatışmanın yokluğunu; çatışmanın yokluğu da, seçtiğiniz karakterlerin, olaylar örüntüsü içinde iyi dağıtılmamış olduğunu gösterir.

10

KARŞITLARIN BİRLİĞİ

Karakter dağıtımı iyi yapılmış bir piyes düşünelim, böyle bir piyeste yer alan düşman karakterlerin, oyunun ortalarında anlaşmaya vararak çatışmadan vazgeçmeyecekleri hakkında ne türlü bir güvencemiz bulunabilir? Bu sorunun yanıtı, «karşıtların birliği»nde yatar. «Karşıtların birliği» kavramını pek çok kimse yanlış uyguluyor ya da yanlış anlıyor. Söz konusu birlik, bir çatışmadaki karşıt güçleri veya karşıt istençleri belirtmez. Bu birlik yanlış uygulandığında, piyesteki karakterler, çatışmayı oyunun sonuna dek sürdüremez duruma düşerler. Böyle feci bir sonuçtan kendimizi korumak için yapacağımız ilk iş, kavramlarımızı açıklığa kavuşturmaktır. *Karşıtların birliği* sözü ile anlatılmak istenen nedir?

Diyelim ki, kalabalıkta bir adam, tanımadığı biri tarafından itildi, iteklendi. Bunun üzerine, ikisi arasında bir ağız dalaşıdır başladı. Derken, biri ötekine bir yumruk indirdi. İmdi, bu çatışma/kavga, karşıtların birliğinden doğma bir sonuç sayılabilir mi?

İlk bakışta belki, ama temelde, hayır. Bu iki adam, rastgele bir nedenle karşılıklı olarak birbirlerine hakaret etmiş, sövüşmüş, derken dövüşmeye durmuşlardır. Aralarındaki anlaşmazlık, ancak kavga ile ya da ölümle giderilebilecek ölçüde derin bir nedene dayanmamaktadır. İşte bunlar, bir piyesin ortasında çatışmadan vazgeçip anlaşmaya varabilecek düşmanlardır. Bu düşmanlar öfkelerini yenerrek karşılıklı açıklamalara girişebilir, birbirlerinden

özür dileyip el sıkışabilirler. *Gerçek karşıtların birliğinde uzlaşmaya yer yoktur.*

Bu kuralı insanlara uygulamadan önce, örnek almak üzere gene doğaya başvurmamız gerekmektedir. Vücudumuza giren öldürücü mikroplarla ak yuvarlar arasında bir uzlaşma olabileceğini düşünebilir misiniz? Bu iki karşıt varlığın arasındaki savaş, doğaları nedeniyle, tam bir ölüm-kalım savaşı olacaktır; yaşamak için, ikisinden biri, ötekini öldürmek zorundadır. Başka bir seçenek yoktur. Sözgelimi, bir mikrop tutup da: «ooo, bu akyuvar benim dışıma göre değil. Kendime başka bir kapı arayayım,» demez. Öte yandan, akyuvar da, ölümü pahasına bile olsa, mikrobu kendi haline bırakmaz. Bunlar karşıt varlıklardır, birbirlerini yok etmek üzere bir araya gelmişlerdir.

Şimdi, bu ilkeyi tiyatroya uygulayalım. Nora ile Helmer: aşk, yuva, çocuklar, yasa, toplum ve istek gibi birçok nedenlerle birleşmişlerdir. Bununla birlikte, ikisi de birbirine karşıt yaratılıştaki kişilerdir. Bireysel karakterleri gereğince bu birliğin parçalanması ya da ikisinden birinin ötekine kölece boyun eğmesi - böylece de kişiliğinin yok olması gerekmektedir.

Mikrop ve akyuvar örneğinde olduğu gibi, birlik parçalanır ve *karakterlerden birinin ağır basan egemen niteliği yüzünden* -Nora'nın uysallığı gibi sözgelimi- *piyes bitse bitse ancak ölümle biter.* Tiyatrodaki ölüm, elbette, bir insanın gerçekten ölümü anlamına gelmez. Kuşku yok ki, Nora ile Helmer arasındaki birlik, beraberlik dayanılır gibi değildir. İnsanlar birbirlerine ne kadar yakın olurlarsa, aralarındaki bağı koparmak da o ölçüde güçleşir. Böyle bir yakınlık, meydana gelecek bir takım sarsıntılara karşın, gene de karakterleri etkisi altında tutar. *Idiot's Delight* piyesindeki karakterleri birbirlerine bağlayan bağlar tümüyle kopmuştur. Canı isteyen çekip gidebilir.

Öte yandan, Journey's End'deki askerler arasında söz konusu karşıtların birliği sapasağlam kurulmuştur. Binlerce mil uzaklarda olmak istemelerine karşın, bu askerlerin, siperlerde kalmak, belki de ölmek zorunda olduklarına dair bize güvence ve-

rılmıştır. İçlerinden bazıları görevlerini yapmalarına elverecek cesareti bulmak için içki içerler. Durumlarını çözümlemeye çalışalım. Bu adamlar, ilişkileri savaşa varan bir toplumda yaşamaktadırlar. Askerliğe karşı hiç ilgi duymadıkları için savaşmak istemezlerse de, ekonomik sorunlarını savaşla çözümlemeye karar verenlerin istekleri gereğince ölüme gönderilirler. Ayrıca, bu gençlere, çocukluk çağlarından beri, bir insanın yurdu uğruna can vermesinin kahramanlık olduğu öğretilmiştir. Çatışık duygular arasında sıkışıp kalmışlardır: yaşamak için kaçıp gitseler, korkak damgasını yiycekler ve aşağılanacaklar; kaçmasalar, ölecekler. Dram işte bu iki duygu arasında oluşur. Kısaca, *Journey's End* karşıtların birliğine iyi bir örnektir.

Doğada hiç bir şey «yok olmaz» ya da «ölmez». Söz konusu olan, bir başka biçime, öze ya da ögeye dönüşmedir. Nora'nın Helmer'e karşı beslediği aşk, özgürlüğe ve daha çok bilgi edinme susuzluğuna dönüşmüştür. Helmer'in kendine karşı olan güveni de, kendisi ve toplumla olan ilişkisi hakkında gerçeği araştırmaya dönüşmüştür. Bozulan denge, yerine yeni bir denge bulmaya çalışır.

*Jack the Ripper (Karin Deşen Jack)*ın durumuna bakalım. Bu adam, hiç belli nedene dayanmadan, öylesine rastgele cinayetler işlemiştir ki, polis kendisini bir türlü yakalayamamıştır. Kurbanlarıyla hiç bir ilişkisi, hiç bir yakınlığı söz konusu olmamıştır. İşlediği cinayetler hınçla, öfke ile, kıskançlıkla, öç alma duygusu ile ilgili değildi. O ve kurbanı, birliksiz karşıtları simgelemekteydiler. Onu cinayet işlemeye iten neden belli değildi. İşte bu belirsizlik, niçin bu denli çok, kötü cinayet piyesi yazıldığını açıklamaktadır. İnsanın, bir kadına kendini kabul ettirebilmek, beğendirebilmek amacıyla para çalması ya da para için adam öldürmesi hiç bir zaman gerçek bir neden olamaz. Olsa olsa, yapay bir neden olabilir. Böyle bir durumda, suçun gerisinde bulunması gereken o karşı konulmaz gücü görmüyoruz. Suçlular, çevrenin, doyumsuzluk burgacına ittiği, isteklerinin doyurulması engellenen, bununla birlikte, kesinlikle doyuma ermek isteyip de başkaca çıkaryol bulamadığı için

yasa dışı yollara başvurmak zorunda kalan kimselerdir. *Eğer bize, bir insanın gereksinme, çevre, içsel ve dışsal çelişkilerin zorlaması ile nasıl bir katil olup çıktığını izleme ve inceleme fırsatı verilseydi, öldürme eyleminde rol oynayan karşıtların birliği ilkesi ile karşılaşacaktık. Amaca uygun itici güç, karşıtlar arasında birlik yaratır.*

Bir pezevenk bir orospudan gene para istemektedir. Verecek mi kadın bu parayı ona? Vermek zorundadır. Kadının, taparcasına sevdiği hasta bir kocası vardır. İstedığı parayı vermediği takdirde, pezevenk, kadının gizli yaşamını açığa vuracaktır.

Arkadaşınıza hakaret edersiniz. O da size kızar, bir daha dönmek üzere çeker gider. Fakat, sizden bin dolar alacağı varsa, bu kadar kolaylıkla çekip gidebilir mi? Hem de bir daha dönmek üzere?

Kızınız nefret ettiğiniz bir adama âşık olabilir. Âşık oldu diye sizi ve evini bırakıp gidebilir mi? Gidebilir elbet. Eğer, gelecekteki kocasını bir işe yerleştireceğinize umut bağlarsa, gene de gidebilir mi?

Kayınpederinizle bir iş çevirmektesiniz. Yaşlı adamın çalışma biçimini sevmiyorsunuz. Bu ortaklığı bozabilir misiniz? Bizce, bozmamanız için hiç bir neden yok. Ne var ki, ihtiyarın elinde, sizin, imza sahteciliği ile hazırladığınız bir çek bulunmaktadır; bu nedenle sizi, tam bir gönül rahatlığı ile, tutukevine gönderebilir.

Üvey babanızla yaşamaktasınız. Ondan hem nefret ediyor, hem de onun evinde kalmaktan vazgeçmiyorsunuz. Niçin? Çünkü, bu ihtiyarın, babanızı öldürdüğünden kuşkulandığınız, bu kuşkuyu kanıtlamak için de aynı evde, onunla birlikte yaşamakta direniyorsunuz.

Malınızı mülkünüzü çocuklarınız arasında bölüş-türüyorsunuz; sonra, artan ömrünüzü koca sarayın bir odasında geçirmenize izin vermelerini istiyorsunuz. Çocuklarınız buna razı olmadığı gibi, sizi horlamaya bile başlıyorlar. Böyle, her türlü yaşama olanağından yoksun bir duruma düşmüş halde iken boynunuzu bükerek çekip gidebilir misiniz?

(Bu son iki örnek arasında bir benzerlik görü-

lebilir. Gerçekten de görülmektedir; biri *Hamlet*, öteki de *Kral Lear*'dir çünkü.)

Birbirinin can düşmanı olan faşizm ile demokrasi, «karşıtların birliği»ne tastamam bir örnek olarak gösterilebilir. Bu iki düşmandan biri ortadan kaldırılmalı ki, öbürü yaşayabilsin.

Karşıtların birliği'ne birkaç örnek daha sunalım:

Bilim-boş inanç

din-dinsizlik

kapitalizm-komünizm

Bu örnekleri, karakterlerin uyuşmaları olanaksız ilişkiler/karşıtların birliği içinde dikkate alarak sonsuza dek sürdürebiliriz. Kuşku yok ki, böyle durumlarda karşımıza çıkan karakterler de, ne pahasına olursa olsun, yollarından şaşmayan ve sapmayan bir yapıda yaratılmış olmalıdırlar. Bu karakterler arasındaki *karşıtların birliği* öylesine güçlü olmalı ki, çatışma, ancak, düşmanlardan birinin ya da her ikisinin yok olması, yenilmesi, savaştan çekilmesiyle çözüme ulaşabilsin.

Eğer Kral Lear'in kızları babalarının durumuna acısalardı, ortada dram diye bir şey olmazdı. Eğer, Nora'ya imza sahteciliğini Helmer yaptırmış ya da sahtecilik onun için yapılmış olsaydı, *Bir Bebek Evi* belki de hiç bir zaman yazılamazdı. Eğer, savaşmakta olan bir ülkenin hükümeti, savaşmaktan çok korkan askerlerin bu korkularını anlayışla karşılayıp da savaşı bırakarak evlerine dönmelerine izin verseydi... İyi ama, bir hükümet böyle bir şey yapabilir mi? Elbette yapamaz. Kral Lear'in kızları, yaratılışları gereği, yürekli dirler; amaçlarına ulaşmaktan başka hiç bir şey düşünmemektedirler. Hükümetleri savaşa, yıkıma kendi iç çelişkileri zorlar.

İşte size, geliştikçe, karşıtların birliğini oluşturan gülmeceli bir öykücük;

Telaşlı bir kış akşamı işten eve dönüyorsunuz. Peşinize küçük bir köpek takılıyor. «Ne sevimli köpecik,» diye söyleniyorsunuz. Henüz aranızda hiç bir birlik, beraberlik yok; köpeği unutarak yolunuza devam ediyorsunuz. Evinizin kapısına geldiğinizde, bir de bakıyorsunuz, köpek hâlâ peşinizde. Bağlanmış size, öyle diyelim. Siz ise, ayrılmak istiyorsunuz ondan ve, «haydi köpecik, git, git bu-

radan,» diyerek kovuyorsunuz onu.

Giriyorsunuz evinize karınızla oturup akşam yemeğini yiyor, sonra biraz okuyor, radyo dinliyor ve gidip yatıyorsunuz. Ertesi sabah, işinize gitmek üzere evden çıktığınızda, köpeğin hâlâ kapının önünde umutla beklemekte olduğunu ve karşılaşır karşılaşmaz da sevinçle kuyruğunu salladığını görüyor, hayretler içinde kalıyorsunuz.

Kendi kendinize, «bu ne direşkenlik (sebatkârlık)!» diye söyleniyor ve köpeğe acıyorsunuz. Sonra, yer altı trenine doğru yürüyorsunuz, köpek de peşinizde, girişte köpek görünmez oluyor, birkaç dakika sonra da unutuyorsunuz onu. Fakat, akşam işten dönüp de tam evinizin kapısından içeri girmek üzereyken, bir de bakıyorsunuz, köpek gene eşikte! Besbelli ki sizi beklemektedir ve nicedir görüşmediğiniz bir dost gibi selamlıyor sizi. Bir deri bir kemik kalmıştır köpecik ve soğuktan da tirtir titremektedir. Öte yandan, eve alacağınızı umduğu için de mutludur. İsteseniz alırsınız elbet. Fakat, evde köpek beslemeyi düşünmüyorsunuz. Gelgelelim, dilsiz bir hayvanın insanı deli eden bu direşkenliği içinizi sızlatıyor. Köpecik sizi istiyor, seviyor sizi ve öyle görünüyor ki, sizden uzak kalmaktansa kapınızın önünde ölmeye razıdır.

Alıp giriyorsunuz içeri. Köpeğin gösterdiği bu direşkenlik, ikiniz arasında karşıtların birliği sürecinin doğmasına neden oluyor.

Oluyor ama, karınız da hop oturup hop kalkıyor. Köpek istemiyor o. Siz, zavallılığı niçin içeri aldığınızı tatlı bir dille sayıp döküyorsunuz, fakat boşuna. Karınız Nuh der, peygamber demez soyundan. Size son sözü, «Ya köpek, ya ben - seç!» demek olur. Siz de, çaresiz, karınızı seçiyorsunuz. Küçük dostunuzu yedirip içirdikten sonra, «Al şunu, götür, kapının önüne koy, benim içim el vermiyor.» diyorsunuz karınıza. O da sevine sevine götürüp koyuyor. Fakat biraz sonra, köpeğin sokakta acı acı ağladığını duyunca üzülüyor.

Derken, üzüntüsü korkuya dönüşüyor. Acımasız davranmaya zorlandığı için kızıyor. Ama suç kendisinde değil; çünkü, hiç bir zaman köpek istememişti o, şimdi de istemiyor.

Akşam zehir olmuştur. Gerçek yüzünü ilk kez görüyormuşçasına, hayretle ve nefretle bakıyorsunuz karınıza.

Sabahleyin evden çıktığınızda, köpeği gene kapının önünde buluyorsunuz ve bu kez kızılıyorsunuz artık. Karınızla aranızın açılmasına neden olmuştur çünkü. Bu Allahın cezası hayvanı kovalamaya çalışıyorsunuz, o ise, hiç oralı olmuyor. Yeraltı trenine kadar gene peşinizden gelerek sizi uğurluyor. Akşam işten döndüğünüzde onu kapının önünde bulacağınızdan eminsiniz.

Bütün gün karınız ve köpek hiç aklınızdan çıkmıyor. Zavalılık bu ayazda belki de ölmek üzere-dir, diye düşünüyorsunuz. Kesenkes bir şeyler yapmak zorunda olduğunuza karar veriyorsunuz. Eve dönmek için sabırsızlanıyorsunuz.

Döndüğünüzde, bakıyorsunuz, köpek yok! İçeri girmek yerine, sağda-solda onu aramaya koyuluyorsunuz. Ne kadar arasanız, boşuna; yok oğlu yok. Çok üzülmüyorsunuz. Bulsaydınız, karınızın inadına karşın eve alacaktınız onu. Bu yüzden karınız evden çıkıp gitmek isterse, varsın gitsin - zaten hiç bir zaman sevmemişti sizi.

İçiniz sızlaya sızlaya içeri giriyor ve inanılmaz bir görünümle karşılaşıyorsunuz! Bu küçük sokak köpeği yıkanmış, taranmış, en iyi koltuklarınızdan birine kurulmuş, oturmaktadır! Karınız ise, köpeğin önünde diz çökmüş, bir bebekle konuşur gibi konuşmaktadır onunla!

Bu öyküde köpek eksen karakter durumundadır. Gösterdiği direşkenlik (sebatkârlık) ve kararlılıkla, iki insanın davranışlarında değişiklik meydana getirmiştir. Dengenin biri yitirilmiş, bir başkası kazanılmıştır. Eğer karınız köpeği içeri almamış olsaydı, o zaman aranızdaki ilişki de iyiden iyiye kopmuş olacaktı. Eğer karakterlerden birinde ya da birkaçında bulunan egemen özellik yahut nitelik köklü bir değişikliğe uğrarsa, karşıtların gerçek birliği işte ancak o zaman bozulabilir. Böyle bir birlikte uzlaşmaya asla yer yoktur.

Önermenizi saptadıktan sonra, en iyisi -gerekirse sınamadan geçirerek. piyesinizde yer vereceğiniz karakterlerin aralarında karşıtların birliği var mı,

yok mu, ilk işiniz bunu belirlemek olmalıdır. Eğer, söz konusu karakterleri karşı karşıya getiren bu güçlü, bu koparılması olanaksız bağ olmazsa, piyasinizdeki çatışma da hiç bir zaman doruk noktasına ulaşamaz.

III ÇATIŞMA

1

Eylemin Kökeni

Meltem de olsa, *rüzgâr*'ın esişi, eylemdir. *Yağmur*'un yağışı, eylemdir. Dilbilgisindeki *fiil* de eylemdir.

Ecdadımız mağara adamı, karnını doyurmak için saldırdı ve öldürdü - kuşkusuz, o da eylemdi.

Bir insanın yürüyüşü, bir kuşun uçuşu, bir evin yanışı, kitap okuma; hepsi birer eylemdir. Her yaşam belirtisi bir «eylem»dir.

Peki, eylemi, bağımsız bir görüngü (fenomen-olay) olarak ele alabilir miyiz?

Sözgelimi, *rüzgâr*'ı ele alalım. Rüzgâr dediğimiz olay, bizi çevreleyen, gözle görülmez hava okyanusunun kasılımı ve genişlemesidir. Soğukla sıcaklığın yarattığı bu harekete, «rüzgâr» adını vermişiz. Eylem, bir sonuçtur, çeşitli etmenlerin işbirliği sonucunda meydana gelir. Rüzgârı tek başına, eylemsiz, hareketsiz düşünme olanağı yoktur.

Yağmur, güneşle öteki etmenlerin ürünüdür. Bunlar olmadan yağmur olayı meydana gelemez.

Mağara adamı öldürmüştür. Öldürme bir eylemdir. Bu eylemin ardındaki adamın yaşam koşullarından doğan: yiyecek sağlama, kendini koruma ya da düşmanını yenme gibi zorunluluklardır onu öldürme eylemine iten. Öldürme, her ne kadar bağımsız bir «eylem» gibi görünürse de, gerçekte, bir takım önemli etmenlerin sonucudur.

Güneşin altında hiç bir eylem yoktur ki, yalnızca bir tek kökenden doğmuş, bağımsız bir sonuç olsun. Her şey bir başka şeyden doğar; *eylem kendi kendine var olamaz.*

Eylemin kökenine biraz daha yakından bakalım.

Biliyoruz ki, hareketle eylem eşdeğerlidir. Hareketin kaynağı nedir? Bize dediklerine göre, hareket, maddedir, madde ise, enerjidir. İyi ama, genellikle, enerjinin hareket olarak benimsendiğini düşünecek olursak, gene ilk adımımızı attığımız noktaya dönmüş bulunuyoruz.

Daha somut bir örnek üzerinde duralım, tek gözeli (protozoaları) ele alalım. Bu tek gözeli, canlı bir varlıktır. Besinini emme yolu ile alır ve sindirir; hareket eder. Gerekli yaşam devinimlerini yerine getirir; Bu devinimler ise, kuşkusuz, kendilerine özgü bir biçimde çoğalmaz.

İmdi, soralım: bu tek gözeli yaratığın eylemi, doğuştan gelme mi, yoksa sonradan edinilmiş bir özellik midir? Söz konusu yaratığın kimyasal yapısına baktığımızda, bu yapının: oksijen, hidrojen, fosfor, demir ve kalsiyumdan oluştuğunu görüyoruz. Bütün bunlar karmaşık öğelerdir ve *her biri kendi bileşimi içinde hayli devingendir*. Durum böyle olunca, tek gözeli yaratığın, «eylem»le birlikte öteki ayırıcı özelliklerini de, kalıtım yolu ile, çeşitli atalarından edindiği sonucu ortaya çıkıyor.

Daha ileri giderek çıkmazlara girmektense, incelememizi burada durdurmak iyi olacak. Çoğunca, bir takım kuralların sonucu/ürünü olan eylemi, yalın ve yalıtılmış olarak hiç bir yerde bulamayız. Bu konudaki görüşlerimizi, eylem, kendisini doğuran etmenlerin hiç birinden daha önemli değildir, diyerek noktalayabiliriz.

2

Neden ve Etki

Kitabımızın bu kesiminde, *çatışma*'yı dört ana bölüme ayıracak ve bunlara, sırasıyla: «duruk», «sıçrama», «gelişim» ve «olasılı çatışma» başlıklarını koyacağız. Bu çeşitli çatışmalardan birincisinin niçin duruk olduğunu, ne yaparsanız yapın duruk olmaktan niçin kurtulamadığını; ikincisinin, gerçeğe ve sağduyuya meydan okuyarak niçin birden sıçradığını; üçüncü çatışmanın, piyes yazarının he-

men hemen hiç bir çaba göstermemesine karşın niçin doğal olarak yavaş yavaş geliştiğini ve niçin olası çatışmadan yoksun bir piyesin piyes olamayacağını gözden geçireceğiz. Fakat, önce, çatışma nedir ve nasıl oluşmaktadır, onu görelim.

Diyelim ki siz, kıbar, kendi halinde, uysal bir kişisiniz. Şimdiye dek kimseyi incitmediğiniz, kimse- nin başını derde sokmadığınız gibi, bundan böyle de efendice yaşamınızı sürdürmek niyetindesiniz. Bekârsınız. Toplantılardan birinde hoşunuza giden, ama kendisiyle çıkıp gitmeyi düşünmediğiniz bir kızla karşılaşıyorsunuz. Bu kızın gülümseyişi, sesinin tonu, giyim-kuşamı içinizi gıcıklıyor. Beğenileri sizinki ile uyuyor. Kısaca, derin bir aşkın başlangıcında bulunuyor gibisiniz.

Büyük bir coşku ve kaygı ile kızı tiyatroya davet ediyorsunuz. Kız da kabul ediyor. Bu davette yanlış, kurallara aykırı bir şey bulunmamakla birlikte, gene de olay yaşamınızda bir dönüm noktası olabilir.

Eve geldiğinizde gardrobunuzu açıp bakıyorsunuz, bütün galalarla giydiğiniz o tek giysi çıkıyor karşınıza. İnce eleyip sık dokuyan bakışlarınız altında, bu giysi bir takım kusurlarını açığa vuruyor. Bir kere, sizce, modası geçmiş, sonra da ucuz ve yıpranmış bir giysidir bu. Kız ise, kör değildir.

Yeni bir giysi edinmeniz gerektiğine karar veriyorsunuz. Peki, ama nasıl? Para yok. Kazandığınız bütün parayı getirip sizi ve ilk küçük kız kardeşinizle birlikte evi geçindiren annenize veriyorsunuz. Babanız ölmüştür; aylığınız, evin tüm giderlerini; küçüklere ayakkabı, annenizin ilâç ve doktor harcamaları, ev kirası gibi giderleri zar zor karşılayabilmektedir. Hayır, yeni bir giysi almanız olanaksız.

İlk kez, yaşlandığınızı hissediyorsunuz. Yaşınız otuza yaklaşıyor; kız kardeşlerinizin çalışabilecek yaşa gelmelerine daha yıllar var. Böyle bir durumda, plan yapmanın -yaşamının- kızı tiyatroya götürmenin anlamı ne? Boşuna çaba. Böyle düşünüyor ve kızla ilişkinizi geliştirmekten vazgeçiyorsunuz.

Bu karar sizi evde üzgün, iş yerinde dalgın bir

insan haline getiriyor. Yaşam koşullarınız üzerinde kara kara düşüncelere dalar, umutsuzluğa kapılabilirsiniz. Kız aklınızdan çıkmaz; aldığınız tavır karşısında, hakkınızda ne düşündüğünü merak edersiniz; acaba gidip görsem mi? dersiniz; bunun olanaksızlığı yolunuzu bağlar, içinizi karartır. İş yerinizde doğru dürüst çalışamaz hale gelirsiniz, derken, işinizden olursunuz. Öfkeyle yollara düşer, kapı kapı dolaşarak iş ararsınız ve bulamazsınız. Sonunda, istemeye istemeye, üzüntüyle, utançla gider, devletin, yoksullara yardım kurumlarından birine başvurursunuz. Sıkılmış bir limon gibi yararsız hissedersiniz kendinizi. Yardım kurumunun yaptığı yardım rahat yaşamanıza değil, ancak açlıktan ölmemenize yetecek kadardır.

Gördüğünüz gibi, incelediğimiz bu çatışma ve hemen hemen bütün çatışmalar, çevreden, bireyin toplumsal koşullarından doğup gelişmektedir.

Şimdi soru şu: Nedir sizin kişilik yapınız? Kararınızı nasıl verdiniz? Dayanıklılığınızın ölçüsü nedir? Ne kadar acıya katlanabilirsiniz? Geleceğe yönelik umutlarınız nelerdi? Uzağı görüş dereceniz nedir? İmgelemeniz var mı? Kendiniz için uzun süreli bir program şaptama yeteneğine sahip misiniz? Saptadığınız programı gerçekleştirmeye el verecek fiziksel güç var mı sizde?

Eğer yeterince aydınlanmışsa kafanızın içi, bir karara varırsınız elbet. Bu karar ise, karşıt güçleri harekete getirecek, karşıt güçler de sizin eyleminizi engellemeye çalışacak olan karşıt eylemi yaratacaktır. Siz, piyesteki kişi olarak bu sürecin bilincinde olmayabilirsiniz, fakat piyes yazarı olmak zorundadır. Kızı tiyatroya davet ettiğiniz zaman, uzun bir olaylar zinciri boyunca yürüyüp de bu zincirin son halkasında, umutsuzluğun karanlık kuyusuna düşeceğinizi hiç mi hiç bilmiyordunuz. İşte, günlük yaşamın olağan bir olgusu ile - bir davetle başlayıp uzun bir gelişim sürecinin sonunda meydana gelen bir çatışma; yeterli gücünüz varsa, atılın savaşa.

Eğer genç adam bir karar verir de bu kararını sonuna dek sürdürüp amacına ulaşacak güçten ya da yüreklilikten yoksun olursa, piyes de çok ya-

vaş gelişerek duruk, hatta dümdüz bir yol izler. Böyle bir durumda, yazarın, bu tür bir karakterden uzak durması daha doğru olur. Çünkü, bu karakter, sürüncemeli bir çatışmayı sonuçlandıracak bir güce ve olgunluğa henüz erişmemiştir. Eğer piyes yazarı uzak görüşlü ise, bu karakterin, psikolojik durumun en nazik anında -saldırı noktasında-zayıflığı ya da korkaklığı yüzünden savaşmaktan kaçınmakla kalmayıp düşmanı ile uzlaşabileceğini de önceden kestirebilir. Bu konu, ileride, «Saldırı Noktası» başlığı altında tartışılacaktır.

Birden bire sıçrayan çatışma, giysisinin hırpaniliği karşısında banka soymaya ya da yol kesmeye karar veren söz konusu delikanlının davranışı sonucu meydana gelir. İnce duygulu, kibar bir gencin böyle bir sonuca birden bire varması ise, akla ters düşer. O genç, böyle bir sonuca, ancak, birbirinden amansız olayların itisi ve baskısıyla sürüklenebilir. Umutsuzluğa kapılan, kendini derin bir ruhsal bunalıma kaptıran kişi, gerçek yaşamda beklenmedik şeyi yapabilirse de, aynı şeyi tiyatrodan yapamaz. Biz tiyatroda doğal oluşumu, bir karakterin adım adım gelişimini görmek isteriz. Biz, tiyatrodan bir karakterin, ahlaksal ve yüce tinsel değerlerinin, kendinden ve çevresinden sürüp gelen güçlerin etkisi ve baskısı altında nasıl lime lime parçalanıp döküldüğünü görmek isteriz.

Yavaş yavaş yükselip gelişen her çatışma, öncelikle, birbirine bağlı, uzlaşmaz karşıt güçlere dayanmalıdır. Bu noktayı ileride daha da açıklığa kavuşturacağız. Ancak şimdilik şunu vurgulamak isteriz: geniş çaplı, büyük çatışmanın içinde yer alan bütün öteki çatışmalar, piyesin önermesinde önceden kristalize olmalıdır. «Geçiş» adını verdiğimiz bu küçük çatışmalar, karakteri, karar verme noktasına erişinceye kadar, bir zihin halinden başka bir zihin haline çeker götürürler. («Geçiş»e bak.) Karakter, bu geçişlerden ya da küçük küçük çatışmalardan geçerek yavaş, fakat sürekli bir gelişim gösterecektir.

Önceki bölümlerden birinde, «mutluluk» kavramının karmaşıklığı üzerinde durmuştuk. Bu karmaşıklıktan küçük bir parçayı çekip aldığınızda, «mut-

luluk» kavramının, yapısal bütünlüğünü nasıl yitirdiğini, nasıl temel bir değişikliğe uğradığını, bu değişikliği düzeltelim derken, «mutluluk»un nasıl «mutsuzluk»a dönüştüğünü anlarsınız. Tek güzelli en küçük yaratıktan insan varlığına ve güneş dizgesine dek tüm evreni yöneten yasa, işte bu yasadır.

Dr. Milislaw Demerec, 30 aralık 1938'de, Amerikan Bilim Geliştirme Derneği'nin yıllık toplantısında, *Kalıtım* üzerine sunduğu bildiride şunları söylüyordu:

«Bir gen dizgesi içindeki denge öylesine duyarlıdır ki, binlerce genden oluşan bu dizgeden bir tek gen'in eksikliği bile, dizgenin, işlevini yapmasına engel olabilmekte ve organizmanın yaşamını ortadan kaldırılabilmektedir. Dahası var, genler arasında pek çok etkileşim meydana geldiği, sözgelimi, *bir gendeki değişimin, görünüşte ilgisiz sanılan bir başka genin işlevini etkilediği saptanmıştır*. Bütün bilimsel verileri dikkate alarak diyebiliriz ki, bir genin devinimi şu üç içsel etmenin etkisi ile oluşmaktadır: (1) Genin kimyasal yapısı, (2) genin, içinde devindiği genetik dizge ve (3) bu dizge içinde genin durumu. Çevreyi oluşturan dışsal etmenlerle birlikte bu üç içsel etmen, organizmanın bütün kalıtsal ayırıcı özelliklerini belirler.

Bu nedenle, bir gen, iyi organize edilmiş bir dizgenin birimi, aynı zamanda o organizmanın üstün düzeyde bir kromozomu olarak düşünülmelidir. Bu anlamda, genler, belirli nitelikte bireysel varlık birimleri olarak tek başlarına var sayılamazlar. Öte yandan, hem birim varlıklarıyla daha büyük bir dizgeyi oluşturdıkları, hem de bir ölçüde niteliklerini bu dizge ile kazandıkları yoksanamaz.»

Bir gen nasıl hem bir birim, hem de iyi organize edilmiş bir genler toplumunun bir parçası ise, aynı biçimde insan da hem bir birim, hem de iyi organize edilmiş insansal toplumun bir parçasıdır. Toplumda meydana gelen değişiklik insanı etkiler; insanda meydana gelen değişiklik de toplumu etkiler.

Çevrenizde her türlü çatışmayı bulabilirsiniz. Şöyle bir göz atın aile bireylerinize, akrabalarınıza

za, dostlarınıza, tanıdıklarınıza, iş arkadaşlarınıza, sonra da onlarda aşağıdaki özelliklerden biri var mı, yok mu, görmeye çalışın bakalım:

Sevecenlik, küfürbazlık, küstahlık, tamahkârlık, dürüstlük, çolpalık, yüzsüzlük, palavracılık, kurnazlık, salaklık, hilecilik, kendini beğenmişlik, aşağılayıcılık, beceriksizlik, meraklılık, korkaklık, kıyıcılık, yücelik, şerefsizlik, uçarılık, kıskançlık, tutkunluk, bencillik, savurganlık, oynaklık, bağlılık, tokgözlülük, neşelilik, çenebazlık, yiğitlik, cömertlik, doğruluk, çekingenlik, sinirlilik, vurdumduymazlık, huysuzluk, idealistlik, atılganlık, haylazlık, pişkinlik, iyi yüreklilik, içtenliklilik, saydamlık (içi dışı birlik), beğenisizlik, kötü niyetlilik, gizemlilik, alçakgönüllülük, dikkafalılık, aşırı utangaçlık, uysallık, sabırlılık, iddiacılık, tutkululuk, huzursuzluk, yumuşak başlılık, alaycılık, sadelik, kuşkuculuk, gaddarlık, soğukkanlılık, vesveselilik, dayanıklılık, ağzı sıkılık, duygululuk, züppelik, hainlik, yufka yüreklilik, pasaklılık, maymun iştahlılık, kincilik, bayagılık, gayretkeşlik.

Bu özelliklerden ya da binlerce daha başkalarından herhangi biri, çatışmanın kök salıp gelişebileceği ortamı oluşturabilir. Bir kuşkucuyu, inancında inatçı birinin karşısına koydunuz mu, çatışmayı yarattınız demektir.

Soğuk ve sıcak, çatışma yaratır: gök gürlemesi ve şimşek gibi. Karşıtları karşı karşıya getirin, çatışma kaçınılmazlık kazanır. Aşağıdaki sıfatlardan her biri insanı simgeliyor diyelim; bu sıfatlar karşıtlarıyla karşılaştıklarında doğabilecek çatışmaları tasarlamaya çalışın:

Tutumlu-savurgan
ahlaklı-ahlaksız
iyimser-kötümser
yufka yürekli-katı yürekli
sadık-fingirdek
zeki-aptal
dingin (sakin)-sinirli
güler yüzlü-somurtkan
sağlıklı-hastalık hastası
neşeli-soğuk

duygulu-duygusuz
nazik-kaba
saf-hinoğluhin
yürekli-yüreksiz

Ecdadımız mağara adamı yiyecek peşine düştüğünde canını dişine takarak amansız düşmana saldırdı: bu dev yapılı hayvan, bu amansız düşman onun yaşamı için gerekli besin demektir - bir anlamda, çatışma. Mağara adamı, canından olmayı göze alarak girmişti bu çatışmaya. İşte bu, yükselerek gelişen çatışmanın izlediği yoldu: çatışma, bunalım ve sonuç.

Bir futbol maçı da çatışma demektir. İki güçlü takım karşı karşıya gelir, kıyasıya çatışırlar. («Dağıtım»a bak.) Yengi gol ile sağlanacağından, çatışma sert olur, gol atmak da kolay olmaz.

Boks da bir çatışmadır. Bütün yarışmalı sporlar çatışmadır. Tartışmalı bir salon toplantısı da bir çatışmadır. İnsanlar ya da uluslar arasındaki üstünlük savaşımı çatışmadır. Doğumdan ölüme dek yaşamın her evresi çatışmadır.

Çatışmanın daha karmaşık biçimleri de vardır. Ne türden olursa olsun, bütün çatışmalar şu yalın ilkeye dayanır: saldırı ve karşı saldırı. *Yükselerek gelişen gerçek çatışma, eşit güçteki düşmanların savaşımlarıyla oluşur.* Güçlü ve becerikli bir insanın, hastalıklı ve beceriksiz biri ile savaşımını izlemede coşku verici hiç bir yön yoktur. Eşit güçte iki kişi savaşıma girdiğinde, bu savaşım: ister boks ringinde, ister tiyatro sahnesinde yer alsın, savaşanların ikisi de kendilerinde bulunan güçlerden sonuna kadar yararlanmak zorunda kalacaklardır. İkisi de, savaşımındaki becerilerini; tehlike anında zekâlarını nasıl kullandıklarını, ne türden bir savunma yeteneğine sahip olduklarını; tehlikeli bir duruma düştüklerinde, savunma amacıyla harekete getirecekleri yedek güçleri olup olmadığını ortaya koyacaktır.

Eğer çatışmayı yalıtmaya, bağımsız bir olgu olarak ele almaya kalkarsak, çıkmaza gireriz. İçinde bulunduğu çevrenin ya da toplumsal düzenin etkisi dışında kalan hiç bir varlık yoktur. Evrende

hiç bir şey kendi kendisi için yaşamaz; her şey bir başka şeye bağlı olarak sürdürür yaşamını.

Çatışmanın özü her şeyde ve her yerde izlenebilir. Yaşamda en çok istediği şeyin ne olduğu sorulduğunda, herkes bu soruya ha deyince yanıt veremez. Bununla birlikte, herkesin, ne denli alçakgönüllü olursa olsun, son derece arzuladığı bir gün, bir hafta, bir aylık bir yaşam özlemi olabilir. Ne kadar anlamsız ve önemsiz görünürse görünsün, böyle bir özlemden, gittikçe gelişen bir çatışma doğabilir. Bu çatışma, giderek tehlikeli boyutlara ulaşabilir, bunalıma dönüşür, doruk noktasına erişir; sonunda, özlemlili kişi, yaşamını önemli ölçüde değiştirecek bir karar verme zorunluluğu ile karşı karşıya kalabilir.

Çeşitli bitkilerin tohumlarını yeryüzüne serpmekte doğanın özenli bir dizgesi var. Eğer serpilen her tohum kendi süresi içinde yeşerecek olsaydı, yeşerme şansını bulabilseydi, insanlık da, öteki bitkiler de mahvolurdu.

Her insanın, yaratılışa bağlı olarak, şu ya da bu türden, kendine özgü bir tutkusu vardır. Başka bir deyişle, her insanın tutkusu kendine göredir. Eğer, yüz kişinin aynı ve bir tek tutkusu olsaydı, bu tutkuyu gerçekleştirmek için gereken elverişli koşulları kendi içinde ve çevresinde yalnız bir tek kişinin bulma şansı olabilirdi. Böylece, gene karaktere; bir karakterin, isteğinde niçin direndiği, ötekini niçin direnmediği sorununa gelmiş bulunuyoruz.

Kuşku yok ki, çatışma karakterden doğmaktadır. *Çatışmanın şiddetini, piyesin kahramanı durumunda bulunan üç boyutlu bireyin istenç gücü belirler.*

Bir tohum herhangi bir yere düşebilir - ama ille de yeşermesi gerekmez. Tutku da herkeste bulunabilir; ama o tutkunun harekete geçip geçmemesi, köklenip dal budak salıp salmaması, kişinin fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik koşullarına bağlıdır.

Eğer bütün insanların tutkuları aynı şiddette gelişim gösterecek olsaydı, insanlığın yazgısı bambaşka bir renk alırdı.

Görünüşte, sağlıklı bir çatışma, iki karşıt güçten oluşmaktadır. Temelde, bu güçlerden her biri, za-

man dizini içinde, giderek artan ve sonunda kesenkes patlama noktasına erişmesi gereken gerginliği yaratan birçok karmaşık koşulların ürünüdür.

Çatışmanın nasıl meydana geldiğini gösteren başka bir örneğe göz atalım.

Du Bose Heyward'ın piyesi *Brass Ankle*, çatışmanın nasıl doğduğunu yakından görmemize olanak veren bir örnektir.

«LARRY: (koca, hayretle) Ruth da, ben de bu çocuğu istemiyoruz, doktor. Herhalde ailede bir zencinin bulunmasına katlanacağımızı siz de düşünmezsiniz.

DR. WAINWRIGHT: Bu, tabii, sizin bileceğiniz bir iş, sizin ve Ruth'un. Ama ne olursa olsun, o sizin çocuğunuzdur!»

Larry, küçük bir ilçenin ileri gelen bir kişisidir, zencileri beyazlardan ayırmak için savaşılmaktadır. Bir damla zenci kanının bile bir insanın beyazlarla anlaşmasına engel olacağına inanmaktadır. Beyaz bir kadın olan karısı ise, bir zenci doğurmuştur. Kişisel bir tragedya. Eğer ilçe halkı bunu bir sezerse, ömrü billah alay konusu olacaktır. Bu, insanı huzursuz eden bir çatışmadır. Larry bir karar vermek zorundadır: ya bu çocuğu kabul edecektir ya da onun babası olduğunu inkâr edecektir. Şu anda bizi ilgilendiren, neler olup biteceği değildir; biz, daha çok, çatışmanın kökenine inmek istiyoruz. Çatışmanın nasıl meydana geldiğini anlamak istiyoruz.

Piyesin yazarı bu konuda şunları söylüyor:

«Larry, otuz yaşlarında, uzun boylu, düzgün yapılı, iyi görünüşlü, açık renk saçlı, koyu tenli biridir. Sinirli hareketleri; coşkulu, tezcanlı bir adam olduğunu göstermektedir.»

Larry, evlenmeden önce, tembelin biriydi diyebiliriz. Kadından yana kısmeti açıktı, belki birçok aşk serüvenleri de olmuştur. Tanıdığı kızlar içinde biri vardı; kara teni, çarpıcı güzelliği ile ilçenin öteki kızlarından ayrılan John Chaldon'un hanım hanımcık büyük kızı Ruth. Bu kız, Larry'ye hiç ilgi göstermedi. Larry ise, durmadan kur yaptı ona, hoşuna gitmek için her çareye başvurdu. Derken,

günün birinde kız yola geldi ve onunla evlendi.

Bu öyküde, olası bir çatışmanın herhangi bir ipucu var mıdır dersiniz? Bir değil, birçok ipucu vardır, ama, eğer öykü New York'ta geçecek olursa, o zaman bu ipuçlarının hiç bir anlamı kalmaz. Çevrenin dirimsel önemini unutmayın - niçin önemli olduğunu ise, daha sonra göreceğiz.

Larry'nin fiziksel yapısına bir kez daha bakalım: iyi görünüşlüdür Larry. Kadınlar üzerindeki etkisi yüzünden şımarmıştır. Böyle olmasaydı, Ruth'la hiç bir zaman evlenmez, tragedya da meydana gelmezdi.

Şimdi de, olayın meydana geldiği zamanki çevreye bakalım. İç Savaş'tan bu yana iki kuşak yetişmiştir. Özgürlüklerine kavuşan zenciler de melaz ve kısmen zenci oldukları halde, beyaz kabul edilen kimselerle birlikte ilçede yaşayıp gitmektedirler. Görünüşte beyaz olup da aslında zenci oldukları ilçe doktorunca bilinen birkaç iyi, saygı değer aile vardır. Birçoklarının doğumunu kendi elleriyle yapmış olduğu için, kimin kim olduğunu yalnız o bilmektedir. Her ne kadar beyaz olarak tanınsa da, Ruth'un damarlarında zenci kanı bulunduğunu gene bu doktor bilmektedir. Ruth ise, kendini gerçek beyaz sanmaktadır. Görünüşte beyaz, sekiz yaşında bir kızı vardır. İkinci çocuğu ise, tam tersi oluyor.

İşte bu iyi görünüşlü, hanım hanımcık Ruth, aynı zamanda, gelecekteki çatışmanın da önemli bir etmeni olacaktır.

«LARRY: Bir hanımefendi ile evlendiğime her zaman yemin etmişimdir. Gelgelelim, hiç mutlu olmadım.»

Başka bir yerde de şöyle der:

«LARRY: ...her şeyi sana borçluyum. Seninle evleninceye dek hiç bir tutkum olmadı.»

Larry, Ruth'un sayesinde, şimdi çok iyi iş yapan bir mağazanın sahibi bulunmaktadır.

Fiziksel nitelikleri Larry ile Ruth'u birbirlerine yaklaştırmıştır. Larry'yi Larry yapan çevresidir: tembel, küstah ve şımarık. Aynı çevre, Ruth'u da

soylu, yumuşak başlı bir insan haline getirmiştir. Larry'e göre Ruth ideal bir kadındır, Ruth'a göre Larry bir çocuktur. Ruth'un soyluluğu, soyluluktan yoksun Larry'yi, Larry'nin pervasız davranışları da huzur yoksulu Ruth'u etkilemiştir. Larry'nin, kendisine karşı beslediği büyük aşk, Ruth'a, ondan bir insan yaratabileceği umudunu vermiştir.

Gene çevreye dönelim: az nüfuslu, küçük bir ilçe. Eğer ilçede daha çok kız olsaydı, Larry, Ruth'la evlenmezdi. Gelgelelim, kız azdı - Larry ise, yaşamından son derece hoşnuttu. Tutkusu gitgide artıyordu. İlçe halkı, onun, gelişmekte olan toplumun ilk belediye başkanı olmasını istiyordu.

«AGNES: (Komşu kadın) Lee (Kocası), Jackson' un çocuklarının sorununu Eğitim Müfettişlerine götürdüğünü söylüyor. Biliyorsun, bu konu ile ben de çok uğraştım. Eğer üstüne düşmeseydim, Jackson' un hiç yerinden kımıldayacağı yoktu. İşte söylüyorum, çocuk yapmamı istiyorsa, bu çocukların zenci kanı taşıyanlarla yan yana oturmadan okula gidebilmelerini sağlaması gerekmektedir.

LARRY: (Yorgun bir sesle) Haklısın Anges, bu işle çok uğraştığını biliyoruz.»

Bu konuşma, ilçe halkının zenci düşmanı duygularını açığa vurmakta, dolayısıyla da Larry'yi zenci düşmanları arasında yer almaya zorlamaktadır. Aynı zamanda, bu konuşma, Larry'nin, zenci düşmanlarının lideri olduğunu ve Ruth'a karşı beslediği büyük sevgi nedeniyle de lider olarak kalmak istediğini yansıtmaktadır. Böylece, Larry, bütün çabaları ve çırpınmalarıyla kendi felâketini kendisi hazırlamış olur.

Sonuç olarak diyebiliriz ki ne yönden bakarsak bakalım, çatışma, karakterden doğmaktadır. Eğer çatışmanın yapısını bilmek istersek, önce karakterin yapısını bilmemiz gerekir. Karakter, çevrenin etkisi altında kaldığına göre, çevreyi de bilmemiz gerekir. Çatışma bir tek nedenden ve kendiliğinden doğar gibi görünürse de, bu doğru değildir. Çatışma, birçok karmaşık nedenlerin ürünüdür.

Bir piyeste karar verme gücünden yoksun karakterler, duruk çatışmaya neden olmaktan sorumlu düşerler - daha doğrusu şöyle diyelim, bu sorumluluk, bu tür karakterleri seçen piyes yazarına düşer. *Hiç bir şey istemeyen ya da ne istediğini bilmeyen bir kimseden, gelişen bir çatışma yaratmasını bekleyemezsiniz.*

Duruk demek, hareket etmeyen, hiç bir güç etkisi yapmayan demektir. Madem, dramatik eylemi duruklaştıran nedenleri ayrıntılı bir incelemeden geçirmek niyetindeyiz; şuracıkta hemen belirtelim ki, en durgun çatışmada bile bir çeşit hareket vardır. Doğada hiç bir şey salt anlamıyla duruk değildir. Cansız bir nesne gözle görülemez hareketle doludur; bir piyesteki ölü bir sahne bile hareket içerir; fakat bu hareket öylesine yavaştır ki, ilk bakışta tamamiyle duruk görünür.

Hiç bir diyalog, en ustaca yazılmış olanı bile, çatışmanın gelişimine yardımcı olmadıkça, piyesi ileri götüremez. Yeni yeni çatışmalar bir ilk çatışmadan doğabilir ve ilk çatışma da piyesin önermesinin belirlediği amaca ulaşma doğrultusundaki bilinçli çabadan doğar.

Bir piyesin yalnızca bir büyük önermesi olabileceği gibi, piyesteki her karakterin de birbirleriyle çatışan kendi önermeleri vardır. Görünür, görünmez güçler çarpışacak, vuruşacak elbét. Önemli olan, bütün bu güçlerin ve çarpışmaların, piyesin yaşam çizgisini, temel önermesini geliştirmesidir.

Sözelimi, eğer bir kadın, kısır olduğunu anladığında ağlaya sızlaya odasında dolaşıp durur da başkaca hiç bir şey yapmazsa, o kadın duruk bir karakterdir. Piyas yazarı bu karakterin ağızına en etkileyici sözleri de yerleştirse, kadın güçsüz ve duruk olmaktan gene de kurtulamaz. Vahlanma, üzüntü tek başına çatışma yaratmaya yetmez. Sorunun çözümü doğrultusunda bilinçli bir şeyler yapabilmek için *istenç'e* gereksinme duyarız.

İşte, duruk çatışmaya güzel bir örnek:

«ERKEK: Beni seviyor musun?

KADIN: Şey... bilmiyorum.

ERKEK: Karar veremiyorsun demek?

KADIN: Vereceğim.

ERKEK: Ne zaman?

KADIN: Yakında.

ERKEK: Karar vermene yardım edebilir miyim?

KADIN: Bu doğru olmaz, değil mi?

ERKEK: Aşkta her şey doğrudur; özellikle de aradığın erkeğin ben olduğuma seni inandırabilirsem eğer.

KADIN: Nasıl yaparsın bunu?

ERKEK: Her şeyden önce seni öper...

KADIN: Şey... ama nişanlanmadan ben buna izin veremem.

ERKEK: Öpmeme izin vermezsen, beni sevip sevmediğini nasıl kanıtlayabilirsin peki?

KADIN: Arkadaşlığınızdaki hoşnut kalırsam...

ERKEK: Hoşlanıyor musun arkadaşlığımdan?

KADIN: Henüz bilmiyorum.

ERKEK: Eh, sorun çözümlendi demektir.

KADIN: Nasıl yani?

ERKEK: Kendin söyledin...

KADIN: Belki zamanla arkadaşlığından hoşlanabilirim demek istedim.

ERKEK: Ne kadar sürer bu?

KADIN: Nasıl bilebilirim?»

Bu konuşmayı bu biçimde ne kadar uzatırsak uzatalım, karakterlerin tutum ve davranışlarında hiç bir temel değişiklik meydana gelmez. Ortada bir çatışma var olmasına vardır, ama, bu, duruk bir çatışmadır. Kişilerin ikisi de aynı düzeyde bulunmaktadır. Bu durukluğun, olaylar örüntüsü içinde, karakterlerin yerlerine iyi yerleştirilmemiş olmalarından ileri geldiğini söyleyebiliriz. İkisi de aynı tipten kimseler; hiç birinde ötekine karşı köklü bir inanç bulunmamaktadır. Kadını, sevdiğine inandırmaya çalışan erkeğin kendisi bile, evlenmek istediği tek kadının o kadın olduğu inancına ve güvencine tastamam sahip görünmemektedir. Bu belirsizlik içinde, ilişkilerini aylarca sürdürebilirler. Aynı ayrı yollara sapabilirler ya da günün birinde -tanrı bilir hangi gün- erkek bir karar vermek zorunda kalabilir. Bu kadınla bu erkek, şim-

diki tutum ve davranışlarıyla, dramatik bir kompozisyon için hiç de elverişli kişiler değildir.

Saldırı ve karşı saldırı olmadan gittikçe gelişen çatışmanın doğması söz konusu olamaz.

Az önceki konuşmada, kadın, «güvensizlik»le yola çıktı, sonunda da gene güvensizliğe gelip dayandı. Erkek ise, umutla adımını attı ve daha öteye geçemedi.

Eğer bir karakter «erdemlilik»ten yola çıkar da «rezillik»e varacak olursa, bu yolculuğu sırasında acaba hangi dönemeçlerden geçmek zorunda kalır? Görelim:

1. Erdemli (namuslu, temiz)
2. Umduğunu bulamamak (erdemini yitirme)
3. Sapma (yanlış, yakışsız tutum ve davranış)
4. Açık saçıklığa vurma (utanmazlık, hayasızlık)
5. Pervasızlık (edebî, ayıba boş vermek)
6. Ahlak mahlak tanımamak (yoldan çıkmak)
7. İğrenç hale gelmek (rezillığe varmak ve mahvolmak)

Eğer bir karakter üçüncü dönemece varmadan birinci ya da ikinci dönemeçte uzun süre durup beklerse, piyes durup olur. Bu tür durukluklar, genellikle, piyesin itici gücü olan önermeden yoksun bulunduğu durumlarda kendini gösterir.

İşte size, durukluğu ile ilginç bir piyes, Robert E. Sherwood'un *Idiot's Delight* adlı yapıtı. Bu piyes, her ne kadar, içerdiği ahlaksal ileti yönünden hayli övgüye değer ve yazarı da bu alanda haklı bir üne sahipse de, *Idiot's Delight*, bir piyesin nasıl yazılmaması gerektiğine klasik bir örnektir. (Kitabın sonundaki özete bakınız.)

Bu piyesin önermesi şudur: Silah yapımcıları huzursuzluk yaratır ve savaş kışkırtıcılığı yaparlar mı? Yazar bu soruyu, «evet» diye yanıtlar.

Talihsiz, yapay bir önermedir bu. Piyenin yönü belli; gelgelelim, yazar, barışın baş düşmanı olarak yalıtılmış bir grup insanı seçtiği an, gerçeği yadsıma durumuna düşmüş oluyor. Yağmurdan yalnız güneş sorumludur diyebilir miyiz? Diyemeyiz elbette. Okyanuslar ve ötekî etmenler olmasa yağmur da olamaz. Dünyada ekonomik kararlılık ve halinden hoşnutluk olsa, hiç bir silah yapımcı-

sı huzursuzluk yaratamaz. Silah yapımcılığını doğuran, militarizm, iç ve dış pazar yetersizliği, işsizlik vb. koşullardır. Mr. Sherwood piyesin basılı metnindeki dipnotunda insanlar üzerinde ısrarla durursa da, ne yazık ki, piyesin içinde bu insanları ihmal eder.

Piyesinde gerçekten dikkate değer hiç bir insan yoktur. Ancak, konunun en önemli noktası, silahı satın alanların niçin aldıklarıdır. Mr. Sherwood bu konuda hiç bir şey söylemez. Önermesi yapay olduğu için seçtiği karakterler de ister istemez renkli fotoğraflara dönüşüyor.

Başlıca iki karakteri var, Harry ile Irene. Harry, katı *yüreklilik*'ten *içtenlik*'e ve *ölümü küçümseme*ye doğru bir gelişim gösterir. *İnançsızlık*'tan yola çıkan Irene de aynı yüce doruklara doğru çıkar.

Bu iki kutup (katı yüreklilik, içtenlik ve ölümü küçümseme) arasında sekiz basamak var diyelim ve Harry ile Irene'nin bu basamakları nasıl geçtiklerini görelim:

Birinci basamaktan yola çıktılar, iki buçuk perde boyunca o basamakta durdular; aradaki ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı basamakları yok sayarak onları atlayıp geçtiler, piyesin sonuna doğru da yedinci basamaktan hareketle sekizinci basamağa geçmeye kalktılar.

Piyeşte karakterler, zorunlu bir nedene dayanmadan, boyuna sahneye girip çıkarlar. Girerler, kendilerini tanıtır, sonra, yazar yeni karakterleri tanıtmak istediği için, sahneden çıkarlar. Daha sonra, bir takım yapay nedenlerle tekrar girerler sahneye, duygularını, düşüncelerini sayıp dökerler ve yeni bir grubun girmesine olanak vermek üzere tekrar çıkarlar.

Bir piyesin çatışmasız olamayacağı görüşüne eleştirmenlerimizin de katılacaklarını umarız. *Idiot's Delight*'da çatışma ancak bir iki yerde kendini göstermektedir. Piyeşteki karakterler çatışmanın içinde uğraş verecekleri yerde, bize boyuna kendilerini anlatır dururlar; bu ise, dram sanatının bütün ölçütlerine ters düşmektedir. İyi huylu, şen şatır Harry ile, renkli bir geçmişi olan Irene'den daha çok verim alınamamasına ne kadar hayıflansak

yeridir.

Monte Gabriele otelinin kokteyl salonundayız. Savaş patladı patlayacak. Sınır kapıları kapanmış, ülkede bulunan yabancıların ülkeyi terketmeleri yasaklanmış. Piyesin altıncı sayfasına dönüyor ve şunları okuyoruz:

«DON: Güzel bir yağmur doğrusu.

CHERRY: Evet ama, gittikçe kalabalıklaşıyor. Ben... karım ve ben buranın daha sakın olacağını ummuştuk.

DON: Şimdilik oldukça sakın sayılır. (Hiç bir çatışma söz konusu değildir.)»

Şimdi de otuz ikinci sayfaya dönelim. İnsanlar, hâlâ, hiç bir amaç gütmenden, rastgele girip çıkmaktadırlar. Quillery girer, oturur. Beş subay girer, İtalyanca konuşurlar. Harry girer, doktorla gelişigüzel bir şeyler konuşur. Doktor çıkar, Harry, Quillery ile konuşur. Bir an sonra, Quillery, durup dururken, Harry'ye «yoldaş» diye hitabeder. Quillery sahneye girdiğinde, yazar onu piyeste okuyucuya şöyle tanıtır: «aşırı radikal bir sosyalist, gene de Fransız.» Seyircinin gördüğü ise, akıllıca pek az bir iki anın dışında, bir delidir. Niçin deli? Çünkü, aşırı radikal bir sosyalisttir ve aşırı radikal sosyalistlerin hepsi delidir de ondan. Quillery, daha sonra, faşistlere hakaret edecek ve öldürülecektir. Şimdi ise, Harry ile oturmuş domuzlardan, sigaralardan, savaştan söz etmektedirler. Sadece kuru gevezeliktir yaptıkları. Bir ara, Quillery -bu sosyalist kişi- «unutma ki, 1914 değildir bu. O yıldan bugüne bir takım yeni sesler işitildi - güçlü sesler. Bunlardan yalnızca birini belirtmek isterim -Lenin- Nikolai Lenin,» der. Bu aşırı radikal sosyalist, bir deli olduğuna ve arkadaşlarınca da o gözle görüldüğüne göre, seyirciler de bir başka radikal sosyalisti (eş-anlamıyla: bir deliyi) dinlemekte olduklarına inanabilirler. Daha sonra Quillery, kara cahil Harry'ye göre boş bir idealizm olan devrimden söz eder. Böylece, aşırı radikal sosyalistlerin ne derece kaçık kişiler oldukları sergilenmiş olur.

Şimdi de kırk dördüncü sayfaya geelim. Piyesin karakterleri sahneye girip çıkmayı sürdürmektedirler. Doktor, kendisini buraya bağlayan kötü yazgı-

sına sövüp saymaktadır. İçerler, konuşurlar. Savaşın eli kulağındadır. Bununla birlikte, hâlâ, duruk bir çatışmanın bile belirtisi görülmez. Az önce sözünü ettiğimiz deli bir yana bırakılacak olursa, herhangi bir karakterin de belirtisi görülmez.

Altmış altıncı sayfaya geliyoruz, böylece, sonunda, birazcık olsun eylem çıkıyor karşımıza.

«WEBER: Bir şey içer misin, Irene?

IRENE: Hayır, teşekkür ederim.

WEBER: Siz, Yüzbaşı Locicero?

YÜZBAŞI: İçerim. Konyak ve soda, Dumtsy.

DUMTSY: Başüstüne, Signor.

BEBE: (İçeriye seslenir) Edna! Biz içki içiyoruz!

(Edna girer.)

WEBER: Bana Cinzano getirin.

DUMTSY: Peki, efendim.

DOKTOR: İnanılır şey değil!

HARRY: Her şeye karşın, ben iyimserim, doktor. (Irene'e bakar) Bırakın, kuşku hükmünü yürütsün -bütün gece boyu-, şafakla birlikte gerçeğin ışığı parlayacak gene! (Shirley'e döner.) Haydi şekerim, dans edelim. (Dans ederler.)»

Perde iner.

Biz gözlerimizi uğuştururken, birinci perde de böylece sona erer. Bir genç piyes yazarı böyle bir piyesi herhangi bir tiyatro yetkilisine vermeye kalksaydı, yapıtının suratına fırlatılıp atılması tehlikesini de göze alması gerekirdi. Harry'nin iyimserliği umutsuzluğun böylesini yenebilecek güçte olsaydı, kuşkusuz, seyirci de bu iyimserliği paylaşmak zorunda kalırdı.

Sherwood, *Journey's End* piyesini okumuş ya da görmüş olmalıdır; bu piyeste ateş hattında bulunan askerler, tepeye saldırıya geçmeden önce, sınırları berbat eden bir bekleyiş süresini yaşarlar. *Idiot's Delight* piyesinde de insanlar savaşı beklemektedirler, ancak, iki bekleyiş arasında bir başkalık var. *Journey's End*'de, tanıdığımız, kanlı-canlı kişiler çıkar karşımıza. Cesaretlerini yitirmemek için çabalayıp dururlar. Hisseder ve biliriz ki, «düşmanın büyük saldırısı» her an başlayabilir. Bu askerlerin ise, saldırıyı göğüslemek ve ölmekten başka seçenekleri yoktur. *Idiot's Delight*'taki karakterlere

gelince, onlar kendilerini yakın bir tehlike karşısında hissetmemektedirler.

Sherwood'un, piyesini en iyi niyetlerle yazdığına kuşku yok. Gelgelelim, iyi niyet iyi piyes yazmak için yeterli değildir.

Idiot's Delight'ın en güçlü dramatik anı, ikinci perdededir. Bu ana göz atmaya değer. Quillery, bir teknisyenden, yanılmış olmasını dilediği bir teknisyenden, İtalyanların Paris'i bombaladığı haberini alır. Öfkeden deliye döner. Bağırır.

«QUILLERY: Allah belanızı versin, katiller!

BİNBAŞI VE ASKERLER: (Ayağa kalkarlar) Katiller!

HARRY: Beni dinleyin arkadaşlar...

SHIRLEY: Harry! Sen bu işlere kafanı takma!

QUILLERY: Görüyorsun, hep beraberiz! Fransa, İngiltere, Amerika! Birleşik kuvvetler!

HARRY: Sen sus, Fransa! Peki, öyle olsun, Yüzbaşı. Dinliyoruz.

QUILLERY: Onlar İngiltere ile Fransaya karşı savaşmaya cesaret edemezler! Özgür demokrasiler faşist zorbalığa karşıdır!

HARRY: Tanrı aşkına, kem küm etmeyi bir yana bırakın!

QUILLERY: İngiltere ile Fransa insanlık uğruna savaşıyor!

HARRY: Daha bir dakika önce, İngiltere, fraklı bir kasaptı. Şimdi ise, müttefik olduk.

QUILLERY: Dayanışma halindeyiz. Sonuna kadar da dayanışmayı sürdüreceğiz!

(Subaylara döner.)»

Yazar bu acınası kişiyi İtalyan subaylara doğru döndürür. Subayların direniş göstermemelerinden, bunun sonucu olarak da önemli dramatik sahnenin çökmesinden korkmaktadır. Zavalılığın İtalyanlara kafa tutmasının nedeni budur.

«QUILLERY: Allah belanızı versin! Sizi burada ölüme yollayan alçakların da Allah belasını versin!

YÜZBAŞI: Eğer çenenı kapatmazsan, Fransız, seni tutuklamak zorunda kalacağım.»

Çatışmaya doğru atılan ilk adım. Kuşkusuz, bir deli ile savaşmak akla sığacak bir şey değil elbet.

Değil ama, gene de hiç yoktan iyidir.

«HARRY: Kabul, Yüzbaşı. Mr. Quillery barış için yaratılmıştır. Savaşı durdurmak için Fransaya gidecektir.

QUILLERY: (Harry'ye) Benim adıma konuşma yetkisine sahip değilsiniz. Ben duygularımı, düşüncelerimi dilediğim gibi dile getirme gücüne sahibim ve işte söylüyorum, «Kahrolsun faşizm! Abaso Fascismo!»

Bu olaydan sonra onu vururlar. Ötekiler danslarını sürdürürler ve olup bitenlerden pek fazla etkilenmemiş görünmeye çalışırlar. Çalışırlar ama, bizleri de aptal yerine koyamazlar.

Bir yerde Irene, daha önce -ve daha sonra- hiç bir şey söylemeyen Irene, *olağanüstü bir nutuk çeker*.

Duruk çatışmanın daha az belirgin bir başka örneğine, Noel Coward'ın *Design for Living* adlı piyesinde rastlarız.

Âşıklarından birinin arkadaşıyla evleninceye dek, Irene, iki sevgilisi arasında mekik dokumuştur. Her üç erkek de arkadaşlırlar. İki âşık, hak iddia etmek üzere, Gilda'nın karşısına dikilirler. Koca, doğal olarak güç duruma düşer. Üçüncü perdenin sonunda, dördü de böylece bir araya gelmiş olur.

«GİLDA: (Uysallıkla) Peki, şimdi ne olacak?

LEO: Evet, *gerçekten* ne olacak?

GİLDA: Söyleyin bakalım!

OTTO: İşte karşımızda gene aynı sorun: topumsal denge. Oh, Tanrım, Tanrım, Tanrım!

GİLDA: Size bir şey söyleyeyim mi? İkiniz de pijama giymiş gülünç kişilersiniz!

ERNEST: (Gilda'nın kocası) Yaşamım boyunca bu derece sinirlendiğimi hiç anımsamıyorum.

LEO: Senin için üzücü bir durum, Ernest. Anlıyorum. Ben de üzgünüm.

OTTO: Bizler de üzgünüz.

ERNEST: Şu küstahça kendinizi beğenmişliğiniz bence dayanılır gibi değil. Ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Ne yapacağımı bilemiyorum. Öfkemden çıldıracağım haldeyim. Allah aşkına Gilda, söyle şunlara defolsunlar!

GİLDA: Gitmezler. Soluğum tükenesiye bağırırsam

çağırsam, gene de gitmezler!

LEO: Çok haklı.

OTTO: Sensiz şurdan şuraya adım atmayız.

GİLDA: (Gülümseyerek) çok hoşsunuz doğrusu.»

Çatışma duruk olduğu için karakterde belirgin bir gelişim görülememektedir. Eğer bir karakter, herhangi bir nedenle, gerçekliğini yitirirse, gittikçe gelişen bir çatışma yaratma gücünü de yitirir.

Eğer can sıkıcı bir kimsenin portresini çizmek istiyorsak, seyircinin canını sıkmanın gereği yoktur. Yapay bir kişiliği yansıtmak için yapay olmanın da gereği yoktur. Karakterin kendisi bilmese bile, biz o karakteri harekete geçiren, eyleme ve davranışa iten gücü bilmek zorundayız. Yazar, karakterlerini bir boşlukta yaşıyormuş gibi göstermeye kalkmamalıdır. Hiç bir laf ebeliği böyle bir tutumu haklı çıkaramaz.

«GİLDA: (Uysallıkla) şu halde!»

«Şu halde» demek, «şimdi ne olacak» demektir. Bu sözde bir kışkırtma, karşı saldırıya neden olacak bir saldırı söz konusu değildir. Cılız duygulu Gilda için bile bu soru çok cılızdır; aldığı yanıt şu olur: «Evet, şu halde...» Gilda'nın yanıtında belirgin bir hareket olmazsa, Leo'nunkinde hiç olmaz. Leo'nun bu yanıtı Gilda'nın yanıtına şu kadarcık olsun bir gerilim katmıyor, yanıt olduğu yerde bırakıyor. O zaman hiç bir hareket görülemeyecek demektir.

Daha sonraki üç «Oh, Tanrım»lı tümce, yalnızca meydan okuma gücünden *yoksunluğu* göstermekle kalmıyor, durumu olduğu gibi kabullenme zayıflığını da yansıtıyor. Dediklerime inanmazsanız, ondan sonra gelen tümceye bakınız: «O pijamalar içinde ilkiniz de soytariya dönmüşsünüz.» Otto'nun alaycılığı düpedüz gözden kaçmıştır. Gilda işlenmemiş piyes de gelişim gösterememiştir.

Yazarın bu noktada yapabileceği tek şey, Gilda'nın bir başka yüzünü sergilemekti. Gilda'nın aşk yaşamının gerisindeki itici gücü, uçarılığı bize gösterebilirdi. Gelgelelim, piyeste yazarın ağzından konuşan bir takım kukla «karakter»lerden beklenen gevezeliklerden başka bir şey işitmedik.

«ERNEST: Yaşamım boyunca bu derece sınırlendiğimi anımsamıyorum.»

Böyle konuşan bir insandan zarar gelmez. Bu insan yakınıp vahlanabilir. Ama, bu durumu ile piyese ne bir katkıda bulunabilir, ne de piyesten bir şey eksiltebilir. Onun şaşkınlığı, öfkesi durumu değiştirmez. Ortada ne bir tehlike vardır, ne de bir eylem. Soralım: Nedir zayıf karakter? Zayıf karakter, hangi nedenle olursa olsun, karar veremeyen karakterdir.

«LEO: Sizin için üzücü bir durum, Ernest. Anlıyorum. Üzgünüm.»

Bu tümcede bir şeyler var - acımasızlık seziliyor. Leo, Ernest'e lanet etmiyor. Çatışma ise, olduğu yerde duruyor. Sonra Otto girer içeri, kendisinin de gerçekten üzüldüğünü söyler Ernest'e. Eğer bunda bir gülünçlük varsa, nedeni, böyle bir tutumun, yaşamda, duygusuzluktan, acımasızlıktan kaynaklanabilecek olmasıdır. Bu tür bir gülmece duygusuna sahip olduğu halde gene de kahraman kalabilen bir karakter görülmemiştir. Böyle bir karakter çatışma yaratamaz.

Ernest'in daha sonraki konuşması durumu açıklığa kavuşturmaktadır. Ernest, ne türden olursa olsun, hiç bir savaşımı göze alamayacağını itiraf ederek bu savaşımı kendisi yerine Gilda'nın yapmasını rica eder. Gilda, Otto ve Leo ise, isteklerinde direndikçe direnirler. Onları bu isteklerinden vazgeçirmeye kalkışacak kimse de yoktur. Böylece, az buçuk bir gerilim meydana gelirse de, bu gerilim, bir piyes için gerekli çatışmayı yaratmaya yetmez.

Alıntıyı bir daha okursanız, piyesin en sonda gelip dayandığı çizgi ile, ilk hareket ettiği çizginin hemen hemen aynı olduğunu görürsünüz. Perdenin sayfalarca bu biçimde sürüp gittiğini anımsadığınızda, dönüşümün cılızlığı da ortaya çıkmış olur.

Du Bose Heyward'ın *Brass Ankle* adlı piyesinde birinci perde baştan sona sergileme ile geçer. Fakat ikinci, üçüncü perdeler durumu kurtarır. *Design for Living*, daha ik adımda, çatışma tohumlarını beraberinde getirirse de, karakterlerinin yapaylığı, yaşam gücünden yoksunluğu nedeniyle, bu tohumlar serpilip gelişemezler. Sonuç duruk bir çatışmada düğümlenir kalır.

Sıçrama yolu ile meydana gelen herhangi bir çatışmada başlıca tehlikelerden biri, yazarın, bu tür bir çatışmanın düz bir çizgi boyunca yükselerek gelişim gösterdiğine inanmasıdır. Bu durumda yazarın gözleyeceği tehlike belirtileri neler olabilir? Yanlış yola gitmekte olduğunun ayırdına nasıl varabilir. İşte birkaç gösterge:

Namuslu bir adam akşamdan sabaha hırsız; bir hırsız akşamdan sabaha namuslu bir adam olup çıkamaz. Akli başında hiç bir kadın, nedenleri geçmişe dayanmadan, bir anlık öfke ile kocasını bırakıp gitmez. Hiç bir soyguncu, yapacağı soygunu inceden inceye planlamadan, bir anda düşünüp hemen gerçekleştirmeye kalkmaz. Hiç bir fiziksel şiddet eylemi, önce *zihinsel bir hazırlık sürecinden geçmeden* gerçekleşmemiştir. Hiç bir gemi durup dururken batmamıştır. Geminin önemli bir parçası kopup kaybolmuş olabilir; kaptan yorgun, acemi ya da hasta olabilir. Bir gemi bir buz dağına çarpıldığında, ortada savsaklama var demektir. Heijermans'ın *Good Hope*'unu okuyun, 'bir geminin bu biçimde nasıl denizin dibini boyladığını ve insansal tragedyanın yeni bir doruğa nasıl yükseldiğini görün.

Eğer sıçrayan ya da duruk çatışmalardan sakınmak isterseniz, her şeyden önce, karakterlerinizin izlemek zorunda olduğu yolları saptamanız gerekir.

İşte bu yollara birkaç örnek. Karakterler şu noktadan kalkıp şu noktaya doğru yola çıkabilirler:

aşırı içkicilikten dengeli içkilige
dengeli içkicilikten aşırı içkiciliğe
çekingenlikten atılganlığa
atılganlıktan çekingenliğe
sadelikten gösterişçiliğe
gösterişçilikten sadeliğe
sadakatten sadakatsizliğe vb.

Eğer karakterlerinizin hangi noktadan kalkıp hangi noktaya varması gerektiğini önceden bilerseniz, kadın ya da erkek söz konusu karakterlerin gelişimlerinin düzenli ve sağlıklı bir yol izleyeceğin-

den emin olabilirsiniz. Böylece, siz bocalamaktan kurtulursunuz, karakterlerinizin de belli bir amacı olur ve bu amaca ulaşma yolunda her türlü savaşımları göze almaları da olanak kazanır.

Eğer karakterleriniz, aradaki basamakları dikkate almadan, Gargantuavari bir sıçrayışla bir anda «sadakât»ten «sadakatsizlik»e geçerlerse, işte bu, sıçrama yolu ile oluşan bir çatışmadır ve de piyesiniz bu çatışmadan zarar görür.

Bu tür çatışmaya bir örnek:

«ERKEK: Beni seviyor musun?

KADIN: Bilmiyorum.

ERKEK: Aptallığı bırak, söyle seviyor musun beni?

KADIN: Bir de kibar erkek, ha?

ERKEK: Senin gibi yüce bir hanımefendiye tutulunca, kibarlık mı kalır insanda.

KADIN: Şimdi yapıştıracağım suratına tokadı! (Uzaklaşır.)»

Bu örnekte, *erkek*, hiç bir geçiş sürecinden geçmeksizin, «delice tutkunluk»tan «alaycılık»a atlamıştır. *Kadın* ise, «kararsızlık»tan «öfke»ye sıçramıştır.

Erkeğin karakteri başlangıçta yanlış çizilmiştir. Çünkü, kadın seviyor olsaydı, ondan sevgi istemeye kalkmaz ve «aptallığı bırak» diye konuşmazdı. Eğer aptal olduğunu önceden bilseydi, onun sevgisinden de vazgeçerdi.

Her iki karakter de aynı tipten - coşkulu, tez öfkelenen kimseler. Bu tür karakterlerde bir ruhsal durumdan başka bir ruhsal duruma geçiş yıldırım hızıyla olup biter. Siz ayırdına varıncaya dek geçiş geçmiş olur. Evet, bu geçişi bir ölçüde uzatabilirsiniz belki; ancak, karakterler atlayıp sıçrayarak hareket ettiklerine göre, sonunda, çok geçmeden birbirlerine gireceklerdir. Ferenc Molnar'ın *Liliom* piyesindeki «erkek» de aynı tiptendir. *Liliom*'un karşısındaki karakter ise, tam onun karşıtıdır. Julie, yumuşak başlı, sabırlı ve seven bir kimsedir.

Piyeste yerli yerine oturtulmamış, başka bir deyişle, olaylar örüntüsü içinde dağıtımı iyi yapılmamış karakterler, genellikle, duruk ya da sıçrayan çatışmalar yaratır. *Eğer durumdan duruma geçiş*

süreci savsaklanırsa, karakterler - iyi dağıtılmış ol-salar bile, gene de -sık sık görüldüğü gibi- sıçrama yapabilirler.

Sıçramalı bir çatışma yaratmak isterseniz, karakterlerinizi, kendilerine ters düşen bir eyleme itmeniz yeter. Onları, düşüncelerini dikkate almadan harekete geçirdiğinizde, siz kendinizce belki başarılı olabilirsiniz, ama piyesiniz başarılı olamaz.

Sözgelimi, şöyle bir önermeniz olduğunu varsayalım: «Namussuz bir insan, özverili davranışıyla kendini temize çıkarabilir.» Bu önermenin hareket noktası, namussuz bir insanın varlığıdır. Amaç, böyle bir insanı temize çıkarmak, namusuna kavuşturmak, belki de yüceltmektir. Bu iki kutup arasında, şimdilik «boş» bir alan bulunmaktadır. Bu alanın nasıl doldurulacağı sorusu ve sorunu karakteri ilgilendirir. Eğer yazar, önermeye inanan ve bu inanç uğrunda döğüşmeye istekli karakterler seçerse, doğru yolu bulmuş demektir. İkinci evre, karakterleri kılı kırk yararcasına inceleme evresi olacaktır. Bu inceleme iki yönlü bir denetimle- seçilen karakterlerin, önermenin kendilerinden beklediği eylemleri gerçekleştirme ve istenilen sonuçlara ulaşma gücüne sahip olup olmadıklarını ortaya koyacaktır.

Eğer «namussuz adam», yaşlı bir kadını, Hollywoodvari, yangından kurtardı diye hemen temize çıkarsa, bu, yeterli sayılmaz. O adamı böyle bir özveriye iten davranışın gerisinde mantıklı bir olaylar zincirinin bulunması gerekir.

Kışla yaz arasına sonbahar ve ilkbahar girer. Namusla, namussuzluk arasında da bir takım basamaklar vardır. Her basamak bir bir geçilmelidir.

*Bir Bebek Evi'*nde Nora, Helmer'i ve çocuklarını terketmek istediği zaman, bu isteğinin gerekçesini bize açıklar. O kadar ki, biz de onun bundan başka çıkar yolu olmadığına iyice inanırız. Gerçek yaşamda, Nora, konuşmayan, hiç bir şey söylemeyen-yalnızca kapıyı çarpıp giden biri olabilirdi. Sahne- de de böyle davransaydı, o zaman, sıçramalı çatışma meydana gelmiş olurdu. Onu böyle bir davranışa iten nedenler ne derece güçlü ve haklı olursa olsun, gene de kendisini anlamakta güçlük çeker-

dik, hatta anlayamazdık.

Çok iyi bilmemiz gereken sıçramalı çatışma konusu, ne yazık ki, yeterince aydınlığa kavuşturulmamış olduğu için, konuya ilişkin bilgimiz yetersiz ve yüzeysel kalmaktadır. Gerçek karakterlere kendilerini açıklama, bizlere de onlarda meydana gelen önemli değişimleri gözlemleme fırsatı verilmelidir.

Bir Bebek Evi'nin üçüncü perdesinin en önemli yerlerini koruyarak son kısmını, bütününe zarar vermeyecek biçimde çıkarmayı öneriyoruz. Piyesin görkemli finalidir bu. Helmer, çocuklarının eğitimi kendisine bırakmaya razı olamayacağını Nora'ya henüz söylemiştir. Bu sırada kapı çalınır, postacı bir mektup getirir; mektuptan, sahte imzalı bir senet çıkar. Helmer, kurtulduğunu anlatan bir cıglık atar.

«NORA: Ya ben?

HELMER: Sen de tabii. İkimiz de kurtulduk; sen de, ben de. Affettim seni, Nora.

NORA: Affettiğin için teşekkür ederim. (Öteki odaya geçer.)

HELMER: Dur, gitme - (içeri bakar) Ne yapıyorsun orda?

NORA: (İçerden) Balo giysimi çıkarıyorum.

HELMER: İyi, çıkar. Dinlen biraz, sakinleş, rahatla benim minimini ürkek kuşum.

NORA: (Günlük giysisi ile girer.) İşte değiştirdim giysimi.

HELMER: Peki ama, niçin? Gecenin bu saatinde?

NORA: Senin yanında daha fazla kalamayacağım için.

HELMER: Nora! Nora! Sen aklını kaçırmışsın! İzin vermiyorum! Menediyorum bundan seni!

NORA: Bundan böyle herhangi bir şeyi bana menetmenin hiç bir yararı yok.

HELMER: Demek, beni sevmiyorsun artık?

NORA: Sevmiyorum.

HELMER: Nora! Nasıl söyleyebilirsin bunu?

NORA: Bunu söylemek benim için de çok acı. Ama söylememek de elimde değil.

HELMER: Anlıyorum, anlıyorum. Aramızda de-

rin bir uçurum açılımlı - apaçık ortada. Fakat, Nora, bu uçurum kapatılamaz mı acaba?

NORA: Bu durumda, senin karın değilim artık. (Gider, mantosu ile şapkasını alır, elinde bir de küçük bir yol çantası vardır.)

HELMER: Nora, gitme şimdi! Yarına kadar bekle!

NORA: (Mantosunu giyer.) Gece vakti, yabancı bir erkeğin evinde kalamam.

HELMER: Bitti ha! Demek aramızda her şey bitti? Nora, artık beni hiç düşünmeyecek misin?

NORA: Kuşkusuz, seni de, çocukları da, hele bu evi çok dşneğim. Hoşça kal.

(Koridor yolu ile kapıdan çıkar.)

HELMER: (Kapının yanındaki iskemleye yığılır, elleriyle yüzünü örter.) Nora! Nora! (evresine bakınır ve ayağa kalkar.) Bomboş. Gitti. (Aşağıda kapanan bir kapının gürültüsü işitilir.)

Perde»

Burada, en kötü türünden melez bir çatışma ile karşı karşıya bulunmaktayız. Bu atışma ne duruktur, ne de tümüyle sıramalıdır. Genç oyun yazarının zihnini kolayca bulandıracak biçimde, sıçramalı ve gelişimli türlerin bir karışımıdır. Bu nenenle, söz konusu melez çatışmayı daha yakından incelememiz gerekmektedir.

Nora evi terkedeceğini bildirdiğinde, gelişimli çatışma yürürlüktedir. Helmer, ona engel olmak isterse de o bildiğinden şaşmaz. Buna bir diyecek yok. Fakat başka bir yerde de sıçramalı çatışma çıkar karşımıza. İlk sıçrama, Helmer'in bağışlamasına karşılık Nora'nın tepkisinde kendini gösterir. Nora teşekkür eder Helmer'e ve uğurumunun üzerinden atlayarak odadan çıkar. Nora, teşekkür sözü ile gerçekten gönül borcunu mu dile getirmektedir, yoksa sinsice alay mı etmektedir? Nora alay etmeyi pek beceremez. Kendisine yapılan haksızlığı canevinde hissetmiştir; bunu söyle ya da böyle alaya alacak durumda değildir. Odadan çıkıp gittiğinde biz merak içinde kalırız.

Dönüp geldiği ve Helmer'le daha fazla birlikte yaşayamayacağını söylediği zaman, kendimizi çok ani bir dönüşüm karşısında buluruz. Böyle sert bir

dönüşüm için hiç bir ön hazırlık yapılmamıştır.

En büyük sıçrama, Nora'nın artık kendisini sevmeyi söylediği anda, Helmer'in tepkisinde kendini gösterir:

«HELMER: Anlıyorum, anlıyorum. Aramızda derin bir uçurum açılmış.»

Helmer karakterinde bir adamın şiddetle karşı çıkmadan böyle bir anlayışa varması hemen hemen inanılmayacak bir şeydir. Bu bölümün sonundaki asıl metni okursanız, ne demek istediğimi anlarsınız.

(Bizim düzenlediğimiz metin) sahnenin sonunda Nora evi tekeder. Fakat bu, onun sorunundan doğan bir karar değildir. Bir sıçramadır - bir tepkidir bu. Evi terkedişini tam ve kesin bir zorunluluğa bağlayamıyoruz. Kim bilir belki de bir kapristir bu yaptığı, yarın pişman olacak ve dönüp gelecektir. (Gene bizim düzenlediğimiz metinde Nora, Helmer'i bırakıp gidenken de, bu hareketini haklı gösterecek yeterli nedenlerden yoksun olduğu için, bizi inandıramaz. Bu, sıçramalı çatışmanın kaçınılmaz sonucudur.)

Bir çatışma gecikirse, düzensiz gelişir, duruklaşır ya da sıçrarsa, önermenizi gözden geçirin. Acaba önermeniz açık-seçik saptanmış mıdır? Etkin bir önerme midir? Bu noktalarda belirecek herhangi bir yanlış düzelterek yeniden karakterlerinize dönün. Kahraman olarak seçtiğiniz karakter (yanlış dağıtım yüzünden) belki de piyesin yükünü taşıyacak güçte bir karakter olmayabilir. *Karakterlerinizden bazıları sürekli gelişim gösteremeyebilir belki.* Unutmayın ki, durukluk, karar verme gücünden yoksun duruk yapıdaki karakterin yarattığı bir sonuçtur. Gene unutmayın ki, duruk karakter üç boyutu olmadığı için duruktur. Gerçek gelişmeli çatışma, önermenin gereği doğrultusunda yerlerine iyice oturmuş karakterlerin ürünüdür. Bu tür karakterlerin eylemleri seyirci yönünden anlaşılabilir olduğu kadar dramatik bir görünüm de kazanır.

Eğer önermeniz, «Kıskançık yalnız seveni değil, sevileni de mahveder,» biçiminde saptanmışsa, biliniz ya da bilmelisiniz ki, piyesinizin her satırı, karakterlerinizin her hareketi bu önermeyi ileri gö-

türmek zorundadır. Belirli bir sorunun birçok çözüm yolları vardır diyelim; sizin karakterlerinize, ancak, önermenin kanıtlanmasına yardımcı olacak çözüm yolları seçme hakkı tanınmıştır. Bir önerme üzerinde karar kıldığınız andan itibaren siz de, karakterleriniz de artık o önermenin tutsağı oldunuz demektir. Her karakter iyice bilmeli ve hissetmelidir ki, önermenin yapılmasını istediği eylem, *yapılacak olan tek eylemdir*. Ayrıca, yazar, kendi önermesinin gerçekliğine kesinlikle inanmış olmalıdır. Aksi halde, seçtiği karakterler, kendi özümlememiş, iğreti inancının soluk birer kopyası olmaktan öteye geçemez. Unutmayın ki, piyes, yaşamın bir benzetlemesi değil, özüdür. Önemli ve gerekli olan her şeyi yoğunlaştırarak özetlemelisiniz. *Bir Bebek Evi*'nin son kısmında, Nora, kocasını terketmeden önce, her türlü olanağın ve olasılığın nasıl bir bir tüketildiğini göreceksiniz. Nora'nın evi terketme kararına katılmasanız bile, anlarsınız onu. Çünkü, Nora'ya göre, evi yüzde yüz terketmesi gerekmektedir.

Karakterler, *kararsızlık içinde* bocalar dururlarsa, o zaman piyes de, kuşkusuz, can sıkıcı, çekilmez bir şey olur çıkar. Öte yandan, gelişim süreci içinde devinim gösterirlerse, korkulacak hiç bir şey yok demektir.

Çatışma yolu ile gelişimden eksen karakter sorumludur. Eksen karakterlerinizin acımasız; ödün vermeye, uzlaşmaya yanaşmaz ve yanaşamaz biri olduğuna tastamam inanmalısınız. Hamlet, Krogstad, Lavinia, Hedda Gabler, Macbeth, Iago, *Hortlaklar*'da Manders, *Yellow Jack*'taki doktorlar - bunlar uzlaşma, ödün verme nedir bilmeyen karakterlerdir. Eğer piyesinizdeki çatışma sıçrama yapar ya da duruklaşırsa, bilin ki bu, karşıtların birliğinin esneklikten yoksun oluşundandır. Önemli olan nokta şudur: bir insanın özelliği ya da ayırıcı niteliği değişmedikçe veya ölüm işe karışmadıkça, karakterler arasındaki bağ koparılamaz.

Şimdi, Nora'ya bir kez daha dönelim. Nora, çatışmanın orta doruğuna adım adım yaklaşmıştır. Bu doruğa tırmandıktan sonra, daha yüce bir doruğa erişmek üzere yürüyüşünü sürdürmüştür. Da-

ha sonra, önermenin içerdği en son ereğe ulaşınca dek, durmadan savaşıarak yürüyüşünü gene aynı kararlılıkla sürdürmekten geri kalmamıştır.

Bu noktaları göz önünde bulundurup piyesin konumuzla ilgili özgün metnini sizin okumanız belki daha doğru olur. (Sahne buyrukları dikkate alınmayarak) İtalikle belirtilen tümceler, sıçramalı çatışma örneğimizde kullandığımız tümcelerdir.

BİR BEBEK EVİ

III. Perde

«HİZMETÇİ: (Yarı giyinmiş bir halde, kapıda belirir) Madama bir mektup var.

HELMER: Bana verin. (Mektubu alır ve kapıyı kapar.) Evet, ondan. Bu mektubu sana vermeyeceğim, kendim okuyacağım.

NORA: Peki, oku.

HELMER: (Lambanın yanında durarak) Hiç cesaretim yok. Belki mahvolduk, sen de. ben de. Hayır; içinde ne olduğunu bilmem lazım. (Mektubu acele ile açar, birkaç satıra göz gezdirir, mektubun içine konmuş bir kâğıda bakar; sevinçle haykırır:) Nora! (Nora sorgulu bakışlarla ona bakmaktadır.) Nora! -Hayır, bir kez daha okuyayım.- Evet, evet; doğru. *Kurtuldum! Nora, kurtuldum!*

NORA: Peki, ben?

HELMER: *Sen de tabii; ikimiz de kurtulduk, sen de, ben de.* Bak, senedini sana geri gönderiyor. Üzüntülerini bildiriyor, pişman olduğunu yazıyor -yaşamında mutlu bir değişiklik olmuş- hıh, umurunda değil yazdıkları. Kurtulduk, Nora! Artık hiç kimse sana bir şey yapamaz. Ah, Nora, Nora! Hayır, önce bu iğrenç şeyleri ortadan kaldırmalıyım. (Senede bir daha bakar.) Hayır, hayır, görmek istemiyorum. Bu benim için kötü bir düş olarak kalacak, o kadar. (Senedi ve her iki mektubu yırtar, sobaya atar, kâğıtların yanışını seyrederek) Hah şöyle - hepsi yok oldu. Mektubunda yazdığına bakılırsa, Noel gecesinden beri, sen-. Ah, o üç gün senin için herhalde çok feci günlerdi, Nora.

NORA: O üç gün neler çektiğimi bir ben bilirim.

HELMER: Korktun da, tabii; hele son çare olarak... Hayır, o dehşet verici şeyleri bir daha anımsamayacağız. Şimdi yalnız neşelenelim, hem de, «Artık geçti! Artık geçti!» diye bağıra bağıra neşelenelim. Nora; sen hâlâ anlamadın galiba: artık geçti, bir şey kalmadı. Bu da ne - bu yüzündeki donukluk da ne oluyor? Ah, zavallı Nora'cığım, çok iyi anlıyorum; seni bağışladığıma bir türlü inanamadın. Ama gerçek, Nora; bağışladım, sana yemin ediyorum. Bütün yaptıklarını bağışladım. Yaptığın her şeyi beni sevdiğin için yaptığını biliyorum.

NORA: Doğru.

HELMER: Sen beni sevdin, bir kadının, kocasını nasıl sevmesi gerekiyorsa, öyle sevdin. Ancak, bu sevgini yeterince belirtecek bilgiden yoksun olduğun için yanlış işler yaptın. Bununla birlikte, kendi sorumluluk sınırın içinde nasıl hareket etmen gerektiğini anlamadın diye, gözümdeki değerinin daha mı az olduğunu sanıyorsun? Hayır, hayır; sen yalnız bana güven. Ben sana gereken şeyleri söyleyeceğim ve seni ben yöneteceğim. Eğer bu kadınca çaresizlik, benim açımdan, sana iki katlı bir çekicilik vermemiş olsaydı, erkekliğimden kuşkulanırdım. Her şeyin üstüme yıkıldığını sandığım anda, kendime egemen olamayarak söylediğim kırıcı sözlerle takılıp kalma. *Seni bağışladım, Nora, yemin ediyorum, bağışladım seni.*

NORA: Teşekkür ederim. (Sağdaki kapıdan çıkar.)

HELMER: *Hayır, gitme, burda kal.* (İçeri bakar.) *Ne yapıyorsun yatak odasında?*

NORA: (İçerden) Giysilerimi çıkaracağım.

HELMER: (Açık kapının önünde durarak) *Evet, çıkar giysilerini. Sakinleşmeye çalış, dinlen, yatır sinirlerini benim minimini ürkek kuşum.* Hiç bir şeye üzülme; seni koruyacak kadar geniş kanatlarım var. (Kapının yanında dolaşır.) Ah, ne sıcak, ne huzurlu bir yuvamız var, Nora. Sen ancak burada kendine bir sığınak bulabilirsin; burada ben seni, sanki kovalanan bir güvercini korur gibi koruyacağım; sanki bir şahinin pençesinde yaralanmadan kurtardığım bir güvercini korur gibi, seni burda koruyacağım; senin o çarpan kalbini gene

ben sakinleştireceğim. Yavaş yavaş bütün bunlar olacak, Nora, inan bana. Yarın sabah her şey değişecek, her şey bambaşka görünecek gözüne; çok geçmeden her şey gene eskisi gibi olacak. Seni bağışladığımı artık sana yinelememe gerek kalmayacak; sen onu, inancını değiştirmeden, kendiliğinden anlayacaksın. Seni reddetmeyi, seni ayıplamayı aklımdan geçirebileceğimi nasıl düşünürsün? Sen gerçek bir erkek kalbi nedir, bilmiyorsun, Nora. Bir erkeğin, karısını bağışladığını - karısını özgürce ve bütün kalbiyle bağışladığını içten duyması insana nasıl bir hoşnutluk verir, nasıl bir doyum sağlar, bilemezsin. Böylece, o kadın, adeta bir kat daha o erkeğin malı olur; onun elinde dünyaya yeniden gelmiş döner; hatta onun karısı olduğu kadar, bir bakıma çocuğu da sayılır. İşte bundan sonra sana bu gözle bakacağım, benim minimini ürkek, zavallı sevgilim. Artık hiç bir şeyi dert edinme, Nora; yalnız bana karşı dürüst davran, açık kalpli ol. Böyle olursa, ben de sana hem istenç, hem vicdan olurum. Bu da ne? Yatmayacak mısın? Gene mi giyindin?

NORA: (Günlük giysileriyle) Evet, Thorwald, *gene giyindim*.

HELMER: Peki ama, niçin? - şimdi bu saatte?

NORA: Bu gece uyumayacağım.

HELMER: Ama, Noracağım...

NORA: (Saatine bakarak) Daha o kadar geç değil. Otur şuraya, Thorwald: birbirimize söyleyecek çok şeyimiz var. (Masanın bir kenarına ilişir.)

HELMER: Nora, ne demek istiyorsun? Nedir bu soğuk ve donuk ifade?

NORA: Otur. Uzun uzun konuşacağız. Sana söylenecek çok şeyim var.

HELMER: (Masaya, onun karşısına oturur.) Beni korkutuyorsun, Nora. Anlayamıyorum seni.

NORA: Evet, işte sorun bu. Beni anlayamıyorsun. Ben de seni hiç anlayamamıştım - bu geceye kadar. Hayır, sözümü kesme. Yalnız sana söyleyeceklerimi dinle. Bu bir hesaplaşma, Thorwald.

HELMER: Ne demek istiyorsun?

NORA: (Kısa bir susuştan sonra) Burada, böyle oturduğumuzun sana acayip gelen bir yanı yok mu?

HELMER: Nesi acayip gelecekmiş?

NORA: Sekiz yıldır evliyiz. Her ikimiz, karı-koca olarak sen de, ben de ilk kez bugün böyle ciddi bir konuşmaya oturuyoruz. Farkında değil misin bunun?

HELMER: Ciddi demekle neyi kastediyorsun?

NORA: Bütün bu sekiz yıl içinde -hatta sekiz yıldan da fazla- tanışıklığımızın başlangıcından bugüne, şöyle karşılıklı oturup da herhangi ciddi bir sorun üzerinde tek söz etmedik.

HELMER: Çözümlemesine hiç bir yardımının dokunamayacağını bile bile, bir takım dertleri durup dinlenmeden sana anlatmam daha mı doğru olurdu?

NORA: Ben iş yaşamının dertlerinden söz etmiyorum. Herhangi bir konuyu hiç bir zaman ciddilikle oturup birlikte gözden geçirmeye çalışmadık, konuşup tartışmadık, demek istiyorum.

HELMER: Ama, Noracığım, bunun sana bir yararı dokunabilir miydi?

NORA: Hah, işte şimdi konumuzun en nazık noktasına geldik. Sen beni hiç bir zaman anlayamadın. Ben çok yanılmışım, Thorwald - önce babam yanıttı beni, sonra da sen.

HELMER: Ne! biz mi - seni dünyada herkesten çok seven biz ikimiz mi yanılttık?

NORA: Siz hiç bir zaman beni sevmediniz. Siz yalnızca, beni sevmekten haz duyduunuz, o kadar.

HELMER: Nora, bunlar ne biçim sözler?

NORA: Bunlar gerçeğin ta kendisi, Thorwald. Baba evinde iken, benim düşüncelerim babamın düşünceleriydi; çünkü, babam, her konuda kendi düşüncelerini sayıp döker, ben de o düşünceleri benimsemek zorunda kalırdım. Ondan ayrı düşünecek olursam, gizlerdim düşüncemi; çünkü, babam, kendi düşüncelerine uymayan düşünceleri sevmezdi. Babam bana, bebeğim derdi. Ben kendi bebekle-
rimle nasıl oynarsam, o da benimle öyle oynardı. Derken, günün birinde senin evine geldiğimde-

HELMER: Evliliğimizden söz ederken ne biçim bir ifade kullanıyorsun?

NORA: (Sakin) Kısaca, günü geldiğinde, babamın evinden senin evine geçtim, demek istiyorum.

Sen her şeyi kendi zevkine göre düzenledin, bu yüzden ben senin zevkini benimsedim; ya da benimser göründüm; çok emin değilim ama, zaman zaman ikisini de yaptım. Şimdi, geçmişime şöyle bir göz atınca, bana öyle geliyor ki, yaşamımı yoksul bir kadın gibi geçirmişim - avucuma ne koymuşlarsa ağzıma onu götürmüşüm. Ben yalnızca seni aldatmak için yaratılmışım. Thorwald. Ama bunu sen kendin böyle istedin. Sen de, babam da bana karşı büyük bir günah işlediniz. Ben yaşamda hiç bir işe yaramaz duruma geldimse, bundan sorumlu olan sizlersiniz.

HELMER: Nora, hem akılsız, hem de nankörsün! Bu evde mutlu olmadın mı?

NORA: Hayır, hiç bir zaman mutlu olmadım. Mutlu olduğumu sandım, ama hiç bir zaman mutlu olmadım.

HELMER: Olmadın - mutlu olmadın demek?

NORA: Hayır; yalnızca neşeliydim. Sense, bana karşı her zaman nazik davrandın. Gelgelelim, yuvamız, çocukların oyun odası olmaktan öteye geçemedi. Ben babamın evinde nasıl onun bebek-çocuğu idiysem, burda da senin bebek-karın oldum; çocuklarım da benim bebek-çocuklarım oldu. Senin benimle oynaman benim nasıl hoşuma gittiyse, benim, çocuklarımla oynamam da onların hoşuna gidiyordu. İşte, evliliğimizin içyüzü, Thorwald.

HELMER: Sözlerinde - abartıya, aşırılığa karşın gene de bir gerçek payı var. Fakat bundan sonraki yaşamımız bambaşka olacak. Oyun dönemi geçti, şimdi eğitim dönemi başlıyor.

NORA: Kimin eğitimi? Benim mi, çocukların mı?

HELMER: Senin de, çocukların da, Noracığım.

NORA: Ne yazık ki, Thorwald, sen beni, kendine uygun bir eş olarak eğitecek adam değilsin.

HELMER: Bunları söyleyebiliyorsun ha!

NORA: Bana gelince - ben çocukları nasıl eğitebilirim?

HELMER: Nora!

NORA: Az önce sen kendin söylememiş miydin - çocukları eğitme görevini bana veremiyeceğini?

HELMER: Öfkeli bir anımda söyledim. Sen bunu niçin ciddiye alıyorsun?

NORA: Evet, çok haklısın. Bu sorumluluğu yük-
lenecek güçte değilim ben. Öncelikle de başka bir
sorunu çözümlemek durumundayım. Çalışmam ve
kendimi eğitmem gerekiyor - bu işte sen ba-
na yardım edemezsin. Bunu tek başıma yapmak
zorundayım. Seni terk edişimin nedeni de işte bu-
dur.

HELMER: (Yerinden fırlayarak) Neler söylüyor-
sun?

NORA: Kendimi ve çevremi iyice anlayabilmek
için yalnız kalmam gerekiyor. *İşte bu nedenle se-
nin yanında artık daha fazla kalamayacağım.*

HELMER: Nora, Nora!

NORA: Buradan şimdi, hemen ayrılacağım.
Christine herhalde bu gece beni evinde konuk eder.

HELMER: *Çıldırдың galiba! İzin vermiyorum!
Menediyorum seni bundan!*

NORA: *Bundan sonra bana herhangi bir şeyi
menetmenin hiç bir yararı yok.* Benim olan ne var-
sa, hepsini alıp gideceğim. Senin hiç bir şeyini is-
temem, ne şimdi, ne de ilerde.

HELMER: Ne biçim bir delilik bu?

NORA: Yarın eve gideceğim - yani, doğduğum
eve demek istiyorum. Ancak orada kolaylıkla bir iş
bulabilme olanağım var.

HELMER: Ah, kör ve apatlı kadın!

NORA: Dinlenip kendime gelmek zorundayım,
Thorwald.

HELMER: Demek yuvanı, kocanı, çocuklarını bı-
rakıp gidiyorsun ha? Üstelik, elalemin neler söy-
leyeceğini de hiç düşünmüyorsun!

NORA: Ne söylerlerse söylesinler, umurumda de-
ğil. Benim için önemli olan tek şey, buradan git-
mektir, o kadar.

HELMER: Akıl almaz bir şey. En kutsal görev-
lerini bırakıp gidebiliyorsun demek?

NORA: Nedir acaba sence en kutsal görevlerim?

HELMER: Demek bunları sana ben söyleyeceğim?
Bunlar senin, kocana, çocuklarına karşı olan görev-
lerinden başka ne olabilir?

NORA: Benim bunlar kadar kutsal olan başka
görevlerim de var.

HELMER: Senin bunlardan daha kutsal bir gö-

revin olamaz. Ne biçim görevlermiş bunlar, söyle bakalım.

NORA: Kendime karşı olan görevler.

HELMER: Sen her şeyden önce, bir erkeğin karısı ve bir annesin.

NORA: Artık buna inanmıyorum. Sanırım, her şeyden önce, akli başında bir insanım - tıpkı senin gibi ya da herhalde öyle olmaya çalışmak kararındayım. Birçoklarının sana hak vereceğini pekâlâ biliyorum, Thorwald; bu tür görüşler kitaplara da girmiştir. Ama ben bundan sonra, başkalarının dedikleriyle ya da kitapların yazdıklarıyla avunacak durumda değilim. Sorunlar üzerinde kendimce düşünüp kendimce bir sonuca varmak zorundayım.

HELMER: Kendi yuvanın içindeki yerini anlamaktan aciz misin sen? Bu tür sorunların çözümünde sana yol göstericilik edecek, güvenebileceğin hiç kimse yok mu? Dine de mi inanmıyorsun?

NORA: Gerçek şu ki, Thorwald, din hakkında doğru dürüst hiç bir şey bilmiyorum.

HELMER: Ne diyorsun?

NORA: Bu konuda, genç kızlık çağına girerken, kilisede rahibin söylediği şeylerden başka bir şey bilmiyorum. Rahip, din şudur, din budur diye bir takım şeyler söylemişti. Buradan çıkıp gittikten sonra, tek başıma kaldığım zaman, bu sorunu da inceleyeceğim. Bakalım, rahibin söyledikleri doğru mu? Hiç olmazsa, söylediklerinin benim için bir değeri var mı, onu da anlayacağım.

HELMER: Senin yaşında genç bir kadının ağzından işitilecek sözler değil bunlar. Eğer din seni doğru yola getiremiyorsa, bırak da bari ben uyarayım vicdanını. Herhalde, bir ahlak duygun vardır, değil mi? Yoksa - cevap ver, o da mı yok sende?

NORA: İnan bana, Thorwald, kolayca yanıtlayabileceğim bir soru değil bu. Gerçekten bilmiyorum. Bu sorun oldum bittim zihnimi bulandırır. İkimiz de bu soruna bambaşka açılardan bakmaktayız, bildiğim tek şey budur. Yasaların, benim düşündüklerimden başka şeyler olduğunu da şimdi öğreniyorum; bu yasaların doğru olduklarını bir türlü anlayamıyorum. Bu yasaya göre, bir kadının, ölüm döşeginde yatan, ihtiyar babasını korumaya

ya da kocasının yaşamını kurtarmaya hiç hakkı yok. Aklım almıyor bunu.

HELMER: Çocukça sözler bunlar. İçinde yaşadığın toplumu anlamıyorsun.

NORA: Evet, anlamıyorum. Ama şimdiden sonra onu da anlamaya çalışacağım. Göreceğiz bakalım, kim haklıymış: toplum mu, ben mi?

HELMER: Sen hastasın, Nora; ne dediğini bilmiyorsun, nerdeyse aklını kaçırmışsın, diyesim geliyor.

NORA: Şimdiye dek hiç bu derece sağlıklı düşündüğümü anımsamıyorum.

HELMER: Demek bu düşünce ile kocanı ve çocuklarını terkediyorsun ha?

NORA: Evet, öyle.

HELMER: O halde, senin bu hareketin yalnız bir tek yolda açıklanabilir.

NORA: Neymiş o yol?

HELMER: *Sen artık beni sevmiyorsun.*

NORA: Evet, sevmiyorum; işin doğrusu da bu.

HELMER: Nora! Bir de bunu söylüyebiliyorsun ha?

NORA: *Bunu söylemek bana çok acı veriyor, Thorwald. Bana karşı her zaman sevecen davran-
dın; fakat, söylememek de elimde değil. Artık seni sevmiyorum.*

HELMER: (Kendini tutmaya çalışarak) Bu sonuca da doğru düşüncenle mi vardın?

NORA: Evet, tastamam öyle. Burada daha fazla kalmak istemeyişimin nedeni de işte budur.

HELMER: Peki, ne yaptım da sevgini kaybettim? Bunu bana açıklayabilir misin?

NORA: Evet, açıklayabilirim. Bu gece, beklediğim tansık (mucize) gerçekleşmeyince, düşümde yaşattığım erkeğin sen olmadığını anladım.

HELMER: Daha açık söyle, ne demek istediğini anlıyamıyorum.

NORA: Tam sekiz yıl sabrettim; Tanrı şahidimdir, olağanüstü şeylerin her gün meydana gelmiyeceğini pek iyi biliyordum. Sonra başıma bu müt-hiş felaket geldi; fakat, içimde bir duygu, tansığın bu kez kesinlikle doğacağını söylüyordu. Krogs-tad'ın mektubu şurada dururken, bu adamın ko-

şullarına boyun eğeceğini bir an bile aklımdan geçirmemiştım. Ona: «İstersen bunu bütün dünyaya ilan et,» diyeceğine o kadar emindim ki.. Sen bunu söyledikten sonra...

HELMER: Evet, söyledikten sonra - yani, kendi karımı kendim rezil ettikten, lekeledikten sonra-!

NORA: Öne atılarak her şeyi üstlenip: suçlu olan benim, diyeceğinden öylesine emindim ki...

HELMER: Nora-!

NORA: Yapacağın böyle bir özveriyi sence, asla kabul edemezdım, değil mi? Doğru, elbette kabul edemezdım. Fakat, benim bulacağım güvencelerin, seninkilerin yanında ne değeri olabilirdi? Umutla korku içinde beklediğim tansık işte bu idi; bunu önlemek için kendimi öldürmeyi bile göze almıştım.

HELMER: Senin için gece gündüz, seve seve çalıştım, Nora - hatırın için her derdini paylaşıp, her isteğini yerine getirmek isterdim. Ama, hiç kimse, sevdiği uğruna kendi şerefini, onurunu feda edemez ki.

NORA: Yüz binlerce kadının yaptığı bir şey bu.

HELMER: Ah, tıpkı akılsız bir çocuk gibi konuşuyorsun.

NORA: Olabilir. Fakat sen de kendisine bağlanabileceğim bir erkek gibi düşünüp konuşmuyorsun. Korkuyu atlatır atlatmaz - tabii, beni tehdit eden tehlikenin demek istemiyorum, tersine, seni tehdit eden tehlikenin korkusunu demek istiyorum - işte bu tehlikeyi atlatır atlatmaz, senin için adeta hiç bir şey olmamış gibiydi. Ben gene, eskiden olduğu gibi, senin minimini tarlakuşundum, senin bebeğindim; ince yapılı, narin bir bebek olduğum için de, bundan böyle beni ellerinin üstünde bir kat daha özenle taşıman gerekecekti. (Ayağa kalkar.) Thorwald, şu anda gözümdeki perde düştü; meğer ben sekiz yıl yabancı bir adamla yaşamışım, üstelik bu yabancı adama üç tane de çocuk doğurmuşum. Ah, bunu düşünmeye bile dayanamıyorum! Kendimi parça parça edesim geliyor.

HELMER: (Üzüntüyle) *Anlıyorum, anlıyorum. Aramızda derin bir uçurum açılmış. Ah, Nora, acaba bu durum kapatılamaz mı?*

NORA: *Bu durumda, senin karın olmam artık olanaksız.*

HELMER: Ama ben başka bir insan olabilecek gücü kendimde görüyorum.

NORA: Belki - bebeğin elinden alındıktan sonra.

HELMER: Ayrılmak - senden ayrılmak ha! Hayır, hayır, Nora, bunu bir türlü aklım almıyor.

NORA: (Sağdaki odaya girer.) Kesinlikle ayrılmamızı gerektiren de işte bu ya. (Mantosunu, şapkası ve küçük valizi ile odadan çıkar, eşyalarını masanın yanındaki sandalyenin üzerine koyar.)

HELMER: *Nora, Nora, şimdi gitme. Yarına kadar bekle.*

NORA: Çok iyi bilirsin ki, bu gibi işleri uzatmaya gelmez. (Şapkasını giyer, şalını omuzlarına yerleştirir.) Hoşça kal, Thorwald. Çocukları görmek istemiyorum. Eminim, bundan böyle daha iyi ellerde eğitim göreceklere. Bu durumda, benim onlara artık hiç bir yararım dokunamaz.

HELMER: Ama, günün birinde, Nora - belki günün birinde-?

NORA: Ne diyebilirim? Yarın başıma ne geleceğini bilemem ki.

HELMER: Ama ne olursa olsun, sen benim karımsın.

NORA: Beni dinle, Thorwald, eğer bir kadın, kocasının evini terkederse, yani şimdi benim yaptığım gibi, işittiğine göre, o erkek, yasa karşısında o kadına karşı bütün yükümlülüklerinden kurtulmuş. Herhalde ben de seni bütün yükümlülüklerinden kurtarıyorum. Artık kendini tamamiyle bağımsız hissedebilirsin, hatta benden de fazla. Her iki tarafın da özgür olması gerekir. İşte, al yüzüğünü. Benimkini de bana ver.

HELMER: Bu da mı olacak?

NORA: Evet, bu da olacak.

HELMER: Peki, al.

NORA: Tamam. Şu anda aramızda her şey bitti. Anahtarları şuraya bırakıyorum. Bu evde hizmetçiler her şeyi benden daha iyi bilirler. Yarın, ben ayrıldıktan sonra, Christine gelecek, baba evinden getirdiğim kendime ait eşyayı toparlayacak.

HELMER: *Bitti ha! Demek aramızda her şey bit-*

ti! Nora, artık beni hiç düşünmeyecek misin?

NORA: Kuşkusuz, seni, çocukları ve bu evi sık sık düşüneneğim.

HELMER: Sana mektup yazabilir miyim, Nora?

NORA: Hayır - hiç bir zaman. Kesinlikle yazmamalısın.

HELMER: Hiç olmazsa, bir şey göndermeme-

NORA: Hiç bir şey - hiç bir şey.

HELMER: Bari, gerektiğinde yardım etmeme izin ver.

NORA: Hayır. Yabancı bir erkeğin hiç bir şeyini kabul edemem.

HELMER: Nora, senin gözünde hep böyle yabancı mı kalacağım?

NORA: (Valizini alarak) Ah, Thorwald, o tansık bir gerçekleşseydi...

HELMER: Ne olacaktı gerçekleşseydi?

NORA: O zaman ikimiz de öyle değişik, öylesine bambaşka insanlar olacaktık ki - Ah, Thorwald, artık hiç bir tansığın varlığına inanmıyorum.

HELMER: Ben inanıyorum. Söyle bana, ne olacaktı o kadar değişince?

NORA: Beraberliğimiz gerçek bir evliliğe dönüşecekti. Hoşça kal. (Çıkar.)

HELMER: (Kapının yanındaki sandalyeye yığılır, elleriyle yüzünü örter.) Nora! Nora! (Çevresine bakınır, ayağa kalkar.) Boş. gitti. (İçinde bir umut ışığı yanar.) En büyük tansık-? (Aşağıda kapanan bir kapının gürültüsü işitilir.)

Perde»

Sıçramalı çatışmayı şimdi bir kez daha okuyun. Geçişin ortadan kaldırılması ile gelişmeli çatışmanın nasıl sıçramalı çatışmaya döndüğünü görmek dikkate değer.

5

GELİŞME

Gelişmeli çatışma, açık seçik önerme ile, yerli yerine oturtulmuş, üç boyutlu ve aralarında sıkı bağlar bulunan karakterlerin ürünüdür.

İbsen'in *Hedda Gabler* piyesinin önermesi, «Aşırı bencillik kendi kendini mahveder,» biçiminde sap-

tanmıştır. Piyesin sonunda kazdığı kuyuya kendi düşen Hedda, intihar eder.

İlk perde açıldığında, Tesman'la karısı Hedda'nın bir gece önce balayından dönmüş oldukları görülür. Tesman'ın, elinde büyüdüğü halası, evlenmemiş Miss Tesman, gerdeğin ertesi günü işlerin yolunda gidip gitmediğini görmek üzere, sabahleyin erkenden damlar. Miss Tesman'la yatalak kız kardeşi, yeni evlilere bir ev sağlayabilmek için küçük yıllık gelirlerini ipotek etmişlerdir. Hala Tesman onu kendi oğlu saymakta, Tesman da halasına hem anası, hem babası gözüyle bakmaktadır.

«TESMAN: (Şapkayı elinde evirip çevirerek) Kendine ne güzel, ne zarif bir şapka almışsın böyle, halacığım!

MISS TESMAN: Ya, Hedda'nın hatırı için aldım.

TESMAN: Hedda'nın hatırı için mi? Efendim?

MISS TESMAN: Evet; beraber sokağa çıktığımız zaman Hedda mahcup olmasın diye. Tesman şapkayı elinden bırakır, bu sırada Hedda girer. Heyecanlıdır. Miss Tesman yeğenine bir paket verir.)

TESMAN: Aman Tanrım! Julian hala, neler saklamışsın benim için? Hedda, şuraya bak! Beni ağlatacaksın halacığım!

HEDDA: Ne var? Neymiş o?

TESMAN: Benim eski terliklerim!

HEDDA: Tamam, anımsadım; gezimiz sırasında sık sık sözünü ederdin.

TESMAN: Evet, gezide çok işime yarayacaktı. (Karısının yanına gider.) Şunlara bak, Hedda!

HEDDA: (Sobaya doğru gider.) Aman, haydi kuzum, bakacak başka şey bulamadın mı?

TESMAN: (Peşinden giderek) Ama onları bana Rina halam hasta döşeginde işledi. Ah, bilsen, bunlarda ne çok anılar var!

HEDDA: (Masanın başında) Benim için yok.

MISS TESMAN: Hedda'nın hakkı var, Yörngen.

TESMAN: Ama, mademki o da bu ailedendir, bence-

HEDDA: (Kocasının sözünü keserek) Ben bu hizmetçi ile yapamayacağım, Tesman.

(Hizmetçi, Tesman'ı elinde büyüttmüş, ona analık etmiştir.)

MISS TESMAN: Berte ile yapamayacak mısınız?

TESMAN: Aman karıcığım bu da nerden çıktı?

HEDDA: (Eli ile işaret ederek) Şuraya bak, eski şapkasını sandalyenin üzerine bırakmış.

TESMAN: (Fena halde korkmuştur, elindeki terlikler yere düşer.) Hedda! Neler söylüyorsun?

HEDDA: Bir yabancı gelip onu burada görecektir olsa... Düşün bir kere.

TESMAN: Hedda - Julian halamın şapkası o!

HEDDA: Öyle mi?

MISS TESMAN: (Şapkasını giyerek) Evet, benim şapkam. Üstelik, eski değil, Mrs. Hedda.

HEDDA: Yakından bakmadığım için olacak herhalde, iyi göremedim de, Miss Tesman.

MISS TESMAN: (Şapkasını başına yerleştirmeye çalışarak) Şunu da söyleyeyim ki, bugün ilk kez giyiyorum onu.

TESMAN: Çok güzel bir şapka, halacığım, çok da zarif.

MISS TESMAN: Önemi yok, Yörgeciğim. (Çevresine bakınır.) Şemsiyem nerde acaba? Ha, buradaymış. (Alır şemsiyesini.) Bu da benim çünkü - Berte'nin değil.

TESMAN: Yeni şapka, yeni şemsiye- Ne dersin, Hedda?

HEDDA: Çok zarif, çok şirin, gerçekten.

TESMAN: Elbette ya. Ama halacığım, gitmeden önce, Hedda'ya şöyle bir iyice baksana! Bak, o da ne zarif, ne şirin!

MISS TESMAN: Onun zarıflığı, şirinliği yeni bir şey değil ki, sevgili oğlum. O oldum olası zarıftı. (Çıkmak üzeredir.)

TESMAN: (Peşinden giderek) Öyle. Ama, nasıl toplanıp geliştiğinin farkına vardın mı? Gezide nasıl da tombullaştı!

HEDDA: (Odanın öteki başına doğru yürüyerek) E, bırak bu lafları artık!»

Piyesin başlamasından hemen birkaç sayfa sonra, yerli yerine oturmuş, capcanlı üç karakter dikilir karşımıza. *Idiot's Delight*'ta ise, piyesin son sahnesinde, düşman bir dünyaya başkaldıracak belli başlı iki karakteri bir araya getirebilmek için, yazar, iki buçuk perde boyunca çırpınır durur.

Hedda Gabler'deki çatışmanın doğuş nedeni nedir? Her şeyden önce, piyeste, karşıtların birliği var, bir; iyi çizilmiş ve güçlü inançlarla donatılmış karakterler var, iki. Hedda, Tesman'dan, Tesman'ın söylediği ve yaptığı her şeyden nefret etmektedir. Katı yüreklidir Hedda. Tesman'la rahatı ve çıkarı için, sosyete de daha yüce bir mevki elde etme yolunda ondan yararlanmak için evlenmiştir. Bu kadın, böylesine saf ve dürüst bir insanı baştan çıkarabilir mi?

Hiç bir piyes yazarı, iyice saptanmış bir önerme olmadan - birbirinden bu derece farklı insanlarla amacına ulaşamaz.

Gerilim, uzlaşmaz karakterlerin kıran kırana savaşımı ile elde edilebilir. Önerme, amacı göstermeli; karakterler de, eski Yunan tiyatrosunda Yazgı'nın yaptığı gibi, bu amaca doğru itilmelidir.

Tartuffe'deki gelişmeli çatışmayı eksen karakter Orgon yaratır. Orgon uzlaşma nedir bilmez. Şu sözlerle girer çatışmaya:

«Ruhumu bunlardan o (*Tartuffe*) kurtardı ve hiç bir şeye gereğinden fazla bağlanmamayı o öğretti bana. Şimdi, anamın, karımın ya da çocuklarımdan öldüklerini görsem, tevekkülle karşılarım.»

Böyle diyen bir insan elbette çatışma yaratacaktır - nitekim yaratır da.

Helmer'in kaskatı dürüstlüğü ile aşırı gururu dramını nasıl hızlandırmışsa, Orgon'un azgın hoşgörüsüzlüğü de başına bütün o belaları getirmiştir. «Azgın hoşgörüsüzlük» deyimini vurgulamak isteriz. *Othello*'da Iago acımasız'dır. *Hamlet*'in cesur inatçılığı, kendisini acı sona sürükler. Oidipus'un, kralın katlini bulmak hususundaki inatçı isteği, felaketine neden olmuştur. Açık seçik olarak saptanmış, iyice anlaşılabilen bir önermenin yönettiği bu tür demir istençli karakterler, içinde yer aldıkları piyesleri elbette en yüksek noktaya çıkaracaklardır.

Kararlı, uzlaşmaz güçler savaşıma giriştiklerinde, dipdiri gelişmeli çatışma yaratırlar.

Biri kalkar da size, ancak belirli tipteki çatışmaların dramatik ya da tiyatral değeri vardır, derse, inanmayın. Açık seçik bir önerme ile üç boyut-

lu karakterleriniz varsa eğer, her tip çatışmanın da dramatik ve tiyatral değeri vardır. Bu tür karakterler; dramatik değer, merak, kısaca tiyatro dilinde «dramatik» diye adlandırılan ne kadar nitelik varsa, hepsini yaratırlar.

Hortlaklar'da Manders'in Mrs. Alving'e karşı muhalefeti başlangıçta nazikçedir. Fakat, bu muhalefet giderek gelişimli çatışmaya dönüşür.

«MANDERS: İşte! Okumanın sonucunu elde etmiş bulunuyoruz. Güzel ürün doğrusu - bu aşağılık, bu yıkıcı, bu özgür düşünceli edebiyat!»

(Zavallı Manders! suçlamasında kendince ne kadar haklı. Son sözünü söylediğini, bu sözlerin altında Mrs. Alving'in ezilip kalacağını sanır. Saldırısı açıkça suçlama idi. Şimdi, çatışmayı meydana getirecek olan karşı saldırı ile yüzyüzeyiz. Suçlanan kişi, kendisine söylenen sözleri sineye çekip de pıssaydı, o zaman suçlama gelişerek çatışma halini alamazdı. Mrs. Alving pısmaz, söylenenleri reddeder, Manders'in suratına fırlatıp atar.)

«MRS. ALVING: Yanılıyorsun, dostum, bana düşünmeyi öğreten sensin, bunun için de sana candan teşekkür borçluyum.»

(Manders'in, dehşetle, «Ben» diye bağırmasında şaşılacak bir şey yoktur. Çatışmanın duruk olması için karşı saldırının saldırıdan daha güçlü olması gerekir. Bu nedenle, Mrs. Alving suçlamayı kabul ederse de, suçu suçlayana yükler.)

«MRS. ALVING: Evet! Ödev ve yükümlülük dediğin şeyleri benimsemeye beni zorlayarak, ruhuma tamamiyle ters düşen bir takım iğrenç şeyleri doğru ve haklı gösterip överek yaptın bunu. Bu da beni, öğütlerini eleştirerek onları yeniden gözden geçirmeye zorladı. Söz konusu öğütlerinden yalnızca bir tekini çözümleyeyim dedim, her şey çorap söküğü gibi dökülüverdi. İşte o zaman, bu işte bir bit yeniği olduğunu anladım.»

(Mrs. Alving, Manders'i savunma durumuna geçmeye zorlamaktadır. Manders bir ara sarsıntı geçirir. Söz konusu olan, saldırı ve karşı saldırıdır.)

«MANDERS: (yumuşak, fakat coşkulu.) Yaşamım boyunca canımı dişime takarak hepi topu yaptığım bundan mı ibaret yani?»

Her sözcük çatışmayı biraz daha ileri götürmektedir.

Ben birine, sen hırsızsın, dersem, bu çatışmaya bir çağrıdır, o kadar. Gebe kalmak için bir dışının bir erkeğe nasıl gereksinmesi varsa, bir çatışmanın meydana gelmesi için de, saldırı ile karşı saldırıya gereksinim vardır. Saldırıya uğrayan kişi, «Bak hele, neler söylüyor,» der de karşı saldırıya geçmekten kaçınırsa, çatışmanın oluşmasında hiç bir katkıda bulunamaz. Sizin birine, «hırsız» demenize karşılık, o da size, «hırsız sensin!» derse, çatışma için bir umut var demektir.

Tiyatro, yaşamın imgesi değil, özüdür. Olayları yoğunlaştırarak özetlemeliyiz. İnsanlar, gerçek yaşamda, huzursuzluk yaratan nedenleri bir kerecik olsun ortadan kaldırmayı düşünmeden, gece gündüz dırlaşır, hırlaşır dururlar. Bu olguyu, tiyatrodaki, kuru gevezeliğe, laf ebeliğine kaçmadan, yoğun bir anlatımla sunmalıdır.

Gelişmeli çatışmanın, *Tartuffe*'de, *Bir Bebek Evi*'ndeki çatışmadan daha değişik bir yöntemle gerçekleştirilmiş olması ilginçtir. İbsen'in piyeslerinde çatışma, karakterler arasında savaşım anlamına gelirken, *Tartuffe*'de Moliere, aynı savaşımı iki karşıt grup arasında başlatır. Orgon'un kendi kendini mahvetme çabası, çatışma olarak düşünülemez. Bununla birlikte, söz konusu çaba, gelişmeli gerilimi de başarı ile yansıtır. İzleyelim Orgon'u.

«ORGON: İşte, her türlü resmi işlemi tamamlanmış hibe sözleşmesi; bütün servetimi size bağışlıyorum.

(Bu anlatım asla bir saldırı değildir.)

TARTUFFE: (Hayretle) Bana mı? Ah, kardeşim, kardeşim! Bu da nereden geldi aklınıza?

(Bu da bir karşı saldırı değildir.)

ORGON: Gerçek şu ki, sizin öykünüz getirdi bunu aklıma.

TARTUFFE: Benim öyküm mü?

ORGON: Evet - Lyons'daki arkadaşınıza ilişkin anlattığınız öykü- Limoges demek istiyorum. Herhalde unutmamışsınızdır.

TARTUFFE: Şimdi anımsadım. O öykünün sizi böyle bir harekete sürükleyeceğini bilseydim, kar-

deşim, dilimi koparır atardım.

ORGON: Fakat, şey . yani önerimi reddetmiyorsunuz, değil mi?

TARTUFFE: Bu kadar ağır bir sorumluluğu nasıl kabul edebilirim?

ORGON: Niçin kabul etmiyesiniz? Öteki kabul etmişti.

TARTUFFE: Ah, kardeşim, o bir azizdi. Bense, değersiz bir yaratıktan başka bir şey değilim.

ORGON: Ben sizden daha aziz birini tanımadığım gibi, sizden başka hiç kimseye de bu derece inanmam.

TARTUFFE: Bu önerinizi kabul edecek olursam, başkaları, sizin temiz yürekliliğinizden kendime çıkar sağladığımı söyleyeceklerdir.

ORGON: Beni herkes çok iyi tanır, kardeşim. Ben kolayca aldatılacak adam değilim.

TARTUFFE: *Benim için* ne derlerse desinler, aldırmam. Ama sizin için bir şey söyleyecek olurlarsa, üzülürüm.

ORGON: Öyleyse vazgeçin korkmaktan, dostum. Onların aptalca dırlanıp durduklarını görmek hoşuma gider benim. Hem sonra . böylece elde edeceğimiz gücü düşünün. Bu güçle, çığırından çıkmış ev halkını yola getirecek, nicedir nazik ruhunuza azap veren başıboşlukları, savurganlıkları sona erdirebileceksiniz.

TARTUFFE: Gerçekten, çok güçlenmiş olacağım.

ORGON: Tamam! Kabul ediyorsunuz demek? Fakat, sakın bunu, ev halkım ve benim hatırım için kabul etmiş olmayasınız?

TARTUFFE: Soruna bu açıdan bakmak hiç aklıma gelmedi. Dediğiniz gibi de olabilir.

ORGON: Evet. Ev halkının kurtuluşu sizin elinizdedir, kardeşim. Onların bütün bütün yoldan çıkmalarına göz yumabilir misiniz?

TARTUFFE: Düşünceleriniz kaygılarımı yendi, aziz dostum. Çekingen davranmakla hata ettiğimi anlıyorum.

ORGON: şu halde, önerimi kabul ediyorsunuz?

TARTUFFE: Her şeyde olduğu gibi bunda da Tanrının dediği olur elbet. Kabul ediyorum. (Sözleşmeyi alır, koynuna koyar.)»

Bu ana kadar çatışma söz konusu değildir. Fakat, biz biliyoruz ki, sözleşme yüzünden yalnız aldatılmış Orgon değil, sevimli, iyi niyetli insanlardan oluşan ev halkı da mahvolacaktır. Tartuffe'ün yenileyin elde ettiği bu gücü nasıl kullanacağını solugumuz kesilmiş bir halde izlemekteyizdir. Bu sahne, tastamam, çatışmaya hazırlık sahnesidir. İlk in gölgesi görünen, sonra da kendisi gelecek olan bir çatışmanın.

Burada, şimdiye dek etraflıca açıkladığımız gelişmeli çatışmanın değişik bir örneği ile karşı karşıya bulunmaktayız. Hangi yaklaşım daha iyidir? Yanıt: Çatışmanın doğup gelişmesine yardım ettikleri ölçüde ikisi de iyidir. Moliere, Tartuffe'e karşı ev halkını birleştirip kaynaştırarak (gruplar arası savaşım yolu ile) gelişmeli çatışmanın üstesinden gelmiştir. Tartuffe'ün, Orgon'un önerisi karşısında gösterdiği çekingenlik, ikiyezlü, cılız bir davranıştır. Asla gerçek çatışma sayılamaz. *Fakat, Orgon'un, servetini Tartuffe'e vermesi, gerilimi oluşturmakta ve ev halkı ile kendisi arasında geçecek olan ölüm kalım savaşının tohumlarını serpmektedir.*

Bir an için gene *Hortlaklar'a* dönelim. Manders konuşuyor:

«İşte! Okumanın sonucunu elde etmiş bulunuyoruz. Güzel ürün doğrusu - bu aşağılık, bu yıkıcı, bu özgür düşünceli edebiyat!»

Eğer Mrs. Alving, Manders'e saldıracak yerde, «Sahî mi?» veya «Sana ne?» ya da «Ne anlarsın sen kitaplardan?» gibi sözlerle onu alaya alsaydı, çatışma hemen duruklaşırdı. Ama şu karşılığı verir:

«Yanılıyorsun, dostum.»

Mrs. Alving, yanıtına «dostum» sözü ile ince alayı da katarak Manders'e tümüyle karşı koyar. Daha sonraki tümce, saldırıyı düşman ülkesine aktaran bir bombadır. Patlama, insanı felç edecek güçtedir.

«Bana düşünmeyi öğreten sensin, bunun için de sana candan teşekkür borçluyum.»

Bunun üzerine Manders, böğrüne hançer saplanmışçasına, acı ile «Ben» diye haykırır.

Bayan Alving, durumun elverişsizliğinden yarar-

lanmayı sürdürerek talihsiz Manders'e yumruk üstüne yumruk yağdırır ve son bir vuruşla işini bitirmek isterse de, çabası boşa gider. Eğer Mrs. Alving, düşmanını saf dışı etmeyi başarmış olsaydı, piyes de bitmiş olurdu. Ama Manders öyle hemen pes ediverecek doğuşçülerden değildir. Yediği şiddetli yumruklarla her ne kadar sersemlese de, gene var gücü ile kendini toparlar, dengesini bulur ve amansızca karşı saldırıya geçer. İşte, gelişmeli çatışma budur.

«MRS. ALVING: Dilersen, buna, yaşamının en utanç verici yenilgisi de. (Yumruk Manders'in çenesine inmiştir.)

«MANDERS: (Hemen yapıştırır) Yaşamımın en büyük yengisi (zaferi) bu, Helen. Beni yücelten bir yengi.

MRS. ALVING: (Yorgun, fakat neşeli.) İkimiz de yanlış hareket ettik.

MANDERS: (Fırsatı kaçırmaz.) Yanlış mı dedin? Çılgın bir halde bana gelip de, «İşte geldim. Al, götür beni,» diye bağırdığın zaman, sana kocana dönmeni söylemiştim. Yanlış dediğin bu mu?»

Görüldüğü gibi, çatışma: karakterlerin en gizli duygularını açığa vurarak, onları itici güçlerin doğrultusunda hareket ettirerek, bulunmaları gereken yerde bulundurarak, gitmeleri gereken yöne yönelterek gelişip büyümesini sürdürmektedir. Her karakterin yaşamında açıklıkla saptanmış bir önermesi vardır. Bu karakterler ne istediklerini bilmekte ve onları elde etmek için de savaşmaktadırlar.

Eugene O'Neill'in *Yas Electraya Yaraşır* adlı piyesi, gelişmeli çatışmanın en seçkin örneklerinden biridir. Ancak, tek kusuru, karakterlerin, bir ölüm kalmı savaşı içinde bulunmalarına karşın, eylemlerinin ardında itici gücün yeterli yoğunlukta olmayışındır.

Kitabın sonundaki özeti okursanız, karakterleri kaçınılmaz sonlarına doğru iten dinamik, karşı konulmaz bir gücün var olduğunu görürsünüz. Bu güç, Lavinia'yı, babasından öç almaya; Christine'i, kocasının kölelik boyunduruğundan kendini kurtarmaya iter.

Çatışma, gitgide yükselen, dehşet verici dalgalar

halinde gelir ve biz, karakterleri daha yakından tanıyalım demeye kalmadan, her şeyi bastırır, boğar, yutar. Sonra, üzülerək görürüz ki, bütün bu acıklı olaylar yalnızca bir yanılısamadan ibaretmiş. İnanamayız onlara. Yaşayan kişiler olmadıklarını anlarız onların. Bu kişileri, gerçek yaşamdaki kişiler gibi bilinçli hareket edecek duruma getirmede olağanüstü yaşatım gücüne sahip bir yazar yaratmıştır. Gelgelelim, yazar, onları kendi hallerine bıraktığı anda, ayakta duramazlar, sapır sapır dökülürler,

Bu karakterler, yazarın gıt dediğı yere gözleri kapalı giderler, yap dediğini acımasız yaparlar. Kendilerinde istenç diye bir şey yoktur. Lavinia, sırf çatışmanın hatırı için, laf olsun diye nefret eder annesinden. Annesinin, babasına karşı beslediğı aşırı sevginin sahteliğini kanıtlayan bir takım şeyler bulup ortaya çıkarırsa da, sonra yok eder onları. Yazarın, kendisine ayırdığı roldeki eylemleri yapabilmek için böyle hareket etmek zorunda kalmıştır.

Kaptan Brant, annesini aklıktan ölmeye terkettikleri için, Mannon'lardan nefret eder. Ama kendisi de annesini yıllarca önce yazgısı ile başbaşa bırakarak çekip gitmiştir; hiç birinin önemi yoktur. Çatışma sürüp gitmektedir.

Christine, aşkı nefrete dönüştüğü için kocasına içerler ve sonunda onu öldürür. İyi ama, bu aşkı nefrete dönüştüren nedir? Yazar bu konuda hiç bir açıklama getirmez.

O'Neill'in, gizini açıklamamakta haklı bir nedeni vardır: Çünkü, gizinin ne olduğunu kendisi de bilmemektedir. Önermesizdir O'Neill.

Yunan yazarlarının izinden gitmiştir. Önerme'nin yerine Yazgı'yı koyarak klasik Helen piyeslerine özgü bir itici güç elde edeceğini ummuştur. Ama, umduğunu bulamamış ve başarılı olamamıştır. Çünkü, Yunan piyeslerinde, Yazgı kisvesi altında önerme vardır. O'Neill'de ise, önerme yok, yalnızca kör Yazgı vardır.

Görüldüğü gibi, gelişmeli çatışma, yapay yoldan, gelişigüzel güdülenmiş karakterlerle de elde edilebilmektedir. Ancak, bizim ardından koştuğumuz

piyes, bu tür piyes değildir. Bu tür piyesler, tiyatroda bizi etkileyebilir, hatta dehşete bile düşürebilir. Fakat, bu piyesler, bildiğimiz gibi, yaşama uzaklıkları nedeniyle, yalnızca birer anı olarak kalırlar. Söz konusu piyeslerdeki karakterler, üç boyuttan yoksun karakterlerdir.

Bir kez daha yineleyelim: gelişmeli çatışma, belirgin olarak saptanmış bir önerme ile üç boyutlu karakterlerin yarattığı karşıtların birliği demektir.

6

DÖNÜŞÜM

İlk bakışta bir fırtınayı bir çatışma sayabiliriz. Bizim «fırtına» ya da «kasırga» dediğimiz şey, birbirinden daha büyük ve daha tehlikeli yüz binlerce küçük çatışmaların birikip birleşerek krize dönüşmeleri, sonunda da doruk noktada patlamaları olayıdır. Bu olay, fırtına öncesindeki sessizlik ve durgunlukta olgunlaşır. Durgunluğun son anında, fırtına ya daha azgınlaşmak üzere hazırlığını sürdürür ya da olanca şiddetiyle patlar.

Herhangi bir doğa olayı üzerinde düşünmeye koyulduğumuzda, genellikle, o olayın meydana gelmesinde yalnızca bir tek nedenin rol oynadığını benimseme eğilimi gösteririz. Sonuçlar temelde aynı da olsa, her fırtınanın gene de değişik bir oluşum ortamı bulunduğunu unutarak, fırtına şu ya da bu koşul altında oluşur diye kestirip atarız. Sözelimi, temelde, ölüm ölümdür, ama her ölümün nedenleri ve koşulları başka başkadır.

Her çatışma saldırıyı ve karşı kaldırmayı içerirse de her çatışma bir ötekinden farklıdır. Her çatışmada, yararlanmak istediğimiz gelişmeli tipten çatışmayı belirleyen, hissedilmeyecek derecede küçük bir takım hareketler -dönüşümler- vardır. Bu dönüşümleri de bireysel karakterler belirler. Eğer bir karakter kalın kafalı ya da uyuşuk yapılı ise, o karakterin dönüşümü, çatışmayı etkiler; iki bireyin düşüncesi tıpatıp aynı olamayacağı gibi, iki dönüşüm, iki çatışma da tastamam benzerlik göstermez.

Gözlerimizi bir süre için gene Nora ile Helmer'e çevirelim ve kendilerinin ayırdında olmadıkları güdülenmeye bakalım. Nora, Helmer'in o ağır suçlamasını niçin kabul eder? Yalın bir tümcede anlatılmak istenen nedir?

Helmer, imza sahteciliğini yenileyin öğrenmiştir. Öfkeden deliye dönmüştür.

«HELMER: Sefil yaratık! Ne yaptın sen?»

(Bu bir saldırı değildir. Nora'nın ne yaptığını çok iyi bilmektedir, fakat dehşet içinde kalmıştır, bir türlü inanamaz. Soluğu tıkanmış bir halde, kendi kendisi ile savaşılmaktadır. Yukarıdaki tümce, yaklaşmakta olan tehlikeli bir saldırının habercisidir.)

«NORA: Gideyim artık. Benim için üzölmene gerek yok. Suçlu olan sen değölsün.»

(Çatışma, gelişimini sürdürmekle birlikte, bu da bir karşı saldırı değildir. Nora, Helmer'in, kabahati üstlenmeye niyeti olmadığını henüz anlamadığı gibi, kendisine kızdığının da tastamam bilincine varmış değildir. Helmer, birden parlamıştır, Nora'nın bildiğı budur; Helmer'in aklından geçenlerse, başkadır. Nora, üstüne yüröyen tehlike karşısında, kendisini öylesine çekici kılan saflığının son zerresini elden kaçırmamaya çalışır. Söylediğı bir savaş tümcesi değildir, ama çatışmanın gelişmesine yardım eden bir dönüşümdür.)

Eğer biz Helmer'in karakterini, ahlaksal titizliklerini, onuruna bağnazca düşkünlüğünü bilmeseydik, Nora'nın Krogstad ile savaşımı hiç bir zaman çatışmaya dönüşemezdi. Gelecekte beklenecek hiç bir şey kalmazdı. Bütün sorun, kimin kimi aldatacağı biçimine dönüşürdü. Durum böyle olunca, diyebiliriz ki, *küçük dönüşüm, ancak, büyük dönüşümle ilişkisi ölçüsünde önem kazanır.*

Hay Fever bu alanda aradığımız örneğı bize verebilecek bir piyestir. Bu piyesten aldığımız sahnede hiç bir büyük dönüşüm görölmez. Tehlike gösteren, küçük dönüşümleri önemli kılan hiç bir şey yoktur. Eğer bir karakter bugün istediğini elde edemezse, hiç bir zarar gelmez bundan; çünkü, bugünün bir de yarını var. Bu piyesin bir komedyası olması, böylesine ciddi bir kusuru bağışlatmaz. Üs-

telik daha sonra kanıtlandığı gibi, söz konusu piyesin iyi bir komedya olmadığı da ortaya çıkmıştır.

Her konuşmanın -saldırının, gelişimin, karşı saldırının- sonunda yer alan ayraç içindeki açıklamalar, o konuşmanın çatışmaya dönüşüm sürecindeki gizil güçleri belirtmektedir.

Noel Coward'ın Hay Fever'inden bir örnek:

(Emekli bir aktris olan sevimli bir anne, romancı olan sevimli bir baba, oldukça sevimli iki çocuktan oluşan bir aile, hafta sonunu birlikte geçirmek üzere konuklar çağırmışlardır. Anne Judith, baba David, kızları Sorel, oğulları Simon sevdikleri kimseleri çağırmışlardır. Konuklar gelinceye dek, yatmayı düzenleme sorunu aile içinde uzun tartışmalara yol açar.)

«SOREL: Bir takım aptal, kafasız erkekleri, daha adını duyar duymaz deliye döndürmekten de öteye geçeceğini düşünmeliydim. (Saldırı)

JUDITH: Dediğin doğru olabilir, ama bunu ancak ben söyleyebilirim, başkalarının söylemesine izin vermem. Senin, büyüyünce akıllı uslu bir kız olacağını sanmıştım, böyle tenkitçibaşı değil. (Karşı saldırı)

SOREL: Ne korkunç bayağılık! (Saldırı. Gelişme.)

JUDITH: Bayağılık mı? Saçma! Senin diplomatın ne haber? (Karşı saldırı)

SOREL: Arada küçük bir fark var, değil mi? (Duruk)

JUDITH: On dokuz yaşında bir genç kız olmanın verdiği cüretle, bütün aşk serüvenlerini tekeline alabileceğini sandığın için böyle söylüyorsun, umduğun dağlara kar yağdırayım da gör. (Saldırı.)

OREL: Anne, anne- (Saldırı.)

JUDITH: Söylediklerini duyanlar da beni seksen yaşında biri sanırlar. Seni yatılı okula göndermekle çok büyük hata ettim. Giderdin - okula, döner geldin, büyük ablan olarak bilirlerdi beni de.

SİMON: Hiç bir yararı olmazdı bunun; senin oğlun ve kızın olduğumuzu bilmeyen yok. (Duruk.)

JUDITH: Doğru, çocukluğunuzda sizleri fotoğraf makinesinin karşısında sevip okşıyacak kadar budalaca hareket ettim de ondan. Sonunda pişman

olacağımı biliyordum. (Duruk.)

SİMON: Niçin olduğundan daha genç görünmeye çalışıyorsun, anlamıyorum. (Saldırı. Gelişme.)

JUDİTH: Sevgili oğlum, bu çabayı bu yaşında sen göstermiş olsaydın, yakışık almazdı elbette. (Karşı saldırı.)

SOREL: İyi ama, anneciğim, bir takım genç erkeklere ille de kendini beğendirmeye kalkmanın son derece aşağılık bir şey olduğunu anlamıyor musun? (Saldırı.)

JUDİTH: Ben böyle bir şey yapmıyorum, hiç bir zaman da yapmadım. Ömrüm boyunca alnım açık yaşamışımdır. Eğer gençlerle beraber olmaktan hoşlanıyorsam, niçin beraber olmayayım? (Duruk.)

SOREL: Aslında hiç hoşlanmamalıydın. (Saldırı.)

JUDİTH: Biliyor musun, Sorel, her geçen gün biraz daha lanetli bir dişi olup çıkıyorsun. Keşke seni başka türlü yetiştirseydim. (Karşı saldırı.)

SOREL: Dişiliğimden gurur duyuyorum. (Saldırı.)

JUDİTH: Sen sevmeye layık bir kızsın, tapıyorum sana (öper), çok da güzelsin, bu yüzden de deli gibi kıskanıyorum seni. (Duruk.)

SOREL: Doğru mu söylüyorsun? Ah, ne kadar hoş! (Duruk.)

JUDİTH: Sandy'ye karşı iyi davranacaksın, değil mi? (Duruk.)

SOREL: Sandy, «küçük cehennem»de yaşayamaz mı? (Duruk.)

JUDİTH: Sevgili kızım, Sandy son derece atletik yapılıdır, o su boruları rahatsız eder onu. (Duruk.)

SOREL: Rishard'ı da, tabii. (Duruk.)

JUDİTH: O, bunun ayırdına varmaz; alışmıştır o, sıcaktan yanıp kavrulan tropikal bölgelerde tavani yelpazeli elçiliklerde yaşamaya ve her şeye. (Duruk.)

SİMON: Yaşasa ne olur, yaşamasa ne olur. (Duruk.)

SOREL: Sen de her şeye boş veriyor, her şeyi küçümsüyorsun, Simon. (Sıçrama.)

SİMON: Böyle bir şey söz konusu değil; ben yalnızca senin erkek arkadaşlarından nefret ediyο-

rum, o kadar. (Saldırı.)

SOREL: Sen benim erkek olsun, kız olsun hiç bir arkadaşına hiç bir zaman uygarca davranmadın zaten. (Karşı saldırı.)

SİMON: Neyse, bence her kadının bir Japon odası olmalıdır. (Geçişe yönelik olmakla birlikte, duruktur.)

JUDİTH: Ben onu Sandy'ye söz verdim - Japon olan her şeyi sever o. (Duruk.)

SİMON: Myra da sever. (Sıçrama.)

JUDİTH: Myra mı dedin? 'Gelişme.)

SİMON: Myra Arundel; buraya gelmesini istedim. (Gelişme.)

JUDİTH: Ne? (Gelişme.)»

Süpriz ardından süpriz! Seyirciden başka hiç kimse, Simon'un birini daha çağırmış olabileceğinden kuşkulalmaz. Küçük dönüşümleri anlamlı kılacak hiç bir büyük dönüşüm olmaması yüzünden, boşu boşuna harcanan birkaç sayfanın sonunda -sahnenin erişebildiği nokta işte budur. Karakterlerin saydamlığı ve ilki boyutluluğu nedeniyle, fazla bir geçiş de görülmez.

Bir otomobili hareket ettirmek isterseniz -bu sizin önermenizdir- önce kontağı açarsınız, benzin ateşlenir. Eğer, herhangi bir nedenle, başka bir ateşleme (çatışma) daha olmazsa, araba (piyesiniz gibi) yerinden kımıldamaz (duruk kalır.) Öte yandan, benzin rahatça akar, bir ateşleme başka bir ateşlemeye neden olursa (çatışma, çatışma yaratırsa), o zaman motör sağlıklı çalışmaya başlar. Böylece, araba da (piyesiniz de) hareket eder.

Birçok küçük patlamalardır arabayı hareket ettiren. Tekerleklerin büyük hareketini sağlamak için bir değil, iki değil, birçok küçük harekete gereksinime vardır.

Bir piyeste her çatışmayı bir başka çatışma izler. Her yeni çatışma da bir öncekinden daha gerillimli, daha güçlüdür. Piyes, amaçlarına erişmek için çabalayan karakterlerin yarattıkları çatışmanın itmesiyle ileri doğru hareket eder. Ulaşılmak istenen amaç, *önermenin kanıtlanmasıdır*.

Gene eski dostlarımız Nora ile Helmer'e dönelim.

Bakalım onların çatışması nasıl oluşup gelişmektedir.

«HELMER: Bağırıp çağırmaya kalkma, lütfen. (Kapıyı kilitler,) Burada kalacak ve olup bitenleri bana açıklayacaksın. Ne yaptığını biliyor musun? Cevap ver! Biliyor musun ne yaptığını?»

(Bu tümceler hızın artmakta olduğunu göstermektedir. Kapının kilitlenmesi, Helmer'in sözlerine daha bir ağırlık vermektedir. Konuşma, bütünüyle, bir saldırdır.)

«NORA: (Bakışlarını Helmer'e dikmiş, yüzünde, soğukluğu gittikçe artan bir anlatımla) Evet, şimdi her şeyi çok daha iyi biliyorum.»

(Nora'nın yanıtı bir karşı saldırı değildir. Saldırı ve karşı saldırı, çatışma yaratmanın en dolaysız, en kestirme yöntemidir. Bununla birlikte, seyirciyi yormadan, sonuca aşırı hızla gitmeyi göze almadan bir piyesin başından sonuna dek bu yöneme başvuramazsınız.

(Nora'nın yanıtı olumsuzdur. Biz bu olumsuzluğun nedenini bilmek zorundayız. Nora, Helmer'in sabırsızlıkla beklediği açıklamayı yapmaya *yanaşmaz*. Bununla birlikte, verdiği yanıtta, uyanışın ilk ışığı; Helmer'in hiç ummadığı bir sonuçla karşılaşma olasılığının ilk işareti belirir. Bu durumda, Nora'nın yanıtı, savaşa bir çağrı mıdır, dersiniz? Kesinlikle, evet. Soğuk duruşu, sesinin tonu, yaklaşmakta olan tehlikenin habercisidir. Kendini öfkeye kaptırmış olan Helmer ise, bunu görmez. Görmediği gibi, adım adım, öfkenin çılgınlık derecesine doğru yol alır.)

«HELMER: (Odada dolaşarak) Ne korkunç bir uyanış! Sekiz yıllık evliliğimiz boyunca -sevinç ve gurur kaynağım olan- bu kadın, meğer ikiyüzlünün, yalancının -daha da beteri- sahtecinin biriymiş! Adiliğin dikalası! Yazıklar olsun, yazıklar olsun! (Nora susmakta ve kararlı bakışlarla Helmer'e bakmaktadır. Helmer, gelir Nora'nın önünde durur.)»

(Helmer'in saldırısı öylesine azgınlaşmıştır ki, Nora'nın herhangi bir özel girişimi, İbsen'in yarattığı etkiyi o anda bozabilir. Nora'nın suskunluğu, Shakespeare'in bile bir tümcesinin dile getiremi-

yeceği kadar ve yeterlikte anlam taşımakta, gerekeni açığa vurmaktadır.

Böylece, buradaki çatışmanın, dolaysız saldırı ve karşı saldırı üzerine kurulu bir çeşitleme olduğunu görürüz. Nora'nın suskunluğu, eyleme geçme hazırlığı içindeki direnişi kapsayan kurnazca bir karşı saldırıdır.)

«HELMER: Böyle bir şeyin başıma gelebileceğini daha önce düşünmeliydim. Önceden hesaba katmalıydım bunu. Babanın bütün kötü yanları -kesme sözümü- babanın bütün kötü yanları sana da geçmiş. Ne din, ne ahlak, ne görev duygusu var sen de. Babanın yaptıklarını görmezlikten gelmenin cezasını çekiyorum şimdi. Ben babanın yaptıklarına senin hatırın için katlanmıştım, sense böyle ödüyorsun borcunu.»

(Helmer'in saldırısı dolaysız ve ezicidir. Buna karşı Nora'nın yanıtı ise, ilginçtir.)

«NORA: Evet, böyle ödüyorum.»

(Nora'nın, söylenenleri kabul edişi Helmer'in görüşünü doğrularsa da, bu kabullenişte gene de başka bir nedenin varlığı söz konusudur. Nora, evi terketmek istemekte ve geride kalan sekiz yılın kötü bir düş olduğunu ilk kez anlamaktadır. Yanıtı gene olumsuz ve bilinçli bir karşı saldırıdan uzak olmakla birlikte, belirginleşen bir direnişin ilk işaretini taşımaktadır. Bu yanıt Helmer'i çılgına döndürür. Dövüşmek için yanıp tutuşan, ama karşısında dövülecek kimse bulamayan insan gittikçe daha tehlikeli hale gelir. Nora'nın niyeti kocasını kızdırmaktır demek istemiyoruz, tam tersine. Nora, artık Helmer'le yaşayamayacağını anlamıştır. Helmer'in dediklerini, hem doğru olduğu için, hem de kesinlikle ayrılmaya karar verdiği için kabullenir. Ancak, *gerçeğin doğurduğu yükümlükleri de o anda anlar*. Ibsen, onun bu durumundan, daha sonraki çatışma için yararlanacaktır.)

Piyesi okudukça, Helmer'in güçlü kanıtlarla Nora'yı nasıl yere serdiğini görürüz. İkiisi arasındaki savaşım, ödüllü bir boks maçında, açıkça savunmasız durumda olan yarışmacıya durmadan yumruk yağdırma, bu nedenle de tek yanlı bir savaşım görünümünü alır. Ama, Nora, güçsüzleşecek yerde, atı-

hım sırasını sabırla beklemeye koyulur. Karşı tarafın her vuruşu Nora'nın durumunu daha da güçlendirir; direnişi ise, tastamam bir karşı saldırıdır.

Bu tip çatışma, daha önce gözden geçirdiğimiz çatışmadan ayrı bir özellik gösterir. Gösterir ama, etkisi hiç de az değildir.

SORU: Etkisine diyecek yok, fakat ayrılığı nerede?

YANIT: *Hortlaklar* piyesinden alıntılıdığımız sahneyi anımsıyor musunuz? Mänders ile Mrs. Alving arasında geçen sahne, dolaysız çatışmanın tüm öğelerini içermektedir. Pek az istisna ile piyes baştan sonra bu çizgi - saldırı ve karşı saldırı üzerine kurulmuştur. *Hortlaklar*'da başarıya ulaştı diye, üstün nitelikli bütün piyeslerin bu ilkeye göre yazılması gerektiğini kestirip atamayız.

SORU: Niçin?

YANIT: Çünkü, durum da, karakterler de aynı değildir. Her çatışma, karakterlere ve karakterlerin içinde bulunduğu duruma göre dikkate alınmalıdır. *Hortlaklar* yüksek gerilimle başlar. Mrs. Alving sert, işini bilir, gerçekçi bir insandır. Saf, çocuksu, şımarık Nora'nın tam karşıtıdır. Bu karakterler elbette değişik türde çatışmalar yaratacaktır. Mrs. Alving'in çatışması, piyesin başında belirir; çatışmanın doğuş nedeni de görünüşü kurtarma çabası ve bu yolda gösterdiği sabırdır. Nora'nın büyük çatışması ise, piyesin sonunda ve para işlerine karşı bilgisizlikten doğar. Kuşkusuz, ikisi de ayrı ayrı işlemleri gerektirmektedir. Çatışmanın tipi her ne kadar karakterlere göre değişiklik gösterirse de, piyes boyunca var olma zorunluluğu değişmez.

7

OLASILIK (muhtemel) ÇATIŞMA

Eğer yeni yapıtınızı bir akrabanıza, bir arkadaşınıza ille de okumak isterseniz, okuyun. Ama, eleştirisini almaya kalkmayın. Yazdığınız şey üzerinde sizden daha az bilgili olabilir, bu yüzden de eleştirileriyle kaş yapayım derken göz çıkarabilir. Yapıtınızı dinleyen akrabanızın ya da arkadaşınızın

size yol gösterici öğütler vermelerini sağlayacak niteliklerden yoksun olmaları halinde, onları sıkıntılı, üzücü bir duruma düşürmüş olursunuz.

Yapıtınızı dinleyen kişiye, dinlemekten yorulduğu ya da sıkıldığı an bunu size söylemesini rica edin. Söylerse, demek ki, yapıtınız çatışmadan yoksundur. Çatışmadan yoksunluk da karakterlerinizin yerli yerine oturtulmamış olduğunu açığa vurur. Sonuçta, bunlar dövüşken olmayan, karşıtların birliğinden uzak karakterlerdir diyebiliriz. Ayrıca, piyesinizde, uzlaşmaya yanaşmayacak tipte bir eksen karakterin yokluğu da böylece belirmiş olur. Özetle: eğer piyesinizde çatışma, karşıtların birliği, yerli yerine oturtulmuş, dövüşken karakterler ve uzlaşma nedir bilmeyen bir eksen karakter yoksa, sizin de kurgulu, sağlam yapılı, derli toplu bir yapıtınız yok demektir; elinizdeki yalnızca bir sözcük yığınınından ibarettir, o kadar.

Buna, yapıtınızın üstün nitelikte olduğunu, seyircininse, böyle bir yapıtı anlayıp değerlendirecek kültür düzeyinde olmadığını söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Sonuç? Az önceki görüş geçerliliğini gene de korumakta mıdır? Evet, korumaktadır; çünkü, bir insan ne kadar kültürlü olursa, daha piyesin başından itibaren *olasılı bir çatışma*'nın kokusunu almadığı takdirde, o kadar çabuk sıkılır.

Çatışma, her tür yazı(n) sanatının nabzıdır. Hiç bir çatışma, önce *olasılı* (muhtemel) olmadan meydana gelmemiştir. Çatışma, bir patlaması bir dizi patlamalar yaratan o son derece güçlü atomik enerjiye benzer.

Hiç bir zaman gün batmadan gece olmamıştır; şafaksız sabah, sonbaharsız kış, ilkbaharsız yaz olmamıştır; bunların her biri bir olasılığı yansıtır. Olasılıkların birbirine benzemesi gerekmez. Doğada da birbirinin aynı iki ilkbahar ya da iki gün batışı görülmemiştir.

Çatışmasız bir piyes ayakta duramaz, yıkılır, dar-madağın olur.

Yeryüzünde ya da evrenin herhangi bir yerinde çatışmasız yaşamın var olabileceği düşünülemez. Yazma tekniği, bir atomu ya da tepemizdeki bir takım yıldızı yöneten evrensel yasanın yalnızca bir

benzetlemesidir.

Birbirine düşman iki bağınaz kişiyi veya grubu karşı karşıya getirdiğinizde, soluk kesici gerginlikte olası bir çatışma ile karşı karşıya kalırsınız.

Tokyo Üzerinde Otuz Dakika adlı film, demek istediğimizi en iyi açıklayan bir örnektir. Üçte ikisi çatışmadan yoksun olan bu filmi seyirciler gene de olağanüstü bir coşku ile izlemişlerdir. Nasıl olmuştu bu? Nasıl bir büyü idi seyircilerin soluğunu kesen? Aslında, sorun çok yalındır; seyirciler olası çatışma ile karşı karşıya bırakılmışlardı.

Bir subay, karşısında toplanmış bulunan pilotlara şöyle der: «Arkadaşlar, hepiniz, son derece tehlikeli bir görevi yerine getirmek üzere seçilmiş gönüllülersiniz. Söz konusu görev o kadar tehlikelidir ki, başınıza gelebilecek şu ya da bu olayı kendi aranızda bile tartışmaya kalkmayın; bu sizin için daha hayırlı olur.»

Bu uyarı öykünün atlama tahtasıdır. Pilotlar, vaat edilen tehlikeyi karşılamak üzere kendilerini sıkı bir eğitime çekerler.

Olasılık, bir bakıma vaat etme, söz verme sayılabilirse de, bizim durumumuzda, çatışma anlamına gelmektedir.

Bu öyküdeki uzun bekleyiş akla yatkın mıydı, değil miydi, önemli olan, seyircinin, soluğu kesilmiş bir halde, iki saat boyunca, Tokyo üzerinde geçeceği bildirilen o otuz dakikayı beklemesidir.

Ringe birbirine denk güçte iki boksör çıktığında, seyircilerin bu güçlü döğüşçüleri seyretme merakı da artar. Aynı şey sahne için de geçerlidir.

Geçerlidir ama, uzlaşmaya yanaşmayan güçlü karakterleri sahne üzerine nasıl yerleştirebilecek, bir piyeste ya da öyküdeki olası çatışmayı daha ilk adımda nasıl bildirebileceksiniz?

Bize göre, bir yazarın çözmek zorunda olduğu en kolay sorunlardan biridir bu. Söz gelimi, *Bir Bebek Evi*'ndeki Helmer'i ele alalım. En ufak bir suça karşı gösterdiği hoşgörüsüzlük, takındığı uzlaşmaz tavır, çok geçmeden, kesenkes başını derde sokar onun. Nora'nın, onun adına yaptığı imza sahteciliğini keşfettiği zaman, nasıl bir tavır alacaktır Helmer? Acıma ile mi karşılayacaktır bu suçu? Bil-

miyoruz. Ancak, kesin olarak bilinen bir şey var: ortalık altüst olacaktır. *Uzlaşmasız bir karakter, aynı beklentiyi, aynı olasılığı yaratabilir.*

Bury the Dead piyesinde altı ölü asker, adaletsizliğe başkaldırırlar. Bu davranışları, daha baştan, olası çatışmayı haber vermektedir. (Bu askerler, uzlaşmaya yanaşmayan kişilerdir.)

Olasılı çatışma, tiyatro dilinde, *gerilim* demektir.

Halk, genellikle, psikolojiye «sağduyu» der. Seyircisinin «sağduyu»sunu küçümseyen yazar, sonunda düş kırıklığına uğrar.

Freud'un adını hiç işitmemiş biri, yetkin bir eleştirmen'in yanında piyesiniz üzerine yargılar yürütecektir. Eğer piyesiniz çatışmadan yoksunsa, hiç bir kaçamak ya da şatafatlı bir diyalog bu ilkel seyircinin ilgisini diri tutmaya yetmeyecektir. Seyirci, piyesinizin kötü bir piyes olduğuna karar verecektir. Nedir bu kararın gerekçesi? Sıkılmak; evet, seyirci sıkılmıştır. Onun sağduyusu; iyiyi, kötüyü birbirinden ayırmadaki içgüdüsel yetisi, ona bu kararı verdirmiştir. Oyun sırasında uyumuştur, değil mi? Eh, ona göre, bu, piyesinizin kofluğuna yeterli bir kanıttır. Bize göre ise, piyesiniz, çatışmadan ya da olası bir çatışmadan yoksun demektir.

İnsanlar yabancılara güvenemezler. Kendinizi ancak çatışma ile «kanıt»layabilirsiniz. Gerçek benliğiniz çatışmada kendini açığa vurur. Gerçek yaşamda olduğu gibi, sahnede de kendi kendini «kanıt»lamayan kişi, bilinmeyen kişidir. Hayır, seyirciyi aptal yerine koyamazsınız. Kara cahilin teki bile, edepli davranışın, kibar konuşmanın, içtenliğin ve dostluğun göstergesi olduğunu bilir. Gene aynı noktaya geldik; bir insan için soluk alıp vermek ne kadar gerekliyse, bir karakter için *herhangi bir olası niteliğe* sahip olmak o ölçüde gereklidir.

İmdi, olası bir çatışmadan söz ettiğiniz taktirde, konunun can alıcı noktasını belirlediniz, seyirciye bir vaatle bulundunuz demektir. Pek çoğumuz yapmacıklığa saparak gerçek benliğimizi dünyanın gözünden gizler, çatışmanın baskısı altında gerçek karakterlerini açığa vurmak zorunda kalan kimse-lerin başına gelen olaylara gözlerimizi dikeriz. Ola-

sılı çatışma henüz çatışma olarak gerçekleşmese de, biz bu olasılığın gerçekleşmesini sabırsızlıkla, coşkuyla bekleriz. Biz çatışmada benliğimizi açığa vurmaya *zorlanı*ırız. Başkalarının ya da kendi benliklerimizin açığa vurulması herkesin olağanüstü ilgi odağıdır.

Olasılığın vazgeçilemez bir şey, mutlak bir zorunluluk olduğunu yazarlara öğütlemeyi gereksiz buluyoruz. Sorunun önemli ve çetin yanı, olasılığın nasıl uygulanabileceğidir. Sözelimi, Clifford Odets' in *Waiting for Lefty* adlı piyesinde, daha ilk tümcede, hızla gelişecek olan bir gerilimin belirtileri kendini gösterir.

«FATT: Öyle saçmalıyorsun ki, gülemiyorum.»

Sahnede Fatt ile gangsterler greve *karşı*dırlar. Sendika üyesi seyirciler -piyesteki karakterler- grevden yanadırlar.

Sefalet, grevcileri kendi başlarının çaresine bakmaya zorlar. Kızgın ve karardır grevciler. Açlık içinde kıvrınmaktadırlar. Yitirecekleri hiç bir şey yoktur. Yaşamak isterlerse, greve gitmek zorundadırlar.

Karşı tarafta Fatt ile gangsterler var. Eğer sendika greve giderse, silahlı kişiler işçilerin işini bitirecektir. Görüyorsunuz ki, bu adamlar öyle sıradan gangsterler değildir. Gözü dönmüş kişilerdir. Sahte sendika liderlerini temsil etmektedirler. Eğer greve gidilirse, onlar için yıkım olacaktır bu. Çünkü bu grev, her gün görülen olağan grevlerden değildir, bir devrimdir.

Her iki taraf da *her şeyi* kaybetme ya da kazanma noktasında bulunmaktadır. Taraflar arasındaki bu kesin kararlı tutum, gerginlik yaratmaktadır: tiyatro dilimizde biz bu gerginliğe çatışmanın habercisi diyoruz,

Bir ölüm-kalım savaşına giren bu uzlaşmasız insanlar, tutumlarıyla, acımasız çatışmayı en acı sonucuna kadar sürdürüp götürmek kararında olduklarını göstermektedirler.

Kesin kararlı düşmanlar, hiç bir koşul altında, ne uzlaşmaya yanaşabilirler, ne de yanaşmak isterler. Yaşamak için, biri ötekini ortadan kaldırmak zorundadır. Özetle; bu tutum, çatışmanın kesin habercisidir.

8

SALDIRI NOKTASI

Perde ne zaman açılmalı? Saldırı noktası nedir? Perde açılır açılmaz, seyirci hemencecik, sahnedeki insanların kim olduklarını, ne istediklerini, niçin orada bulunduklarını öğrenmek ister. Bu insanların aralarındaki ilişki nedir? Ne yazık ki, bazı piyeslerde karakterler, kim olduklarını, ne istediklerini öğrenmemize olanak tanımadan önce, uzun bir süre konuşur da konuşur.

George and Margaret'in yazarı Gerald Savory, piyesteki aileyi bize tanıtmak için 40 sayfa harcar. Derken, 46. sayfada, oğullarından birinin, hizmetçi kızın odasına girerken görüldüğüne ilişkin bir ipucu elde ederiz. Böylece konu da kendini ele vermiş olur. Aile refah içinde yaşamaktadır. Herkes biraz kafadan çatlaktır. Kimse kimseye aldırmaz. Sonunda, 82. sayfada kesinlikle anlarız ki, oğlanlardan biri, hizmetçi kızın odasına girmiştir. Görüldüğü gibi, hiç bir önemli yanı olmayan, sıradan bir olaydır bu.

Piyesteki karakterler, her ne kadar -karakalemle çizilmişçesine- belirgin bir biçimde ortaya konmuşsa da, bu karakterlerin niçin sahneye çıktıklarını merak etmekten de kendimizi alamayız. Ne yapmak ister bu insanlar? Piyes, biraz abartıya kaçmış olmakla birlikte, dinginlik içinde yaşayan bir ailenin portresini titizlikle sergiler. Karakter çiziminde başarılı olan yazar, kompozisyon konusunda en sade bilgiden yoksun bulunmaktadır.

Ne istediğini bilmeyen ya da bir şeyi gönüllü gönülsüz isteyen biri hakkında bir şeyler yazmaya kalkmanın anlamı yoktur. Şunu da söyleyelim, ne istediğini bilen, fakat bu isteğini *hemen* gerçekleştirme doğrultusunda içsel ya da dışsal bir zo-

runluluk duymayan karakter, piyesiniz için bir yükür.

Bir karakteri yıkıma ya da başarıya hangi olaylar zinciri iter? Sorunun tek yanıtı şudur: *gerilim*. Ortada, kaybedilecek ya da kazanılacak bir şey-çok önemli bir şey olmalıdır.

Bir piyes, çatışmanın tam krize yöneldiği noktadan hareket etmelidir.

Bir piyes, içindeki karakterlerden en az birinin, yaşamında bir dönüm noktasına geldiği yerden başlamalıdır.

Bir piyes, çatışmayı hızlandıracak bir kararla başlamalıdır.

Elverişli saldırı noktası, bir piyesin hemen başlangıcında, dirimsel önemdeki bir şeyin tehlikede olduğu noktadır.

Kral Oidipus piyesi, Oidipus'un, katili bulma kararı ile başlar. Hedda Gabler'de, Hedda'nın, kocasına ve onun söylediği, yaptığı her şeye karşı beslediği nefret, bir piyes için iyi bir başlangıçtır. Hedda nefretinde öylesine olumludur ki, bu nefret giderek, zavallı adamcağızın hiç bir şeyini beğenmeme kararına dönüşür. Tesman'ın karakterini bildiğimiz için, bu kötülemelere ve aşağılamalara ne kadar dayanacağını merak ederiz. Acaba, Hedda'ya olan sevgisi onu boyun eğmiye mi zorlayacak, yoksa canına tak ettiği için başkaldırmaya mı itecek, diye düşünürüz.

Antony and Kleopatra'da Antony'nin askerlerinin, Kleopatra'nın generalleri üzerindeki egemenliğinden yakınmalarını dinleriz. Hemen ardından da, Antony'nin, aşkı ile liderliği arasında başgösteren çatışmayı izleriz. Antony'nin öteki komutanlarla yaptığı toplantı, gücünün doruk noktasında bulunduğu bir ana rastlar; bu toplantı aynı zamanda yazgısının da bir dönüm noktası olur. Üçlü yönetim konseyinin bir üyesi olarak, Kleopatra'yı huzuruna çağırtmış, yenildikleri savaşta Cassius ile Brutus'a yaptığı yardımlar üzerine kendisini sorguya çekmektedir. Antony suçlamakta, Kleopatra savunmaktadır. Gelin görün ki, Antony dayanamaz, hem kendisinin, hem Roma'nın çıkarlarını bir yana iterek Kleopatra'ya abayı yakar.

Bu piyeslerde -ve rahatlıkla piyes denebilecek her yapıtta- perde, en az, karakterlerden birinin, *yaşamının dönüm noktası*'nda bulunduğu bir durum üzerine açılır.

Macbeth'de bir general, kral olacağına ilişkin bir kehanet duyar. Bu kehanet, yasal kralı öldürünceye dek, generalin beynini bir burgu gibi oyar durur. Piyes, *Macbeth*'in krallık için yanıp tutuştuğu (dönüm noktası) bir zamanda başlar.

Önce in a Lifetime, önde gelen karakterlerin, işlerini güçlerini bırakıp Hollywood'a gitmeye karar vermeleriyle başlar. (Bu karar karakterlerin yaşamlarında bir dönüm noktasını belirler. Çünkü, kararın sonucunda, biriktirdikleri paraları kaybetme tehlikesi vardır.)

Bury the Dead, ölmüş altı askerin. gömülmeyi reddetme kararlarıyla başlar. (Dönüm noktası-insanlığın mutluluğu tehlikededir.)

Room Service, otel müdürünün, tiyatro yöneticisi kayınbiraderinin kumpanyasındaki kişilerin otele olan borçlarını ödemelerini istemesiyle başlar. (Dönüm noktası-müdürlük tehlikeye düşmektedir.)

They Shall Not Die, Sheriff'in, iki kızı, Schottsboro'lu delikanlıların kendilerine saldırdıkları suçlamasını yapmaya inandırmasıyla başlar. Kızlar da daha önceki bir takım suçlardan dolayı kodesi boyalamaktan kurtulmak için yalan söylemeyi göze alırlar. (Dönüm noktası-özgürlükler tehlikededir.)

Liliom, kahramanın, patronlarına ve kendi sağduyusuna başkaldırarak küçük bir kızla yaşamayı seçmesiyle başlar. (Dönüm noktası-işini kaybetme tehlikesi.)

Madach'ın *The Tragedy of Man*'i Adem'in, Tanrıya verdiği sözü tutmayıp yasak meyveyi yemesiyle başlar. (Adem'in mutluluğu tehlikededir.)

Goethe'nin *Faust*'u, Faust'un, ruhunu Lucifer'e satmasıyla başlar. (Dönüm noktası-Faust'un ruhu tehlikededir.)

Marlowe'un Doktor Faustus'u da aynı biçimde başlar.

The Guardsman, kıskançlıktan deliye dönmüş olan aktör - kocanın, bir muhafız subayını canlandırarak karısının sadakatini denemeye karar vermesiyle

le başlar. Bu durumda saldırı noktası, karakterin çok önemli bir karar verme kavşağında bulunduğu noktadır.

SORU: Çok önemli karar ile neyi anlatmak istiyorsunuz?

YANIT: Bir karakterin yaşamında dönüm noktasını oluşturan kararı.

SORU: Bununla birlikte, böyle bir kararla başlamayan piyesler de var - sözgelimi, Schnitzler'in piyesleri.

YANIT: Doğru. Fakat biz, iki karşıt kutup, diyelim aşk ve nefret arasındaki tüm basamakları kapsayan dönüşüm içindeki piyeslerden söz ediyoruz. Bu iki kutup arasında pek çok basamak vardır. Büyük dönüşüm içinde bu basamaklardan yalnızca birini, ikisini ya da üçünü kullanmaya karar verebilirsiniz; ancak, gene de başlangıç için, başlamak için belli bir karar üzerinde karar kılmanız gerekmektedir. Kuşku yok ki, bu tip kararın kendisi ya da bu yoldaki hazırlığı büyük dönüşüm ölçüsünde kapsamlı olamaz. Kitabımızın Geçiş'i inceleyen bölümüne baktığınızda, bir insanın bir karara varabilmek için: kaygılar, kuşklar, umutlar ikircimler vb. birtakım ince aşamalardan geçmek zorunda olduğunu görürsünüz. Eğer bu zihinsel süreç hazırlığından yararlanarak geçiş üzerine bir piyes yazmak isterseniz, bu ince aşamaları, seyircinin görebileceği ölçüde büyültüp genişletmeniz gerekecektir. Böyle bir piyes yazmak isteyen kişinin, insan davranışı hakkında çok geniş bilgiye sahip olması gerekir.

SORU: Böyle bir piyes yazmamı bana öğütler misiniz?

YANIT: Sorunun üstesinden gelebilmek için kendi yeteneğiniz ve gücünüz hakkında yeterli bilginiz olmalıdır.

SORU: Yani, beni yüreklendirmiyorsunuz.

YANIT: Aynı zamanda cesaretinizi de kırmıyorum. Benim işlevim, size, bir piyesi yazmaya ya da eleştirmeye nasıl girişmeniz gerektiğini göstermektir - konu seçimine yardımcı olmak değil.

SORU: Yeterince açık. Acaba, hazırlık dönemi ile çok önemli karar aşaması bileşiminde bir pi-

yes yazılabilir mi?

YANIT: Büyük piyesler her bileşimde yazılmıştır.

SORU: İmdi, bakalım buraya dek söylediklerinizi doğru anlamış mıyım: piyesimizi bir karar noktasından hareketle yazmaya başlamalıyız. Çünkü, çatışma bu noktadan doğacaktır, karakterler de kendilerini göstermek ve önermeyi kanıtlamak şansını böylece elde etmiş olacaklardır.

YANIT: Doğru.

SORU: Saldırı noktası da ya bir karar noktası ya da karara hazırlık noktası olmalıdır.

YANIT: Evet.

SORU: Piyes içinde karakterlerin iyi dağıtımı ve karşıtların birliği çatışmayı yaratır; saldırı noktası, çatışmayı harekete geçirir. Doğru mu?

YANIT: Evet. Devam edin.

ORU: Sizce bir piyesin en önemli ögesi çatışma mıdır?

YANTT: Bence, çatışma olmadıkça hiç bir karakter kendini açığa vuramaz - ve karakter olmadıkça da hiç bir çatışmanın anlamı olmaz. Othello'da çatışma, daha karakterlerin seçiminde kendini gösterir. Bir Kuzey Afrikalı, aristokrat bir senatörün kızı ile evlenmek istemektedir. Sherwood'un *Idiots Delight*'ta yaptığı gibi, Shakespeare'in de karakterler hakkında bilgi vermeye kalkması anlamsız olurdu. Biz Othello ile Desdemona'nın kimliklerini sevişme serüvenlerinden öğreniriz. Aralarında geçen konuşma, bize, yetiştikleri ortam ve karakterleri hakkında bilgi verir. Böylece, Shakespeare işe Iago ile girişir; çatışma onun karakterinden doğup gelişecektir. Bir kısa sahnede Iago'nun Othello'dan nefret ettiğini, Othello'nun mevkiini ve Desdemona ile kaçıp gittiğini öğreniriz. Başka bir deyişle, Othello ile Desdemona arasındaki büyük aşk, bu aşkın karşılaştığı engeller, Othello'nun mutluluğunu ve mevkiini paramparça etmek hususunda Iago'nun beslediği niyet hakkında bilgilenmeye başlarız. Eğer bir kimse cinayet işlemeyi aklına takmışsa ve sadece takıp kalmışsa, ilginç bir kimse değildir o. Eğer tek başına ya da başkalarıyla bir plan hazırlar ve cinayeti işlemeye karar verirse, piyes baş-

ladı demektir. Eğer bir erkek bir kadına kendisini sevdiğini söylerse, bu konu üzerinde saatlerce, günlerce konuşabilirler. Fakat, erkek kadına, «Haydi, kaçalım!» derse, bu davranış bir piyesin başlangıcı olabilir. Bu tek tümce pek çok şeyi düşündürmeye, tasarlamaya, kapı açabilir. Niçin kaçmak istemektedirler? Kadın, «Peki, ya karın?» diye soracak olursa, biz durumu kavrarız. Eğer erkek, kararının gereğini yerine getirecek istenç gücüne sahipse, o zaman yaptığı her hareketin ardından yeni yeni çatışmalar doğacaktır.

SORU: İbsen, piyesini niçin, Helmer'in hastalığı sırasında korkuya kapılan Nora'nın yardım sağlamak için çılgıncasına sağa sola başvurduğu noktadan başlatmamış? Babasının imzasını taklit etmeye karar verirken de pek çok çatışma ögesi vardı.

YANIT: Doğru. Ancak, çatışma, *Nora'nın zihniyetindeydi*, görünmezdeydi. *Karşısında savaştacak bir düşman yoktu.*

SORU: Vardı; Helmer ile Krogstad vardı.

YANIT: Krogstad, imzanın sahte olduğunu bildiği için Nora'ya borç parayı canı gönülden verdi. Helmer'i avucunun içine almak istediği için Nora'nın yoluna hiç bir engel koymadı. Helmer sahteciliğin nedenidir, ona karşı bir engel değil. Helmer'in o zaman elinden gelen tek şey, hastalıktan acı çekmekti, ki bu acı, Nora'yı para bulma konusunda yüreklendirmiştir.

İbsen, *Bir Bebek Evi*'nde saldırı noktasını ne yazık ki iyi seçememiştir. Piyesi, Krogstad'ın sabırsızlıkla parasını istediği andan başlatmalıydı. Bu baskı Nora'nın karakterini açığa vurmaya ve çatışmayı hızlandırmaya neden olur.

Bir piyes, söylenen ilk tümce ile hareket etmelidir. Piyeste yer alan karakterler doğalarının iç yüzünü çatışmanın oluşumu ve gelişimi içinde açığa vururlar. Çatışmadan hareketle yola çıkacak yerde, ilkin kanıtları sıralamak, sonra onları bir fona yerleştirmek, atmosfer yaratmak: bu, kötü piyes yazma yoludur. Önermeniz ne olursa olsun, karakterlerinizin yapısı ne türlü olursa olsun, söylenen ilk tümce ile çatışma harekete geçmeli ve

önermenin kanıtlanması doğrultusunda karşı konulmaz bir güçle yola koyulmalıdır.

SORU: Bildiğiniz gibi, ben bir perdelik bir piyes yazıyorum. Önerim var, karakterlerim saptanmış ve yerlerine yerleştirilmişlerdir. Konumun ana hatları da belli. Gelgelelim, gene de bozukluk var. Piyesimde gerilim diye bir şey yok.

YANIT: Öğrenelim şu önermenizi.

SORU: Umutsuzluk insanı başarıya götürür.

YANIT: Konuyu özetleyin.

SORU: Son derece utangaç kolejli bir delikanlı, bir avukatın kızına delice âşıktır. Kız da delikanlıyı sevmektedir; fakat, babasına karşı da taparcasına bir sevgi ve saygı ile bağlı bulunmaktadır. Babası razı olmadığı takdirde, kendisi ile evlenemeyeceğini anlamasını ister. Delikanlı, kızın babası ile görüşüp konuşmaya gider; çok şakacı bir adam olan baba, zavallı delikanlıyla kıyasıya alay eder.

YANIT: Sonra?

SORU: Kız buna çok üzülür ve her şeye rağmen onunla evleneceğini bildirir.

YANIT: Şimdi de saldırı noktanızı söyleyin bana.

SORU: Kız, delikanlıyı eve gelip babası ile görüşüp konuşması gerektiğine inandırmaya çalışır. Delikanlı ise, babanın bu davranışına içlerlemiştir ve-

YANIT: Tehlikede olan nedir?

SORU: Tehlikede olan; kız, tabii.

YANIT: Doğru değil. Eğer kızın evlenmesi babasının iznine bağlı ise, o kız yeterince âşık olmamış demektir.

SORU: Evet ama, bu evlilik onların yaşamlarında bir dönüm noktasıdır.

YANIT: Nasıl?

SORU: Eğer baba izin vermezse, birbirlerinden ayrılacaklar, böylece mutlulukları da tehlikeye düşmüş olacaktır.

YANIT: Ben bu dediklerinize inanmıyorum. Kız kararını vermemiştir, ya da şöyle diyelim, kız kararsızdır, böyle olduğu için de gelişmeli bir çatışmanın nedeni olamaz.

SORU: Ama gene de ortada bir çatışma var. De-

likanlı eve gitmeyi hiç istemez.

YANIT: Bir dakika, eğer doğru anımsıyorsam, önermenizi, «umutsuzluk insanı başarıya götürür,» biçiminde saptamıştınız. Bildiğiniz gibi, önerme, bir piyesin konusunun özetinin özetidir. Piyesinizde elbette gerilim olmaz; çünkü, önermenizi unutmuşsunuz. Önermeniz bir şey söylüyor, konunuzun özeti başka bir şey söylüyor. Önermeniz birinin yaşamının tehlikede olduğunu söylüyor, fakat konunuzun özeti böyle söylemiyor. Piyesinizi niçin kızın evinde, kızın babasını beklerken başlatmıyorsunuz? Delikanlı umutsuzdur, perde açılmadan önce ettiği yemini kıza anımsatmaktadır.

SORU: Neydi yemini?

YANIT: Eğer kızın babası, evlenmelerine razı olmazsa, kendini öldüreceğine yemin etmiş ve ölümlünden de kızın suçlu olacağını söylemişti.

SORU: Peki, sonra?

YANIT: Sonrası, konunuzun özetini izleyin. Baba, şakacılığı ile ünlü, cinfikirli bir adamdır. Şakalarıyla delikanlıyı şaşkına çevirir. Bu duruma düşen utangaç delikanlının, evlenemezse, yaşamına son vermek isteyecek kadar umutsuzluğa kapıldığını görürüz. Aşk tehlikededir ve bu, kuşkusuz, yaşamında bir dönüm noktası olacaktır. Babanın ya da delikanlının söylediği her sözün önemi var. Delikanlı her şeye karşın isteği doğrultusunda savaşacak ve gerekirse beklenmeyen şeyi de yapacaktır. Utangaçlığı tehlike karşısında yok olabilir ve saldırıya geçerek babayı şaşırtabilir. Bu durumda kız, delikanlının tutumu karşısında etkilenir ve babasına meydan okuyacak hale gelebilir.

SORU: Bunu, kendini öldürme tehdidine başvurmadan da yapamaz mı?

YANIT: Yapabilir. Fakat aklımda kaldığına göre, daha önce, piyesinizde gerginlik diye bir şey olmadığından yakınıyordunuz.

SORU: Haklısınız.

YANIT: Gerginlik olamazdı, çünkü piyesinizde *tehlikeye düşen* hiç bir şey yoktu. Saldırı noktası da iyi seçilmemiş. Onun gibi zor durumda olan binlerce delikanlı var. Bunlardan bazıları, bir süre sonra, kendilerini çılgına döndüren büyük aşkları-

nı unuturlar, bazıları da büyüklerinin sözlerini dinler görünerek kıyıda kenarda gizli gizli buluşup koklaşmayı sürdürürler. Her iki durumda hiç bir ciddi tehlike söz konusu değildir. Bu karakterler bir piyese girecek olgunluğa erişmiş değiller henüz. Sizin âşıklar ise, çok ciddi bir tutum içindeler. Söz-gelimi, delikanlı, yaşamının bir dönüm noktasına gelmiş bulunmaktadır. Amacına ulaşmak için her şeyi göze alıyor. Bu, piyese girebilir.

Önermeniz iyi, karakterleriniz yerli yerine oturmuş da olsa, doğru bir saldırı noktasından yoksun kaldıkça, piyesiniz serpilip gelişmeyecek, sürüklenip duracaktır. Piyenin başında tehlikeye düşmesi söz konusu dirimsel önemde hiç bir şey olmadığından sürüklenmekten de kurtulamayacaktır.

9

DEĞİŞİM

İki ya da üç milyar yıl önce yeryüzü kendi eksenini çevresinde dönen bir ateş küre idi. Sürekli yağmurlar altında soğuması milyonlarca yıl sürdü. Süreç yavaştı, ayırdına varılamaz gibiydi. Fakat bu yavaş değişim günü gelende gerçekleşti, yeryüzünün kabuğu sertleşti; kabukta meydana gelen büyük değişiklikler sonunda dağlar dağ oldu, vâdiler vâdi, dereler dere; seller çağıldadı. Derken, yaşam göründü tekgöze biçiminde ve kapladı yaşam bütün yeryüzünü, başladı bu yuvarlak vıgıl vıgıl kaynamaya.

Yaşam merdiveninin en alt basamağının yakınında *thallogen* denilen gövdesiz ve yapraksız bitkiler belirdi. Bunlardan sonra, gövdeli ve yapraklı eğreltiotuna benzeyen *acrogenler* yani çiçeksiz bitkiler göründü. Yaşam merdiveninin daha yukarıki basamaklarında sırasıyla şu bitkiler kendini gösterdi: Çiçekliler, sonra *polycotyledonus* ağaçları, daha sonra «orman ağaçları» dediğimiz ağaçlar ile meyva veren ağaçlar.

Doğa hiç bir zaman sıçrama yapmaz. Sürekli denemelerle ivedisiz ve rahat çalışır. Aynı doğal değişim ya da başkalaşım memelilerde de gözlemle-

nebilir.

Hayvan Biyolojisi adlı kitabında Woodruff şunları söylüyor:

«Karada yaşayan memelilerle suda yaşayan memeliler arasında deniz sıçanı, kunduzlar, su samurları ve ayıbalıkları yer alır. Bunlar da karada ve denizde yaşamaya alıştırlar.»

Balıkla memeliyi, memeli ile kuşu, mağara adamı ile günümüz insanını birbirine bağlayan bağlar vardır. Yavaş değişme, değişim her yerde geçerlidir; fırtınalar sessiz sedasız hazırlanır; güneş sistemlerinin parçalanıp yok olması dingin ve ivedisiz hazırlıkların sonucunda kendini gösterir. İnsansal embriyon'un bir bebek, bir çocuk, bir genç, orta yaşlı, sonra da yaşlı bir adam haline gelmesine işte bu yavaş değişme yardım eder.

Leonardo da Vinci *Not defterleri*'ne şu satırları düşmüş:

«... Bu yaşlı adam, ölümünden birkaç saat önce, bana, yüz yaşında olduğunu, zayıflıktan başka hiç bir gövdesel hastalığı olmadığını söyledi; bunları söylerken, Floransa'da, Santa Maria Nuova hastanesindeki yatağında oturmaktaydı. Hiç bir hareket yapmadan, ağrı-sancı belirtisi göstermeden bu dünyadan göçüp gitti. Böylesine dingin bir ölümün nedenini anlamak için otopsi yaptım ve nedenin kan dolaşımındaki düzensizlikle kalbi ve öteki organları besleyen kan damarlarının kurumuş, daralmış olması sonucu meydana gelen zayıflıktan doğduğunu gördüm. Otopsinin sonuçlarını üstün bir dikkatle kâğıda geçirdim; vücut yağsız ve susuz kalmıştı, bunlar da parçalar üzerinde yapmak istediğim inceleme için gerekli bilgiyi edinmeme engel oluyordu. Sağlıklı olmanın tadına varan yaşlı adam, *besin yetersizliği*'nden ölür.

...Damarların serleşmesi kan dolaşımını aksattığından, yaşlıların soğuğa karşı direnci daha da azalır ve çok yaşlı kimselerin ciltleri, kan yolu ile yeterince beslenemediğinden, ağaç kabuğu ya da kurumuş kestane rengini alır.»

Görüldüğü gibi, değişim burada da yavaş yavaş gelişmektedir. Kırmızı kan damarları yıllar boyu süren bir yavaşlıkla sertleşip daralarak tıkanmak-

ta, cilt tazeliğini ve doğal rengini yitirmektedir.

Her yaşamda iki ana kutup vardır; doğum ve ölüm. Bu iki kutup arasında bir takım geçişler, değişimler yer alır;

doğum-bebeklik
bebeklik-çocukluk
çocukluk-gençlik
gençlik-erginlik
erginlik-orta yaşlılık
orta yaşlılık-yaşlılık
yaşlılık-ölüm.

Şimdi de, *dostluk*'la *cinayet* arasındaki geçişi/değişimi ele alalım:

dostluk-düş kırıklığı
düş kırıklığı-can sıkıntısı
can sıkıntısı-sinirlilik
sinirlilik-öfke
öfke-saldırı
saldırı-tehdit (daha büyük zarar verme tehdidi)
tehdit-tasarlama, planlama
tasarlama, planlama-cinayetin işlenmesi.

«Dostluk» ile «düş kırıklığı» arasında, ötekilerde de olduğu gibi, kendilerine özgü değişimleri bulunan bir takım küçük kutuplar yer almaktadır.

Eğer piyesiniz aşktan yola çıkıp nefrete varacaksa, o zaman, aşkla nefret arasındaki bütün basamakları arayıp bulmak zorundasınız demektir.

Eğer «Dostluk»tan «öfke»ye atlamaya çalışırsanız, «düş kırıklığı» ile «can sıkıntısı»nı ister istemez bir yana itmiş olursunuz. Bu bir sıçramadır; çünkü, ak ya da kara ciğerleriniz vücudunuza nasıl gerekli ise, bu iki basamak da dramatik yapı için o kadar gereklidir.

İşte size, değişimin ustaca ele alınıp işlendiğini gösteren *Hortlaklar* piyesinden bir sahne. Rahip Manders, sevimli, fakat yola gelmez yalancı Engstrand'a çok kızmıştır. İyi niyetini kötüye kullanan bu adamla hesabını kesinlikle sona erdirmek gerektiği inancına gelip dayanmıştır. Olasılı değişimler şunlar olabilir:

öfke-reddetmek
ya da
öfke-bağışlamak.

Manders'in karakteri hakkında bilgisi olan, onun bağışlayacağını bilir. Şu *küçük çatışma*'daki doğal, durgun değişime bakınız:

«ENGSTRAND: (Kapının önünde belirir) Affınıza sığınarak, fakat-

MANDERS: Tamam! Demek-

Mrs. ALVING: Ah, siz, Engstrand!

ENGSTRAND: Görünürde hiç bir hizmetçi yoktu, ben de rahatça kapıyı çaldım.

Mrs. ALVING: Pekâlâ, Girin içeri. Benimle konuşmak mı istiyorsunuz?

ENGSTRAND: (Girer içeri) Hayır, çok teşekkür ederim, madam. Ben Mr. Manders ile konuşmak için gelmişim.

MANDERS: (Onun önünde dikilerek) Ne istediğini sorabilir miyim?

ENGSTRAND: Paramızı şimdi verdiler, Mr. Manders. Size de çok çok teşekkür ederim, Mrs. Alving. İş sona erdirdik. Bunca zaman tam bir dürüstlikle çalışan bizler, ayrılmadan önce, hep birlikte bir dua etssek ne kadar iyi olur diye düşündüm.

(Hinoğlunun yalancı! Manders'ten bir şeyler istemekte, ona yaklaşmanın en iyi yolunun da dindarlık olduğunu bildiği için dua etmeyi önermekte.)

MANDERS: Dua mı? Kimsesizler yurdunda mı?

ENGSTRAND: Evet, efendim. Ama sizce uygun değilse eğer, o zaman-

(Önerisinden vazgeçmek istiyor. Bu öneriyle, Manders'in, hakkında iyi şeyler düşünmesini sağlamak onun için yeterlidir.)

MANDERS: O, elbette, fakat-hm!-

(Zavallı Manders! Çok kızmıştı-kızmıştı ama, o kızdığı adam, kendisine dua için başvuruda bulunursa ne yapabilir?)

ENGSTRAND: Her akşam ben burada kendi kendime bazı dualar okumaya çalıştım.

Mrs. ALVING: Çalıştınız demek?

(Mrs. Alving onun ne mal olduğunu bilmektedir. Yalan söylediğinin farkındadır.)

ENGSTRAND: Evet, madam, arada sırada - nasıl söyleyeyim, günahlarımı bağışlatmak için yani. Fakat, ne çare ki, ben zavallının biriyim, tanrının bağışlamasından uzak bir zavallı - böyle olunca, Mr.

Manders'in yanında bulunmakla, belki-

MANDERS: Buraya bak, Engstrand, her şeyden önce sana bir soru soracağım. Dua etmeye ruhça, gerektiği gibi hazır mısın? Vicdanın özgür ve rahat mı?

(Manders, Engstrand'ın böyle ezile büzüle dua isteğinde bulunmasının gerisindeki ikiyüzlülüğü tastamam kavramış değildir.)

ENGSTRAND: Tanrı ben günahkâr kulunu bağışlasın! Şunu söyleyeyim ki, Mr. Manders, benim vicdanım, sözü edilmeye degecek değerde bir vicdan değildir.

MANDERS: Evet ama, üzerinde durmamız, dikkate almamız gereken asıl odur. Soruma ne yanıt veriyorsunuz?

ENGSTRAND: Vicdanımı soruyorsunuz, değil mi? Şey - arada sırada sızlar, tabii.

MANDERS: Ya, demek itiraf ediyorsun. Şimdi söyle bana, hiç bir şeyi gizlemeden söyle bakayım - Regina ile ilişkin nedir?

(Engstrand, her zaman, Regina'nın kendi kızı olduğunu iddia etmiştir. Gerçekte ise, Regina, karısının eski kocası kaptan Alving'den olma yasa dışı bir çocuktur. Engstrand, karısının bu kusurunu görmezlikten gelmek için yetmiş İngiliz lirası almıştır.)

Mrs. ALVING: (telâşla) Mr. Manders!

MANDERS: (Onu yatıştırarak) Siz karışmayın!

ENGSTRAND: Regina ile mi? Tanrım, ne kadar korkuttunuz beni! (Mrs. Alving'e bakar.) Regina'nın merak edilecek bir şeyi yok, öyle değil mi?

MANDERS: Umalım, öyle olsun. Benim öğrenmek istediğim, senin onunla ilişkin nedir? Onun babası sayılıyorsun, değil mi?

ENGSTRAND: (Bocalıyarak) Şey - yani - biliyorsunuz efendim, zavallı Joanna'mla aramızda neler geçtiğini.

MANDERS: Gerçekleri çarpıtıp durma! Eski karın, işini bırakıp gitmeden önce, her şeyi Mrs. Alving'e bir bir anlattı.

ENGSTRAND: Ne! -yani demek istiyorsunuz ki-? Sonunda bunu da mı yaptı?

MANDERS: Görüyorsun ki, her şey ortaya çıktı,

Engstrand.

ENGSTRAND: Yemin üstüne yemin eden bu kadının için yani, siz şimdi onun-

MANDERS: Yemin etti mi?

ENGSTRAND: Şey, hayır - sadece söz verdi, bir kadının verebileceği kadar ciddi bir söz.

MANDERS: Yıllar boyu bu gerçeği benden gizlediniz - ben ki, sizlere bu kadar inanmış ve güvenmişim.

ENGSTRAND: Üzgünüm, efendim.

MANDERS: Bana bunu mu yapmalıydın, Engstrand? Her zaman, her konuda, gücüm yettiği ölçüde yardımına koşmadım mı? Cevap ver! Koşmadım mı?

ENGSTRAND: Doğrusu, siz olmasaydınız, ben peşan olurum efendim.

MANDERS: Bütün bunlara karşılık sen de bana bunu yapıyorsun - kilise kayıtlarında adımın karalanmasına neden oluyor, her ikimize ve kendi sağduyuna borçlu olarak açıklamak zorunda olduğun bir gerçeği yıllarca benden gizliyorsun. Bu davranışın asla bağışlanamaz, Engstrand; bu günden itibaren aramızda her şey bitmiştir.

ENGSTRAND: (İçini çekerek) Evet, bunun ne demek olduğunu anlıyorum.

MANDERS: Söyle, yaptıklarını nasıl haklı gösterebilirsin?

ENGSTRAND: Zavallı kızcağız sağda solda kimliğini anlatarak utanç yükünü artırmalı mıydı? Sizin saygınlığınızın da benim zavallı Joanna'munki gibi aynı zor duruma düştüğünü bir an için şöyle bir düşünecek olursanız, efendim-

MANDERS: Ben!

(Daha sonra o da aynı utançlı duruma düşecek. Bu sahne, onun gelecekteki davranışı ile yakından ilgilidir.)

ENGSTRAND: Aman Tanrım! Ben aynı zor durum demek istemedim, efendim. Ben demek istedim ki, sözgelimi, dünyanın gözünden sizin saygınlığınıza da gölge düşürecek utanç verici bir şey olsaydı eğer, ben bunu demek istedim. Biz erkekler, zavallı bir kadını bu derece acımasızca yargılamamalıyız, Mr. Manders.

MANDERS: Ben hiç böyle bir şey yapmıyorum. O değil benim ayıpladığım, sensin.

ENGSTRAND: Sayın efendim, bir küçük soru sormama izin verir misiniz?

MANDERS: Sor bakalım.

ENGSTRAND: Düşeni kaldırmak bir erkek için doğru bir harekettir dememiş miydiniz?

MANDERS: Demiştim, evet.

ENGSTRAND: Bir erkek verdiği şeref sözünü tutmak zorunda değil midir?

MANDERS: Zorundadır elbet, ancak-

ENGSTRAND: Bu İngiliz ile - ya da Amerikalı ile veya Rus ile, her kim ise, (söz konusu kişinin Kaptan Alving olduğunu bilmemektedir) başı derde giren Joanna - şey, efendim, sonradan kalktı, kasabaya geldi. Zavalılık, isteklerimi iki üç kez geri çevirdi; o günlerde gözü hep yakışıklı erkeklerdeydi, benimse o zamanlar şu bacağım sakattı. Sayın efendimiz, denizcilerin kafa çekip cümbüş yaptıkları bir dans salonuna nasıl daldığımı, o sarhoşları düştükleri fena yoldan çevirmek için nasıl diller döktüğümü anımsıyacaklardır. Sonra-

Mrs. ALVING: Ehem...

(Bu yalan, Mrs. Alving'i bile sesini çıkarmaya itecek yeterlidir.)

MANDERS: Biliyorum, Engstrand, biliyorum - o canavarlar da seni merdivenden aşağı yuvarlamışlardı. Bu olayı daha önce anlatmıştın bana. Bacağının sakatlığı senin için bir övünç vesilesidir.

(Manders her şeye dinsel açıdan bir değer biçmektedir.)

ENGSTRAND: Bacağımla övünmek istemiyorum, efendimiz. Ben size şunu söylemek istiyorum: kadıncağız geldi, gözyaşları içinde ve dişlerini gıcırdatarak gizini bana açtı. Ben de bu gizi kalbime gömdüm, efendimiz.

MANDERS: Gerçek mi bu, Engstrand? Peki, sonra ne oldu?

(Manders öfkesini unutmaya, değişim de oluşmaya başlıyor.)

ENGSTRAND: Sonra, ona dedim ki, «Amerikalı açık denizlerde dolaşıyor.» Sense, Joanna, «günah işledin ve düşkün bir kadın oldun. Ama, işte kar-

şında Jacob Engstrand,» dedim, «güçlü bacakları üstünde dimdik duruyor.» Tabii sözün gelişi böyle söyledim, efendimiz.

MANDERS: Çok iyi anlıyorum. Devam et.

ENGSTRAND: İşte, böylece efendimiz, onu kurtardım ve bir yabancı ile mercimeği fırına verdi diye onun bunun ağzına sakız olmasın diye de tuttum, yasal olarak onunla evlendim.

MANDERS: Bütün bunlar çok güzel, çok iyi, ancak seni haklı göremediğim nokta, parayı almaya yanaşman-

ENGSTRAND: Para mı? Ben mi almışım? Tek metelik bile almadım.

MANDERS: Fakat-

ENGSTRAND: Ah, evet! Bir dakika; şimdi anımsadım. Joanna'nın küçük bir para sorunu vardı, çok haklısınız. Ama ben bu konu ile hiç ilgilenmedim. «Fie» dedim, «hak etmediğin bir servettir bu, işlediğin günahın bedelidir; biz bu kirli parayı Amerikalıların suratına çarpmalıyız.» Böyle dedim. Fakat, ne yazık ki, Amerikalı çekip gitti ve fırtınalı denizlerde kayboldu, efendimiz.

MANDERS: Bu dediklerin aynen böyle mi oldu, benim iyi yürekli dostum?

(Manders iyiden iyiye yumuşamaktadır.)

ENGSTRAND: Evet, efendimiz, aynen böyle oldu. Böylece, Joanna ile ben bu parayı çocuğun yetiştirilmesine ayırmayı kararlaştırdık ve ayırdık da. Gerekirse, bu paranın kuruş kuruş hesabını verebilirim.

MANDERS: Şimdi işin rengi iyice değişti.

ENGSTRAND: Her şey dediğim gibi oldu, efendimiz. Şunu da cesaretle söyleyebilirim ki, Regina'ya -elimden geldiğince- iyi bir baba olmaya çalıştım. Ne yazık ki, ben yoldan çıkmış zavallı bir ölümlüydüm!

MANDERS: Sakin olun, sakin olun aziz dostum Engstrand.

ENGSTRAND: Evet, şunu da cesaretle söyleyebilirim ki, İncilin buyruğuna uyarak Regina'yı yetiştirdim, zavallı Joanna'ma karşı da seven ve sevecen bir koca oldum. Fakat hiç bir zaman, bu dünyada yaptığım bir iyilik yüzünden övünmek, size

karşı haddimi bilmezlikten gelmek aklımın kenarından bile geçmedi. Hayır; Jacob Engstrand bir iyilik yaptığı zaman dilini tutmasını bilir. Ne yazık ki, iyilik yapma fırsatı her zaman elime geçmiyor, bunu da çok iyi biliyorum. Ayrıca, ne zaman huzurunuzda çıksam, acılardan ve kötülüklerden başka konuşacak bir şey bulamıyorum. Çünkü, az önce söylediğim -ve yine de söylemek istediğim gibi- vicdan bazan çok acımasız olabiliyor.

MANDERS: Ver elini, Jacob Engstrand.»

Dönüşüm tamamlanmıştır. Kutuplar, «öfke» ve «Bağışlama» idi. İkisi arasındaki oluşum da, değişimdi.

Her iki karakter de son derece iyi çizilmiş. Engstrand, yalancılığının yanı sıra, Manders'in saflığı kadar iyi psikologtur da. Engstrand gittikten sonra Mrs. Alving, Manders'e, «Her zaman böyle büyük bir bebek olarak kalacaksın sen,» der.

Nora ise, büyüyen bir bebektir - büyüüşünün büyük bir kesimini, Helmer ile aralarında geçen sahnede gördük. Daha az yetili bir yazar *Bir Bebek Evi*'nin bu son sahnesini şatafatlı bir lâf yığınınına boğar, böylece de Nora'nın rolüne sıçrama yaptırmış olurdu. Söz konusu sahnede Helmer'in yavaş gelişimini izledik, ama Nora'nın gelişimini izlemedik; eğer Nora, uygun bir değişim/geçiş süresini hesaba katmadan evi terketme niyetini açığa vursaydı, bizi şaşırtırdı, inandıramazdı. Yaşamda böyle bir değişim/geçiş belki bir anda olabilir. Fakat, İbsen, seyirciler görüp anlayabilsinler diye, bu düşünceyi eyleme çevirerek sergiledi.

Bir insan hakarete uğradığı anda hemen parlayabilir. Böyle bir durumda bile o insan bilinçaltı yolu ile bir değişim/geçiş sürecini yaşar. Hakarete uğrayan insan, hakaret edenle arasındaki ilişkiyi ölçüp biçerek gözden geçirir; hakaret eden kişinin, aralarındaki dostluğu kötüye kullanan, nankör bir kişi olduğuna, nankör olduğu için de kendisine hakaret ettiğine karar verir. İlişkilerinin böylece aydınlığa kavuşması sonucunda, yaptığı hareketten dolayı arkadaşına içerler. Ardından öfke ve patlama gelir. Bu zihinsel süreç bir anda, çok kısa bir anda olup bitebilir. Birden bire patlama,

ne kadar birden bire olursa olsun, bir sıçrama değil, gördüğümüz gibi zihinsel bir sürecin sonucudur.

Doğada sıçrama diye bir şey olmadığına göre, sahnede de olamaz. İyi bir piyes yazarı, binlerce kilometre uzaklıktaki en hafif sarsıntıları bile kaydeden bir sismograf gibi, zihnin en küçük hareketlerini kaydeder.

Nora, Helmer'in, Krogstad'dan gelme mektubu ele geçirip de patlaması üzerine, evi terketmeye karar verir. Gerçek yaşamda, Nora, dehşete kapılmış bir halde, tek söz etmeden, Helmer'e bakakalırdı belki. Belki de, Helmer'in bağırıp çağırması karşısında, odadan çıkıp gidebilirdi. Bunlar olabilirdi. Ancak, o zaman da çatışma, sıçramalı bir çatışma, piyes yazma da, teknik yönden, kötü bir örnek olup kalırdı. Çatışma ister deminki biçimde, ister kişinin zihninde oluşsun, yazar, sonuca yönelik bütün ara basamakları dikkate almak zorundadır.

Tek bir değişime dayalı olarak bir piyes yazabilirsiniz. Piyeste kutupları her ne kadar tek basamak saydıysak da *The Cherry Orchard* ile *The Sea Gull* böyle yazılmıştır. Kuşkusuz, böyle değişimsel teknikle yazılan piyesler yavaş gelişir. Bununla birlikte, daha küçük bir merdiven üzerine kurulu olan bu piyeslerin de kendilerine özgü çatışmaları, krizleri, doruk noktaları vardır.

«Gerçekleşmesi engellenen tutku» ile «küskünlük» arasında bir geçiş/değişim vardır. Çoğu yazarlar, tepkinin hemen kendini göstereceğini sanarak, bu kutupların birinden ötekine hiç duraksamadan atlayıverirler. Küskünlük kendiliğinden de meydana gelse, tepki bir takım küçük küçük dönüşümlerle, değişim/geçiş'ten doğar.

İşte, bizim de üzerinde durduğumuz, bu küçük küçük dönüşüm/hareketlerdir. Bir değişim/geçiş'i çözümlerseniz, karakteri daha iyi anladığınızı göreceksiniz.

Tartuffe piyesinde, hinoğluhin *Tartuffe*, Orgon'un karısı ile başbaşa kalma fırsatını elde ettiği anda değişim'in ilginç bir örneğini görürüz. Azizlik taslayan bu habis, sevimli Elmir'i nasıl tuzağına düşüreceğini planlamaktadır. *Tartuffe*'ün, karakter-

rini deęiřtirmeden, azizlikle ırz dūřkūnlūęū arasın-
da nasıl bir kōprū kuracaęını yakından izleyelim.

Nicedir Elmir'e gōz koyan, onu ele geçirmek için
yanıp tutuşan Tartuffe, başbaşa kaldıklarında, do-
ęal olarak, coşkularının dizginini elinden kaçırır,
denetimini yitirir. Dalgınlıkla Elmir'in sırtındaki
giysinin kumaşını yoklar. Fakat Elmire tetiktedir.

«ELMİRE: Mōsyō Tartuffe!

TARTUFFE: Yanılmıyorsam, saten olmalı. Eğer
satense, çok yumuşak bir kumaş! Herhalde Hazreti
Sūleyman'ın gelini de bu gūzel kumařla sūslenerek-

ELMİRE: Ne ile sūslenmiř olursa olsun, Mōsyō,
bu ne sizi, ne de beni ilgilendirir!

(Bu ters karşılık Tartuffe'ūn hızını keser, onu
daha ihtiyatlı davranmaya zorlar.)

ELMİRE: Kumaşın dışında konuşmamız gereken
başka konular var. Ővey kızımın evlenmek niye-
tinde olup olmadığınızı sizden duymak istiyorum.

TARTUFFE: Ben de, bōyle bir evliliğe izin verip
vermiyeceğinizi sizden Öğrenmek istiyorum.

(İhtiyatlı davranmaktadır. İlk başarısızlıktan
sonra daha dikkatli hareket etmek zorunda olduğu-
nu anlamıştır.)

ELMİRE: Bu evlenmeyi gerçekten onaylayacağı-
mı mı sanıyorsunuz?

TARTUFFE: Gerçeği sōylemek gerekirse, Madam,
ben de bundan pek emin değilim. Bana inanma-
nızı isterim. Mōsyō Orgon'un bu evlilik işinde ka-
rar vermeyi bana bıraktığı doğrudur. Fakat, Ma-
dam, ben çok daha Őtelerde, çok daha yūce bir
mutluluğun peşindeyim; sanırım bunu siz de bil-
mektesiniz!

ELMİRE: (Rahatlamıştır.) A, evet, tabii. Yani
demek istiyorsunuz ki, bu dūnyanın zevkleri sizin
için bir anlam taşımamaktadır.

TARTUFFE: Beni yanlış anlamayın ya da daha
doğrusu, yanlış anlamış gibi davranmayın, Madam.
Ben bunu demek istemedim.

(Tartuffe, Madam Orgon'un, niyetini sezdiğini
sanmaktadır. Sıçrama yok. Amacına doęru gūvenli
adımlarla yūrūmektedir; ařkını ilan edecektir.)

ELMİRE: Öyleyse, ne demek istediğinizi bana
aıklayacaksınız sanırım.

TARTUFFE: Ben demek istedim ki, Madam, kalbim mermer değildir.

ELMİRE: Bu, o kadar olağanüstü bir şey mi?

TARTUFFE: Kalbimin kapıları her ne kadar gökyüzüne açıksa da, Madam, yeryüzü mutluluklarına da kapalı değildir.

(Amacına doğru yürümeyi sürdürmektedir.)

ELMİRE: Dedikleriniz doğru ise, bunları kanıtlamak size düşer, Mösyö Tartuffe.

TARTUFFE: Dayanılmaz güce sahip olanla nasıl başa çıkılır, Madam? Yaradan'ın kusursuz yapıtlarından bazılarının gizine erdik diye, ona tapınmaktan vazgeçebilir miyiz? Hayır - böyle bir davranış asla dindarlığa sığmaz.

(Ortam hazırlanmıştır. Tartuffe artık saldırıya geçebilir.)

ELMİRE: Anlıyorum, siz doğaya âşıksınız.

TARTUFFE: Hem de delicesine, Madam. Doğa, karşıma bu derece ilâhi böylesine göz kamaştırıcı güzellikte birini çıkarırsa, ben nasıl âşık olmam? Şeytanın bana bir tuzak olarak sunduğunu sandığım çekiciliklerinize karşı direndim. Fakat sonra, sizin için beslediğim tutkunun saflığını dikkate alarak, hiç bir günah ve utanma duygusuna kapılmadan, değersiz kalbimi lütufkârlığınıza sunmaya karar verdim. İşte, önünüzde dize geliyor, kalbimi zarif ayaklarınızın dibine bırakıyor ve beni tarifsiz bir mutluluğa erdirecek ya da acı bir umutsuzluğa itecek olan kararınızı bekliyorum.

(Reddedilmesi halinde düşeceği feci durumu hesaba katarak ihtiyatlı ve yavaş gitmektedir.)

ELMİRE: Kuşku yok ki, bu hareketiniz katı ilkelere ters düşen ve insanı hayrette bırakan bir davranış, Mösyö Tartuffe!

TARTUFFE: Ah, Madam, bu güzellik karşısında hangi prensip dayanabilir! Yazık! Yazık ki, ben Hazreti Yusuf değilim!

(Kabahatî kurnazlıkla ona yüklüyor. Son derece çekici ve dayanılamayacak kadar güzel olduğu söylenen hiç bir kadın kendini saldırıya uğramış saymaz.)

ELMİRE: Besbelli, öyle. Ben de, düşündüğünüz anlamda bir Madam Potiphar değilim.

TARTUFFE: O'sunuz, Madam, siz o'sunuz! Siz insanın aklını başından alan, siz, Tanrıya bütün yakarışlarımı, bütün perhizlerimi, şu bükülmüş dizlerim üstünde anlamsız kılarak beni sifıra indiren bir dişi şeytandan başkası değilsiniz! Bu ana kadar zaptettiğim arzularım artık bendini yıktı! Yalvarırım, bunca sabrımın bütün bütün boşa gitmediğini gösteren bir işaret lütfedin! Ben size, yalnızca, eşi görülmedik derin bir bağlılık sunmakla kalmıyorum, temiz adınıza hiç bir gölge düşmeyecek biçimde hareket edeceğime inanmanızı istiyorum. Korkmayın, ben, iyi talihli oldukları için öğrenenlerden değilim.

(Bu gizlilik güvencesi, Tartuffe'ün hinoğlunun bir serseri olduğunu açığa vuruyorsa da, karakterinin dışına çıktığını görmüyoruz.)

ELMİRE: Mösyö Tartuffe, bu konuşmayı kocama anlatarak hakkınızdaki düşüncelerini değiştirebileceğimden hiç korkmuyor musunuz?

TARTUFFE: Madam, giz saklama konusundaki titizliğinize büyük saygı duyuyorum, yani demek istiyorum ki, o çok sevecen yüreğiniz, bütün suçu sizi taparcasına sevmekten ibaret olan birine karşı haksızlık etmenize izin vermiyecektir.

ELMİRE: Benim yerimdeki başka bir kadın nasıl davranırdı, bilemiyeceğim; fakat ben bu olaydan kocama söz etmeyeceğim, Mösyö Tartuffe.

TARTUFFE: Böyle hareket etmenizi öğütleyecek kimselerin en sonuncusu ben olacağım, Madam - bu koşullar içinde.

ELMİRE: Ama, susmanın bir bedeli olacak. Kocam ne kadar isterse istesin, siz de kızımınla evlenmekten vazgeçeceksiniz.

TARTUFFE: Ah, Madam, benim istediğim yalnız ve yalnız siz-?

ELMİRE: Bir dakika, Mösyö Tartuffe. Sizden yapmanızı beklediğim daha başka bir şey var - kızımın, Valere ile evlenmesi için elinizden geleni yapacaksınız.

TARTUFFE: Eğer bunu yaparsam, Madam, dediğinizi yaparsam, karşılık olarak nasıl bir mükâfat umabilirim?

ELMİRE: Susmam yeter, sanırım.

(Bu geçişin sonunda, sahne, doğal olarak, çatışmanın patlak verdiği noktaya erişir. Orgon'un oğlu Damis, birden Tartuffe ile Elmire'nin karşısında belirir. Konuşulanları dinlemiş ve kızmıştır.)

DAMİS: Hayır. Olup bitenlerin hiç biri örtbas edilmeyecek!

ELMİRE: Damis!

TARTUFFE: Benim - benim aziz genç dostum! Siz yanlış anladınız, o masum söz şey için-!

(Bu anı saldırı Tartuffe'ün rahatını kaçırmıştır. Bir an için dengesini yitirir gibi olur.)

DAMİS: Yanlış anlamak mı? Söylenenlerin hepsini bir bir duydum, babam da duyacak elbet. Çok şükür, sonunda babamın gözünü açmak ve evinde nasıl ikiyüzlü, iğrenç bir alçağı barındırdığını kendisine göstermek fırsatını elde etmiş bulunuyorum!

TARTUFFE: Bana haksızlık ediyorsunuz, aziz genç dostum, gerçekten haksızlık ediyorsunuz!

(Yeniden yoluna girmiş gibidir. Bir kez daha dinsel kişiliğine bürünür.)

ELMİRE: Damis, dinle *beni*. Bu konuda gürültü patırtı çıkmamalı - bundan söz edilmesini istemiyorum. Ona, gelecekteki davranışına göre kendisini bağışlayacağımı söyledim. Eminim, dediğim gibi davranacaktır. Sözümü geri alamam. Bu konuyu dalandırıp budaklandırmak saçma olur, zırva olur baban için de, herkes için de.

DAMİS: *Size* göre öyle olabilir, ama bana göre değil. Ben bu modası geçmiş, ikiyüzlü, sahte din-ciye gereğinden fazla tahammül ettim - bu üç kâğıtçı değil mi babamı kısıkvrak avucu içine alan, Valere'in de, benim de evlenmelerimizi engellemesine neden olan ve evimizi gizli ayın yerine çevirmeye kalkışan? Böyle bir fırsat bir daha elime geçmez!

ELMİRE: Fakat, Damis, inan bana-

DAMİS: Hayır. Dediğimi yapacağım, onun bu evdeki baskısını kesinlikle sona erdireceğim. Şimdi kırbaç benim elimde, ben de onu kullanmaktan büyük zevk duyacağım!

ELMİRE: Sevgili Damis, eğer bir öğüt vermeme izin-

DAMİS: Üzgünüm; hiç bir öğüt dinleyecek halim

yok. Babam her şeyi öğrenmeli.

(Orgon soldaki kapıdan girer.)

ORGON: (Girerken) Nedir o öğrenmem gereken?»

Bu değişim/geçişte ince bir çatışma, gerginliği giderek yavaş yavaş artırmakta ve sonunda hızla bir dönüm noktasına ulaştırmaktadır. Birinci yüksek nokta, Tartuffe'ün, aşkını ilan ettiği sahnedir; ikincisi, Damis'in onu ihanetle suçladığı sahne.

Orgon'un gelişinden sonra, Tartuffe'de bir kez daha geçiş izleriz. Suçu sinsice kabul eder. Bu davranışı Hristiyanlığın ruhuna uygun olduğundan, Orgon'un gözünde saygınlığı artar ve sonunda Orgon, oğlunu evlatlıktan reddeder.

Çatışma arttıkça artar ve bir önceki çatışma ile bir sonraki çatışma arasında sürekli geçiş yer alır; böylece, dinamik çatışmanın doğuşu da sağlanmış olur.

Yıllarca önce, dostlarımızdan birinin babası ölmüştü. Mezarlık dönüşü dostumuzun evine uğradık, aileyi yas içinde oturur bulduk. Kadınlar ağlamakta, erkekler taş kesilmiş, bakışları yere sapsı, öylece susmaktaydılar. Hava o kadar üzüntü vericiydi ki, fazla dayanamadık, biraz hava alalım dedik, çıktık. Yarım saat sonra dönüp geldiğimizde, aileyi kahkaha tufanı içinde bulduk. Şen şatır gülüyorlardı - bizi eşikte görür görmez, birden sustular; utanmışlardı. Nasıl olmuştu bu? Öylesine derin bir üzüntüden böylesine bir neşeye nasıl geçmişlerdi?

Sonraları buna benzer bir takım durumlarla karşılaştık ve aradaki geçişleri çok ilginç bulduk. İşte size, Kaufman ile Ferber'in ortaklaşa yazdıkları *Dinner at Eight* adlı piyesten bir sahne. Bu sahnedeki geçiş izlemeye çalışacağız. Kahramanlar, «sinirlilik»ten «çılgınca öfke»ye geçerler. Aşağıdaki parça, üçüncü perde - birinci sahnenin son kısmıdır:

«PACKARD: (Odayı arşınlayarak) Çok neşeli oynuyordun, hanımefendiciğim, ben de seni seyretmekten zevk duyuyor ve hasta oluyordum.

KITTY: Ya? Sonra?

PACKARD: (Ayağını denk almasını, haddini bil-

mesini isteyen bir tonla) Söyliyeim sana sonrasını. Burda patron benim. Faturaları ben ödüyorum. Buyrukları da ben veririm.

KITTY: (Bunu bir meydan okuma ve karşı saldırı sayar. Oturduğu yerden kalkar, elinde saç fırçası vardır.) Kiminle konuştuğunu sanıyorsun sen? Montana'daki ilk karınla mı?

PACKARD: (Bu söz hiç hoşuna gitmez.) Onu bu işe karıştıрма!

KITTY: (Kan kokusu alır. Bu nokta, Packard'ın en zayıf noktasıdır; eski bir 'kin Kitty'in bütün ihtiyatlılığını yok eder.) O soluk yüzlü zavallı yüreksiz yaratık, hiç bir zaman seninle konuşmaya cesaret edemedi.

PACKARD: (Hâlâ kavgadan kaçınma yanlısıdır. Sinirlilikten öfkeye geçiş yavaş yavaş gelişmekte, geçişin biraz hızlanması gerekiyor.) Kapa çeneni diyorum!

KITTY: (Hızlanmayı artırarak) Ömrü, yağlı tulumlarını yıkayıp bitli maden kulübesinde sana yemek pişirmek, köle gibi hizmet etmekle geçti. Ölmesinde şaşılacak bir şey yok!

PACKARD: (Çok içerlemiştir-sıçrama) Allah kahretsin seni!

KITTY: (Elindeki saç fırçasıyla hareketler yaparak) Bana böyle söyleyemezsin! Beni amacına ulaşmak için alet olarak kullanamazsın! Sen bir şarlatansın! (Ondan uzaklaşır, saç fırçasını makyaj masasındaki şişelerle kavonozların arasına bırakır.)

PACKARD: Seni aşağıının bayağısı paçavra seni! İyi aklıma geldi; seni hemen aldığım yere; Hottentot Club'un emanetçi odasına ya da hangi cehen-nemin dibi olursa olsun, oraya götürüp bırakayım da gör!

KITTY: Hayır, bunu yapma! (Tırmanış hızlanmıştır. Az sonra geçiş tamamlanmış olacaktır.)

PACKARD: Öyle ise Passaic'te, tren yolunun arkasındaki evine gider, güzel kokulu ailenle; yani o körkütük sarhoş baban ve hapishane kuşu kardeşinle kuzu kuzu yaşarsın. Bir dahaki sefere kardeşin ağılı boylıyacaktır, ben de gözlerimle göreceğim bunu.

KITTY: Ondan önce sen boylıyaca'sın orayı -

sen, koca dolandırıcı!

PACKARD: Yeter! Eğer o sulucırtlak, para delisi annen bir daha burda görünecek olursa; adamlarıma, onu cehenneme yollamak üzere hemen almış basamaktan aşağı yuvarlamalarını emredeceğim; Tanrı yardımcısı olsun!»

(Bu konuşmanın sonlarına doğru önce Dan, sonra Tina girer. Tina'nın elinde, Kitty'nin, içinde pudralığı, dudak boyası, sigara tabakası vb. bulunan mücevherlerle süslü madensel gece çantası vardır. Kavga üstüne geldiğini göre Tina bir an irkilir. Dan, Packard'ın sözü biter bitmez içeri girmiş olan Tina'nın elindeki çantayı kaptığı gibi içindekileri yere boşaltır ve Tina'yı da itekliyerek odadan çıkartır.)

«KITTY: (Geçiş tamamlanmıştır. Gerçekten içi kin doludur şimdi. Geçişin daha yüksek bir noktaya ulaşması için, bundan böyle daha hızlı hareket etmesi gerekmektedir.) Topla onları! (Buna yanıt olarak Dan, olanca öfkesiyle bir tekme atar, çantayı odanın köşesine fırlatır. Sonra, Kitty'nin yanına gelir.) Bilezikler, ha? (Kitty, mücevherle süslenmiş üç inçlik bir saç bandını yere fırlatır, sonra hınçlı bir tekme ile odanın öte yanına savurur.) Deminki hareketin, kadınlar hakkında neler bildiğini açığa vuruyor! Sen sanıyorsun ki, bana bir bilezik verince - Hem, ne amaçla veriyorsun sen onu bana? Kirli niyetinin bir göstergesi olarak, değil mi? Bileziği koluma takacağım, sonra da senin ne yaman bir adam olduğunu düşünerek bu bilezikle dolaşıp ona buna caka satacağım ha? Benim rahatım, iyiliğim için yapmadın sen bunu, kendin için yaptın. (Öfkesinin, kendisini nereye götüreceğini bilmemekle birlikte, karanlıkta yürüyüşünü sürdürüyor.)

PACKARD: Tamam, tamam! Pekî, bu eve, bu giysilere, kürklere, otomobillere ne demeli? Dilediğin yere var git, savur paralarını savurabildiğin kadar! Ben seni bataklıktan kurtarayım, sen de bana bunu yap!

KITTY: (İyi bir av köpeği gibi, sonunda kokuyu alır. Ne yöne gitmekte olduğunu artık bilmektedir.) Teşekkür mü edecektim? Niçin? Paçavrala a

sardığın, günler ve gecelerce evde tek başıma bıraktığın için mi? Beni hiç bir yere götürmedin! Bütün vaktini arkadaşlarıyla ya da arkadaş dediğin kimselerle poker oynayarak, akşam yemekleri yiyerek geçirdin.

(Yeni bir ereğe doğru gitmektedir. İzleyelim.)

PACKARD: Bu güzel bir belirti. (Hâlâ kuşkulanamamakta, uzlaşmaya hazır olduğunu göstermektedir.)

KITTY: Sen bu eve yalnızca kendini düşünerek, yalnızca kendini önemsiyerek girip çıktın. Beni hiç bir zaman düşünmedin ve kadınların hoşuna gidebilecek en küçük bir davranışta bulunmadın - ömrün boyunca bir tek çiçek olsun getirmedin bana! Canım çiçek istediği zaman gidip kendim satın almak zorunda kaldım! (Elindeki orkidelerle kapının önünde dikilmekte olan Tina'yı göstererek) Bir kadının, istediği çiçekleri kendisinin gidip satın alması! Hiç oturup benimle konuşmadın, ne yaptığımı, ne halde olduğumu bir gün olsun sormadın!

PACKARD: Git ve kendine uğraşacak bir şey bul! Yolunu kesmiyorum ya!

KITTY: Kesmiyorsun tabii! Sen sanıyorsun ki, bütün gün bileziklerime bakarak evde oturacağım! Hah! Sen dışarda dalaverelerini çevirirken benim içerde ne yaptığımı düşünürsün? Küçük çocuğun, akşam olunca babasının yolunu gözlediği gibi senin yolunu gözlediğimi mi? (Çatışma, kriz noktasına doğru ilerlemektedir.)

PACKARD: Ne demek istiyorsun, sen küçük-

KITTY: Sen sanıyorsun ki, tanıdığım tek erkek sensin - eşi benzeri bulunmayan tek erkek! Hayır, değilsin işte! Senin ne mal olduğunu anlamama yardım eden tanıdığım biri daha var! (Geçiş bir kez daha tamamlanmıştır - doruk nokta.)

PACKARD: (Yukarı doğru bir hamle ile - karşı saldırı.) Sen - niçin sen-

KITTY: (Ona yardım eder - öfkeden kudurduğunu görmek istemektedir. Yeni bir geçiş, daha üst planda bir çatışmaya doğru yol almaktadırlar.) Sen böyle şeyden hoşlanmazsın değil mi, Bay Kabine Üyesi!

PACKARD: (Hâlâ şaşkındır. Çarpışmadan ger-

çeğ e geçiş henüz tamamlanmamıştır.) Yani sen şimdi karşıma bir erkekle çıktığını mı söylemek istiyorsun?

KITTY: (İpin ucu artık onun elindedir. İşi sona erdirmek istemektedir.) Evet! Ne yapacaksın bakalım! Koca şarlatan!

PACKARD: (Kanı beynine sıçramıştır.) Kimdir o?

KITTY: (İbilisçe mırıldanır) Tanımak istemez misin?

PACKARD: (Bileğinden yakalar. Kitty bağırır.) Söyle bana, kimdir o?

KITTY: Söylemem.

PACKARD: Söyle, yoksa bütün kemiklerini parça parça ederim.

KITTY: Söylemem! Öldür istersen, gene söylemem!

PACKARD: Kim olduğunu meydana çıkaracağım, bulacağım onu. (Kitty'nin bileğini bırakır.) Tina! Tina!

KITTY: Tanımaz o. (İkisi de bir an sessiz durup Tina'nın görünmesini beklerler. Tina kapıda belirir, bir iki adım atarak içeri girer; yüzünde masumluluğun şaşkın ifadesi yerine, söylenenlere kulak kabartmış olmanın suçluluğu vardır. Yürür, gelir, sessiz ve hareketsiz duran Kitty ile Packard'ın arasına dikilir.)

PACKARD: Kim girip çıkıyor bu eve?

TİNA: Ne? (Bu andan itibaren geçiş düz bir yolda biçimlenmektedir.)

KITTY: Sen tanıımıyorsun, değil mi, Tina?

PACKARD: Sen sus, pasaklı lânet! (Tekrar Tina'ya döner.) Tanıyorsun sen, söyleyeceksin. Kim geliyor bu eve?

TİNA: (Sinirli bir baş hareketiyle) Ben kimseyi görmedim.

PACKARD: (Omuzlarından tutup hafifçe sarsar.) Gördün! Haydi, söyle, kim? Geçen hafta buraya kim geldi? Ben Washington'a gittiğim zaman kim geldi buraya?

TİNA: Hiç kimse - hiç kimse, yalnız doktor geldi.

PACKARD: Hayır, hayır, benim demek istediğim o değil. Ben yokken buraya hangi erkek geliyor?

TİNA: Ben hiç bir erkek görmedim.

KITTY: (Bir taşla iki kuş vurur - Packard kışkançtır, fakat doktordan kuşkulananmaktadır; Kitty ise, doktoru sevmektedir.) Hah! İşte dediğim çıktı!

PACKARD: (Gerçeğin ipucunu yakalamak istercesine gözlerini ona diker. Sonra, umutsuzluğa kapılır. Kitty'yi kapıya doğru iter.) Defol burdan! (Kitty daha sonra olacağı merak ederek olduğu yerde beklemektedir. Packard bir iki adım atar, sonra birden şöyle der:) Boşuyorum seni. Evet, yapacağım bu! Boşayacağım ve tek metelik de alamayacaksın. Senin yaptığına karşılık ancak bu yapılır.

KITTY: Elinde hiç bir kanıtın yok. Önce kanıtlarla bakalım.

PACKARD: Kanıtlayacağım. Bunun için detektifler tutacağım. Bulup çıkaracaklar onu. Ah, bir elime geçirebilsem o herifi! Parmaklarımı gırtlığının çevresinde dolaştırmaktan ne zevk alırdım! Ama alacağım bu zevki. Ele geçireceğim onu. Geçirdikten sonra da öldüreceğim, seni de bir sokak kedisini kovalar gibi kovalayacağım bu evden.

KITTY: Yok canım? Beni dışarı atacaksın demek? Atmadan önce bir değil, iki kere düşünsen iyi edersin. Çünkü, senin yaptıklarını bulup ortaya çıkarmak için detektif tutmaya ihtiyacım yok benim.

PACKARD: Benim gizli kapaklı hiç bir şeyim yok.

KITTY: Yok mu? Washington'a gitmek istersin değil mi? Gittiğin zaman Başkana nasıl hareket etmesi gerektiğini söylemeyi de unutma. Politika ya atılmak ister misin? (Tonu gittikçe vahşileşir.) Güzel, ben anlarım politikadan. Senin palavralarını, çevirdiğin dolapları da çok iyi bilirim. Tanrı biliyor ya, can sıkıntısından patlayacak hale geldim - Thompson işi, sonra yaşlı Clarke'ın dolandırılması, şimdi de bu Jordan olayı; adamın iyi niyetini kötüye kullanmak. Ben bunları açığa vurursam, sanırım ortalığa epeyce pis kokular yayılır. Politika! Sen politikaya giremezsin. Hiç bir yere giremezsin sen. Sen Astor otelinin erkek kenefine bile giremezsin.

PACKARD: Seni yılan seni! Seni çingiraklı yı-

lan seni! Seninle hesabımı bitireceğim. Bu gece Ferncliffe'in yemeğine gitmek zorundayım, ama sonra her şey tamam. Ferncliffe ile buluşmak benim için seninle birlikte olmaktan daha önemli olmasaydı, gitmezdim. Bu gecelik burada kesiyorum, anlıyor musun? Yarın giysilerimi aldırırım. Sen de burda oturur, can yoldaşının ruhundan çiçekler derersin. Aramızda her şey bitmiştir. (Pakkard kendi odasına doğru gider, kapıyı hızla çarpar. Geçiş tamamlanmıştır.)»

Bu sahne *sinirlilikten yola çıkar, çılgınca öfke* ile noktalanır. İki kutup arasındaki basamaklar bir bir izlenmiştir.

Orta düzeydeki yazarların adeta evrensel yanlışları, geçişi yoksamak ve yarattıkları karakterlerin yaşama uygun olduklarına inanmaktır. Geçişin çok kısa bir zaman kesitinde, karakterin zihninde ve karakter farkına varmaksızın gerçekleştiği doğrudur. Her ne olursa olsun, geçiş vardır ve yazar geçişin varlığını göstermek zorundadır. Can damarı olan geçiş, melodramlarla klişe karakterlerde bulunmaz.

Eugene O'Neill, karakterlerin düşüncelerini seyir-ciye aktarma doğrultusunda birçok yollara başvurmuştur. Fakat bu yollardan hiç biri, İbsen'in ve öteki büyük yazarların kullandıkları sade geçiş yöntemleri kadar başarıya ulaşamamıştır.

Çehov'un o güzel bir perdelik *Ayı* piyesinde gözle görülür, elle tutulurcasına belirgin bir geçiş vardır. Evin hanımı Popova, hakarete uğramanın acısını «tabanca ile» çıkarma hususunda Smirnov ile anlaşmaya varır.

«SMİRNOV: Uğradıkları hakaretin karşılığını yalnız erkeklerin ödemesi gerektiği kuramını terketmenin artık zamanıdır. Allah kahretsin, eğer hak eşitliği istiyorsanız, istediğinizi elde edebilirsiniz. Bu uğurda savaşıcağız!

POPOVA: Tabanca ile mi? Pekâlâ!

SMİRNOV: Hem de şimdi!

POPOVA: Şimdi mi? Kocamın tabancaları olacaktı, gidip getireyim. (Çıkmak üzere iken döner) Şu kalın kafana bir kurşun yerleştirmekten öyle zevk duyacağım ki! Allah kahretsin. (Çıkar.)

SMİRNOV: Onu kuzuya döndüreceğim! Ben ne küçük bir çocuğum, ne de aşırı duygulu bir kukla; «cinsi lâtif» denen şey umurumda değil benim. (Zayıflamaya doğru bir dönüşüm başlamıştır.)

LUKA: (Uşak) Lütufkâr efendimiz! (Diz çöker) Bu zavallı yaşlı adama acıyın ve buradan uzaklaşın. Onu ölümle tehdit ettiniz, şimdi de öldürmek istiyorsunuz!

SMİRNOV: (Uşağı dinlemez.) Eğer hak eşitliği uğrunda savaşmayı göze alırsa, tamam, kurtuldu demektir! Ne kadın ya! (Geçiş başlamıştır. Onu benzetleyerek) «Allah kahretsin seni! Kalın kafana bir kurşun yerleştireceğim!» Sonra? Nasıl kızardı; yanakları nasıl da parladı!.. Meydan okuyuşuma karşı koyamadı! İnan olsun, yaşamım boyunca gördüğüm ilk-

LUKA: Gidin, uzaklaşın burdan, efendim, sizin için her gün dua edeceğim Tanrıya!

SMİRNOV: Bir kadın o! Evet, evet; tam bir kadındır! Öyle ekşi suratlı bir et yığını değil; ateş, barut, bir roket o! Onu öldürmek zorunda olduğuma çok üzülüyorum!

LUKA: (Ağlar) Aziz - aziz efendim, gidin burdan!

SMİRNOV: Son derece beğeniyorum onu! Son derece! Yanakları gamzeli olsa da çok beğeniyorum. Öcümü almaktan vazgeçmeye çoktan hazırım - artık kızgınlığım da geçti - olağanüstü kadındır!»

Geçiş sonlara doğru aşırı ölçüde belirgin bir hal alıyor. Bu geçiş, *Bir Bebek Evi*'ndeki geçişin inceliğinden yoksundur; çünkü, İbsen'in piyesinde izlediğimiz geçiş, piyesin bütünleyici bir etmeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçiş olmadıkça gelişme yahut büyüme de olmaz. T.A. Jackson, *Diyalektik* adlı kitabında şöyle der:

«Nitelik açısından düşünecek olursak, evrenin her an bir başka evren olduğu, asla birbirine benzer iki anının bulunmadığı kendiliğinden ortaya çıkar.»

Bu tümceyi kendi tiyatro dilimize aktaracak olursak, bir piyeste birbirine benzer iki anın bulunma-

dığı kendiliğinden ortaya çıkar diyebiliriz.

Bir kutuptan karşıt bir kutba, sözgelimi dindarlıktan dinsizliğe ya da dinsizlikten dindarlığa geçen bir karakter, bu uçsuz bucaksız uzamı, tiyatroyunun iki saati içinde geçebilmek için sürekli çaba göstermek zorundadır.

Her yedi yılda bir, vücudumuzdaki her doku, her kas ve kemik kendi kendini yenilemektedir. Yaşamaya karşı tutumumuz, bakış açımız, umutlarımız ve düşlerimiz de sürekli olarak değişmektedir. Vücudumuzda ve zihnimizde meydana gelen bu değişim ve başkalaşma öylesine bir yavaşlık sürecinde gerçekleşmektedir ki, biz genellikle bunun ayırdına varamamaktayız. *Biz hiç bir zaman, birbirini izleyen iki ayrı anda aynı kişi değiliz; işte geçiş budur.* Bir piyesin kopuntusuz, sıçramasız ya da boşluklara düşmeden ilerleyip gelişebilmesini sağlayan ögedir geçiş. Geçiş, kışla yaz, aşkla nefret gibi görünüşte birbiriyle ilgisiz ve ilintisiz gibi görünen olguları birbirine bağlar.

Bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz, on. İşte size, kusursuz yükselen bir çatışma çizgisi. Sıçramalı çatışma, düzensiz bir yol izler: İki-beş-altı-dokuz-on, gibi.

Yaşamda sıçramalı çatışma diye bir şey yoktur. «Bir sonuca ulaşmak için yapılan sıçrama», zihinsel süreçte bir kopuntudan çok, ivediliğin bir göstergesidir.

Peters ile Sklar'ın ortaklaşa yazdıkları *Stevedore* adlı piyesin başlangıç sahnesini aşağıya alıyoruz. Bu, kısa, fakat sıçramalı bir sahnedir. Arayın ve bulun bu sıçramayı.

«FLORRIE: Hey, Bill, ne oldu bize? Niçin durmadan didişiyoruz? Biz hiç alışık değildik böyle bir şeye. (Elini onun koluna atar.)

BILL: (Elini itekleyerek) Çekil, yaklaşma bana!

FLORRIE: Domuz! (Ağlamaya başlar.)

BILL: Domuz sensin, pasaklı karı; kocandan ayrılmayı bir türlü beceremedin.

FLORRIE: (Elini yüzüne çarpar) Benimle böyle konuşma.

BILL: Peki, peki. Ama böyle konuşmak benim işime geliyor. Biz şimdi bozuşmuş durumdayız, bu-

nu da unutma. Ben bundan böyle ne seni 'bir daha görmek, ne de büroma geldiğini görmek istiyorum. Yürü var git salak kocana, kollarının arasına al, sev onu. Eminim, dört gözle bekliyordur seni. (Gitmek üzere döner.)

FLORRIE: Dur bir dakika, Bill Larkin.

BILL: Kapa çeneni! Bir daha da bana, kendince, sözümona önemli bir şey söyleyecekmiş gibi çıkma karşıma.

FLORRIE: Şu anda sana söylemek istediğim önemli bir şey var. Helen'e mektupları ben yazdım. Hepsi bu kadar da değil. Seni kısıkvra'k bağlayacağım. Bekle de gör. Helen'e gidip nasıl bir domuzla evlenmek üzere olduğunu anlatacağım ona. Bana bu biçimde davranarak yakanı kurtaramazsın. Bu yavelerin belki başka kadınlar için geçerli olmuştur, ama bu kez yanlış yola vurdun kendini, sevgilim. Benimle işin bitmeyecek daha; yo, hayır, bitmeyecek. Kıyamet kopsa gene bitmeyecek.

BILL: Allahın belâsı! (Müthiş bir öfkeyle atılır, boğazından yakalar. Kadın, Bill'in suratına tokat atar ve basar çılgılığı. Bill de öfkeden deliye dönmüş bir halde onu pataklamaya başlar. Çılgılları gittikçe artan kadın sonunda yere serilir. Kapı çarpar, sesler işitilir. Bill uzaklaşır.)

FREDDIE: (Sahnenin dışından) Florrie, sen miydin o bağırın? Florrie, nerdesin?»

Şimdi, Bill'in, «E, kapa çeneni!» dediği ve Florrie'nin konuşmasını dinlediği yere dönelim. Florrie, Bill'in evlenmek istediği kıza mektup yazdığını söyler, bunun üzerine biz de Bill öfkeden kuduracak diye bekleriz. Florrie ha bire konuşursa da Bill hiç bir şey yapmaz. Durum duruktur. Konuşmanın tek canlı tümcesi, başlangıçtaki tümcedir, ama o da yeterli tepki uyandırmaz. Bill'de bir ara beliren cılız tepki ise, sıçramalı bir çatışmadır.

Piyesin yazarları geçişin gereğini bilinçaltı yoldan hissetmişlerdir, ancak, ilkeyi anlamadıkları için süreci aksatmışlardır. Bu nedenle, önce duruk, sonra sıçramalı çatışmalar yaratmışlardır - bu çatışmalar karakter zayıflığının göstergeleridir. Florrie'nin konuşmasının sonunda, «E, kapa çeneni!» diye çıkışan Bill'in zihinsel süreçleri, seyirci aç-

sından, boş ve anlamsızdır. Eğer Florrie söze, «Bana böyle davranamazsın, defol burdan!» diyerek başlamış olsaydı, o zaman Bill de karşı sertlikte bir tepki göstermek şansını elde etmiş olurdu. Daha sonra Florrie şöyle sürdürebilirdi sözünü: «Bu yavelerle belki başka kadınları uyutmuş olabilirsin, ama bu kez yanlış kapı çaldın, sevgilim!» Bill'in sabırsızlığı ve gittikçe kabaran öfkesi, Florrie'yi şöyle konuşmaya zorlardı: «Helen'e gidip nasıl bir domuzla evlenecek olduğunu açıkça söyleyeceğim.» Bill de, Helen'e, yaklaştığı takdirde kendisini dövme tehdidini böylece tam yerinde savurmuş olabileceği gibi, bu tehdit de Florrie'ye en etkili sözünü söyleme fırsatını vermiş olurdu: «Eğer bilmek istiyorsan, söyleyeyim, Helen'e o mektupları ben yazdım.» Bu durumda Bill, çok haklı bir öfkeyle, Florrie'yi pataklatabilirdi.

Biz de böylece, *sinirlilik*'ten *şiddetli öfke*'ye geçiş sürecini izleme olanağına kavuşmuş olurduk. Görüldüğü gibi, sahnenin şimdiki halinde, en güçlü tümce, sürdürülmüş bir tiradın içinde kaynayıp gitmiş. Bill, gözleri Florrie'de, olduğu yerde dikilmeye zorlanmış -duruk bir durum- sonra cılız, önemsiz bir tümcenin ardından bir sıçrama yaparak ansızın gidip Florrie'nin gırtlığına sarılmakla görevlendirilmiş. Şimdi de, Maltz'ın *Black Pit*'inden bir sahne okuyarak -geçişten yoksun başka bir sıçramalı çatışma bulmaya çalışın. Okuyacağınız sahnedeki çatışma, az önce gözden geçirdiğimiz sahnedenkinden de daha önemli kusurlar içermektedir; çünkü, karakterin ilerdeki davranışının temeli bu sahnede atılmaktadır.

«PRESCOTT: (Joe'yu ajan olmaya zorlamaktadır.) ...Bildiğim tek şey, eğer çıkarını korumak istersen, aşçı ile dostluğunu sürdürürsün. Evet, efendim! Tabii bunun sence önemi olmayabilir. Fakat sana şunu söyleyeyim ki, karım artık aç kalmayacak, oğlum da bundan böyle maden ocaklarında çalışmayacak. İşte böyle, bir daha düşün, delikanlı. (Ayağa kalkar.) Sanırım, asıl iş sana düşüyor, Lola. Pekâlâ - (Omuz silker, kapıya doğru yürür.) Çocuğunu ne zaman doğuracağını bilmek isterim. Eğer kararında bir değişiklik olursa, delikanlı, ha-

ber ver; yarından önce iş başkasına verileceğini sanmam. (Çıkar. Sessizlik.)

LOLA: Joe - (Joe aldırmaz. Lola yerinden kalkar, onun yanına gider, elini koluna koyar.) Joe - umurumda değil. Üzülme sen, doktor istemiyorum. Korkmuyorum da. (Ağlamaya başlar.) Korkmayacağım, Joe. (Sarsıla sarsıla ağlamaktadır.)

JOE: (Kendini tutmaya çalışarak) Ağlama, Lola! Ağlama! Ağlamayı istemiyorum.

LOLA: (Gözyaşını tutmaya çalışarak) Ağlamayacağım, Joe - ağlamayacağım. (Elleri yumruklaşmış bir halde oturur. Bütün vücudu titremektedir. Joe, odayı arşınlar, durup Lola'ya bakar - arşınlamayı sürdürür.)

JOE: (Birden döner, avazı çıktığı kadar bağırır.) Benim ajan olmamı mı istiyorsun?

LOLA: Hayır, istemiyorum, istemiyorum.

JOE: Sen benim iş istemediğimi, yemek yemek istemediğimi, doktora gitmek istemediğimi sanıyorsun, değil mi? Çocuk sahibi olmanı istemediğimi, hatta ölmeni istediğimi sanıyorsun değil mi?

LOLA: Hayır, Joe, hayır.

JOE: Allahım! Ne yapacağım ben? (Sessizlik. Yürür, sonra oturur. Gittikçe artan bir güçle yumruğunu masaya vurmaya başlar. Bir süre sonra elini güç belâ masadan çeker. Gene bir sessizlik.) İnsan, insan olmak ister. İnsan insanca yaşamak ister. İnsan yemek yemek, bir kadına, bir eve sahip olmak ister. (Yerinden fırlar) İnsan, hayvan gibi inde yaşayamaz...

MARY: (Yandaki odanın kapısında belirir. Uykulu uykulu) Ne var, ne oluyor? Bir çığlık duydum.

JOE: (Kendini tutarak) Burda çığlık mığlık atan yok, Mary. Dışardan biri bağırmış olmalı. Biz konuşuyoruz.

MARY: Haydi, gidip yatın.

JOE: Gidiyoruz.

MARY: Üzülmeyin. Her şey yolunda. (Duraksayarak) Sizin için dua edeceğim. (Çıkar. Sessizlik.)

JOE: (Bir an gülerek) Bizim için dua edecek. (Sessizlik.) Kumpanyanın patronu, Lola! İnsan,

kendine biraz yardım etmeli, değil mi? Lola, kimse Tony'nin kömür ocağında yaşamasına razı olmaz. (Fısıltıyla) Bebek sahibi olmana kimse göz yummaz belki - her zaman şal kuşanacaksın, Lola. (Yanına gider.) Karnını gizleyecek misin? Utanıyor-sun - bu küçük dosttan ötürü utanıyorsun, değil mi? *Ben utanmıyorum.* Ben küçük dostu severim; acaba şimdi uyandı mı dersin? (Kulağını Lola'nın karnına dayar.) Hayır, uyuyor. Çok uyuyor. Düdük çalınca uyuyor. (Hafifçe kıkırdayarak güler, sonra uzatır ellerini, Lola'nın yüzünü okşar.) Beni seviyorsun değil mi, Lola?

LOLA: Mr. Prescott'u aldatmayacaksın değil mi, Joe? İşi kabul etmeyecek ve kendisine hiç bir şey söylemeyeceksin, değil mi? (Sessizlik. Joe, Lola'nın yüzünden ellerini çeker.)

JOE: (Yavaş yavaş, kesinlikle, sanki her ikisinin de bildiği bir şeyden söz ediyormuş gibi) Ya. Tabii, tabii, Lola. Aldatacağım onu. İşi kabul edeceğim. Bebeğin kimseyi ilgilendirmediğini söyleyeceğim ona. Tabii.

LOLA: (Heyecanla) Kimse bilmemeli. Onlara söylemek zorunda değiliz, hiç değilse kısa bir süre için. Tony'ye söylemek zorunda değiliz.

JOE: (Aynı yavaşlıkla) Tabii! Aldatacağım onu tabii. Alacağım işi. Doktor getireceğim. Biraz para kazanacağım. Sonra - hoşça kal, diyeceğim tabii. (Sessizlik. Başını Lola'nın göğsüne dayar. Sonra, korkulu bir halde, onu inandırmaya çalışırcasına) İnsan, insanca yaşamalı, Lola. (Başını Lola'nın göğsünden kaldırır. Artan bir acı ve kararlılıkla) İnsan, hayvanlar gibi inde yaşayamaz!»

Şimdi, Joe'nun, «Beni seviyor musun, Lola?» dediği yere dönelim. Lola'nın yanıtı, Joe'yu, Mr. Prescott'u aldatma yolunda bir uyarıdır. Lola bütün gün bunu düşünmüş olabilir, fakat seyirciye hissettirilmemiştir bu çaba. Prescott yanlarından ayrıldıktan sonra, Lola, Joe'ya kendisinden özveri beklemediğini söyler, iki sayfa sonra da tam tersini ister. İsteyebilir elbet; ancak biz de bu değişikliğin nasıl meydana geldiğini bilmek isteriz.

Joe, bu belirgin sıçramayı daha da büyük bir sıçrama ile ileri götürür, Lola'nın isteğini hemen be-

nimşer. İstek akıl almaz bir yumuşaklıkla söylenmiştir. Joe, işin sonunun nereye varacağını bilmez mi? Bir serseri olacağını, hatta yaşamını yitireceğini bilmez mi? Acaba hem kumpanyayı, hem arkadaşlarını çok zeki olduğuna inandırabileceğini mi sanmaktadır? Ne düşündüğünü bilmiyoruz.

Eğer Joe'nun zihninde olup bitenleri görebilsedik -patronlar, bekçiler, kara listeler, sürgün hakkında neler düşündüğünü bilebilsedik- düşüşü bizim için çok daha trajik olurdu.

Bu sıçramalı çatışma, bu geçişten yoksunluk yüzünden piyesin yazgısı kararmıştır. Joe hiç bir zaman üç boyutlu bir karakter olmamıştır. Yazar hiç bir zaman Joe'ya bir savaşıma şansı vermemiştir, Joe'nun kendi yazgısını kendisinin belirlemesine izin verecek yerde, bu işi de kendisi yapmıştır.

Joe, kararını enine boyuna iyice düşündükten, daha çok ikircimli anlar yaşadktan sonra verebilir, bu da gelişmeli bir çatışma süreci içinde sonuçlanabilirdi.

Nora'ya bakın. Umutsuzlukla evi terketme kararı arasındaki geçiş kısadır, fakat mantıksaldır. Maltz, geçişi bir iki kez dener, ama beceremez. Joe: «İnsan kendine biraz yardım etmeli,» dediği zaman, ajanlığı kabul edeceği izlenimini ediniriz. Fakat birkaç satır sonra, Lola'nın, beline saracak şalı olmazsa bundan utanç duymayacağını söyler. - Lola da, seyirci de bundan, işi kabul etmeyeceğini anlar. Aksi halde, Lola niçin, işi kabul etmesi ve patronu aldatması hususunda ısrarda bulunsun?

Olumlu ile olumsuz arasındaki bu ileri-geri sıçramalar, Joe karakterinin gelişimini engellemekte, böylece piyesin iletisi (mesajı) de bozulmaktadır. Kuşku yok ki, Joe ne istediğini bilmeyen, zayıf bir karakterdir. Eğer yazar bize, Joe'nun ajan oluşunun nedenini karakter zayıflığına bağlamaya çalıştığını söylemeye kalkarsa, o zaman biz de ona, kitabımızın, «Karakterin İstenç Gücü» kesimini okumasını salık veririz.

SORU: Piyas için hareketin son derece önemli olduğunu öğrettiniz bana. Peki ama, geçip giden bir arabanın tekerleğinin her dönüşünü görmeye kalkar mıyız? Hayır, çünkü araba hareket halinde

olduğu sürece, bizim için bunun önemi yoktur. Arabanın hareketine bakarak tekerleklerin dönmekte olduğunu biliriz.

YANIT: Bir araba sonsuza dek zıplayıp durabilir. Evet, bu da hareket sayılır; gelgelelim, bu hareket yarım saat içinde içinizi dışınıza çıkarır. Arabanın vites düzeni, piyesteki geçiş süreci ile ölçüştürülebilir, çünkü ikisi de hız düzenlemede işlevseldir. Hoplaya zıplaya giden bir araba sizi nasıl fiziksel olarak rahatsız ederse, birbirini izleyen bir sıra sıçramalı çatışmalar da coşkusal yönden rahatsız eder. «Hareket halindeki bir tekerleğin her dönüşünü görmemiz gerekmekte midir?» sorunuz ilginçti. Bir geçişin her hareketini/dönüşümünü saptamak zorunda mıyız? Hayır, buna gerek yok. Eğer geçiş için önerdiğiniz bir hareket karakterin zihinsel devinimine ışık tutarsa, bu kadarı yeterlidir, diyebiliriz. Bu da, yazarın, gerçeğini, geçiş süreci içince yoğunlaştırma, tüm hareketi/dönüşümü verme -ya da hissettirme- hususundaki yeteneğine bağlıdır.

KRİZ, DÜĞÜM/DORUK NOKTA, ÇÖZÜM

Doğum sancılarında kriz vardır ve doğumun kendisi düğüm/doruk noktadır. Sonuç, ister yaşam olsun, ister ölüm, çözüm olacaktır.

Romeo ve Juliet piyesinde Romeo, sevgilisi Rosalind'i bir kerecik olsun görebilmek için yüzüne maske takarak nefret ettiği Capulet'lerin evine gider. Orada öyle güzel, öyle büyüleyici bir kız görür ki, birden çarpılır ve deli gibi âşık olur (kriz). Sonra da Juliet'in, ailesinin can düşmanı Capulet'lerin varisi olduğunu öğrenir (düğüm/doruk nokta). Mrs. Capulet'in yeğeni Tybalt, Romeo'yu teşhis edince, onu öldürmeye kalkar (çözüm).

Bu arada Juliet de Romeo'nun Romeo olduğunu öğrenir ve gider, derdini aya, yıldızlara anlatır. Juliet'in aşkıyla beyninden vurulmuş dönen Romeo yaklaşır, onun anlattıklarına kulak verir (Kriz). Evlenmeye karar verirler (düğüm/doruk nokta). Ertesi gün, Romeo'nun dostu rahip Lawrence'ın hücrelerinde evlenirler (çözüm).

Gündüzün geceyi izlemesi gibi, her perdede kriz, düğüm ve çözüm birbirini izler. Bu olguya bir başka piyeste daha yakından bakalım.

Krogstad, Nora'ya, eğer işini elinden almaması için Helmer'i ikna etmezse, yaptığı sahteciliği açığa vuracağını söyler.

Bu tehdit -sonuç ne olursa olsun- Nora'nın yaşamında bir dönüm noktası olacaktır; bir kriz. Eğer Nora, Helmer'i, Krogstad'ın bankadaki işinden atılmaması konusunda etkileyebilirse, bu, daha önce bütün olup bitenlerin bir noktaya erişmesi demek olacaktır; düğüm/doruk noktası. Öte yandan, eğer Helmer, Krogstad'ı işinde alıkoymayı reddedecek

olursa, aynı sahne için bu da başka bir düğüm/doruk noktası oluşturur.

«HELMER: İnan bana, onunla birlikte çalışmam benim için tamamiyle olanaksız; açıkçası, bu tür kişilerle aynı yerde bulunmak beni hasta ediyor.»

Helmer'in bu sözleriyle sahnenin en yüksek noktasına ulaşıyoruz: düğüm/doruk noktası. Helmer acımasızdır, uzlaşmaya yanaşmaz. Krogstad, Nora'yı ele verecektir - Helmer, imza sahteciliği yapan bir kadının annelik edemeyeceğini söylemiştir. Ayrıca, durum bir rezalet halini almaktadır; Nora, sevdiği kocası ile çocuklarından olacaktır. Sonuç: dehşet verici.

Daha sonraki sahnede Nora yeniden bir uzlaşma yolu bulmaya çalışırsa da, Helmer'in gene kılı kıpırdamaz. Bunun üzerine Nora, Helmer'i dar kafalılıkla suçlar. Helmer hemen alınır. Kriz. Bu kez Helmer kararlıdır. Şöyle der:

«Pekâlâ - bu işi burada bitirmeliyim artık.»

Hizmetçiyi çağırır, hemen postaya atılmak üzere bir mektup verir. Hizmetçi çıkar.

«NORA: (Soluğu düğümlenmiş gibi) Thorwald! Bu mektup da ne?

HELMER: Krogstad'ın görevine son veren mektup.

NORA: Çağır hizmetçiyi geri, Thorwald! Çabuk ol. Thorwald! Çağır geri. Benim hatırım için -kendi hatırın için- çocuklarının hatırı için yap dediğimi. Beni duyuyor musun Thorwald? Çağır hizmetçiyi geri! Bu mektubun başımıza ne işler açacağını bilmiyorsun.

HELMER: Çok geç.»

Düğüm/doruk nokta. Çözüm, Nora'nın boyun eğmesi. Bu kriz ve düğüm, bir öncekinden daha üstün düzeydedir. Evvelce Helmer yalnız tehdit etmişti, şimdi ise, tehdidini uygulamaya koydu. Krogstad işinden atılmıştır.

İşte, krizin, düğümün, çözümün daha da üstün düzeyde kendini gösterdiği ondan sonraki sahne. Son krizle gelmekte olan kriz arasındaki geçişe de dikkat edin.

Krogstad mutfak kapısından usulca içeri girer. Görevine son verildiğini bildiren mektubu almış-

tır. Helmer öteki odadadır. Nora, Helmer'in Krogstad'ı evde görmesi olasılığı ile dehşet içinde kalmıştır. Kapıyı sürmeleyerek Krogstad'a, «Yavaş konuşun - kocam evde,» der.

KROGSTAD: Olsun! Beni ilgilendirmez.

NORA: Benden ne istiyorsunuz?

KROGSTAD: Bir konu hakkında açıklama.

NORA: Çabuk olun öyleyse. Nedir konu?

KROGSTAD: Sanırım, biliyorsunuz, işimden çıkarıldığım bildirildi bana.

NORA: Önleyemedim Mr. Krogstad. Sizin için elimden geldiğince uğraşımsa da hiç bir yararı olmadı.

KROGSTAD: Demek kocanız sizi bu kadar seviyor? Başınıza ne işler açabileceğimi bildiği halde, gene de-

NORA: Onun bu konu hakkında herhangi bir şey bildiğini nasıl aklınızdan geçirebiliyorsunuz?

KROGSTAD: Aklımdan hiç böyle bir şey geçmiş değil. Bu kadar cesurca davranış, doğrusu, aziz Thorwald Helmer'imize hiç de yakışmıyor.

NORA: Mr. Krogstad, kocama karşı biraz saygılı olun, lütfen!

KROGSTAD: Tabii - her türlü saygıyı hak etmektedir elbet. Ancak, sorunu bu derece titizlikle örtbas ettiğinize bakılırsa, ben de sizin, dün yaptığınız işin içyüzü hakkında bugün daha açık seçik bir anlayışa erdiğiniz sonucuna varabilirim, değil mi?

NORA: Sizin bana öğretmek istediğinizden daha iyi anlamış bulunuyorum.

KROGSTAD: Doğru, benim gibi kötü bir hukukçudan ne beklenir ki...

NORA: Benden istediğiniz ne?

KROGSTAD: Yalnızca sizin ne halde olduğunuzu görmek istedim, Mrs. Helmer. Bütün gün sizi düşündüm. Bir veznedarda, bir köşebaşı avukatında, bir - nasıl söyleyeyim, benim gibi bir insanda da duygu denen şeyden biraz olsun bulunur, herhalde.

NORA: Öyleyse, kanıtlayın bunu, çocuklarımı düşünün!

KROGSTAD: Siz ve kocanız benim çocuklarımı

düşündünüz mü? Ama bunun da hiç önemi yok. Ben yalnızca, bu sorunu o kadar ciddiye almayın demeye geldim buraya. Şimdilik hiç bir suçlama da bulunacak değilim.

NORA: Evet, elbette; ben zaten emindim bundan.

KROGSTAD: Bütün bunlar dostça da bir çözüme bağlanabilir; bu işin öyle herkesin ağzına düşmesine gerek yok. Olay üçümüz arasında bir giz olarak kalabilir.

NORA: Kocam bu konuda hiç bir şey bilmemeli.

KROGSTAD: Bunu nasıl önleyebilirsiniz? Yoksa, anladığıma göre, borcunuzu ödeyebilecek durumda olduğunuzu mu söylemek istiyorsunuz?

NORA: Hayır, şu anda değil.

KROGSTAD: Öyleyse birkaç gün içinde bu parayı bulmanın çaresine bakacaksınız demek?

NORA: Böyle bir çare bulabileceğimi söylemek istemedim.

KROGSTAD: Bulsanız da zaten pek işinize yaramayacak artık. Elinizde kıyamet kadar para da olsa, senedi size geri verecek değilim.

NORA: Senedi elinizde tutmaktaki amacınız nedir, bana söyler misiniz?

KROGSTAD: Senedi yalnızca saklamak, elimin altında tutmak istiyorum, o kadar. Bu işle ilgili olmayanlar bu konuda hiç bir şey bilmeyecekler. Eğer bunun için umutsuzluğa düştünüz de aklınızdan bir şey geçiriyorsanız-

NORA: Evet, geçiriyorum.

KROGSTAD: Evinizi, yuvanızı terketmeyi düşünüyorsanız-

NORA: Düşünüyorum.

KROGSTAD: Yahut daha feci bir şeyi aklınızdan geçiriyorsanız-

NORA: Bunu nerden biliyorsunuz?

KROGSTAD: Vazgeçin bunlardan.

NORA: Böyle bir şeyi düşündüğümü nerden biliyorsunuz?

KROGSTAD: Bizim gibilerin aklına ilkin böyle şeyler gelir de ondan. Benim de aklıma vaktiyle bu gelmişti, ama; ne yalan söyleyeyim, cesaret edemedim.

NORA: (Bitkin) Ben de...

KROGSTAD: (Rahat bir tonla) Ya! Siz de cesaret edemediniz demek?

NORA: Evet; ben de, ben de cesaret edemedim.

KROGSTAD: Aslında bu, büyük bir aptallıktan başka bir şey olmazdı. Hele aile içinde ilk fırtına geçip gittikten sonra... Cebimde kocanıza ilişkin bir mektup var. (Kriz başlamıştır.)

NORA: Her şeyi yazdınız mı ona?

KROGSTAD: Elimden geldiğince yumuşak bir anlatımla.

NORA: (İvedilikle) Bu mektup onun eline geçmemeli. Yırtıp parçalayın onu! Parayı sağlamak için bir çare bulacağım elbet.

KROGSTAD: Bağışlayın beni, Mrs. Helmer, sanırım, az önce size dedim ki-

NORA: Ben size olan borcumdan söz etmiyorum. Siz bana, kocamdan ne kadar para istediğinizi söyleyin. Söyleyin de bulayım o parayı.

KROGSTAD: Ben kocanızdan para mara istemiyorum.

NORA: Ne istiyorsunuz öyleyse?

KROGSTAD: Söyleyeyim. İşime devam ederek çevremın saygısını yeniden kazanmak ve bu yolda kocanızın buna yardımcı olmasını istiyorum. Son bir buçuk yıldan bu yana hiç bir kirli işe elimi sürmedim, bütün bu süre içinde, en çetin koşullar altında savaştım durdum. Başarıya adım adım ulaştığımı görmekten hoşnuttum. Şimdi, işimden atılmış bulunuyorum; ama bundan böyle aynı işe dönmekle yetinemem. İşte söylüyorum size: yükselmek istiyorum. Daha yüksek bir mevki ile bankaya yeniden girmek istiyorum. Kocanızın bana bir olanak yaratması gerekmektedir.

NORA: O, bunu dünyada yapmaz!

KROGSTAD: Yapacak, ben onu bilirim; karşı gelmeye cesaret edemiyecektir. Bir kez onunla aynı yerde işe başlayayım da bakın görün neler olacak! Bir yıl içinde müdürün sağ kolu olacağım. Artık bankayı Thorwald Helmer değil, Nils Krogstad yönetecek. (Kriz. Düğüme doğru gitmektedir.)

NORA: Siz bunu hiç bir zaman göremeyeceksiniz.

KROGSTAD: Yoksa bir şey yapmak niyetinde mısınız?

NORA: Evet, artık onu yapacak cesaretim var.

KROGSTAD: Beni korkutamazsınız. Sizin gibi böyle nazik, elbebek-gülbebek bir kadın...

NORA: Göreceksiniz, göreceksiniz.

KROGSTAD: Buzun altında mı dersiniz? Yani gidip kendinizi soğuk, karanlık suyun içine mi atacaksınız? Sonra, ilkbaharda, saçlarınız dökülmüş, dehşet verici ve tanınmaz bir halde cesedinizin su yüzünde dalgalanarak...

NORA: Beni korkutamazsınız.

KROGSTAD: Siz de beni korkutamazsınız. Zaten olacak bir şey değil bu, Mrs. Helmer. Ayrıca, ne yararı olur bunun? Ne yönden bakarsak bakalım, Helmer kısıkvrak avucumun içindedir.

NORA: Peki, sonra? Ben göçüp gittikten sonra da-

KROGSTAD: Ününüzün, onurunuzun benim elimde olduğunu unutuyorsunuz galiba? (Nora nutku tutulmuş bir halde ona bakmaktadır.) Evet, şimdilik sizi uyarmış oldum. Akılsızca bir şey yapmaya kalkışmayın. Helmer mektubumu aldıktan sonra kendisinden haber bekleyeceğim. Beni gene bu türlü yollara sürükleyen de kocanız olduğunu unutmayın. Yaptıklarından dolayı onu hiç bir zaman affetmeyeceğim. Hoşça kalın, Mrs. Helmer. (Koridor yolu ile çıkıp gider.)

NORA: (Koridor kapısının önündedir; kapıyı biraz aralar ve dışarıyı dinler.) Gidiyor. Mektubu kutuya atmadı. Oh, hayır, hayır! Olanaksız bu! (Kapıyı yavaş yavaş açar.) Bu da ne? Dışarda bekliyor. Aşağı inmemiş. Çekiniyor mu? Yoksa-? (Mektup kutusuna bir mektup düşer, sonra aşağıda, merdiven basamakları üzerinde Krogstad'ın gittikçe kaybolan ayak sesleri işitilir. - Nora, boğuk bir feryatla, odanın öbür yanındaki kanapenin önünde bulunan masaya doğru yürür. Kısa bir susuş.) (Düğüm/doruk nokta.) Mektup kutuda. (Korka çekine koridor kapısına doğru yürür.) Kutuda mektup, kutunun içinde. Thorwald, Thorwald!.. Şimdi ikimiz de mahvolduk! (Çözüm. Boyun eğme. Fakat, yaşamın hüküm sürdüğü yerde mutlak boyun eğ-

me diye bir şey olamaz; bu nedenle Nora gücünü bir kez daha deneyecektir.)

Düğümün en önemli anı, Krogstad'ın, mektubu kutuya attığı andır.

Ölüm, bir düğüm/doruk noktadır. Ölüm öncesi ne kadar cılız olursa olsun, umut var olduğu sürece, kriz sayılır. Bu iki kutup arasında geçiş yer alır. Bu geçişi de, hastanın durumunda kendini gösteren gerileme ya da iyileşmeye doğru ilerleme doldurur.

Eğer bir adamın dikkatsizlikle kendini nasıl yakarak öldürdüğünü sergilemek isterseniz, önce onu uyuklaya uyuklaya sigara içerken göstermelisiniz, sonra da bir ara sigara perdeyi tutuşturmalıdır. İşte böyle bir anda krize ulaştınız demektir. Niçin? Çünkü dikkatsiz adam uyanıp ateşi söndürebilir ya da birileri yanık kokusu alabilir ve böylece adam da kurtulur; bunlardan hiç biri olmazsa, o zaman adam yanar ve ölür. Bu durumda anlar önemlidir, kriz ise uzayabilir.

Kriz; şu ya da bu yolda kesin değişikliğe uğrayacak bir durumdur.

Şimdi, krizin ve düğümün nasıl oluştuğunu inceleyelim. Okuyucunun artık yakından tanıdığı *Bir Bebek Evi*'ni ele alacağız. Bu piyeste düğüm, önermenin içinde yer almaktadır: «Karı-koca arasındaki eşitsizlik, mutsuzluğa neden olur.» Piyesin sonunu en başından bilen yazar, bu önermeyi kanıtlayacak olan karakterleri bilinçli bir seçimle saptamıştır. «Olaylar örüntüsü» konusunu, «Karakterler Kendi Yazgılarını Kendileri Dokurlar» bölümlerinde gözden geçirmiştik. Nora'nın, hangi gereksinmenin baskısı ile babasının imzasını benzetleyerek Helmer'in yaşamını kurtarmak amacıyla Krogstad'dan borç para almak zorunda kaldığını göstermiştik. Eğer Krogstad düpedüz bir tefeci olsaydı, piyes sıcaklığını yitirirdi. Bilindiği gibi, Krogstad da ailesini kurtarmak için, Nora'nın yaptığını yapmış, yani imza sahteciliği etmiştir. Bu olay her ne kadar örtbas edilmişse de Krogstad bir kez damgayı yemiştir. Bununla birlikte, ailesinin hatırı için, adını temize çıkarmak amacıyla gene de canını dişine takar. Dünyanın gözünde eski itibarını kazanmak için

çok çalışır. Bir bankada iş bulması, Krogstad'a saygınlık yolunun yeniden açılması demektir.

Nora'nın para için kendisine başvurduğu sırada Krogstad'ın durumu işte budur. Başkalarına borç vermekte olan Krogstad, Nora'ya vermekte de bir sakınca görmez. Ayrıca, aralarında sevgi söz konusu olmasa da, Helmer okul arkadaşıdır. Helmer, Krogstad'ı küçümsemiş ve yaptığı söylenen imza sahteciliği nedeniyle de onu tanımış olmaktan adeta utanç duymuştur. Bu saygı meraklısı adamın karısının da vaktiyle kendi başına gelmiş olan aynı çirkin olayın içine yuvarlandığını görmek, Krogstad için tatlı bir öğ vesilesidir. Helmer, bankada müdürlük koltuğuna oturup da görünüşte yasal yoldan olmakla birlikte aynı zamanda Nora ya da bir başkası, vereceği sağlam kararı etkilemeye kalkışmasınlar düşüncesiyle Krogstad'ın işine son vermiştir. Bu da Krogstad'ı deliye döndürmüş, Helmer'le kıyasıya savaşıma itmiştir. Şimdi, paradan daha fazlasını istemektedir. Şimdi, Helmer'i rezil kepaze etmek, mahvetmek ve dünyada yükselmek istemektedir. Şimdi, silahı eline geçirmiştir, kullanacaktır o silahı.

Gördüğünüz gibi, bu olguda karşıtların birliği kusursuzdur. Nora, yaptığı işin, başını nasıl derde soktuğunu anlamıştır artık; anlamıştır ama, Helmer'in bunu büyük bir ahlaksızlık sayacağını düşünerek konuyu ona açmaya cesaret edemeyecek kadar dehşete kapılmıştır. Öte yandan, işinden atılarak onuru kırılan ve çocuklarının temiz adını yeniden tehlikede gören bir Krogstad var ki, sonunda birilerinin mahvolması pahasına da olsa davası uğrunda var gücüyle savaşmayı göze almıştır.

Bu çatışma uzlaşma ile çözümlenemez. Nora, Krogstad'a istediği kadar para vermeyi önerirse de, Krogstad tepeden topuğa öğ alma duygusu ile dolmuş bir kere, parayı marayı gözü görmez. Dürüstlüğü kanıtlamak, hakkını elde etmek zorundadır. Helmer onu mahvetmek istemişti, şimdi o Helmer'i mahvedecek.

Taraflar arasındaki bu hiç mi hiç uzlaşma tanımaz anlaşmazlık; gelişmeli çatışma, kriz, düğüm/doruk noktanın doğmasına neden olur. Kriz piyesin

başından itibaren hissettirir kendini; karakterlerin seçimi krizi belirlemiştir. Fakat - karakterlerden biri şu ya da bu nedenle zayıflayacak olursa, düğüm/doruk nokta her an yıkıma uğrayabilir. Eğer aşkı, sorumluluk duygusundan daha ağır bassaydı, o zaman Helmer, Nora'nın yalvarmalarını dinleyerek Krogstad'ı işinden atmazdı. Fakat Helmer Helmer'dir ve karakterinin gereğini yerine getirir.

Görüldüğü gibi, sonuncusu bir öncekinden daha da üstün düzeyde olmak üzere, krizle düğüm birbirini kovuşturur.

Tek bir sahne, önermenin o sahneye ilişkin sergilemesi ile karakter sergilemesini, çatışmayı, geçişi, krizi, düğümü ve çözümünü içerir. Bu işlem sizin piyesinizdeki sahneler sayısınca da, yükselen bir çizgi doğrultusunda yinelenmiş olmalıdır. *Hortlaklar* piyesinin ilk sahnesine bir göz atalım, bakalım durum böyle midir?

Perde açıldığında, Krogstad'ı bahçe kapısının yanında dikilir görürüz; Regina onun yolunu kesmiştir.

«REGİNA: (Soluğunu tutarak) Ne istiyorsun? Yaklaşma! Yağmur damlıyor üstünden.

ENGSTRAND: Tanrının rahmeti bu, kızım.

REGİNA: İblisin rahmeti, başka bir şey değil!»

Bu ilk üç satır ikisi arasındaki düşmanlığın tohumlarını içermektedir. Birbirini izleyen satırlar bize bu karakterlerin fiziksel, toplumsal ve ruhsal yapıları hakkında olduğu kadar aralarındaki ilişki hakkında da bilgi vermektedir. Öğreniyoruz ki, Regina sağlıklı ve güzel görünüşlüdür; Engstrand ise, topaldır ve içki meraklısıdır. Öğreniyoruz ki, Engstrand, mevkiini daha da iyileştirmek için pek çok plana başvurmuş, hepsi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Öğreniyoruz ki, Regina'yı tuzak olarak kullanmak suretiyle bugünlerde denizciler için bir pansiyon açmayı tasarlamaktadır. Öğreniyoruz ki, Engstrand, bir öfke anında karısını nerdeyse öldürecekmiş. Daha da öğreniyoruz ki, Regina, Alving'lerin yanında eğitimini geliştirmiştir; Oswald ile ilişki kurmuştur; bir söylentiye göre de Engstrand'ın çalıştığı kimsesiz çocuklar yurdunda öğretmenlik yapmıştır.

Bu ilk beş sayfada, daha önce listesini verdiğimiz ögelerin kusursuz işbirliğini görebilirsiniz. Engstrand'ın önermesi, doğacak sonuçlara aldırmadan, Regina'yı alıp evine götürmektir. Regina'nın önermesi ise, gitmemektir. Engstrand'ı yöneten itici güç ya da güdü, Regina'yı kendi işinde kullanmak, Regina'nın güdüsü ise, Oswald ile evlenmektir. Piyesteki karakterler bize çatışma yolu ile (sergilenerek) tanıtılmaktadır. Ağızlarından çıkan her söz, özellikleri ve ilişkileri üzerine ışık tutmaktadır. İlk satırın harekete getirdiği çatışma, Regina'nın başarıya ulaşması sonucunda doruğa ulaşır.

Regina'nın gitmemek, Engstrand'ın ise, mutlaka götürmek kararı arasında oluşan küçük çatışmadaki geçiş kusursuzdur. Piyesin başlangıcından Engstrand'ın Regina'yı eve götürmek istediği ana kadar arada geçen konuşmalara yakından bakın. Bu konuşmalardan, Regina'nın, Engstrand'ın, kendisi için kullandığı adları anımsayarak öneriye karşı çıkışını; «birinci sınıf lokantada yemek yeme» planı hakkında sayıp döktüklerini; annesinin yaptığı gibi, denizcilerden nasıl para sızdırabileceğini öğütlediği noktaya kadar olan dönüşümü izlemenizi istiyorum. *Kriz*, Engstrand'ın öğüdünün hemen ardından kendini gösterir, *düğüm* de hızla onu izler.

«REGİNA: (Ona doğru ilerleyerek) Defol!

ENGSTRAND: (Geri geri giderek) Dur! Dur! Beni dövmeye kalkmayacaksın herhalde?

REGİNA: Döveceğim, evet! Eğer annen gibi konuşursan, vuracağım. Defol diyorum sana! (Bahçe kapısına kadar itekler.)»

Düğüm doğal olarak meydana gelmiş, çözüm de Engstrand gitmeden önce belirmiştir. Engstrand, Regina'ya, nüfus kütüğündeki kayıta göre, kızı olduğunu anımsatarak isterse zorla eve götürebileceğini söyler. İşte, daha önce sözünü ettiğimiz bütün ögeler burada gene karşımıza çıkmaktadır.

Regina ile Manders arasında geçen daha sonraki sahne, hemen ilk sahneyi izlediği gibi, gereken her şeyi de içermektedir. Düğüm/doruk nokta, Regina, kendisini Manders'e vermeye kalktığı zaman belirir; zavallı, korkak Manders ise, dehşet içinde

söyle der: «Acaba Mrs. Alving'e burada bulunduğumu söylemek lütfunda bulunur musunuz?»

Hortlaklar'da baştan sona kesin çizgilerle belirtilmiş düğümler görürsünüz.

Doğa, diyalektiğe uygun olarak çalışır; hiç bir zaman sıçrama yapmaz. Doğadaki oyun kişilerinin dağıtımı iyi yapılmıştır. Karşıtların birliği demir gibidir, krizle düğümler dalgalar halinde birbirini izler.

İnsan vücudu, zarar vermemeleri için akyuvarlar tarafından korunan bakterilerle doludur. Sağlıklı bir vücut birçok krizi ve birçok düğümü olan bir sahnedir. Eğer vücudun direnci az, akyuvarların sayısı yetersiz olursa, o zaman bakterilerin tehlikesi ve etkisi de artar. Mikroplarla koruyucu akyuvarlar arasında sürüp giden gelişmeli bir çatışma vardır. Savunma güçleri savaş hattından tümüyle geri çekildiğinde, kriz başgösterir, böylece, vücut için de büyük tehlike belirmiş olur. Tıpkı bir piyestekine benzer biçimde karşımıza şu önemli soru çıkar: acaba kahraman (protagonist: vücut) mahvolacak mı? Ne kadar zayıflamış olursa olsun, akyuvarlar saldırıya geçer, vücut da bütün gücüyle sonucu belirleyecek olan savaşa katılır. Bakterilerin en öldürücüsü olan savaşçılar da bir yandan saldırıya geçer - ateş yükselir. Bakteriler ateşi yaratmış ve ateş vücudu sarmıştır. Bu son kriz, vücudu ölüm kalım savaşı içine itmiştir. Eğer vücut ölürse, çözüme ulaşmış oluruz - çözüm: cese-din gömülmesi. Eğer vücut ölmezse, gené çözüme ulaşmış oluruz - bu seferki çözüm: iyileşme.

Bir adam hırsızlık yapmıştır: çatışma. Kovuşturulmaktadır: gelişen çatışma. Yakalanır: kriz. mahkûm olur: düğüm/doruk nokta. Tutuklevine yollanır: sonuç/çözüm.

İlginç olan, «kur yapma» ya da «gebe kalma» gibi «hırsızlık etme»nin de başlıbaşına bir düğüm/doruk nokta olmasıdır. Orta boyuttaki bir düğüm bir piyeste ya da yaşamda daha büyük düğümün doğmasına neden olabilir.

Ne başlangıç vardır, ne de son. Doğada her şey sürüp gitmektedir. Böyle olduğu içindir ki, bir piyeste, başlangıç olarak karşımıza çıkan, bir çatış-

manın başlangıcı değil, doruk noktaya doğru oluşum sürecidir. Bir karar verilmiştir, o kararı veren karakter içsel bir doruk noktaya tırmanmıştır. Verdiği karara göre hareket eder, böylece bir çatışma gelişmeye başlar, gelişme sırasında değişikliğe uğrar çatışma, giderek krize dönüşür, sonra da düğüm/doruk nokta halini alır.

Kesinlikle biliyoruz ki, evren uyumlu bir oluşum içinde bulunmaktadır. Yıldızlar, güneş, hatta milyonlarca kilometre uzaklıktaki güneşler bile dünyamızı meydana getiren aynı öğelerden oluşmuştur. Bizim bu önemsiz küremizde bulunan doksan iki ögenin hepsi, üç bin ışık yılında bize ulaşan ışınlarda da bulunmaktadır. Aynı öğeler bir insanda, tek gözeli bir canlıda - kısaca, doğadaki her yerde bulunmaktadır.

Yıldızlar arasındaki ayrımla insanlar arasındaki ayırım aynıdır ve bu ayırım: onlardaki yaş, ışık yoğunluğu, sıcaklık vb. gibi çeşitli öğelerin değişen oranından ileri gelmektedir. Bir yıldız hakkındaki bilgimiz bizi, bütün öteki yıldızlar hakkında bilgi edinmeye daha da yaklaştırır. Alın okyanustan bir damla; bütün okyanusları oluşturan aynı öğelerin o damlada da bulunduğunu göreceksiniz.

Aynı ilke insan varlığı ve piyes için de geçerlidir. Bir piyesin en kısa sahnesi bile, üç perdelik bir piyesteki bütün öğeleri içerir. O sahnenin, karakterler arasındaki çatışma ile açıklanan kendine özgü önermesi vardır. Çatışma geçiş yolunda gelişip ilerleyerek krize, sonra da düğüm/doruk noktaya ulaşır. Bir piyeste sergileme/açıklama nasıl süreklilyse, kriz ve düğüm de dönüşümlüdür.

Şu soruyu bir kez daha soralım: nedir kriz? Ve yanıtlayalım: «Kriz, dönüm noktasıdır; aynı zamanda, sonucu şu ya da bu yolda kesinlikle belirleyici bir değişikliğin meydana gelmesi olasılığını içeren bir durumdur.»

Bir Bebek Evi'ndé büyük kriz, Helmer'in, Krogstad'dan gelen mektubu bulduğu ve gerçeği öğrendiği zaman patlak verir. Ne yapacaktır? İçinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için Nora'ya yardım mı edecektir? Nora'yı bu işi yapmaya iten güdüyü anlayacak mıdır? Ya da, karakterine uy-

gun olarak, onu cezalandıracak mıdır? Bilmiyoruz. Gerçi Helmer'in böyle durumlarda nasıl bir tavır alacağını bilmekteyiz, ancak, Nora'yı çok sevdiğini de bilmekteyiz. Bu belirsizlik daha sonra krize dönüşecektir.

Düğüm, en son nokta, Helmer, anlayış gösterecek yerde, kudururcasına öfkelenildiği zaman başgösterir. Çözüm de, Nora'nın evi terketme kararı olacaktır.

Hamlet'de, Macbeth'de, Othello'da çözümler uzun sürmez. Düğümden hemen sonra cezalandırma vaadi, ardından da ceza gelir, perde kapanır. *Bir Bebek Evi*'nde çözüm, hemen hemen son perdenin yarısını alır. Hangisi daha iyidir? Bir Bebek Evi'nde İbsen'in yaptığı gibi, eğer yazar çatışmayı zayıflatmadan koruyup sürdürebilirse, şu ya da bu iyidir diye kesin bir kural ortaya atılamaz.

IV GENEL

1

ZORUNLU SAHNE

Geçen gün, bilgi dünyasına katkıda bulunan bir bilim adamı öldü. Ben size bu adamın yaşam öyküsünü anlatayım, sonra da siz bana bu öykünün en önemli evresinin hangisi olduğunu söyleyin.

Bilim adamımız doğal bir hamileliğin sonucunda, sağlıklı biçimde doğdu, fakat dört yaşında tifoya yakalandı. Bu yüzden kalbi sakatlandı. Yedi yaşındayken babası öldü, annesi bir fabrikada çalışmak zorunda kaldı. Çocuğa komşular baktıysa da yeterince beslenemedi çocuk.

Bir gün caddelerde dolaşırken bir arabanın önüne fırladı. Ayağının ikisi de kırıldı; ilkin hastanede, sonra da evde yatağa mahkûm oldu. Vaktini, kendi yaşındakilerle ölçüştürülemeyecek ölçüde durmadan okumakla geçirdi. On yaşında felsefeye sardı; on dördünde kimyacı olmaya karar verdi. Annesi çalıştı çabalağı, fakat okula gönderemedi.

Bir ara durumu düzelir gibi oldu, gece okuluna gidebilmek için bir işe girdi. On yedi yaşındayken biokimya üzerine yazdığı bir denemeden yirmi beş dolar kazandı. On sekiz yaşına geldiğinde bir adamla karşılaştı; adam, delikanlıdaki gizilgüçleri gördü ve tuttu onu koleje yolladı.

Delikanlı kolejde hızla ilerledi. Derken, günün birinde kızın birine tutuldu ve onunla evlendi. Korumucusu bu işe kızdı, para yardımını kesti. Bunun üzerine o da bir kimya fabrikasına işçi olarak girip çalışmaya başladı. Yirmisine geldiğinde baba

oldu; aylık geliri ise çok azdı, evini geçindirmeye yetmiyordu. Fazla mesai üstlendi ve hasta oldu. Karısı onu çocuğu ile başbaşa bırakıp babaevine döndü. Delikanlı çok acı çekti, bir ara intihar etmeyi düşündü. Yirmi beş yaşında tekrar gece okulunda öğrenimini tamamlamaya çalışırken görüyoruz kendisini. Sonunda, karısı boşandı ondan ve adamcağızın kalbi daha da kötüleşti; hastalığı, acıları arttı.

Otuzunda yeniden evlendi. Kendisinden beş yaş daha büyük olan yeni karısı öğretmendi ve onun tutkusunu anlamıştı. Adam evinde küçük bir laboratuvar kurdu, kuramları üzerinde çalışmaya koyuldu. Başarı, adeta, birden bire kendini gösterdi. Sonra, büyük bir şirket, yaptığı keşiflerde ona destek oldu. Altmış yaşında öldüğü zaman, çağının en çok keşiflerde bulunan kişisi olarak tanınmaktaydı.

Şimdi, söyleyin bakalım, bu bilginin yaşamının en önemli evresi hangisidir?

GENÇ ADAM: Öğretmenle karşılaşması elbet. Deney yapma ve başarı kazanma şansını böylece elde etmiş oldu çünkü.

BEN: Ya, ayaklarının kırılması? O kazada pekâlâ ölebilirdi.

GENÇ ADAM: Doğru. Ölseydi, böyle bir başarı öyküsü meydana gelmezdi. Bu da önemli bir evre.

BEN: Peki, karısının onu boşamasına ne dersiniz?

GENÇ ADAM: Anlıyorum, eğer kadın onu boşamasaydı, o da yeniden evlenemezdi.

BEN: Hastalık geçirdiğini de anımsayın. Eğer hasta olmasaydı, karısı onu boşamayı hiç düşünmeyecekti. Eğer tifodan kalbi sakatlanmasaydı, birçok işte çalışıp bol para kazanabilecekti. Belki birkaç tane çocuk peydahlayacak ve işçi olarak kalacaktı. Şimdi, bütün bunları göz önünde bulundurarak söyleyin, bu olayların içinde en önemlisi hangisidir?

GENÇ ADAM: Doğuşu.

BEN: Ya, annenin gebeliği olgusu?

GENÇ ADAM: Evet. Kuşku yok ki, en önemli evre budur.

BEN: Bir saniye: çocuk doğmadan önce anne dü-

şüp ölseydi, ne olurdu?

GENÇ ADAM: Ne demek istiyorsunuz?

BEN: Bu adamın yaşamında yer alan en önemli olayı bulup ortaya çıkarmaya çalışıyorum.

GENÇ ADAM: Bana öyle geliyor ki, en önemli evre diye bir şey yoktur; çünkü, her evre bir öncekinden doğup gelişmektedir. Bu nedenle, hepsi de eşit ölçüde önemlidir.

BEN: Öyleyse, her evrenin, belli bir zamanda meydana gelen bir takım olayların sonucu olduğu doğru değil midir?

GENÇ ADAM: Doğrudur.

BEN: O halde, her evre, kendinden önceki evreye bağımlıdır.

GENÇ ADAM: Öyle görünüyor.

BEN: Öyleyse, bir evrenin başka bir evreden daha önemli olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz, değil mi?

GENÇ ADAM: Söyleyebiliriz - ancak, zorunlu sahne konusuna doğrudan girecek yerde niçin çevresinde dolanıp duruyorsunuz?

BEN: Piyes yazma sanatına ilişkin ders kitabı yazarların hepsi, bir piyeste zorunlu sahnenin kesenkes bulunması gerektiği noktasında görüşbirliğine varmışlardır da ondan. Onlara göre, zorunlu sahne merakla beklenen sahnedir, vaadedilmiş ve vazgeçilemeyecek olan sahnedir. Başka bir deyişle, piyeste, bütün öteki sahneleri geride bırakan en önemli sahnedir zorunlu sahne. *Bir Bebek Evi*'nde böyle bir sahne vardır, Helmer'in, posta kutusundan mektubu aldığı sahne.

GENÇ ADAM: Siz bu görüşe katılmıyor musunuz?

BEN: Katılmıyorum. Bence, bu piyesteki sahnelerin hepsi zorunludur. Niçin biliyor musun?

GENÇ ADAM: Niçin?

BEN: Çünkü: Helmer hasta olmasaydı, Nora imza sahteciliğine kalkışmayacak, Krogstad borç olarak verdiği parayı istemek üzere eve gelmeyecek, işler karışmayacak, Krogstad o mektubu yazmayacak, Helmer de o mektubu kutudan alıp açmayacak ve...

GENÇ ADAM: Dedikleriniz doğru. Ancak, ben ge-

ne de Lawson'un görüşünü paylaşıyorum. Lawson diyor ki: «Hiç bir piyes, en üstün düzeyde merak uyandıracak bir sahnenin yaratılması doğrultusunda, gereken ilgi ve ilişki yoğunlaşmasından vazgeçemez.»

BEN: Doğru, fakat yanıltıcı. Eğer piyesin önermesi varsa, «en üstün düzeyde merak uyandıracak sahne»yi ancak bu önermenin kanıtlanması yaratabilir. Zorunlu bir sahne ya da önermenin kanıtlanmasında ilgimizi çeken nedir? Piyas önermeden doğup geliştiğine göre, «zorunlu sahne» de elbetteki önermenin kanıtlanmasından doğacaktır. Önermenin belirsizliği ya da yokluğu yüzünden zorunlu sahnelerin birçoğu işlevsiz kalmış, seyirci de merraktan uzak düşmüştür.

Macbeth'in önermesi, «Acımasız tutku, kendi kendini mahveder,» yargısında dile getirilmiştir. *Bu önermenin kanıtlanması, «en üstün düzeyde merak uyandıracak sahne»nin yaratılması için gerekli ilgi ve ilişki yoğunlaşmasını sağlayacaktır.* Her etki bir tepki doğurur. Acımasızlık kendi yıkımını içinde taşır; işte zorunlu sahne, bunun kanıtlanmasıdır. Eğer herhangi bir nedenle bu doğal dönüşüm gecikir ya da atlanırsa, piyes bundan zarar görür.

Bir piyeste hiç bir evre yoktur ki, bir önceki evreden doğmuş olmasın. Her sahne, kendince en önemli evre olmak zorundadır. Ancak böyle bir sahne, ilgimizi ve merakımızı daha sonraki sahneye yönlctmemizi sağlayacak dirimsel güce sahip olabilir. Sahneler arasındaki ayırm, yoğunluk ve gerilim açısından, bir sonraki sahnenin bir önceki sahneden daha üstün olması gerektiği noktasında kendini gösterir. Eğer yalnızca zorunlu sahneye önem verecek olursak, daha önceki sahnelerin de aynı ilgiyi gerektirdiğini unutarak bütün dikkatimizi piyesin bir tek gerilimli sahnesine yönlctme durumu ile karşı karşıya kalırız. Genellikle her sahne aynı öğeleri kapsar.

Piyas, bir bütün olarak, içerdği eylemi doruk noktasına erictirinceye dek sürekli bir gelişim gösterir. Doruk noktanın bulunduğu bu sahne öteki sahnelerden daha gerilimli olacaktır elbet; ancak,

kendinden önce gelen sahnelerin zararına değil kuşkusuz. Yoksa, piyes hayretmez.

Bilim adamının söz konusu ettiğimiz başarısı bir sonuçtur, bu sonuca birçok evrelerden geçilerek gelinmiştir. Yaşamının her evresi başarısızlıkla ya da ölümle sonuçlanan bir doruk nokta olabilirdi. Lawson'a göre: «Zorunlu sahne, piyesin ulaşmak için çırpındığı karşı konulmaz, vazgeçilmez erektir.» Bu doğru değil. Karşı konulmaz, vazgeçilmez erek, önermenin kanıtlanmasıdır, başka bir şey değil. Bu tür görüşler konuyu bulandırmaktadır.

Tıpkı bir piyesin, önermesini kanıtlamak zorunluğunda olması gibi, bilgin de başarıya ulaşmak istemiştir; ancak, elde daha önce ve etrafıca gözden geçirilmesi gereken bir takım sorunlar bulunmaktadır. Zorunlu sahne, bağımsız bir sorun olarak ele alınmamalı. Karakter ve karakterin oluşumunu belirleyen koşullar da dikkate alınmalıdır. Lawson: «Düğüm/doruk noktanın kökleri toplumsal anlayışta yatmaktadır. Etkinlikten kaynaklanan zorunlu sahne, çatışmanın fiziksel gelişimidir,» demektedir.

Fiziksel olsun olmasın, her tür etkinliğin kökleri toplumsal anlayışta bulunmalıdır. Bir çiçek, toprağa gömülmüş değildir; ama o çiçek, kökleri toprakta olan bir gövde üstünde büyümemiş olsaydı, var olamazdı. Lawson ile başkalarının yanlış olarak zorunlu sahne diye adlandırdıkları sahneler, aslında, en son çatışmayı, temel krizi yaratan -önermenin kanıtlanmasını sağlayan- bir değil, birçok zorunlu sahnenin ürünüdür.

2

SERGİLEME

Sergilemenin, bir piyesin başlangıcının öteki adı olduğunu savunan yanlış bir görüş var. Ders kitabı yazarları, bize, eylemimizi başlatmadan önce, karakterlerin ruhsal durumunu, olayların oluşum koşulları ile atmosferini saptamamız gerektiğini söylüyorlar. Bu yazarlar, karakterlerin sahneye nasıl girmeleri, ne söylemeleri, seyirciyi etkilemek için

nasıl davranmaları gerektiğini söylüyorlar. Gelgelelim, bütün söyledikleri, ilk bakışta çok yararlı gibi görünüyorsa da, aslında, işi çıkmaza sokmaktadır.

Bu konuda *Webster* ne diyor?

«*Sergileme*: Bir yazın yapıtındaki anlamı ya da amacı ortaya koymak; bu konularda bilgi vermeyi amaçlamak.»

March'ın *Thesaurus*'u ne diyor?

«*Sergileme*: Göz önüne koyma eylemidir.»

Peki, bizim göz önüne koymak istediğimiz nedir? Önerme mi? Atmosfer mi? Karakterin oluşum tabanı mı? Olaylar örüntüsü mü? Dekorlar mı? Ruhsal durum mu? Yanıt şu olacaktır: bunların hepsini birden ve birlikte sergilemek.

Eğer bunların içinden biz yalnızca «atmosfer»i seçecek olursak, o zaman karşımıza şu soru dikilecektir: bu atmosferde yaşayan kimdir? Bu soruya, New York'lu bir avukat, yanıtını verirse, atmosferin saptanmasına doğru bir adım daha yaklaşmış oluruz.

Soruyu biraz daha ilerleterek bu avukatın nasıl bir insan olduğunu soracak olursak, dürüst, uzlaşmasız ve başarısız biri olduğunu öğreneceğiz. Ayrıca, babasının, oğlunu okutup adam etmek için yoksulluğa kâtlanan bir terzi olduğunu öğreneceğiz. Kendi kendimize sorduğumuz sorularda ve bu sorulara verdiğimiz yanıtlarda «atmosfer» adını anmadan da onu yaratma yolunda olabiliriz. Eğer avukata ilişkin soruşturmamızı daha da geliştirsek, hakkındaki her şeyi öğrenebiliriz. Sözgelimi: dostları, tutkuları, yaşamdaki yeri, ulaşmak istediği erek ve o andaki ruhsal durumu üzerine hayli bilgi edinebiliriz.

Bu adam hakkındaki bilgimiz arttıkça, ruhsal durum, mekân, atmosfer, yetişme koşulları ve olaylar örüntüsü üzerine de daha çok bilgi edinmiş oluruz.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, bizim sergilemek istediğimiz, incelememize konu edindiğimiz kişinin karakteridir. Seyirciye bu kişinin yaşamdaki *isteklerinin, ereğinin* ne olduğunu anlatmak istiyoruz; çünkü, seyirci o kişinin isteklerini bilirse, kendisi-

nin de nasıl bir kişi olduğunu bilecektir. Ruhsal durumu ya da öteki beylik, klişe konulardan herhangi birini sergilemek zorunda değiliz. Bunlar bir piyesi bütünleştiren parçalardır; karakter kendi önermesini kanıtlama çabası içine girdiği zaman var olurlar.

«Sergileme», başlangıçta kullanılan, sonra da kaldırılıp atılan bir şey değil, bütün piyesin bir parçasıdır. Bununla birlikte, konuya ilişkin ders kitapları gene de dramatik örüntüde sergilemeyi sanki bağımsız bir öğeymiş gibi göstermekten geri durmazlar.

Bize göre, «sergileme», hiç bir kesintiye ve kopuntuya uğramadan, piyesin sonuna dek sürüp gitmelidir.

Bir Bebek Evi'nin başlangıcında Nora kendisini, çatışma yolu ile, dış dünyadan pek haberi olmayan, saf, şımarık bir çocuk olarak sergiler. İbsen bunu, bir uşağı araç olarak seçip onun ağzından, yeni gelen kâhyaya efendilerinin kim olduklarını anlatmadan, onlara karşı nasıl davranmak gerektiğini öğretmeye kalkmadan yapar. Mr. X'in çok sinirli bir adam olduğunu, olup bitenleri öğrenince ne yapacağını kimsenin bilmediğini, seyirciye telefon konuşmaları yolu ile duyurma diye de bir şey söz konusu olamaz. Çünkü bu ucuz bir yoldur.

Bir mektubu yüksek sesle okuyarak karakterin geçmiş ve şimdiki durumu hakkında bilgi verme yolu da ucuz bir yoldur. Bu ucuzluklara başvurmak yalnız kötü değil, aynı zamanda gereksizdir de.

Krogstad'ın Nora'dan para istemeye gelmesi, beliren tehlike, bu tehlikeye Nora'nın tepkisi, ikisinin de kimliklerini tam bir şaşmazlıkla açığa vurmaktadır. Nora da, Krogstad da kendilerini bu sahnede olduğu gibi bütün piyes boyunca da çatışma yolu ile sergilerler.

George Pierce Baker şöyle diyor:

«İlkin, seyircide, yalnızca fiziksel eylem aracılığı ile coşku uyandırırız; fiziksel eylem aynı zamanda öyküyü geliştirir veya karakteri açıklar ya da her ikisini birden yapar.

Percival Wilde, *Craftsmanship* adlı kitabında «Sergileme» üzerine şunları yazmaktadır:

«Duygu durumunun hazırlanması, atmosferin yaratılmasıyla yakından ilişkilidir.»

Bu öğüde uyacak olursak şöyle bir sonuç elde ederiz:

«Yoksul yarıcı çiftçilerin yaşamını konu edinen piyesinizde kişileri tam giyimli göstermek zorunda değilsiniz. Atmosfer vermek için, onları paçavralara sarın, harap kulübeleri içinde gösterin, olsun bitsin. Giysi çizimcisini sıkı sıkı tembihleyin de sakın mücevher filan kullanmaya kalkmasın, onlara varlıklı kişiler izlenimini verdirmekten kaçsın ve böylece seyircinin zihnini karıştırsın.»

Mr. Wilde parlak öğüdünü şöyle sürdürüyor:

«Sergilemenin eylemle aynı ya da ondan daha önemli olduğu durumlarda, sergileme her zaman eylemin önüne geçip onun akışını durdurabilir.»

Eğer iyi bir piyes okuyacak olursanız, *sergilemenin aralıksız, son perde kapanıncaya dek sürüp gittiğini görürsünüz*. Mr. Wilde, eylem sözü ile, çatışmayı kastediyor olmalı.

Bir karakter, kendini; yaptıkları ve yapmadıklarıyla, söyledikleri ve söylemedikleriyle açığa vurur. Bir karakter, kimliğini gizliyorsa; yalan ya da doğru söylüyorsa; hırsızlık ediyor ya da etmiyorsa; durmadan kendini açıklıyor demektir. Bir piyesin herhangi bir rolünde sergilemeyi durdurdunuz mu, karakterin değişmesi, onunla birlikte gelişmesi de durur.

«Sergileme» kavramı genellikle yanlış ve yanıltıcı biçimde kullanılmaktadır. Eğer büyük yazarlarımız bu tür «yetkeler»in öğütlerine uyarak sergilemeyi piyesin başlangıcına ya da şurasına burasına yerleştirmekle yetinselerdi, bu yazarların piyeslerinde yarattıkları o ölümsüz karakterler ölü doğardı. Helmer'in en önemli sergileme sahnesi, piyesin sonunda ortaya çıkar - başka hiç bir yerde de çıkamazdı zaten. Mrs. Alving, Hortlaklar'da, piyesin başından beri aralıksız sürüp gelen sergileme sonunda ve karakterinin gelişimine uygun olarak oğlunu öldürür. Ama işi burada bitmez. Artan yaşamını, herkesin yaptığı gibi, kendini sergileyerek sürdürür gider. Çoğu öğretmenlerin «Sergileme» dediği şeye biz, «saldırı noktası» demeyi yeğ tutu-

yoruz.

SORU: Bu görüşünüze katılıyorum. Ancak, «atmosfer, duygu durumu, dekor,» kavramlarını da, öğrenciyi yanıltmadıkça, soruna açıklık getirdikçe kullanmakta bir sakınca görmüyorum.

YANIT: Evet ama, bu kavramlar hiç bir şeyi açıklığa kavuşturmuyor ki. Tersine, bulandırıyor. Duygu durumu konusunda sıkıntıya düşünce, karakter üzerindeki incelemeyi savsaklarsanız. *Play-making* adlı yapıtında William Archer şöyle diyor:

«...Sergileme, eylemin ayrılmaz, bütünleyici parçasıdır.»

Bu görüşe göre; şurada, burada, hiç bir yerde duramazsınız; çünkü karakteriniz sürekli olarak dırimsel bir eylem içinde bulunmaktadır ve ne türden olursa olsun, eylem de (çatışma), bir karakterin sergilenmesidir. Eğer herhangi bir nedenle karakter çatışma içinde bulunmazsa, sergileme -piyesin bütün öteki şeyleri gibi- o saat durur ve biter. Başka bir deyişle, çatışma, «sergileme»nin ta kendisidir.

3 DİYÁLOG

Piyes yazarlığı sınıfımın öğrencileri, «Diyalog» üzerine verdiğim ödev kâğıtlarını getirdiler. Miss Jeanne Michael'in yazdıkları öylesine açık seçik, öylesine anlamlı ve amacına uygun ki, alıntılama-
dan edemedik. Miss Michael şunları yazmış:

«Bir piyeste diyalog: önermeyi kanıtlayan, karakterleri açıklayan ve çatışmayı yürüten başlıca araçtır. Diyaloğun iyi düzenlenmesi son derece önemlidir; çünkü piyesin seyirci açısından en önemli ögesi diyalogtur.

Kötü diyalogla iyi piyes yazılmayacağını kabul eden piyes yazarı, karakterlerin niteliklerine uygun düşmedikçe, ve piyesin eylemi açısından önem taşıyan olayları zorlamasız, doğal ve rahat biçimde yansıtmadıkça, bir diyalogun gerçekten güzel bir diyalog olamayacağını da kabul etmesi gerekir.

Sağlıklı bir diyalogu ancak gelişmeli bir çatışma

doğurur. Karakterlerin sahnede oturup çatışmalar arasındaki boşlukları doldurmak amacıyla uzun, sıkıcı dakikalar ve dakikalar boyunca durmadan konuştuklarını hepimiz görmüşüzdür. Eğer yazar gerekli geçişi sağlamış olsaydı, bu tür gevezelik köprülerine hiç gereksinim duyulmazdı. Ne denli zekice yazılmış olursa olsun, diyalog sağlam temele oturmadıkça hiç bir işe yaramaz.»

Öte yandan, bir de duruk çatışmanın ürünü olan sık diyalog vardır. Çatışan güçlerden hiç biri böyle hareketsiz bir savaşı kazanamayacağı gibi, diyalogları da onları hiç bir yere ulaştırmaz. Karşı karşıya geçip boyuna espri patlatmak, savaşanların hiç birine yengi sağlamaz ve karakterler -ne denli «espri» bir piyesin canlı karakterleri olursa olsun- hiç bir zaman değişip gelişme göstermeyen klişe tipler haline geliverirler. Yüksek komedyada gördüğümüz karakterler ve diyalog, çoğunlukla bu niteliktedir; toplumsal piyeslerin neden pek azının uzun ömürlü oldukları da böylece açıklık kazanmış oluyor.

Diyalog, karakteri açıklamalıdır. Her konuşma, konuşanın üç boyutundan kaynaklanmalıdır; bize kim olduğunu söylemeli ve ilerde ne olabileceğini de hissettirmelidir. Shakespeare'in karakterleri piyesin başından sonuna dek gelişirler, ama bizi şaşkınlığa uğratmazlar; çünkü, bu karakterlerin ilk sözlerinden son sözlerinin ne olacağı kestirilebilir. Böylece, sözelimi, Shylock ilk görüldüğünde kendini açgözlü biri olarak tanıtır, sonunda, başına geleceklerin, bu niteliğiyle çevredeki güçlerin çatışması sonucu geleceğini rahatlıkla kestirebiliriz.

Shakespeare'in olsun, Sophocles'in olsun, piyeslerinin baş kahramanlarını betimledikleri hiç bir not defteri yok elimizde. Danimarka Prensi'nin ya da Thebes Kralı'nın anı defterleri de yok. Ama, Hamlet'in neler düşündüğünü, Oidipus'un sorununun ne olduğunu son derece açıklıkla anlatan sayfalar dolusu diyaloglar var.

Diyalog önceyi açıklamalı. Sophocles'te Antigone'nin ilk sözleri şunlardır:

«İsmene, kardeşim! Sevgili kardeşim!

Başımızda Oidipus'tan miras kalan bunca dert

varken,

Yaşadığımız sürece

Yeni dertler mi verecek Zeus bize?»

Bu dizeler karakterler arasındaki ilişkiyi, karakterlerin dinsel inançlarını, o andaki duygu durumlarını hemencecik ortaya koymaktadır.

Clifford Odets diyalogun bu işlevini *Wake and Sing*'de gerçekleştirir: «Bütün yaşamım boyunca siyahlı-beyazlı bir çift ayakkabım olsun istedim, ama bir türlü olmadı. Delilik.» Bu tümce, karakterin kişiliğini olduğu kadar ekonomik geçmişini de yansıtmaktadır. Diyalog bu işlevini perde açıldığı andan itibaren yerine getirmeye başlamalıdır.

Diyalog, gelecekteki olayların ipuçlarını vermeli-dir. Cinayet piyeslerinde, işlenecek cinayetin güdüsü ve çoğunlukla hazırlığı yer almalıdır. Sözge-limi:

Genç kız, serseriye sivri uçlu bir ege ile öldürdü. Yeterince sade mi? Kızın şu ya da bu vesile ile orada bir eğin varlığından ve ucunun da sivriligi-nden haberli olduğunu mantıksal bir yoldan belirtmedikçe, hayır; aksi halde, onu bir alet olarak kullanmak aklına gelmez. Kızın egeyi bulması, işi-ne yarayıp yaramayacağına karar vermesi rastgele değil, diyalektik bir doğrultuda olmalıdır. Egeyi, korkmadan, böyle bir işte kullanmak kızın karakterine uygun düşmelidir. Seyirci olanı biteni öğrenmekten hoşlanır, diyalog ise, olanı biten yansı-tmanın en iyi yoludur.

Diyalog, karakterden ve çatışmadan doğar, karakteri açıklar, eylemi yürütür. Bunlar diyalogun temel işlevleri olmakla birlikte, yalnızca konuya girmeyi sağlar. Bir yazarın, diyalogunu başarısızlığa uğramaktan koruyabilmesi için bilmesi gereken birçok şey vardır.

Sözcükleri savurmayın, koruyun. Sanat bir seç-medir, fotoğraf değil; eğer gereksiz laf yığının-a boğulmazsa, düşünceniz daha da gelişebilir. «Laf kumkuması» bir piyes, içsel bir rahatsızlığın - ön hazırlık çalışmasının yetersizliğinden kaynaklanan bir rahatsızlığın belirtisidir. Bir piyes, karakterle-rinin gelişmemesi, çatışmanın ilerleyememesi yüzünden «laf kumkuması» haline gelir. Böyle bir pi-

yeste diyalog, ancak, seyirciyi bunaltarak, yönetmeni, talihsiz seyircinin ilgisini çekecek önlemleri aktörler yolu ile boşuna aramaya zorlayarak habire akıntıya kürek çeker durur.

Gerektiğinde, karakteri «parlak söz»e değil, parlak sözü karaktere feda edin. Diyalog, karakterden doğmalıdır; hiç bir parlak söz, yarattığınız karakterin ölümüne değecek kadar önemli değildir. Gelişen bir karakterin zararına olmadan da canlı, renkli ve hareketli bir diyalog ortaya konabilir.

İnsan kendi dünyasının diliyle konuşmalı. Mekanikçi, mekanik deyimlerle, at yarışı tahmincileri atlara ve yarışa ilişkin deyimlerle konuşsunlar. Uğraş diline özgü benzetmeleri gülünç boyutlara vardırmayın, ancak ondan vazgeçmeye de kalkmayın. Uğraş diline özgü benzetmeli dilden yoksun bir diyalog sığ kalır, değerini yitirir. Karışık benzetmeli dil *burlesk*'e çok uygun düşebilir. Aşağı komedyada ilkel Miranda halaya kenar mahalle konuşması yakışır, ama aynı konuşma ciddi bir drama hiç gitmez.

Bilgiçlik taslamaya kalkmayın. Piyesinizi hiç bir zaman slogan kürsüsü yapmayın. Elbette bir bildiriniz olmalı, ama bu bildiriye doğallıkla, incelikle, ustaca sunmalısınız. Piyesinizdeki kahramanın, karakterinden çıkarak nutuk çekmesine izin vermeyin. Duygudaşlığın birden bozulması karşısında seyirci kahkahaya sığır.

Toplumsal haksızlığa ve sınıf zorbalığına karşı reform istekleri Kraliçe Elizabeth'ten günümüze dek dile getirilmiş, hem de çok güzel getirilmiştir. Reform çılgılığı onu atan karaktere ve atıldığı ana ters düşmemelidir. *Bury the Dead*'de savaşa karşı ayaklanma çağrısı, yoksulluk vurgunu yaşlı bir kadından, Martha Webster'den gelir. Yersiz değil, tam yerinde ve yürek sızlatan bir çağrıdır bu.

Paul Green'in *Hymn to the Rising Sun* adlı piyesinde sergilemenin, vaaz gerekmesini nasıl tümüyle ve ustaca ortadan kaldırdığını görmekteyiz. Mr. Green'in yalın ve gerilimli diyalogu karakterin, durumun gülünçlüğünü ortadan kaldıran bir araçtır.

Olay, birbirlerine zincirle bağlanmış hükümlüle-

rin bulunduğu bir kampta, temmuzun dördüncü gün-
nü, güneşin doğuşundan bir saat önce geçer. Kam-
pa yeni gelen bir hükümlü, mastürbasyon yaptığı
için, yalnız ekmek ve su verilerek on bir gündür
işkence odasında tutulan Runt'un durumu karşısın-
da dehşete kapıldığından ne çalışabilmekte, ne de
uyuyabilmektedir. Yeni gelen hükümlü, komutanın
buyruğu ile, «kendisini dayanıklı hale getirmek
için» yediğı dayak karşısında acı acı bağırmaktan
menedilerek *Amerika* şarkısını söylemeye zorlanın-
ca eylem ve ince alay doruğa tırmanır. Runt iş-
kence odasından çıkarılır; ölmüştür, tutulan rapor-
da şöyle denilmektedir: «Ölümü doğal nedenlerin
sonucudur.» Duygusuz, yaşlı aşçı, *Amerika* şarkısı-
nı mırıldanırken, hükümlüler çalışmayı bırakırlar.
İşte hepsî bundan ibaret. Böylesine insanlık dışı bir
işlemi savunan yasaya yönelik hiç bir lânetleme
sözcüğü işitilmez. Tersine, komutan, bu prangalı
hükümlülerin acımasızlıklarını, yabanılıklarını uzun
uzadıya sayıp döken bir nutuk çeker. Piyes, Birle-
şik Devletler ceza yasasının bu yönünü şiddetle suç-
layan bir iddianamedir.

*Bir şeye karşı olduğunuzu göstermek için uzun
boyulu konuşmanız gerekmez.*

Dili, piyesin gerçek/organik parçası haline geti-
rin. Unutmayın ki, piyesiniz vodvil değildir. «Tu-
luat» bütünlüğe zarar verir. Ancak, konuşanın ka-
rakterine uygun düştüğü takdirde uygun görülebi-
lir; tuluatın, «kahkaha uyandırma»nın ötesinde de
bir işlevi olmalıdır. «Yanlışlıklar Komedyası»nın
Shakespeare'i, Dromio'larını, piyese hiç bir katkı-
da bulunmayan berbat bir *cinas*'la konuşturur. Fa-
kat Othello'da söz oyunlarını, bütünün ayrılmaz bir
parçası olarak kullanmayı öğrenmiş görünür. Cına-
yeti işlemeyen önce, Othello, hem olayları, hem de
olaylara karşı kendi tepkisini belirten şu sözleri
söyler: «Söndür ışığı, sonra da ışığını söndür.»

Kids Learn Fast yer yer gülmece ile kaplıdır. Mr.
Shifrin söylemek istediğı bir takım şeyleri kendi
sözleriyle, fakat bebek ağzından söyler. «Sheriff
linçten sonraki gün her zaman gelir», «Mississippi,
Tennessee, Georgia, Florida, farketmez, avlanan hep
zenci ve her şey.» Bu, onun tasarladığı gibi doğal

çocuk dili değildir.

Diyaloğun diyalektiğinin karakter ile çatışmanın diyalektiğinden doğup geliştiği konusu üzerinde daha önce uzun uzun durduk. Diyalog, aynı zamanda, eylem ortakları olan karakterle çatışmadan bir ölçüde ayrılabilmesi ve kendi içinde diyalektik bir bütünlük göstermelidir. Diyalog, yavaş gelişmeli çatışma ilkesi gereğince kendi içinde devinim göstermelidir. Bir takım şeyleri sayarken, sıralarken, en önemli olanı en sona koyarsınız. Sözelimi: «Belediye başkanı, vali ve Başkan ordaydı!» dersiniz. Bunu söylerken sesiniz bile gelişimi belirler. Bir örnek daha: bir, iki ÜÇ, deriz; BİR, iki, üç, demeyiz.

Diyalogda diyalektik gelişim konusundaki en seçkin örneklerden birini, bir bakıma güçsüz bir piyes olan IDIOT'S DELIGHT'ta (II. perde, II. sahnede) bulmaktayız.

«IRENE: (Cephane yetkilisine hitap ederek) ...Dehşet verici düşüncelerimden kurtulmak zorundayım. Bu nedenle, karşılaştığım insanların yüzlerini inceleyerek kendimi avutmaya çalışıyordum; kim olursa olsun: alık, salak, sıradan insanların. (Tatlı bir sadistik tonla konuşmaktadır.) Sözelimi, o genç İngiliz çiftinin akşam yemeği boyunca birbirlerine sokularak oturuşlarını, el ele tutuşmalarını, masanın altında dizlerini birbirine sürtüşlerini hep gözledim. Onu da sırtında şık İngiliz üniforması ve elinde küçük bir tabanca ile kocaman bir tanka ateş ederken izledim. Tank üstüne üstüne geliyordu. Onun coşku dolu, güzel, sağlam yapılı vücudu ise, ezilmiş -mor kana bulanmış hali ile- paramparça bir salyangozu andırıyordu. Fakat ölmeden az önce, «Şükür Tanrıya, o yaşıyor! Karnındaki çocuğumu doğuracak ve o çocuk daha iyi bir dünyaya gözlerini açacak!» diye düşünerek kendini avutuyordu... Ama biliyorum onun nerde olduğunu. Hava saldırısı sonucu yıkılmış bir yeraltı sığınagında uzanıp yatmaktadır; taş gibi, körpecik memelerine organları darmadağın olmuş bir polisin bağırıksakları dolanmış, rahmindeki ceninin parçaları ise, ölü bir piskoposun suratına yapışmıştır. İşte bu düşüncelerle avutuyorum kendimi, Achille. Bū-

tün bu düşünceleri bende yaratan sensin ve ben sana bu kadar yakın olduğumu düşünmekten öyle gurur duymaktayım ki...»

Mr. Sherwood, «tatlı sadistik bir ton»dan bir tragedya yaratmaktadır. Bu yaratının doruğuna, ivedi bir umudun daha da trajik hale getirdiği bir ince alayla erişir. Bu ince alay, bir öncekinin daha dehşet verici bir betimlemesidir. Ayrıca, kendinden iğrenmenin; kendini bilinçli olarak aşağılamanın, dehşet verici olaylara bilinçli bir biçimde katılmanın da en son noktasıdır. Başka bir düzenleme bu kadar etkili olamazdı. Bu düzenleme olmasaydı, başarısızlık önlenemez, felaket kaçınılmaz hale gelirdi.

Nasıl, çatışmanın karakterden, konuşmanın ise her ikisinden doğması gerekiyorsa, konuşma sesinin de hepsinden doğması gerekir. Piyesin gelişmesi gibi tümceler de her sahnenin tartımını ve anlamını duygu ile olduğu kadar sesle de seyirciye ileterek gelişmelidir. Bu konuda da bize gene en iyi örneği Shakespeare vermektedir. Feisefi parçalarındaki tümceleri ağır ve ölçülü, aşk sahnelerindeki tümceleri ise, lirik ve akıcıdır. Sonra, eylemin tırmanma gösterdiği yerlerde tümceler de, yalnızca içerik yönünden değil, sözcük ve hece sayısı yönünden de bir kısalık ve sadelik gösterir, piyesin gelişimine koşut olarak gelişir.

Diyalektik yöntem, yazarın yaratıcı özelliğine zarar vermez. Karakterleriniz bir kere harekete geçti mi, izleyecekleri yol ve konuşma biçimleri büyük ölçüde belirlenmiş demektir; karakterlerin seçimi ise, tamamıyla size ait bir iştir. Bu karakterlerin kullanacakları dili, seslerini, konuşma yöntemlerini dikkate almalısınız. Onların kişiliklerini, öncelerini, yani yetiştirme koşullarını ve bunların, konuşmaları üzerindeki etkilerini düşünmelisiniz. Karakterlerinizi piyes içindeki yerlerine tastamam oturtmalısınız. Bunları yaptınız mı, onların diyalogları da kendilerine düşeni yaparlar. *Ayi*'ya güldüğünüz zaman Çehov'un, o tımturaklı konuşmayı ve gülünç soyluluğu, gülünç biçimde soylulaştırılmış tımturaklı biri karşısında oynayan bir karakterden elde etmiş olduğunu unutmayın. *Denize Giden At-*

ılar'da (Riders to the Sea) John Millington Synge, piyesteki kişilerin kullandıkları değişik uyumlu tartışmalarla, bizi trajik olmakla birlikte sevimli bir tartışmanın etkisi altında bırakır. Maurya, Nora, Cathleen ve Bartley hep Aran Adaları ağzı ile konuşurlar. Bartley tumturaklı, Cathleen mızımız, Nora genç olduğu için tez, Maurya yaşlı olduğu için yavaş konuşur. İngilizcenin en güzel bireşimlerinden birini verir piyes.

Bir nokta daha: diyalogu fazla da önemsemeyin. Unutmayın ki, diyalog, piyesin bir aracıdır, bütünden daha büyük değildir. Piyesteki yerini zorlamasız ve çelişkisiz bir biçimde almalıdır. Norman Bel Geddes, *Iren Men* piyesi için yaptığı kusursuz gökdelen dekoru yüzünden eleştirildi. Bir piyes için gereğinden fazla güzel bir dekordu; seyircinin, karakterlere yönelmesi gereken dikatini kendine çekiyordu. Diyalog da, çoğunlukla, aynı şeyi yapar; karakterden kopar, gösteriş çabasıyla dikkatleri kendi üzerine çekmeye çalışır. Sözelimi, *Paradist Lost*, lafazanlığı yüzünden Odets'in pek çok hayranını düş kırıklığına uğratmıştır. Piyeste baştan sona yersiz ve gereksiz konuşmalar, karakterlerin kullandıkları dilden sapmalar ve diyalog güçlensin diye bir takım ekler yer almıştır.

Kısaca, iyi diyalog, titizlikle seçilmiş ve önermenin, gelişmeli çatışma yolu ile kanıtlanmasına kadar diyalektiğe uygun olarak değişip olgunlaşmasına izin verilen karakterlerin ürünüdür, diyebiliriz.

4

DENEYİM

SORU: Koyduğunuz bu katı kurallarla bir insan nasıl deneyim yapabilir, anlamıyorum. Sizce, bir piyesi oluşturan öğelerden bir teki 'eksik' olsa, sonuç felakettir. Kuralların bozulmak için konduğunu ve çoğunlukla kurallardan kaçınıldığını bilmiyor musunuz?

YANIT: Biliyorum. Siz de bu yaklaşımla aynı şeyi yapabilir, yüreğinizin içeriğini deneyimden geçi-

rebilirsiniz; tıpkı bir adamın suya dalışı, havada uçuşu ya da tropikal bölgelerde yaşayışı gibi, siz de pekâlâ düşündüklerinizi eyleme dönüştürebilirsiniz. Fakat o adam nasıl yüreksiz ve ciğersiz yaşayamazsa, siz de sözünü ettiğim o temel öğeler olmadan iyi bir piyes yazamazsınız. Shakespeare, çağının en cesur deneyimcilerinden biriydi. Aristo'nun üç birlik kuralından bir tekini kırmak bile büyük suç sayılırken, Shakespeare kuralların üçünü de kırmıştır. Bunlar: zamanda, mekanda, eylemde birlik kurallarıydı. Her büyük yazar, ressam, besteci, dokunulmaz sayılan bir takım katı kuralları hep kırarmışlardır.

SORU: Böylece, benim görüşümü desteklemiş oluyorsunuz.

YANIT: Büyük yazarların yapıtlarını inceleyin. Karakter gelişiminin çatışma yolu ile elde edilmiş olduğunu göreceksiniz. Bu yazarlar bütün kuralları kırmışlar, yalnız en önemlilerini korumuşlardır. Yapıtlarını karakter üzerine kurmuşlardır. Bütün iyi piyeslerin temelini üç boyutlu karakter oluşturur. Bu piyeslerde sürekli geçiş görürsünüz. Her şeyden önce de, gidilecek yönü, varılacak ereği görürsünüz; bu, arı duru bir önermedir. Bundan başka, eğer ne aradığınızı bilerseniz, karakterlerin yerli yerine oturtulmuş olduğunu da görürsünüz. Bu yazarlar, bilmeden, diyalektik yöntemi uygulamışlardır.

Dünyada aynı biçimde düşünen, aynı biçimde konuşan iki insan gösterilemez. Bunun gibi, aynı biçimde yazan iki insan da gösterilemez. Diyalektik yaklaşım, ayrı ayrı yazarların ayrı ayrı piyeslerini aynı kalıba döker diye düşünüyorsanız çok yanıltıyorsunuz demektir. Özgünlükle hileciliğin apayrı şeyler olduğunu, birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini unutmayın. *Karakterin kendisinden kaynaklandığını bilmeden özel etkiler, sürprizler, atmosfer, duygu durumu vb. peşinde koşmayın.* İsteddiğiniz konuda dilediğiniz denemeyi yapın, ancak, doğa yasalarının dışına çıkmadan. Bu yasaların içinde kaldığınız sürece istediğinizi yaratabilirsiniz. İlginç olan şu ki, yıldızlar da insanlar gibi doğmuşlardır: karşıtların çekimi maddenin bulutsu

(nebulous) biçimini meydana getirir; koşullar el-verdiği zaman da madde bu bulutsudan doğup gelişir. Geçiş süreci burada da geçerlidir. Her bulutsu, her yıldız, her güneş birbirinden ayrı ve değişik ise de, kendilerini meydana getiren temel öğeler aynıdır. Yıldızlar da insanlar gibi birbirlerine bağımlıdırlar. Eğer aralarındaki ilişkiler yasalara ve kurallara bağlanmamış olsaydı, o saat çarpışır ve birbirlerini parçalarlardı. Yıldızlar, kuyruklu yıldızlar serseridir, fakat yasaların denetimi altındadırlar. Madem her şey her şeye bağımlı, öyle ise, karakterler de birbirlerine bağımlıdırlar, diyebiliriz. Bir takım ortak temel öğelere sahip olmak zorundadırlar; bu öğeler, üç boyut başlığı altında toplanmaktadır. Bunları dikkate alarak dilediğiniz deneyime girişebilirsiniz. Karakterin bir niteliğine ötekinden daha çok önem verebilirsiniz; ayrıntıları genişletebilirsiniz; bilinçaltını konu edinebilirsiniz; değişik etkiler elde etmeye çalışabilirsiniz. Kısaca, karakter temel almak suretiyle, aklınıza gelen her şeyi denemeye girişebilirsiniz.

SORU: William Saroyan'ın *My Heart is in the Highlands* adındaki piyesini hangi sınıfa koyuyorsunuz?

YANIT: Deneme sınıfına, elbet.

SORU: Sizce iyi bir piyes midir o?

YANIT: Hayır. Yaşamdan kopuk bir piyestir. Karakterler boşlukta yaşarlar.

SORU: Beğenmiyorsunuz demek?

YANIT: Beğenmediğimi söylemedim. Sonuçları ne kadar olumsuz olursa olsun, son çözümlemede, her deneyim, içindeki emek yüzünden ilgiye değer. Doğa da durmadan deneyimler yapmaktadır. Deneyisel yaratı amacına ulaşmasa da, bütün düzeltim olanakları sonuna kadar kullanılmış olmadıkça, o deneyimden umut kesmemek gerekir. Doğa tarihi üzerine biraz bilginiz olsaydı, kendini anlatıma kavuşturmak için doğanın nasıl akla gelebilecek bir önleme, bir yönteme başvurduğunu görerek şaşar kalırdınız.

Matisse, Gauguin, Picasso resimde deneyime girişirken kompozisyonun temel ilkelerini bir yana atmadılar. Tersine, bu ilkeleri hep göz önünde bu-

lundurdular. Biri renge, biri biçime, üçüncüsü de-
sene önem verdi, ama hepsi de yapıtlarını, renkte
ve çizgide karşıt öge olan kompozisyon üzerine kur-
muşlardır.

Kötü bir piyeste insanlar kendi kendilerine ye-
terleşmiş, dünyada yalnızmışlar gibi yaşarlar. Bir
kuyruklu yıldız kendi kendine yetmediği gibi, bir in-
san da yaşamak için hırsızlık etmek, dilenmek ya
da borç almak zorunda değildir. Toplumda ve do-
ğada her şey bir başka şeye bağlıdır, bu ister bir
aktör, ister bir böcek ya da güneş olsun.

İşte size, doğanın bir ağaçla gerçekleştirdiği bir
deneyim. Bildiğiniz gibi, ağaç, bütün engellere
karşın, güneşe doğru büyür. Günün birinde, dikey
duran bir kayanın yarığından içeri bir meşe pala-
mudu düşer. Tohum filizlenir, fidan olur; gelgele-
lim, fidan güneşe doğru değil, ufka doğru büyüme-
ye başlar. Kaya yatak fidana doğrulma şansı ver-
mez. Bir süre sonra fidan kayanın altından dola-
narak yukarıya, güneşe doğru yol almayı başarır.
Başarır ama, bu kez de havaaleli bir hal aldığından
kırılıp parçalanma tehlikesi başgösterir. Derken, bir
mucize olur. Dallardan biri, gerideki yamaca yöne-
lir, orada yeni bir yarık bularak kendine destek
sağlamış olur. Sonra ikinci, üçüncü dal gelir birin-
cinin ardından; ağaç, desteğini iyice güçlendirin-
ceye dek daha başka dallar da gelir. *Doğanın ger-
çekleştirdiği deneyimde bu eylem, aslında hiç de
deneyim sayılmaz; çünkü, gerekliliğin karşı konul-
maz baskısıyla meydana gelmiştir.* Gereklilik, ka-
rakterlere, doğal koşullar altında yapmayı hiç bir
zaman düşünmedikleri şeyleri yaptırır.

Yazarlar ve öteki sanatçılar karakterlerini tas-
tamam anlatıma kavuşturabilmek amacıyla bir ta-
kim deneyimlere girişmeyi gerekli görürler. Bu de-
neyimler, biz kabul etmesek bile, iyidir; çünkü, on-
lardan çok şey öğrenmekteyiz.

Doğanın, bütün eylemlerini kesinlikle diyalektiğe
uygun olarak gerçekleştirdiğini tekrar tekrar vur-
gulamak isteriz. Az önce sözünü ettiğimiz ağacın
bile bir önermesi vardı. Yer çekimi ile ağaç ara-
sında bir güç düzenlemesi/dengelemesi vardı. Yer
çekimi ile ağacın yaşama isteği arasında bir çatış-

ma vardı. Ağacın büyümesiyle dallarının gelişme eylemi arasında bir geçiş vardı. Ağacın başarı ile sonuçlanan savaşımında kriz, düğüm ve çözüm vardı. Doğanın bir ağaçla gerçekleştirdiğini piyes yazarı da karakterlerle gerçekleştirebilir. Diyalektiğin temel ilkelerinden ayrılmazsa deneyime girilebilir.

5

ZAMANA UYGUN PİYES

SORU: Piyes yazma konusu üzerine söylediklerinizin pek çoğuna katılıyorum. Zamana uygun bir konu seçimi için neler söyleyeceksiniz? Çokça çatışma vaat eden arı duru, sağlam bir önermemiz olduğu halde, tiyatro müdürü, piyesin zamana uygun olmadığını ileri sürerek yapıtımızı geri çevirmektedir.

YANIT: Tiyatro müdürlerinin, piyesinizi kabul edip etmeyecekleri kaygısından hareketle yola koyduğunuz takdirde, başarısızlığa uğradınız demektir. Köklü bir inancınız varsa, seyircinin ve tiyatro müdürlerinin ne diyeceklerini hesaba katmadan oturun, yazın piyesinizi. Bir başkasının aklından geçeni düşündüğünüz anda piyesinizi yazmaktan vazgeçebilirsiniz. Piyesiniz piyes olsun yeter ki, halk onu sever ve beğenir.

SORU: Kimi konuların zamana uygun olduğu, kimilerinin de olmadığı doğru değil midir?

YANIT: İyi yazılan her şey zamana uygundur. Çevre koşullarının ve güçlerinin doğal ürünü olduğu sürece, insansal değerler değişmez. İnsanın yaşamı en önemli konu olmuştur ve olmaya da devam edecektir. Aristo çağında yaşamış ve portresi kendi çevresi içinde başarıyla çizilmiş biri, günümüzdeki herhangi bir insan kadar canlı ve yaşıyor olabilir. O kişinin yaşadığı zamanla kendi zamanımızı karşılaştırma olanağına sahip bulunmaktayız. O günden bugüne elde edilen gelişimi görebildiğimiz gibi, önümüzdeki yolun bizi nereye götüreceğini de kestirebiliriz. İki annenin, çocuklarının erdemlerini sayıp döküşleri kadar sıkıcı, berbat, çağdaş bir piyes görmediniz mi hiç? Bununla bir-

likte, Robert E. Sherwood'un *Abe Lincoln in Illinois* adlı piyesi günümüz için de önemli bir piyestir; Lillian Helman'ın, konusu bin dokuz yüzlerin başlarında geçen piyesi de, karakterlerine büyüyüp gelişme şansı vermiş olması bakımından önem taşımaktadır. *Family Portrait* İsa'nın yaşamını konu edinir, amacına tastamam ulaşmış sayılamazsa da heyecan vericidir. Öte yandan, Kaufman ile Hart'ın ortaklaşa yazdıkları *The American Way* ile S.N. Behrman'ın *No Times for Comedy'sini* ele alalım; ikisi de önemli güncel konuları işlemekle birlikte ne bir yenilik gösterirler, ne de canlılık. *Bir Bebek Evi* gibi geçerli sorunları konu edinen ve iyi yazılan piyesler, kendi çağlarını her zaman yansıtır.

SORU: Bununla birlikte bazı konular bence zamana daha uygun düşmektedir. Sözgelimi, Noel Coward'ın piyesleri, toplumsal gelişime hiç bir katkıları olmayan, bu gelişimden hiç bir şey eksiltmeye bir takım yararsız insanlar üzerine yazılmıştır. Böyle insanlar için piyes yazmaya değer mi?

YANIT: Değer - ancak, daha iyi yazmak koşulu ile elbet. Coward'ın piyeslerinde gerçek bir tek karakter yoktur. Eğer yazar üç boyutlu karakterler yaratabilmiş; bu karakterlerin yetiştirme ortamı ile koşullarına, güdülerine, toplumla olan ilişkilerine, önermelerine, bunalımlarına yaklaşabilmiş olsaydı, seyredilmeye değerdi.

Her ne kadar yazın insanı yüz yıllardır konu edip durursa da, karakteri ancak on dokuzuncu yüzyılda anlamaya başladık. Shakespeare, Molière, Lessing, hatta İbsen, karakteri bilimsel olmaktan çok, içgüdüsel yoldan kavramışlardır. Aristo, eylemin önemli olduğunu, karakterin ondan sonra geldiğini söylemiştir. Archer, bir yazarda karaktere nüfuz etme gücünün bulunması gerektiğini vurgulamıştır. Bir takım başka yetkeler ise, karakterin, kendileri için bir giz olduğunu belirtmişlerdir. Bilimin, Aristo ile yorumcularının görüşüne karşı çıkan bizim görüşümüzü desteklemesi hoş bir şey. Amerika'nın en büyük bilim adamlarından biri olan ve Nobel ödülünü kazanan Millikan, birkaç yıl önce, atom enerjisinin günlük yaşamda kullanılabilir

hale gelmesinin hiç bir zaman gerçekleşemeyecek bir düş olduğunu; çünkü, atomun parçalanması için harcadığımız enerjinin, parçalanmadan elde etmeyi umduğumuz enerjiden çok daha fazla olduğunu söylemiştir. Şimdilerde ise, gene Nobel ödülünü kazanan bir başka bilim adamı, Arthur H. Compton, tam enerjiye dönüştürüldüğü takdirde, bir actino-uranium atomunun iki yüz otuz beş milyar voltluk bir enerji yaratabileceğini söylemiştir. Actino-uranium yüz milyon voltluk iki dev atom mermisine ayrılıyor, bu mermilerden birine bir voltun yalnızca kırkta biri kadar enerji taşıyan bir nötronla bombardıman edildiğinde, merminin içinde bulunan asıl enerjiden sekiz milyar voltluk daha fazla bir enerji serbest kalmaktadır. Karakter de sınırsız enerji yüklüdür. Gelgelelim, çoğu piyes yazarları bu enerjiyi nasıl serbest bırakıp kendi amaçları doğrultusunda kullanacaklarını yeni yeni öğrenmeye başlamışlardır. Nerede bir insan varsa -geçmişte, şimdide, gelecekte; ele alınan karakter üç boyut olmak koşulu ile, orada önemli bir piyes var olabilir.

SORU: Şu halde, karakterlerin üç boyutlu olmalarına dikkat ettiğim sürece, hangi çağ ile uğraşırsam uğraşayım, farketmez demek?

YANIT: Üç boyutlu derken, umarım, çevreyi de bu boyutların içinde düşünüyor olmalısınız. Bu ise, karakterin yaşadığı zaman ve ortamdaki gelenek-görenekler, ahlak anlayışı, felsefe, sanat ve dil hakkında tastamam bilgi sahibi olmanız gerektiği anlamına gelir. Sözelimi, İ.Ö. beşinci yüzyıla ilişkin bir piyes yazıyorsunuz diyelim, o çağı kendi çağınızı bildiğiniz kadar bilmek zorundasınız. Ama, beni dinlerseniz, yirminci yüzyılda, bulunduğunuz kasabada veya kentte kalın, piyesinizi tanıdığınızı, bildiğiniz insanlar üzerine yazın, diyeceğim. Böyle yaparsanız işiniz çok daha kolaylaşır. Eğer karakterlerinizi fizik, sosyolojik ve psikolojik boyutları içinde ele alır da işlerseniz, piyesiniz her zamana uygun bir piyes olur.

GİRİŞLER - ÇIKIŞLAR

SORU: Piyes yazarı bir arkadaşım var, giriş-çıkışlarla başı dertte. Bu konuda da biraz bilgi verir misiniz?

YANIT: Arkadaşınıza, karakterlerini daha çok olgunlaştırmasını söyleyin.

SORU: Olgunlaştırmadığını nerden biliyorsunuz?

YANIT: Bir yağmur fırtınasında odanın pencere yakınındaki yerleri ıslanmış görürseniz, mantıksal olarak, pencerenin açık kalmış olabileceğini düşünürsünüz. Arkadaşınızın giriş-çıkışlarda çektiği sıkıntı, karakterlerini yeterince tanımadığını göstermektedir. *Hortlaklar*'da perde açıldığı zaman, sahnede Engstrand'la Alving'in evinde çalışmakta olan kızını görürüz. Kız hemen atılarak yüksek sesle konuşmamasını, aksi halde, Paris'ten yorgun dönen ve henüz uyumakta olan Oswald'in uyanacağını söyler babasına. Ayrıca, yaşlı adam düşüncelerini açıklayınca, kız, Oswald'in uyumasının onu ilgilendirmedığını anlar. Engstrand, sinsice, Oswald'e ilişkin planlar kurmuş olabileceğini söyler. Bunun üzerine Regina öfkeden çılgına döner; böylece de uğradığı suçlamanın gerçeği yansıttığını ortaya koymuş olur. Bu konuşma, öteki erdemleri bir yana, bizi Oswald'in biraz sonraki girişine hazırlar. Engstrand'dan, Manders'in kentte olduğunu, Regina'dan da her an gelmesi beklendiğini öğreniriz. Manders'in girişi, her türlü neden dikkate alınarak gereğince hazırlanmıştır. Regina, Engstrand'ı dışarı iter, Manders girer. Regina'nın söyleyeceği pek çok şey vardır; kuru gevezelik değil, önemli şeylerdir bunlar. Konuşma, derinlemesine olgunlaştırılmıştır, bir önceki sahneden doğup gelişir. Manders, Regina'nın üstü kapalı suçlamalarından kurtulmak için, Mrs. Alving'e seslenmek zorunda kalır. Mrs. Alving girmeden önce, Manders eline bir kitap alır; bu, az sonra önemli bir sahnenin meydana geleceğine bir işarettir. Mrs. Alving girer. Bu ana kadar, piyes açısından hepsi de gerekli olan iki giriş, iki çıkış gördük. Oswald girmeden önce hakkında bir hayli konuşuldu, böylece bizler onun

girişini bekler duruma getirildik.

SORU: Anlıyorum. Ama herkes bir İbsen olamaz. Biz bugün başka türlü yazıyoruz. Bizim piyeslerimizin temposu daha hızlı. Bu kadar uzun boylu, inceden inceye hazırlık yapacak vaktimiz yok bizim.

YANIT: İbsen'in zamanında da hemen hemen bugünkü kadar çok piyes yazarı vardı. Onlardan hangilerinin adlarını anımsıyorsunuz? Ne oldu o, gününde beğenilen, alkışlanan kötü piyeslerin yazarları? Hepsi unutuldu gitti, sizin gibi düşünenlerin unutulacağı gibi. Evet, çağlar değişti, gelenek-görenekler değişti, fakat insanın kalbi ve ciğerleri değişmedi. Temponuz değişebilir, hatta *değişmelidir de, ancak güdüleme aynı kalmalıdır*. Bugünün etkisi ile tepkisi yüzyıl öncesinin etkisi ile tepkisinden başka olabilir; ne olursa olsun, etki ve tepki açık seçik ve mantıksal olarak var olmak zorundadır. Sözelimi, çevre son derece güçlü ve önemli bir etki kaynağı idi, hâlâ da öyledir. Sahnede iki kişinin gizlice konuşabilmeleri için üçüncü kişiyi bir bardak su getirme bahanesiyle odadan çıkarmak, konuşmanın bitiminde tekrar sahneye sokmak kötü bir uygulama idi. Bugün de öyledir.

İnsanlar, *İdiot's Delight*'ta olduğu gibi, sahneye gereksiz ya da nedensiz girip çıkamazlar. Bir evin kapısı, penceresi neyse, bir piyesin giri-çıkışları da odur. Bir insanın sahneye girişi de, çıkışı da *gereklilik*'ten ileri gelmelidir. *Eylemi, çatışmanın gelişimine yardım etmeli, aynı zamanda kendini açıklama sürecinde karakterinin bir parçası olmalıdır*.

7

BAZI KÖTÜ PİYESLER NİÇİN BAŞARIYA ULAŞIR?

Piyes yazmak isteyen bazı kimseler, çoğunlukla, yazıldıkları kağıt kadar bile değerleri olmadığı halde milyonlar kazanan piyesleri görünce, iyi piyes yazmak için didinmeli mi, didinmemeli mi ikircimine düşmektedirler. Kötü piyeslerin kazandıkları bu «başarı»nın gerisinde yatan nedir?

Olağanüstü başarı kazanan bu tür piyeslerden birini ele alalım: *Abie's Irish Rose*'u sözgelimi. Bir takım kusurlarına karşın bu piyesin gene de bir önermesi, çatışması ve orkestrasyonu, yani yerli yerine oturtulmuş karakterleri var. Yazar, seyircinin yaşamdan ve vodvilden çok iyi tanıdığı kişiler üzerine kurmuş piyesini. Kişiliklendirmedeki zayıflık da böylece dengelenmiş. Seyirci yalnızca yaşamdan tanıdığı için alışık olduğu bu kişileri gerçek kişiler olarak benimsemiştir. Ayrıca, piyeste yer alan dinsel sorunu «bilmek» de seyirciye bir üstünlük duygusu vermiştir. Bu duygu, doruk nokta ile daha da yoğunlaştırılmıştır. Seyirci, çocukla ilgili bu dinsel sorun karşısında büyülenmiştir. Çeşitli görüş çizgilerine ayrılır seyirci. Doruk nokta -ve ikizler- gelince, görüşler birleşir, doyuma erer. Artık herkes mutludur: anne-baba, büyük anne - büyük baba ve seyirci. Bize göre bu piyes, karakterlerin yaşatılmasında seyirci etkin bir rol oynadığı için başarıya ulaşmıştır.

Tobacco Road ise, bambaşka bir özellik göstermektedir. Kuşku yok ki, *Tobacco Road* çok berbat bir piyestir - bununla birlikte, karakterler var bu piyeste. Bu karakterleri yalnız görmekle kalmıyor, kokularını da duyuyoruz. Cinsel çürümüşlükleri, hayvansal varlıkları imgelemi kısıkvrak yakalıyor. Seyirci bu insanlara aydan gelmiş birine bakar gibi bakıyor. New York'taki en sefil seyirci bile, kendi yazgısının, Lester'lerin yazgısından ölçüştürülmeyecek derecede iyi olduğunu bilir. İşte gene üstünlük duygusu karşımıza çıktı. Karakterlerin bozuklukları üzerindeki vurgulama, dirimsel önemdeki bir sorunun çözümünü, toplumsal düzeltim sorununu çıkmaza sokmaktadır. *Piyesin karakterleri var, ama karakterlerin büyümesi yok; tinsel değerler yönünden çürümüş, kokuşmuş olan bu hayvansal yaratıkları sergilemek başlıca amaç olarak seçilmiştir.* Seyirci yığınlar halinde geliyor, az çok insana benzeyen bu hayvanları seyrediyor, sonra ipnotize edilmiş bir halde tiyatrodan çıkıp gidiyor.

Noel Coward'ın olağanüstü başarısı ise, hem bağı, hem de hayli hoş bir sorudan kaynaklanmaktadır: kim kiminle yatacak? Erkek, kadını; kadın,

erkeği elde edebilecek mi? Coward'ın, yaşamdan her istediklerini elde etmek için çırpınan o varlıklı İngiliz züppeleriyle birlikte dünya savaşından sonra ortaya çıktığını unutmayın. Savaş yorgunu, kandan-ölümden bıkip usanmış bir seyirci, onun farslarına koştı. Sahneden yayılan espriler, çektiği acıları unutmamasına yardım ettiği için seyircinin hoşuna gitti. Coward ve onun gibi pek çokları geldiler, savaşın acılarıyla dehşete kapılmış olan seyirciyi uyuşuk bir gevşeklik içine ittiler. O piyesler bugün aynı ilgiyi göremez.

Kaufman ile Hart'ın birlikte yazdıkları *You Can't Take it With You* fena bir piyes değildi; fakat hiç mi hiç piyes değildi. Önermesi olan ve iyi kurulmuş bir vodvildi, o kadar. Karakterler hoş giden karikatürlerdi, hiç birinin öteki ile ilişkisi yoktu. Her birinin kendine özgü merakları, gereksinimleri, özellikleri vardı. Yazarlar bu kişileri bir çerçeve içinde toplamaya özen göstermişler. Piyes herkesin çekinmeden onaylayacağı bir ahlak dersi verdiği için ilgi toplamış, seyirciyi güldürmek olan amacına başarıyla ulaşmıştır.

Başarı kazanmış pek çok piyesin aman aman dedirtecek türden *olmadığını* unutmayın. Sherwood'un *Abe Lincoln in Illinois*, Kingsley'in *Dead End*, Cousman'ın *Victoria Regina*, Bein'in *Let Freedom Ring*, Carroll'un *Shadow and Substance*, *The White Steed*, Lillian Helman'ın *Watch on the Rhine* gibi piyesler, belirgin kusurlarına karşın, gene de önemsenmeye değer. Bu piyesler karakter üzerine kurulmuştur. Bu gerçekten kötü piyeslerde, bütün kusurlara karşın, başarıya ulaşmayı sağlayan garip, acayip bir takım şeyler var. Karakterler üç boyutlu olsaydı, başarı daha da büyük olurdu.

Eğer iyi piyes yazmaktan çok, kısa yoldan para kazanmak kaygısına kapılmışsanız, sizin için umut kapıları kapanmış demektir. Bu kafa ile ne iyi piyes yazabilirsiniz, ne de para kazanabilirsiniz. Prodüktörlerin kapışmak için kuyrukta beklediklerini sanarak harıl harıl hamhalat piyesler yazmaya çalışan nice genç yazarlar görmüşüzdür. Bu yazarların, piyesleri reddedildiği zaman uğradıkları düş kırıklığını da görmüşüzdür. İş çevrelerinde bile ba-

şarı gösteren kimseler, müşteriye, umduğundan daha çoğunu, daha iyisini verenlerdir. Yalnızca para kazanmak için yazılan bir piyes içtenlikten yoksundur. İçtenlik alınıp satılamaz, sizde yoksa, piyesinize şırınga edilemez.

Ben size, gerçekten inandığınız bir şeyi yazmanızı öneriyorum. Hem sonra, Tanrı aşkına, acele etmeyin. Müsvettenizle oynayın, eğlendirin kendinizi. Karakterlerinizin serpilip gelişmelerini izleyin. Eylemleri zorunluluktan doğan ve toplum içinde yaşayan karakterler çizin; dediğimi yaparsanız, piyesinizi satma şansınızın daha çok artacağını göreceksiniz. Prodüktörler ya da seyirci için yazmayın. Kendiniz için yazın.

8

MELODRAM

Şimdi sıra, dramla melodram arasındaki ayrım üzerine birkaç söz söylemeye geldi. Bir melodramda geçiş kusurludur ya da hiç yoktur. Çatışma abartılmıştır. Karakterler, tek boyutlu olmaları nedeniyle, bir coşku doruğundan başka bir coşku doruğuna bir anda geçiverirler. Polis tarafından izlenen acımasız katil, caddenin karşı yanına geçmek isteyen kör bir adama yardım etmek üzere birden durur. Bu, yapmacıklığın dikalasıdır. Canını kurtarmak için doludizgin kaçmakta olan bir adamın, değil bir köre yardım etmesi, onu görmesi bile olanaksızdır. Hatta acımasız katile yakışan, köre yardım için nazikçe yaklaşmak yerine, yolu üstüne çıktı diye onu çekip vurmaktır. Üç boyutlu bir karakteri bile inanılır kılabilmek için geçişe gerek vardır. Geçiş olmadı mı, piyes melodram olur.

9

DEHA ÜZERİNE

Bu konuda yapılmış birkaç tanımı ele alalım:

«Deha, her şeyden önce, acıyı en iyi duyabilme yeteneğidir.»

Katılıyoruz.

«Yetenekli adam en geniş gözlemlerden en küçük sonuçları çıkarırken, dahi en küçük gözlemlerden en geniş sonuçları çıkarır.»

General Types of Superior Men (Osias L. Schwarz)

Katılıyoruz.

«Deha, bir takım çeşitli koşulların bileşiminin mutlu sonucudur.»

The Study of British Genius (Havelock Ellis)

Bu konuya gene döneceğiz.

«Deha: bireye özgü zihinsel üstünlük; kişinin belli bir eylem ya da uğraş alanında olağanüstü başarı kazanmasını sağlayan zihinsel yetenek; herhangi bir konuda en üstün bulma ya da yaratma gücü.»

Webster's International Dictionary

«Dahi», orta düzeydeki bir insandan daha hızlı öğrenebilir. Dahi yaratıcıdır, olağan kişinin aklına gelmeyenı yapan kişidir. Zihinsel yetiler yönünden en üstün kişidir. Fakat bunlardan hiç biri, «dahi», ciddi çalışma yapmaksızın dahi olabilir anlamına gelmez. Orta düzeydeki çalışkan kimselerin tembel dahileri geride bıraktıklarını çok görmüşüzdür. Dünya, «yarım yetenekli» diyebileceğimiz bu tembel dahilerle doludur. Bu zihin devleri niçin karanlıkta kalır? Niçin pek çoğu yoksulluk içinde ölür gider? Yetiştirme ortam ve koşullarına, fizyolojilerine bakarsanız, sorunun yanıtını bulursunuz. Bunların çoğu hiç bir zaman okula gitme olanağı bulamamıştır (yoksulluk). Kimileri fena bir topluluk içine düşer, olağanüstü yetenekleri yararsız ya da tehlikeli işlerde çarçur olur (çevre). Kimileri de okumaya okur ama, ya yollarını ya da modellerini yanlış seçerler (eğitim). Siz şimdi kalkar, gerçek dahi ne yapar eder, başarıya giden yolu kesenkes bulur, diyebilirsiniz; gelgelelim, işin içyüzü hiç de öyle değildir. Tersliklere, engellere karşın başarıya ulaşan her insan, kendisine bu yolda şans verildiği için ulaşmıştır başarıya.

Bir dahinin olağanüstü zihinsel gücü, kendisini başarıya ulaştıracak kadar güçlü değildir. Böyle birinin, her şeyden önce, belli bir noktadan yola çık-

ması, belli bir uğraş alanında bilgisini derinleştirme fırsatını ya da olanağını bulması gerekmektedir. Dahı, bir konu üzerinde, herhangi bir kimse-den daha çok, daha sabırlı çalışma yeteneğine sahiptir.

Dünyada dahi kıtlığı yoktur. *Webster's International Dictionary*: «Deha, kişinin belli bir eylem alanında başarılı olmasını sağlayan zihinsel yetenek»tir diyor. Bu, «belli bir eylem» sözünü yetenekli pek çok kimse anlamamıştır. Böyle birinin, yeteneği ile ilgisi olan «belli bir eylem»e değil de, koşulların zorlaması sonucu, yeteneği ile hiç mi hiç ilgisi olmayan bir eyleme itildiğini düşünün, ne yapardı dersiniz? Böyle bir durumda, «belli» sözcüğü son derece büyük bir önem taşımaktadır. Bir dahi ancak «belli bir eylem» alanında dahidir. İnsanlık tarihinde birden fazla alanlarda üstün başarı gösteren Leonardo da Vinci, Goethe vb. gibi dahiler de var elbet, ama böylelerinin sayısı beşi onu geçmez. Bizim konumuz başka: biz, her biri belli bir alanda dahi olan Shakespeare, Darwin, Socrates, İsa... gibi kimselerden söz etmek istiyoruz. Shakespeare başlangıçta her ne kadar şöyle-böyle idiyse de, sonradan tiyatroya bütün gücü ile bağlanma şansını elde etmiştir. Varlıklı bir aileden gelen ve kolej öğrenimi gören Darwin gene de başarılı sayılmamıştır. Bunun üzerine, tropikal bölgelere geziye götürülmüş, «belli bir eylem alanı»nda yeteneğini gösterme olanağını da böylece elde etmiştir. Ötekilerin serüvenleri de aşağı yukarı bunlarınkine benzer.

Hiç kimse büyük olmak için doğmaz. Bir konuyu bir başka konudan daha çok severiz. Bilgimizi geliştirmek için her şeyi göze alırız, tam büyük atılımlar yapacak duruma geldiğimizde, başka bir şey yapmaya zorlanırız, bu yüzden de küseriz, cesaretimizi yitiririz, başarısızlığa gelip dayanırız.

Elma vermeden önce, biz elma ağacına elma ağacı deriz. Dahiye gelince durum değişmiyor mu? Bir insan; filanca şeyi yapıp bitirmek üzereydi ya da yapmak istiyordu, fakat engellendi diyecek yerde, filanca şeyi yaptığı için dahidir, demek daha doğru olmaz mı?

Yukardaki alıntılarının anlamı yoktur. Hiç biri yapıp bitirme'den, sonuca erdirmek'ten söz etmiyor. Yalnızca, dehayı oluşturan öğelerin çözümlemesini yapmaya çalışıyor. Başarı, bir takım mutlu koşulların bileşimidir; bu koşullar, dahiye, sahip olduğu sonsuz yaratma gücüyle yapmak, ortaya koymak istediği şey doğrultusunda yardımcı olur. Hevelock Ellis'ten yaptığımız alıntının anlamı budur. Schwarz da: «Dahi, en küçük gözlemlerden en geniş sonuçları çıkarır,» demekle yanlış bir şey söylemiş olmuyor. Evet ama, bu, dahi ancak başarıya ulaştığı zaman mı doğrudur? Kente götürülüp ağır tekerleklerin altında parçalanmak üzere asfaltın üstüne bırakılan bir elma çekirdeği, elma çekirdeği olmaktan çıkar mı? Hayır; kök salıp filiz sürme şansından yoksun bırakılsa da, o gene her yerde, her zaman bir elma çekirdeği olarak kalacaktır.

Bir balık milyonlarca yumurta bırakır, içlerinden ancak binde biri yaşama şansına kavuşur. Yumurtadan çıkanların pek azı olgunluk dönemine girer. Aslında yumurtanın her biri, gelişip balık olabilmek için gerekli bütün niteliklere sahip bulunmaktadır. Ama, bu, öteki balıkların onları yemesine engel teşkil etmez, yenmeyenler de yaşamlarını ileri görüşlülüklerine borçlu değildir. Ellis: «Deha, bir takım çeşitli koşulların bileşiminin mutlu sonucudur,» demektedir. Bu koşullardan biri, ölüm tehlikelerini atlatıp yaşayabilme, öteki de kalıttır; üçüncüsü ise, yoksulluktan kurtulmaktır. Gerçekten de, insanlığın yarattığı tanınmış dahilerin yüzde doksan dokuzu yoksulluktan gelmiş ve güneşe giden yollarının her santimetre karesini savaşa döğüşe kazanmışlardır. Yoksulluk bu azınlığı yenememiştir, ama binlercesini yenmiş ve yenmekte, inim inim inletmektedir. «Bir takım koşulların bileşiminin mutlu sonucu» onlara da gülmüş olsaydı, onlar da pekâlâ başarıya ulaşabilirlerdi.

Sağda solda dolaşıp göğüslerini döğе döğе dahi olduklarını iddia edenlere gelince, onları da bir kalemde silip atamayız. Böyleleri çoğunlukla can sıkıcı kimselerdir, ancak gene de içlerinden bazılarının gerçek bir dahi olması olasılığı yabana atılamaz.

Bütün katillerin suçsuz olduklarını, cinayete zorla itildiklerini iddia ettikleri söylenir. Suç tarihi, «bilirkişi»lerin alaycı gülüşlerine karşın, bu katillerden bazılarının gerçekten suçsuz olduğunu söylemektedir.

Dahi, ilgi duyduğu bir konudan doğacak her türlü sıkıntıya ve acıya katlanmaya elverecek sınırsız bir güce sahiptir; bu onun önemli bir özelliğidir, unutmayalım. Öğünge­nlerin büyük çoğunluğu vakitlerinin çoğunu yorucu işlerine ayıracak yerde, kendilerini öğmekle geçirirler.

Dahiler her ne kadar kendi ilgi alanlarında olağanüstü zihinsel güçlerle donatılmış olurlarsa olsunlar, biz gene de bunlardan birçoğunun başarıya ulaşma şansını bulduğunu iddia edemeyiz. Dahilerden pek çoğunun tek yanlı olduklarını, kendi ilgi alanlarının dışında apışıp kaldıklarını da gözden irak tutmayın.

Sudan çıkmış bir balık neyse, kendi konusunun dışına itilmiş bir dahi de odur.

10

SANAT NEDİR?

(Bir Diyalog)

SORU: Bir insanda iyi ve kötü, yüce ve aşağılık düşüncelerin bir arada bulunduğunu söyleyebilir misiniz? Her insanın içinde hem bir kurban, hem de bir hain var mıdır, dersiniz?

YANIT: Evet. Bir insan yalnız kendini ve kendi soyunu değil, tüm insanlığı temsil eder. İnsanın gelişimi, evrimi, bir ölçüde insanlığın gelişimi ve evrimi ile aynılık gösterir. Bireyin ana rahminden başlayan değişim ve gelişimi, insanın protoplazmadan başlayarak zamanlar boyu süren uzun yolculuğunun bütün evrelerinden geçer. Aynı yasalar hem insana, hem uluslara uygulanır. İnsan da, bir zamanlar kabilelerin, grupların, soyların yaptığı gibi, karanlıklar içindeki yolsuz yollarda düşse kalka yürür. Ulusların mutluluk uğrunda verdikleri aynı savaşı, çektikleri aynı acıları o da çocukluğunda, gençliğinde, orta yaşlılığında verir ve çeker. Bir in-

san bütün insanların temsilcisidir. Onun zayıflıkları bizim zayıflıklarımız, onun büyüklükleri bizim büyüklüklerimizdir.

SORU: Ben kardeşimin bekçisi olmak zorunda mıyım? Onun yaptıklarından sorumlu olmak istemiyorum. Ben kendi başıma bir bireyim.

YANIT: Kedi de, fare de, aslan da, böcek de bir bireydir. Bir çeşit beyaz karınca denen termitleri düşünün. Termitlerin, yumurta bırakmaktan başka görevi olmayan dişileri vardır. İşçileri koruyucuları, askerleri ve başlıca işlevi toplumun midesi olmaktan ibaret bir takım üyeleri vardır. Bunlar lifli ham besini çiğneyip sindirerek yenecek duruma getirirler. Bu böcek toplumunun bütün üyeleri, canlı mide rolü oynayan bu bireylerin üstüne saldırırlar, hazırlanmış besini kapışırlar. Topluluktaki her bireyin kendine özgü, vazgeçilmez işlevleri vardır. İşlevlerden biri aksadı mı, bu düzenli toplum mahvolur. Hiç biri kendi başına yaşayamaz; tıpkı vücuttan ayrılan bir sinirin, kara ya da akciğerin yaşayamayacağı gibi. Bu böcek bireyleri bir araya geldiklerinde bir toplum oluşturmuyorlar. Aynı oluşum vücudunuz için de söz konusudur. Her organın işlevi ayrıdır; bu çeşitli organlar bir araya gelerek işbirliğine dayalı bir düzen kurdular mı, insanı meydana getiriyorlar. İnsan da bütünün, yani insanlığın yalnızca bir parçasıdır. Tıpkı bir bacağın, bir kolun ya da ciğerin kendine özgü ayırıcı nitelikleri olması gibi, termit ailesinin her bireyinin de kendine özgü bir kişiliği olmasına karşın, gene de yalnızca bütünün bir parçası sayılırlar. İşte bu nedenle, kardeşinizin bekçiliğini üstlenseniz iyi edersiniz; siz de, o da aynı bütünün parçaları-sınız, onun üzüntüleri sizi de üzer.

SORU: Eğer bir insan, insanlığın bütün niteliklerine sahipse, ben onu bütünlüğü içinde nasıl ortaya koyabilirim?

YANIT: Kolay bir iş değil elbet. Yalnız şunu söyleyeyim ki, yaratacağınız karakter ancak bu bütünlüğe yaklaştığı ölçüde sağlıklı olur. Ereğinize hiç bir zaman erişemeseniz bile, sanatta ancak kusursuzluğu amaç edindiğiniz takdirde başarıya ulaşabilirsiniz.

SORU: Peki, sanat nedir?

YANIT: Sanat, yalnız insanlığın değil, evrenin de kusursuzluğunu mikroskopik bir biçim içinde yansıtmaktır.

SORU: Evren mi dediniz? Biraz fazla ileri gitmiş olmuyor musunuz?

YANIT: Tek gözenekli yaratıkların gözenekleri ile insan vücudundaki gözenekler aynı öğelerden oluşmaktadır. Bu gözeneklerin milyonlarcasının bir araya gelerek meydana getirdikleri vücut da, her bireysel gözenegin içerdiği aynı öğeleri içermektedir. Vücut dediğimiz gözenekler toplumunda her gözenegin nasıl kendine özgü bir işlevi varsa, insanlık dünyasında da her insanın bir işlevi vardır. Gözenek nasıl insanı temsil etmekteyse, insan toplumu, toplum da evreni temsil etmektedir. Evreni de insan toplumunu yöneten aynı genel yasalar yönetmektedir. Bileşim, oluşum, işleyiş, etki ve tepki hep aynıdır.

Bir piyes yazarı kusursuz bir insan varlığı yarattığı zaman, ortaya yalnızca bir insan koymuş olmakla kalmıyor, aynı zamanda o insanın bağlı olduğu toplumu da ortaya koymuş oluyor; o toplum ise, evrenin yalnızca bir atomundan başka bir şey değildir. Sanatın yarattığı insanın evreni yansıtmaması işte bundandır.

SORU: Sözüünü ettiğiniz «kusursuzluk», doğanın körü körüne bir benzetilmesi ya da insan varlığının niteliklerini sayıp dökme de olabilir.

YANIT: Bilgiden korkuyor musunuz? Matematik bilimi, yer çekimi yasası ve kullandığı gereçlerin direnci hakkında bilgi sahibi olmak bir mühendisi rahatsız eder mi? Kendisinden, yararlı olduğu kadar güzel görünümlü bir köprü yapabilecek yetenekte olup olmadığını sorup öğrenmeden önce, onun, uğraşı ile ilgili her konuda bilgi sahibi olması gerekir. *Bu bilimsel bilgiler yapacağı işte onun imgelemine, beğenisine, estetik kaygılarını yadsımaz.* Bu görüş piyes yazarları için de gereklidir. Kimi yazarlar tekniğin bütün yasalarına titizlikle uya-bilirler, gene de yaptıkları yaşamasız olabilir. Kimileri de -tanıyoruz böylelerini. ellerine geçen her olanaktan yararlanır; her bilgiyi, işlerine gelen her

kuralı imgelemleriyle özleştirerek verimli kılmaya çalışırlar. Bu tür yazarlar bilgilerini imgelemlerinin kanatları üstünde yükselterek başyapıtlar yaratırlar.

11

PİYES YAZMAYA KALKTIĞINIZ ZAMAN

İlk işiniz bir *önerme* saptamak olmalıdır.

Sonra, çatışmayı zorlayacak olan bir *eksen karakter* bulmalısınız. Eğer saptayacağınız önerme, «kıskançlık yalnız sevileni değil, seveni de mahveder,» biçiminde bir şey olacaksa, piyese girecek kıskanç erkek ya da kadın, önermenizde, önermenizin temelinde bulunmalıdır. Gerçek ya da imgesel olsun, duyguları yaralanan kişi, yani eksen karakter, intikamını almak için gözünü budaktan sakınmayacak biri olmalıdır.

Daha sonra, sıra öteki karakterlerin belirlenmesine gelecek. Bu karakterleri *piyesteki yerlerine* özenle yerleştirmek gerekir.

Karşıtların birliği bağlayıcı ve pekiştirici olmalıdır.

Saldırı noktasını doğru saptamaya dikkat edin.

- Bu nokta, karakterlerinizden birinin ya da birkaçının yaşamında bir dönüm noktası olmalıdır.

Her saldırı noktası *çatışma* ile harekete geçer. Dört tür çatışma olduğunu da unutmayın: duruk, sıçramalı, olası ve gelişimli çatışma. Size gereken yalnızca gelişimli ve olası çatışmadır.

Hiç bir çatışma, *kesintisiz sergileme* olmadıkça ortaya çıkmaz; kesintisiz sergileme ise, *geçiştir*.

Sergileme ile geçişin ürünü olan gelişimli çatışma, *büyüme*'yi sağlar.

Çatışma içindeki karakterler bir duygu kutbundan başka bir duygu kutbuna -sözgelimi, nefretten aşka- geçerek *kriz*'i yaratırlar.

Eğer büyüme düzenli bir gelişim gösterirse, krizin ardından *düğüm/doruk nokta* kendini gösterir.

Düğümü de *çözüm* izler.

Karşıtların birliği öylesine güçlü olmalı ki, karakterleriniz bu birliği kırıp bozmasınlar ya da yarı

yolda piyesi bırakıp gidemesinler. Her karakterin tehlike içinde gördüğü, kaybetmekten korktuğu bir şeyi olmalıdır; bu şey, sözgelimi, serveti, sağlığı, geleceği, onuru, yaşamı olabilir. Karşıtların birliği ne kadar güçlü olursa, karakterlerinizin saptadığınız önermeyi kanıtlayacaklarından da o derece emin olabilirsiniz.

Diyalog da piyesin öteki öğeleri kadar önemlidir. Söylenen her söz karakterlerin doğasından, yapısından kaynaklanmalıdır.

Brander Matthews ile öğrencisi Clayton Hamilton (*The Theory of the Theatre*'da) bir piyesin ancak tiyatrodaki, seyirci karşısında değerlendirilebileceğinde ısrar ediyorlar.

Niçin? Bir piyesin kağıt üzerinde değil, kanlı canlı aktörler aracılığı ile sahnede daha rahat görülebileceğini kabul ediyoruz, fakat niçin değerlendirmenin *tek* yolu bu olsun? Eğer yapı kurucuları da bu değerlendirme yöntemini kullanmaya kalksalar, kim bilir ne çok gereç boşu boşuna harcanmış olurdu. Ev sahiplerinin nasıl, ne biçim ve nitelikte ev istediklerini sorup öğrenmeden yapılar yükselecekti; hükümet nasıl, ne biçim ve nitelikte bir köprü istediğini bildirmeden mühendisler nehirlerin, ırmakların üzerine köprüleri çatı çatı vereceklerdi.

Bir piyes sahneye konmadan önce de değerlendirilebilir. Bir kere, bir piyesin önermesi en başta belirgin olmalıdır. Yazarın bizi götürmek istediği yönü bilmek hakkımızdır. Önermeden doğup büyüyen karakterler, ister istemez piyesin amacı ile özdeşleşirler. Böylece, çatışma yolu ile önermeyi kanıtlarlar. Piyas zamanla gelişerek düğüm/doruk nokta halini alacak olan çatışma ile başlamalıdır. Karakterler o derece iyi çizilmiş olmalı ki, yazar, onların geçmişleri, yetişme ortam ve koşulları hakkında bilgi vermese de biz bu boşluğu kendimiz doldurabilelim.

Eğer karakterin ve çatışmanın yapısını, oluşumunu bilirsek, okuduğumuz bir piyesten ne çıkacağını da biliriz, bilmemiz gerekir.

Saldırı ile karşı saldırı, çatışma ile çatışma arasında geçiş yer alır; harç tuğlaları nasıl birbirine

bağlarsa, geçiş de bunları birbirine öyle bağlar. Karakterlere olduğu kadar geçişe de dikkat ederiz; eğer geçişi göremezsek, o zaman piyesin doğallıkla ilerleyeceği yerde niçin atlaya zıplaya geliştiğini anlarız. Eğer gerektiğinden fazla sergileme görürsek, piyesin duruklaşacağını biliriz.

Okuduğumuz bir piyeste yazar çatışmayı harekete getirmeden, en ince ayrıntılarına varıncaya dek karakterleri üzerinde durur kalırsa, biz o yazarın, piyes yazma tekniğinin ABC'sinden haberi olmadığına hükmederiz. Karakterler saydam değilse, iyi çizilmemişse, diyalog ilerleyecek yerde aynı noktada boyuna dolanıp duruyorsa, o piyesin iyi mi, kötü mü olduğuna karar vermek için başka bir veriye gereksinme duymayız; o piyes kötü bir piyestir.

Bir piyes, karakterlerinden birinin yaşamındaki bir dönüm noktasından yola çıkmalıdır. Birkaç sayfa okuduktan sonra durumun böyle olup olmadığını hemen anlayabiliriz. Aynı biçimde, karakterlerin yerli yerine oturtulmuş olup olmadıklarını anlayabilmek için de, birkaç dakikalık bir okuma yeter. Bize bunları göstermek için yapıtı sahneye koymaya gerek yoktur.

Diyalog, yazardan değil, karakterden doğup gelmelidir. Diyalog, karakterin özgeçmişini, kişiliğini, uğraşını yansıtmalıdır.

Eğer okuduğumuz piyesteki kişiler kesin amaca ulaşma doğrultusunda hiç bir şey yapmıyor, yapıta yalnızca gülünçlü bir çeşni vermek için karşımıza çıkıyorlarsa, biliriz ki o piyes, temelinden çatısına berbat bir piyestir.

Bir piyesin iyi mi, kötü mü olduğunu anlamak için onu ille de sahneye koymamız gerektiğini iddia etmek, en azından, işi hafife almak olur. Böyle bir iddia, piyes yazma sanatının temel ilkeleri ile, kararı etkileyecek olan dış uyaran gereksinmesi hakkındaki bilgisizliği açığa vurur.

Birçok iyi piyesin yeteneksiz bir aktör kadrosu ve yetersiz bir sahneye koyuşla mahvolduğu doğrudur. Ayrıca, birçok iyi aktörün kötü bir piyeste işe yaramaz hale geldiği de doğrudur. Büyük kemancı Fritz Kreisler'e bir Wolwort kemanı verin, sanatı-

nın ne hale geldiğini görün. Tersini de düşünebiliriz; müzikten hiç anlamayan birine bir Stradivarius verin; her iki halde de sonuç felakettir.

Görüşümüze karşı olanların ne diyeceklerini biliyoruz. Diyecekler ki: «Sanat, köprü yapıcılığı ya da mimarlık gibi tastamam bir bilim değildir. Sanatı duygu durumları, coşkular ve kişisel yaklaşım yönetir. Sanat öznedir. Esinlenen bir sanatçıya hangi formülü kullanması gerektiğini söyleyemezsiniz. Kesin kural diye bir şey yoktur.»

Herkes dilediği gibi yazabilir, buna bir şey denebilir; ancak, gene de uyulması gereken bir takım kurallar vardır. Sözgelimi, en azından, bir yazma aracı, bir de üzerine yazı yazılacak bir yüzey gerekir. Bunlar eski ya da çağdaş olabilir, ama olmamak olmaz. Sonra, gramer kuralları var ve bilinç akımı tekniğini kullanan yazarlar bile tümce kuruluşunda belirli kuralları gözetmektedirler. James Joyce gibi bir yazar öylesine katı kurallar koymaktadır ki, orta yetenekte bir yazarın bu kurallara uyması olanaksızdır. Piyes yazma sanatında kişisel yaklaşımla temel kurallar arasında bu bakımdan hiç bir anlaşmazlık söz konusu değildir. Kuralları bilerseniz daha iyi bir sanatçı olursunuz.

Abece'yi öğrenmek de kolay bir iş değildi. «B»nin nasıl «D» gibi görünüp başınızı derde soktuğunu, «W»nun sarhoş olup devrilmiş «M»ye benzediğini anımsıyor musunuz? Aklınızı harflere taktığınız için, okuduğunuzu anlamak da güçtü. Günün birinde, «A» ya da «W» diye bir şeyin varlığını düşünmeden yazı yazabileceğinizi hiç düşlediniz mi?

12

SONUÇ

Güzel kokuları birbirinden ayıramazsanız, kolonyacı yapımcısı olamazsınız. Bacağınız olmazsa, koşucu olamazsınız. Kulağınız işitmezse, müzikçi olamazsınız.

Piyes yazarı olabilmek için de, her şeyden önce, imgelem ve sağduyu sahibi bir insan olmanız gerekir. Sonra, gözlemci olmanız gerekir. Hiç bir za-

man yüzeysel bilgi ile yetinmemeniz gerekir. Nedenleri arayıp bulacak kadar sabırlı olmanız gerekir. Denge duygusu olan, beğeni sahibi biri olmanız gerekir. Ekonomi, psikoloji, sosyoloji bilmeniz gerekir. Bunları sabırla ve çok çalışarak öğrenebilirsiniz; öğrenmediğiniz takdirde iyi bir piyes yazarı olamayacağınızı da bilmeniz gerekir. Bir takım kof kişilerin yazar ya da piyes yazarı olmaya kalktıklarını gördükçe şaşıp kalmışızdır. İyi bir kunduracı olabilmek için üç yıl çıraklık etmek gerekmektedir; bir marangoz ya da benzeri bir zanaat için de aynı şey söylenebilir. Genelde durum böyle iken, -dünyanın en çetin uğraşlarından biri olan piyes yazarlığı alanında- ciddi çalışma yapmadan, akşamdan sabaha nasıl başarılı bir yazar olunabilir? Bu konuda hazırlığını yapmış olanlara diyaletik yaklaşım yardımcı olacaktır. Ayrıca, acemi piyes yazarına da önündeki engelleri ve eğer tutkularını gerçekleştirmek istiyorsa, izlemesi gereken yolu göstererek yardım edecektir.

Çözömlenen Piyesler

1

TARTUFFE

Üç Perdelik Komedi

Yazan
Molière

Özet

Ateşli bir din adamı kılığına bürünen Tartuffe, meteliksiz bir serseridir; kralın emekli muhafız subaylarından, varlıklı Orgon'a kendini sevdirmiştir.

Orgon'un evine yerleşir yerleşmez, aile bireylerini doğal yaşamlarından uzaklaştırıp koyu birer dindar kişi haline getirme çabasıyla, evin düzenine yeni bir biçim vermeye girişir. Orgon'un sevimli karısına göz koymuştur. Orgon'a, kızının temiz bir yaşama kavuşması için dindar bir kişiyle evlenmesi gerektiğini söyleyerek Valère ile nişanını bozdurur. Bu olay, Valère'in kız kardeşine âşık olan Orgon'un oğlu Damis'yi çileden çıkarır.

Damis, Tartuffe'ü, üvey annesine saldırırken yakalar. Bunu Tartuffe'ün önünde babasına söylese de babası inanmaz. Orgon, Damis'nin Tartuffe'den özür dilemesinde ısrar eder. Damis kabul etmez; bunun üzerine deliye dönen Orgon, oğlunu evlatlıktan reddeder.

Bu çalkantı ortasında, Orgon, sürgüne gönderilen bir arkadaşının saklanmak üzere kendisine bıraktığı, içinde önemli evrak bulunan bir kutuyu Tartuffe'e verir. Evraktaki bilginin açıklanması Orgon için bir ihanet olacağı gibi, arkadaşının da belki ölümüne neden olabilecektir.

Orgon, Tartuffe'ün dürüstlüğüne ve dindarlığına öylesine yürekten inanmıştır ki, çeksin çevirsin diye bütün malını mülkünü noter senediyle ona devreder. Aralarındaki bağı daha da güçlendirmek için, kızıyla da evlenmesini ister.

Olup bitenlerden nefret eden Orgon'un karısı Elmire, konuşulanları işitsin diye Orgon'u bir köşeye gizleyerek Tartuffe ile sevişmeye razı olur. Duyup işittikleri karşısında ayakları suya eren ve öfkeden deliye dönen Orgon, malını mülkünü avucuna teslim ettiğini unutarak, Tartuffe'ü kapı dışarı eder.

Ertesi gün Tartuffe, yasal hakkını kullanarak Orgon'u ve bütün aileyi evden atarak her şeyi ele geçirmeye kalkar. Ayrıca, Tartuffe, Orgon'un arkadaşının saklasın diye kendisine verdiği, içinde gizli bilgiler bulunan kutuyu da götürüp krala verir. Kral, başka bir kentte çeşitli suçlar işlemiş olan bu serseriye tanır. Tartuffe kodesi boylar. Orgon'un ordudaki hizmetlerini dikkate alan kral, kutuyu açılmamış olarak ona geri verir.

ÇÖZÜMLEME

Önerme

«Başkasına kuyu kazın, kazdığınız kuyuya kendi düşer.»

Eksen Karakter

Çatışmayı zorlayan Tartuffe.

Öteki Karakterler

Orgon varlıklıdır, emekli bir subaydır, buyurgandır, aptaldır, körükörüne inanır, dindardır. Niçin? Hiç bir zaman bilemeyeceğiz.

Tartuffe iyi çizilmiş, aşırı derecede nazik, güzel konuşan bir karakter, zeki bir psikolog. Bununla birlikte, biz onun yalnızca iki yanını, fizik ve psikolojik yanlarını görürüz. Özgeçmişi karanlıktır. Birçok yeteneği olduğu halde nasıl olup da dala-vereci bir insan haline geldiğini, kirli bir yaşam sürdüğünü bilmek isterdik. Özgeçmişini bilmeden, onu şimdiki duruma getiren nedenler hakkında bilgi sahibi olmadan, doğrudan doğruya sonuçlarla karşı karşıya kalırız.

Elmire iyi bir eş ve iyi bir üvey annedir. Kocasından daha gençtir. Acaba Orgon'la aşk yahut para ya da her ikisi için mi evlendi? Aklını fikrini Tartuffe'e takmasına ve kendisini ihmal ettiği için bu derece üzülmesine karşın, gene de Orgon'un örnek karısı olmasını sağlayan nedir?

Oğlu Damis sevimli ve dikbaşlı bir delikanlıdır.

Biz onun durumu kurtarmaya yardım edeceğini sanırız. O ise, yalnız babasını kızdırmayı ve evden atılmayı başarır. Geride ailesinin başına büyük dertler açacağını bildiği birini bırakarak çekip gider. Sonra, emredildiğinde döner gelir, her şey bağışlanmış olur. Damis karakteri büyüüp gelişmez.

Kızları *Mariane*, sevdiği adam için bile savaşı göze alamayacak kadar güçsüz, istenç yoksulu bir kızdır. Ana-babanın isteklerine kesinlikle baş eğmenin geçerli bir kural olduğu öyle bir ortamda da olsa, sevgilisi için gene de bir an başkaldırabilirdi. O ise, babasının istekleri karşısında dilini tutar, sonra da cılız bir protesto sesi yükseltir. Önce sevgilisiyle barışmak, sonra da babasına uysallıkla kafa tutmak için hizmetçisinin desteğine gereksinime duyar; bu yüzden biz de ona az inanırız. *Mariane* son derece duruk, hizmetçisinin kuklası bir kızdır.

Elmire'in kardeşi *Cléante* piyese hiç bir şey katmaz. Yalnızca, herkesin yapacağı bir şey yapar, *Orgon*'u *Tartuffe*'e körü körüne inanmaktan vazgeçirmeye çalışır. Hiç bir eylemde bulunmadan birinci perdede sahneden çıkar; sonra, *Orgon*'a, oğlunu bağışlatmak için *Tartuffe*'ü ikna etmeye gelir. Fakat başaramaz. Üçüncü perdede gene görürüz kendisini, aynı konuda *Tartuffe* ile bir daha konuşursa da anlaşmazlığı gene gideremez.

Mme Pernelle, *Orgon*'un annesi, piyesin başında sergileme için kullanılır, piyesin sonunda küçük bir güldürü sahnesinde bulunur, oyunun bütününe hiç bir katkısı yoktur.

Valère'i *Mariane*'in sevgilisi olarak görürüz; *Mariane*'in, kendisinden başka kimse ile evlenmeyeceğine inanmıştır. *Mariane*'in, aşkı uğruna savaşı göze alabilecek kadar karakter gücüne sahip olmasını isterdi herhalde. *Mariane*'da bu güç olmayınca, onun yerine savaşı kendisi üstlenir. *Orgon*'un nasıl körü körüne inanan bir adam olduğunu biraz daha kanıtlamış olmak için, polisten kaçmasına yardım etmesini istediği zaman, bu isteğini geri çevirmeyerek gerçek bir dost olduğunu gösterir. Bu olaydan sonra *Orgon* yanıldığını iyice anlar, evvelce bildiklerinin doğruluğu da böylece kanıtlanmış olur.

Dorine işveli, fettan, sözünü sakınmayan, piyes için gerekli bir hizmetçidir; karakterlerden bazıları onsuz adım atamazlar. Zekâsına karşı gene de basmakalıp bir karakterdir *Dorine*; biz insanların kendi istençleriyle hareket etiklerini görmekten hoşlanırsınız - netekim üç boyut oldukları ve çatışma içine girdikleri zaman öyle hareket ederler.

Karakterlerin Dağılımı (orchestration)

Orgon ile *Tartuffe* iyi bir çift oluşturuyorlar; biri saf ve tez inanan, öbürü hileci, hinoğluhin. *Kocasına* uygun düşmeyen *Elmire*, kurnazlığı ile *Tartuffe*'e yakışıyor. *Damis* ile *Valère* aynı tipten kişiler, eksen karaktere karşı güçlkle başkaldırırlar. *Mariane* renksiz, en hafif bir esintide yere serilecek kadar cılız biri. Korkusuz ve cinfikirli hali ile hizmetçi *Dorine* bir seçkinlik göstermektedir. *Tartuffe* ile en iyi çifti oluşturacak karakter; ikisini karşılıklı bir çatışma içinde görmeyi ne kadar isterdik.

Karşıtların Birliği

Piyesi ayakta tutan güçlü bağ. *Mariane* ile *Damis*'nin aşkları kendileri için dirimsel önemde. Bütün ailenin, yaşamlarını *Tartuffe*'ün şerrinden uzak bir biçimde sürdürmek isteği, birbirlerinden kopmalarına izin vermez. Fakat, *Elmire* kopabilir; biz de hakkında pek az şey bildiğimizden, kopmaması için bir neden göremiyoruz; buna karşı gene de onu bağlayan ya aşktır ya da para. Kim bilir, belki biri, belki de ikisi birden..

Saldırı Noktası

Kriz, birinci perdenin ortasında, *Orgon*, kızının nişanını bozup onu *Tartuffe* ile evlendirmeye karar verdiği zaman kendini gösterir. Perdenin ilk yarısı doğrudan doğruya sergilemeye ayrılmış; bu nedenle saldırı noktası, *Orgon*'un verdiği karar, yani bir şeylerin tehlikeye girdiği an olmak gerekir.

Çatışma

Birinci perdenin ilk yarısı duruktur. Daha sonra piyes birbirini izleyen dalgalar halinde, krize ve

doruk noktaya doğru ilerler. Fakat, ailenin Orgon'a karşı muhalefeti meydan okumadan çok, protesto evresinde kaldığı için çatışmalar yeterince güçlenip şiddetlenmez.

Geçiş

Orgon'la Tartuffe'ün durumlarında geçişler iyi. İkinci perdede Tartuffe, tutkusuna göksel bir coşku süsü vermeye özen göstererek, dindarlık maskesini ustaca aralar, Elmire'e aşkını ilan eder.

Orgon, Tartuffe'e olan inancının bataklığına gittikçe daha çok gömülür.

Bütün piyes boyunca geçişler, birkaçını hesaba katmazsak, son derece ustalıkla düzenlenmiştir diyebiliriz.

Değişim

Tartuffe hilecilikten şerefsizliğe, Orgon güven-den düş kırıklığına geçer.

Ailenin öteki kişileri değişmez. Bu kişiler Tartuffe'den nefret etmekle başlarlar, Tartuffe'den nefret etmekle bitirirler. Tek değişim, Orgon'un genç karısı Elmire'de görülür. Elmire, edilgenlikten Tartuffe'e tuzak kurma eylemine geçer. Geçer ama, coşkusunda bir değişme olmaz. Biz onun, kocasının gözünde değiştiğini ya da hiç değilse, boynu eğiklikten kurtulup bağımsız bir eş haline geldiğini görmek isterdik. O, bu değişimi göstermez.

Kriz

Elmire, Tartuffe'ün foyasını meydana çıkarmayı planlar, Orgon'u da bir yere gizlenerek bu planı izlemeye ikna eder, kriz de böylece patlar.

Düğüm/Doruk Nokta

Tartuffe'ün foyası meydana çıkmıştır. Tartuffe, Orgon'u ve ev halkını kapı dışarı eder.

Çözüm

Sonunda, tam yengiye ulaştığı bir anda, kendisini tanır; böylece, Lyons'da birçok satakma adlı bir serseri olduğu meydana tutuklanır.

Önerme: «Başkasına kuyu kazan, kazdığı kuyuya kendi düşer.» Bu önermeyi kanıtlamak üzere kralın işe karışması zayıf bir buluş.

Diyalog

İyi, hele Tartuffe ile Orgon arasındaki diyalog çok iyi. Her ikisinin de konuşmaları karakterlerine uygun düşmektedir.

2

HORTLAKLAR

Yazan
Henrik İbsen

Ö z e t

Mrs. Alving sonuncu kocası adına bir kimsesizler yurdu yaptırmıştır. Rahip Manders, binayı sigorta ettirmek gerekip gerekmediği konusu üzerinde düşünce alış-verişinde bulunmak için Mrs. Alving'e gelir. Binayı sigorta ettirmek, bir bakıma, tanrıya inançsızlık anlamına gelmektedir; ettirmemek ise, tehlikeyi göze almak demek olur. Mrs. Alving sigortadan vazgeçer, ancak, yangın sonucu binanın uğrayacağı zararı gidermeyi üstlenemeyeceğini de söyler.

Mrs. Alving'in oğlu Oswald birkaç günlüğüne uzaklardan gelmiştir. Oswald, yedi yaşından beri ailesinden uzakta yaşayan bir sanatçıdır. Annesinin kitaplardan edindiği düşünceleri, o, yaşamdan edinmiştir - bu düşünceler, Mr. Manders'e göre, inançla değil de daha çok gerçekle ilgili olmaları nedeniyle çok tehlikelidirler.

Aşağılık adamın biri olan yaşlı Engstrand, Regina'nın babasıdır; Alving'in evinde hizmetçilik yapan Regina'yı Mrs. Alving eğitmiştir. Engstrand denizciler için bir motel açmayı düşünmekte, Regina'nın da orada çalışmasını istemektedir. Fakat Regina'nın Oswald ile ilgili başka düşünceleri var. Engstrand, Regina'ya görevini zorla yaptırması için Rahibe başvurur. Mrs. Alving, Regina'yı bırakmaz.

Mr. Manders, Regina hakkında Mrs. Alving ile konuşmayı gerekli görür. Ona, Regina'nın kötü bir

eş olduğunu, evlendikten yalnızca bir yıl sonra kocasını bırakıp sevdiği ve korunmak istediği için kendisine koştüğünü anımsatır. Regina'yı geri çevirdiğini, bunun için de gurur duyduğunu söyler. Şimdi ise, Oswald'ın zararlı inancına Regina'nın da katıldığını, kilisenin içinde buna göz yumulamayacağını bildirir. Bunun üzerine Mrs. Alving evlilik yaşamının gizini açar ona. Kocasının yaşamda hiç bir zaman doğru yolda yürümediğini, ününü kendisine borçlu olduğunu açıklar. Evlendikleri zaman frengili olduğunu, yıllar geçtikçe ahlaksızlığının daha da arttığını söyler. Son iğrenç hareketi, orta hizmetçisini, Regina'nın annesini baştan çıkarmaktır. Regina'nın babası Kaptan Alving'dir, Engstrand değil. Bu açıklamanın hemen bitiminde ailelerinin hortlakları olan Regina ile Oswald'ın yemek salonunda bulundukları işitilir.

Oswald annesine hasta olduğunu söyler. Doktora gitmiştir; doktor ona hastalığının neliğini (mahiyetini) açıklamış, «babaların günahları çocuklarına geçer,» demiştir. Babasını ancak annesinin mektuplarındaki betimlemelerden tanıyan Oswald çılgına döner. Ufak tefek zevklerinin kendisini bu hale getirdiğine inanır ve kendi felaketini kendisinin hazırlamış olduğu düşüncesiyle kahrolur. Regina ile evlenmek, artan günlerini mutlu geçirmek ister.

Mrs. Alving gençlere gerçeği söylemeye karar verir, fakat tam bu sırada kimsesizler yurduunun yanmakta olduğu haberi gelir. Yurt yandığı zaman Manders ile Engstrand'ın yakındaki marangoz atelyesinde dua etmekte olduklarını öğreniriz. Engstrand, rahibin, rende talaşı içine yanan bir fitil attığını iddia eder. Manders bu suçlamanın toplum içindeki durumuna yapacağı etkiyi düşünerek dehşete kapılır. Engstrand ise, şantaj için eline geçen bu fırsata dört elle sarılır. Engstrand, Manders'e, lokantasını yaptırmak için kaptanın artan özel servetinden kendisine para yardımında bulunursa, yangını üstleneceğini söyler. Manders kabul eder.

Mrs. Alving, öyküsünü anlatır, Regina kızar. Eğitilmiş ve Alving'in kızı olarak yetiştirilmiş olmayı istediğini söyler. Oswald ile evlenmediğine memnundur, onun hasta olduğunu bilmektedir, kaderini Engstrand ile birleştirmeye karar verir. Oswald

dehşet verici gizini annesine açıklar. Yalnız hasta değil, beyin çürümesinden acı çekmekte, gün geçtikçe durumu daha da kötüleşmektedir. Gerçeği öğrenmiş olsaydı, Regina'nın, kendisini öldüreceğini bildiğini söyler ve annesinin de aynı şeyi yapacağını vaat etmesini ister. Morfin tabletlerini çıkarıp gösterir, annesi dehşete düşer. Güneş doğarken yeni bir krize girer, gözleri görmez olmuştur, aydınlık isteyerek oturur. Annesi, böyle yaşamaktansa ölmesinin daha iyi olacağını düşünerek tabletleri arar.

ÇÖZÜMLEME

Önerme

Babaların günahı çocuklara geçer.

Eksen Karakter

Manders.

Öteki Karakterler

Mrs. Alving iyi çizilmiş bir karakterdir. Uysal genç kızlığından, büyük yoksulluğa karşı «görev»ini yerine getirmek için özgürlüğünden vazgeçen, dehşete kapılmış bir genç eşliğe kadar olan yaşamını izleyebiliyoruz. Daha sonraki yaşamının biricik amacı, oğlunun hatırı için kocasının ününü korumak olmuştur. Geçen yıllar içinde öylesine tehlikeli bir zihinsel gelişim göstermiştir ki, evvelce dört elle sarıldığı inançlarını kolaylıkla fırlatıp atmıştır. Güçlü, kararlı bir kadındır.

Mr. Manders dindarlığı içinde ve gerçekten kaçışı ile açıklanmıştır. Bütün yaşamı boyunca vicdanını rehber edinmiş, fakat ünü tehlikeye düştüğünde, gerçeğin meşalesini elinden düşürmeyen bu insan, zorunluluk karşısında direncini yitirir, pes eder.

Oswald, sanatçı yanı olan, gerçeğe inanan bir kişidir. Yaşamına kendince uygun bulduğu biçimde yön vermiş ve yaşam üzerine yargı yürütürken duyup işittiklerine değil, görüp denediklerine dayanmıştır.

Regina sağlam yapılı, sert, cinfikirlidir.

Engstrand anadan doğma zeki bir yalancıdır. Bununla birlikte, kötü kişi de sayılmaz, hatta çekici yanları olan bir kimsedir.

Bütün karakterler üç boyutludur.

Karakterlerin Dağılımı

Dağılım iyi yapılmıştır. Mrs. Alving'in ışıklı kafasına karşı Manders'in kör ve karanlık dinciliği; Engstrand'ın şeytanlığı, Manders'in büyük güvenine karşı; Regina'nın cinfikirliliği ve bağımsızlığı, Engstrand'ın şeytanlığına karşı. Oswald ise, zeki ve kararlı.

Karşıtların Birliği

Oswald ile Regina'nın yarı yarıya kardeş olduklarını göz önünde bulunduran Mrs. Alving ile Mr. Manders, ne pahasına olursa olsun, evlenmelerini engellemek ve Kaptan Alving'in ününe gölge düşürmemek konusunda birleşmişlerdir.

Saldırı Noktası

Birinci perde, kesintisiz gelişimle gittikçe yoğunlaşarak çatışmalar yolu ile gerçekleştirilen sergilemenin en güzel örneklerinden biridir.

Çatışma

Başlangıçta çatışma güçsüzdür, giderek güçlenir. Ana sorun, Manders ile Engstrand arasında kendini hissettirir, sonra ikinci perdenin sonuna doğru doruğa tırmanır. Üçüncü perdede gerginliğini korumakla birlikte gene güçsüzleşir ve çözüme ulaşmaya dek yeniden, yoğun bir gelişim gösterir.

Geçiş

Çatışmalar arasında olağanüstü güzellikte geçişler yer almaktadır. Bu geçişler piyesin başından başlar, Mrs. Alving'in, kocasının yaşamda hiç bir zaman doğru dürüst bir adım atmadığını açıkladığı, Regina'nın yasa dışı bir çocuk olduğunun anlaşıldığı, sonra Manders ile Engstrand arasındaki sahneye, Oswald ile Regina'nın evlenmesine varınca ya dek aynı güzellikte sürer. Sonunda Manders, kendi ahlak ölçütlerine ters düşse de, kimsesizler yurdunun yanması sorumluluğunu üstlenmeye razı olur. Üçüncü perdedeki gelişim, kesintisiz bir akışla, doruk noktaya tırmanır.

Değişim

Mrs. Alving, geçmiş yıllar boyunca kocasının gerçek kimliğini gizlemenin budalalık olduğunu anlar.

Mr. Manders, katı ahlakçılıktan, bir yalanla tehlikeye düşen ününü koruma noktasına doğru bir değişim gösterir.

Oswald, doğallıktan deliliğe geçer.

Mrs. Alving'e ve *Oswald*'a saygı duyan *Regina*, uysal bir kız olmaktan çıkar, onları reddedecek noktaya gelir.

Engstrand, denizciler için açmak istediği lokantayla ilgili parayı elde etmeyi başarır.

Kriz

Oswald'ın *Regina* ile evlenme kararı.

Düğüm/Doruk Nokta

Oswald'ın aklını oynatması.

Çözüm

Mrs. Alving'in morfin tabletlerini araması.

Diyalog

İyi; bütün sözler karakterlerin kişiliğinden kaynaklanmaktadır.

3

BRASS ANKLE

Üç Perdelik Piyes

Yazan

Du Bose Heyward

Özet

1. Perde

Larry güneyde bulunan ve gelişmekte olan Rivertown kasabasının ileri gelen kişilerinden biridir.

Perde açıldığında Larry ve karısı Ruth ile bir komşu arasında, damarlarında zenci kanı bulunan bir ailenin, Jackson ailesinin durumu tartışılmakta-

dır. Başı çeken Larry'dir. Larry, bir damla zenci kanının bir insanı zenci yapmaya yeteceğine ve beyazlarla bir arada bulunmasına olanak vermeyeceğine inanmaktadır.

Ruth gebeliğinin son saatlerindedir; Larry, karısı ile, o geceki okul yönetim kurulu toplantısına gidip gitmeme konusunu konuşmaktadır. Toplantıda Jackson'un durumu görüşülecektir. Larry toplantıya gider.

Daha sonra, Larry'yi, çocuğunun doğumunu beklerken görürüz. Arkadaşları ve komşuları kendisiyle beraberdir. İçki içmekte ve Jackson üzerine konuşmaktadırlar. Jackson'ları kasabadan kovmaya karar verirler. Likör ve başka şeyler üzerinde bir süre tartışırlar. Larry, kızı June'un iyi bir eğitim görerek annesi gibi bir hanım olacağını söyler. Derken, içerden çıkıp gelen doktor, Larry ile konuşmak ister, Larry'nin yanındakiler giderler.

Doktor, Brass Ankle'ların, damarlarında zenci kanı olan beyazların öyküsünü anlatır ona ve bunları ayırmanın ne kadar trajik olduğunu söyler. Birçok beyaz vardır ki, zenci kanı taşıdığından habersizdir. Böyleleri kendilerini beyaz sanmaktadırlar. Geçmiş kuşaklara bir göz atılacak olsa, herkes dehşete düşer.

Doktor, Ruth'un annesinin bir melez olduğunu açıklar. Ruth bunu bilmemekte, kendisini oldum bittim saf kan beyaz sanmaktadır. Şimdi doğurduğu çocuğun damarında zenci kanı bulunmaktadır.

2. Perde

Larry doğumdan sonra Ruth'un odasına gelmeyi reddeder. Ruth dehşete düşer.

Doktor bir takım planlar yapmaya, Ruth ile çocuğunu uzaktaki büyük kentlerden birine ya da daha güneydeki bir kasabaya göndermesi, böylece sorunun örtbas edilebileceği hususunda dil dökecek Larry'nin şaşkınlığını gidermeye çalışır.

Larry, çocuğu kabul etmek niyetinde olmadığını söyleyerek şiddetle karşı çıkar. Sonra kendini toparlar, ailesiyle hemen kasabayı terketmek niyetinde olduğunu söyler; ama terkederse bu kez de komşular kuşkulananacaklardır. Kızı June başının

belası olur çıkar. Zenci sayacaklardır onu. Larry umutsuzluğa kapılır.

Doktor uzaklaşır, içerden Ruth çıkar. Larry önce irkilir. Sonra, gönülsüzce kucaklaşırlar. Plan yapmaya koyulurlar. Larry kasabadan sessizce çekip gitmek ister. Niyeti, gittikleri yerde bebeği birinin gözetimine bırakmak, daha sonra dönüp gelerek kasaba halkına bebeğin hastalandığını ve öldüğünü söylemektir.

Ruth bebeğinden ayrılmaya yanaşmaz; bebeğin ve Larry'nin duydukları gereksinmeden çok, kendisi bebeğe gereksinme duymaktadır.

Ruth baba evine dönmeyi tasarlamaktadır. Larry de, June da yerlerinde kalsınlar. Eşyalarını toplamak üzere odasına gider.

Bu sırada Larry'nin iki arkadaşı çıkagelir, ikisi de sarhoştur. Larry son derece öfkelenir, onları kapı dışarı etmek için tabancasını çeker. Tam o anda rahiple bir komşu içeri girer. Larry kaygılı ve kuşkuludur.

Konuşma tekrar Jackson olayına geçer. Kuzeydeki Zencilere Yardım Derneği konu ile ilgilenmiş ve bir müfettiş göndermiştir. Konu herhalde mahkemeye götürülecektir. Larry çok huzursuzdur. Çünkü, hukukçular, detektifler gelecek, böylece gizi de açığa çıkacak diye düşünmektedir.

Ötekileri bu işle uğraşmaktan vazgeçirmeye çalışır.

Mr. Jackson girer, Larry'ye bana dokunmayın ricasında bulunur. Larry de ötekilere sizler de bu işin üstüne fazla düşmeyin der. Ötekiler ise, toplumun melezlerden kurtulma savaşının sürüp gitmesinde direnirler.

Larry'nin Jackson'dan yana çıkması ötekileri kuşkulandırır. Ona sataşırlar, o da öfkelenir, oğlunu gösterir. Hemen uzaklaşırlar ondan.

3. Perde

Ruth gitmek üzere giyinmiştir, sarhoş hali ile uyuklamakta olan Larry'yi uyandırır. Evden ayrılmaktadır Ruth. Larry kendisini boşayabilir artık.

Larry ilk kez, kollarında tuttuğu bebeğin, June'un da bir zenci olduğunu anlatır, Ruth heyecanlanır.

Ruth kızının damgalı bir insan olarak yaşamasına razı gelemez. Komşuları çağırır, doktorun yalan söylediğini bildirir onlara. Aslında, saf kan beyazdır o; yalnız, yakınlarda ölen zenci bir uşakla bir serüveni olmuştur, o kadar.

Bunları duyan Larry küplere biner, Ruth'un umduğu gibi, onu da, bebeği de öldürür.

4

YAS ELECTRAYA YARAŞIR

Yuvaya Dönüş, Üçlemenin Birincisi

Yazan

Eugene O'Neill

Ö z e t

New England'da, Mannon'un ev işlerini yürüten bir grup insanın konuşmalarından, Mannon'ların varlıklı bir aile olduğunu, baba ile oğulun İç Savaş'ta döğüşmekte olduklarını, anne ile kızın evde bulunduklarını öğreniyoruz. Bu arada, kasaba halkının, yabancı kökenli olması nedeniyle, anne Christine'i sevmediklerini de öğreniriz. Ailenin geçmişi hakkında şu bilgiyi de ediniriz: Ezra Mannon'un amcası David, Kanada-Fransız bir hastabakıcı kızla evlendiği için «başını derde sokmuştur.»

Olaylar geliştikçe, kızın, yani Lavinia'nın, babasıyla erkek kardeşini çok sevdiği, annesinden ise nefret ettiği anlaşılır. Bir keresinde annesinin New York'a yaptığı yolculuğu izlemiş, Adam Brant ile seviştikleri hakkındaki kuşkularının yersiz olmadığını görmüştür. Kaptan Brant, sözümona Lavinia'ya kur yapmak üzere eve gelip gitmektedir. Lavinia, Brant'in, vaktiyle aldatılmış olan hastabakıcı kızın oğlu olduğundan gittikçe daha çok kuşkulanamaktadır. Bir hile ile bunu itiraf ettirir ona, kavgaya ederler. Sonra annesine döner, eğer Brant'la ilişkisini kesmez, aklını başına devşirip doğru yola gelmezse, bütün olup bitenleri babasına anlatacağını, Brant'i da denizcilik şirketlerinin kara listesine yazdıracağını söyler. Christine, kocasından iç-

rendiğini açıkladıktan sonra, Lavinia'nın dediklerine boyun eğer.

Öte yandan, Ezra'yı zehirleme planına katılması için Brant'a baskı yapmaya başlar. Zehiri Brant sağlayacak, kendisi de kullanacak.

Ezra savaştan döner, kızının candan sevgisiyle karşılaşır. Annesiyle babasını hiç yalnız bırakmak istemezse de, bir vesile ile buna mecbur olur. Ezra, karısına kendisini sevdiğini, daha iyi bir yaşam düzeni kurmak istediğini söyler. Christine, aralarındaki soğukluktan ya da başkaca engellerden kendisinin sorumlu olmadığını söyleyerek onu yatıştırır. Maya çalışır.

Ertesi gece odalarında konuşmaktadırlar. Christine'in uysal, fakat soğuk davranışından incinmiştir Ezra. Christine, Brant'la olan ilişkisini açıklayarak acımasızlığını daha da ileri götürür. Ezra'nın kalbi sıkışır, Christine zehiri dayar ağzına. Ezra, Lavinia'ya seslenir, koşarak gelen kızı babasına sarılır, can çekişmekte olan baba, kızının kollarında ölmeden az önce, «ilaç değil, o suçlu!» der.

Lavinia, Christine'i soru yağmuruna tutar, Christine düşer bayılır. Yerde zehir haplarını bulan Lavinia'nın kuşkuları kesinlik kazanır. Babasının ölüsü başında bağıra bağıra ağlarken perde kapanır.

5

DINNER AT EIGHT

Üç Perdelik Dram

Yazanlar

George S. Kaufman ve Edna Ferber

Özet

Bir sosyete kadını olan Millicent Jordan, toplumca çok sevilen Lord ve Lady Ferncliffe'lere bir akşam yemeği vermek ister. Dr. ve Mrs. Talbot'ları, Dan ile Kitty Packard'ı, Carlotta Vance'ı ve Larry Renault'u çağırır. Çağrılılar arasında kızı Paula yoktur.

Piyes konuklarla ev sahibinin, Paula'nın ve Jordan ailesinin evinde hizmet gören kişilerin birey-

sel tragedyalarını işler. Konuşmalardan, Oliver Jordan'ın iş durumunun bir sarsıntı geçirmekte olduğunu, kendisinden yardım umduğu Dan Packard'ın onu dolandırmaya çalıştığını anlarız. Ayrıca, Oliver'in ölümcül derecede kalbinden hasta olduğunu, fazla yaşama olasılığının bulunmadığını öğreniriz.

Dan Packard'a gelince, minyon yapıli soysuz karısı onu aldatmaktadır. Packard, gösterişli yaşamının her türlüşünü sağlamakla birlikte, karısını ihmal etmektedir, bu nedenle karısı da Mr. Talbot'la ilişki kurmuş bulunmaktadır. Bir tartışma sırasında, Dan'a, ihanet ettiğini söylerse de, Talbot'un adını vermez. Dan, karısını, çevirdiği dolapları elaleme yayar korkusu ile, boşamaya yanaşamaz. Öte yandan, Kitty'nin hizmetçisi Tina, âşığının kimliğini açıklamadığı için onu şantajla tehdide başlar.

Dr. Talbot, Kitty'den bıkmıştır; karısını sevmektedir, ama gene de pek çok sevgilisi vardır. Lucy Talbot kocasının fingirdeştiğini bilmekle birlikte, bir gün yola geleceğinden umudunu kesmiş değildir.

Bir zamanların ünlü bir aktrisi olan Carlotta Vance, Jordan şirketinin hisse senetlerine sahiptir, bu senetleri başkalarına satmayacağına dair söz vermiştir. Ama gene de Packard'ın adamlarından birine satar.

Carlotta için fazladan çağrılmış olan Larry Renault yıldızı gitgide sönen bir sinema aktörüdür. Paula Jordan'ın annesiyle babası olsun, nişanlısı olsun, Renault ile ikisinin yeni tanışmış olduklarını sanırlarsa da onlar aslında iki eski âşıktır. Renault küstahça gururu ve sarhoşluğu yüzünden, kendisine tiyatrodaki bir rol sağlamaya çalışan yetkideşi (vekilharcı) Max Kane ile bozuşur. Bunun üzerine Kane, acıma duygusu ile şimdiye dek gizlediği her şeyi açığa vurur: Renault sinema ve tiyatro prodüktörlerince artık modası geçmiş, alay konusu bir kimsedir. Sonunda, parasız ve ünsüz kaldığını görür, kendini öldürür.

Jordan'ın şoförü Ricci ile sofracısı Gustave hizmetçi Dora'ya göz koymuşlardır. Dora, evlenmek koşulu ile, Gustave'ı seçer. Ziyafetten bir gün önce evlenmişlerdir. Ricci bunu öğrenince Gustave'a sal-

dırır, kapışırlar. İkisi de yaralanır. Carlotta Vance, sofracı ile hizmetçinin de bulunduğu toplulukta, Gustave'ın evli ve üç çocuklu olduğunu açıklar.

Hizmetçiler arasında çıkan çatışmada, özenle süslenmiş olan istakoz tabağı yere düşer, berbat olur. Millicent bunu haber alınca, iki erkek arasında bir «olay» geçmiş olduğunu anlar. Ferncliffe'ler, Millicent'i sinir krizleri içinde bırakarak Florida'ya giderler. Bu sırada Paula da (öldüğünü bilmeden) annesine Renault için beslediği sevgiden söz eder. Oliver, rahatsız olduğunu ileri sürerek gitmek için izin ister. Bunun üzerine Millicent, tam ziyafet öncesinde, kendi ıvır zıvır sorunlarıyla canını sıktıklarını söyleyerek hepsine bağırır, söylenir. Sonra, eksiği tamamlasınlar diye kız kardeşiyle kayınbiraderini çağırır ve tam saat sekizde grup ziyafeti erteler.

6

IDIOT'S DELIGHT

Yazan

Robert Sherwood

Özet

Bir zamanlar Avusturya'ya, şimdi ise İtalya'ya ait olan Alplerin bir yerinde bir otel ve otelde bir grup insan. Ortalıkta savaş tehlikesi dolaşmakta ve adım başına İtalyan subaylarına rastlanılmakta. Oteldekiler arasında: kansere çare bulmak için giriştiği deneyimlerini sürdürebilmek amacıyla bir an önce Zürih'e gitmek için yanıp tutuşan bir Alman bilgini, Dr. Waldersee; balayına çıkan bir İngiliz çifti - Mr. ve Mrs. Cherry; bir Fransız radikal sosyalisti - Quillery; bir vodvil sanatçısıyla Les Blondes adında ve altı kızdan oluşan trupu; Achille Weber - büyük bir savaş gereçleri satıcısı ve gezi arkadaşı Irene bulunmaktadır.

Harry Van, Irene ile Omaha'da bir gece geçirmiştir. Irene ise, bunu inkâr etmektedir. İngiltere'de, Fransa'da, İtalya'da ve daha başka ülkelerde savaşa katılmış olan Quillery sağda solda bağıra ça-

ğıra savaş karşıtlığı (aleyhtarlığı) yaparak dolaşmaktadır. Fransa ile İtalya arasında savaş ilan edildiği zaman Quillery hızlı bir vatansever ve İtalyan düşmanı kesilir. Vurularak öldürülür. Sabahleyin pasaportlar gelir, Irene'den başka herkes yola çıkma olanağını kazanır. İnsanlık ve dünya için başlattığı çalışmalarını sürdürmek sabırsızlığı içinde olan doktor Almanya'ya dönecektir. Mr. Cherry gene savaşa katılacaktır. Weber daha çok savaş gereçleri satarak daha çok para kazanma girişimleri peşinde koşmaktadır. Fakat Irene, onun yaptığı işleri hiç beğenmediğini söyler, o da Irene'i bir kenara itmek için planlar yapar.

Irene, Harry'ye, evvelce tanıdığı kız olduğunu evetler (itiraf eder), Harry de, ötekiler gidince otele döner. Irene'in deyişiyle, bütün dünya «küçük bir topluluk»a savaş açmıştır. Savaş ortalığı kasıp kavururken, Irene ile Harry, «Hristiyan askerleri, ileri!» şarkısını çalar ve söylerler.

7

BLACK PIT

Yazan

Albert Maltz

Özet

Bir yük boşaltma aracını dinamitlediği iddiasıyla hüküm giyen maden işçisi Joe Kovarsky, yokluğunda kız kardeşi Mary ile kayınbiraderi Tony Lakavitch'in bakıp gözettikleri karısını bulmak üzere eve döner. Maden ocağında geçirdiği bir kaza sonucu sakatlanan Tony, aldığı ödençe (tazminat) ile ailesini zar zor geçindirmektedir.

Adı kara listede bulunduğu halde değişik bir kimlikle iş bulmaya çalışır, fakat her seferinde tanınır ve kapı dışarı edilir. Kız kardeşinin evine gelir; bir maden ocağında denetçilik yapan kayınbiraderi Prescott kendisine işçi çasıtlığı (casusluğu) yapmayı önerir. Karısının gebelik durumunu da göz önüne alan Joe, ister istemez, işi kabul eder.

Arkadaşı Anetsky, maden ocağındaki bir gaz pat-

laması sonucu yaralanır; idarece Joe'ya, bu kazaya Anetsky'nin kendi dikkatsizliğinin neden olduğu söylentisini yayması emredilir. İşçiler kaza üzerine greve gitme hazırlığı içindeyken, Joe çevreye bir takım yalanlar yayar, böylece grevi geciktirmiş olur.

Prescott, grev girişimine önderlik edenin adını açıklaması için Joe'ya baskı yapar. Açıklamazsa onu işten atmak ve çarışt olduğunu herkese söylemekle korkutur; Joe boyun eğer.

Çocuğu doğduğunda, Joe'ya karşıtçı (muhalif) bir cephe meydana gelir, denetçiyle arası iyi olduğu ve greve öncülük eden kişinin dövüldüğü, sonra da işten atıldığı gerekçesiyle düpedüz maden ocağı yönetiminin çarıştı olmakla suçlanır.

Kayınbiraderi Tony bu durumda onun izleyebileceği bir tek yol bulunduğunu inancındadır: madenden ayrılmak, kendine başka bir geçim kapısı aramak. O kapıyı buluncaya dek karısı ile çocuğu kendi yanlarında kalabilecektir. Joe ayrılır ayrılmaz, greve giden işçilerin sesleri işitilir.

Piyesin Pazarlaması

Piyes yazmak seçkin bir grubun tekelinde bulunan bir ayrıcalık değildir. Yaşamının herhangi bir evresinde şiir, öykü, roman ya da piyes yazmak için güçlü bir istek duymamış insan gösterilebilir mi? Piyes yazarlığı her yıl binlerce kişiyi büyüler. Böylelerinin gözündeki bu alan tam bir altın madenidir.

Dwight Deere Wiman, Broadway'in ünlü tiyatro prodüktörü, *New York Herald Tribune* gazetesinin 6 Nisan 1941 tarihli pazar sayısında, «Prodüktörden piyes yazarına öğüt» başlıklı ilginç bir yazı yazmıştır. Yazısında dikkate değer olaylardan söz etmekte, genç piyes yazarına önemli ve yüreklendirici öğütler vermektedir.

Mr. Wiman, «Her yıl,» diyor, «binlerce yorgun iş adamı ve iş yorgunu ev kadınları; huzursuzluklarını, üzüntülerini gidermek, yenilgilerini unutmak için kaleme sarılır; piyes yazmaya girerler. Amerika'nın en gözde eğlencelerinden birincisi beyzbol seyretmek, ikincisi de piyes yazmaktır. Lütfen beni yanlış anlamayın. Kimseyi küçümsemek ya da alay konusu yapmak niyetinde değilim. Tiyatronun içindeki çirkin dedikodulardan ve entrikalardan uzak kalarak piyes yazanlar arasından bazılarının gerçekten başarı kazanmış olmaları, bence, sağlıklı bir belirtidir.

«*Three-cornered Moon* ve *Another Language* adlı piyesleri ev kadınları; *Journey's End*'i de alçak gönüllü bir sigorta komisyoncusu yazmıştır; bunlar dramaturji alanında hüküm süren demokrasinin güzel örnekleridir. Yapıtları hiç bir zaman, biz Broadway prodüktörlerinin kurdukları ilk savunma hattını aşamayan daha az yetenekli piyes yazarları için bile, düşlerini sözcüklere, tümcelere ve sahnelere dökmek, gerçekten kaçmak için başvurulacak paha biçilmez, hiç bir zararı olmayan bir

yoldur; bu yol aynı zamanda ruhsal ve sinirsel sayrılıkların sağaltımında da son derece etkili olsa gerek.»

Mr. Wiman, menajerlerin, tanınmamış bir yazarın piyesini okumadıkları hakkındaki yaygın ve yanlış anlayışın tersine, prodüktörler sürekli olarak yeni piyes peşinde koşmaktadırlar, diyor. Piyese gereksinme vardır, eğer derli toplu bir biçimde sunarsanız, sizin piyesiniz de okunur. Bu, piyesinizi süslü püslü kapak yapmadan; karakterlerin, giysilerin, sahne dekorlarının çizimine kalkışmadan ve karakter üzerine uzun uzun açıklamalar yapmadan sunmak demektir.

Piyesinizi düz beyaz daktilo kağıdının bir yüzüne, olağan aralıkla, yanlışsız olarak yazın ve kağıdın dört kenarında da geniş boşluk bırakın. Piyes doksan-yüz yirmi sayfa arasında olmalı, dayanıklı bir kapak içine konup açılır kapanır şeylerle sıkıca tutturulmalıdır. Kapaktan sonraki ilk sayfa boş bırakılmalı, daha sonraki sayfada piyesin adıyla sizin adınız yer almalı, sayfanın sağ-alt köşesinde de *copyright* koşullarınıza yer vermelisiniz. Ondan sonraki sayfada, karakterlerin sahneye giriş sırasıyla dizelgesi bulunmalıdır.

Karakterlerinizin yalnızca adlarını sıralayın; kaç kez boşanmış, şimdilerde kiminle sevişmektedir... gibilerden gereksiz açıklamalara kalkışmayın. Bu tür açıklamalar acemiliğin belirtisidir, okuyanın üzerinde olumsuz bir etki bırakır. Evet, bu sayfada karakterlerin yalnızca adları ve sayıları yer almalı, onlarla ilgili bütün öteki bilgiler piyesin akışı içinde yüze çıkmalıdır.

Karakterler dizelgesini sahnelerin özeti, piyesin perdelere ve sahnelere bölümlenmesi, her sahnenin yeri ve zamanı hakkında kısa bilgiler izlemelidir. Sonra boş bir sayfa (bu sayfada yalnızca piyesin adını bir kez daha verebilirsiniz), ondan sonraki sayfada, *Perde I*, *Sahne I* yazıları yer almalıdır. Kağıdı yukardan aşağıya ortasından ikiye ayırarak sağ yarısına, dekor hakkında kısaca bilgi aktarın. Perde çıldığında sahnede kimin bulunduğunu, söze kimin başlayacağını belirtin. Bütün konuşmalar karakterin adının altına yazılmalı, hiç bir za-

man yanına değil. Sahne hareketleri üzerine, az olmak koşulu ile, buyruklar verebilirsiniz.

Bunları yaptıktan sonra, piyesiniz yollanmaya hazır demektir.

Okunmayacağı için değil, fakat ne zaman okuyacaklarını bilemeyeceğiniz için, piyesinizi prodüktörlere doğrudan doğruya kendiniz gönderecek yerde bir aracıya başvurmanız daha doğru olur. Piyesinizin okunması üç hafta, üç ay, kimi durumda daha da fazla zaman alabilir. İşte bu nedenle bir aracıya gereksinmeniz vardır. Sahneye konan piyeslerin yüzde doksan beşi hep bu aracılardan, yani komisyoncuların eli ile satılmış, denetlenmiş ve gerekli işlemlerden geçirilmiştir. Komisyoncu, tiyatroyu ve kimin ne istediğini bilir. Buna karşılık, piyes yazarının yazarlık hakkının yüzde onunu alır.

Eğer komisyoncu, Yazar Temsilcileri Birleşik Derneği diye bilinen grubun bir üyesi ise, müsvettnizle birlikte on dolar göndermeniz gerekir. Bu, okuma ücretidir. Piyesinizin, tiyatro piyasasını tanıyan uzman bir kişi tarafından dikkatle okunacağına emin olabilirsiniz. Ayrıca, piyesinizin tam bir eleştirisi, çözümlemesi ve daha iyi satılabilir hale gelmesi için gerekli öneriler de size sunulur.

Eğer komisyoncunuz piyesinizde bir başarı şansı görürse, kendisini birkaç yıllığına özel temsilciniz olarak atamak üzere sözleşme imzalamaya çağırabilirsiniz. Eğer komisyoncu piyesinize sahip çıkmazsa, bunun nedenlerini size söyler, açıklamalarını ve eleştirilerini önünüze serer.

Komisyoncunuz piyesinizi alır ve de prodüktör bulursa, o zaman Piyes Yazarları Derneği'ne üye olmanız gerekir. Bu dernek, Amerika Yazarlar Birliği'nin bir koludur ve piyes yazarlarına çok yarar sağlamaktadır. Yıllık üye ödentisi on dolardır; buna karşılık, piyes yazarları, «savsaklayıcı» komisyonculara karşı her türlü yasal koruma altına alınırlar. Birlik güçlü ve etkili bir kuruluştur, her prodüktör birliğin isteklerini yerine getirmek zorundadır. Birlik aracılığı ile yapılacak sözleşme şu koşulları içerir: sözleşmenin imzalandığı andan itibaren, piyes yazarı, piyesi sahneye konuluncaya dek her ay yüz dolar alır. Eğer altı ay sonra, piyes hâ-

lâ hazır değilse, yazar ayda yüz elli dolar alır. Eğer bir yıl sonra da piyes sahneye konmamışsa, sözleşme geçersiz sayılabileceği gibi, yazarın aldığı paralar da kendisinde kalır. İlk geceden sonra, yazar, beş bin dolarlık brüt gişe gelirinin en az yüzde beşini, daha sonraki iki bin doların yüzde yedi buçuğunu, yedi bin dolardan fazlasının da yüzde onunu alır. Başarılı bir piyesin haftalık geliri ortalama beş yüz dolar dolayındadır; üstün başarılı bir piyesin geliri ise, haftada bin beşyüz dolardır.

Hepinize baht açıklığı dilerim.

ÖNSÖZ / 11

GİRİŞ / 15

I ÖNERME / 19

II KARAKTER / 51

1. Karakterin Temel Yapısı / 51
2. Çevre / 62
3. Diyalektik Yaklaşım / 69
4. Karakterin Gelişimi / 80
5. Karakterin İstenç Gücü / 97
6. Olaylar Örüntüsü (Plot) ya da Karakter - Hangisi / 108
7. Karakterler Kendi Piyeslerinin Olaylar Örüntüsünü Kendileri Yaratırlar / 122
8. Eksen Karakter / 129
9. Karakterlerin Dağıtımı / 135
10. Karşıtların Birliği / 140

III ÇATIŞMA / 148

1. Eylemin Kökeni / 148
2. Neden ve Etki / 149
3. Duruk (Statik) Çatışma / 160
4. Sıçrama / 170
5. Gelişme / 187
6. Dönüşüm / 197
7. Olasılı (Muhtemel) Çatışma / 204
8. Saldırı Noktası / 209
9. Değişim / 217
10. Kriz, Düşüm/Doruk Nokta, Çözüm / 246

IV GENEL / 259

1. Zorunlu Sahne / 259
2. Sergileme / 263
3. Diyalog / 267
4. Deneyim / 274
5. Zamana Uygun Piyes / 278
6. Girişler ve Çıkışlar / 281

7. Bazı Kötü Piyesler Niçin Başarı Kazanır? / 282
8. Melodram / 285
9. Deha Üzerine / 285
10. Sanat Nedir? - Bir Diyalog / 289
11. Piyes Yazmaya Kalktığınız Zaman / 292
12. Sonuç / 295

EKLER / 297

- A. Çözümlenen Piyesler / 297
- B. Piyesin Pazarlanması / 315

PİYES YAZMA SANATI

LAJOS EGRI

Macar asıllı sanat kuramcısı Lajos Egri'nin Piyes Yazma Sanatı'nı okuyanlar, tüm perde ve sahne sanatlarını diyalektik yöntemle ele alan bir yapıtla karşılaşacaklardır. Kitabında özellikle bu sanatların insanı yansıtmaya biçimine ağırlık veren Egri, böylece salt estetik kuramlar koymaktan çok, yaşamla içiçe yaratıcılığın yollarını göstermeyi amaçlamaktadır. Yazarın en başarılı yanı, bir tiyatro yapıtının doğru eleştirisinin nasıl yapılabileceğine ilişkin sağlam ölçütleri olabildiğince bilimsel, ama fildişi kule'ye hiç çekilmeksizin ortaya koyabilmesidir. Suat Taşer gibi, alanının seçkin bir uzmanınca gerçekleştirilmiş oluşu, yapıtın çevirisine ayrı bir değer katmaktadır.