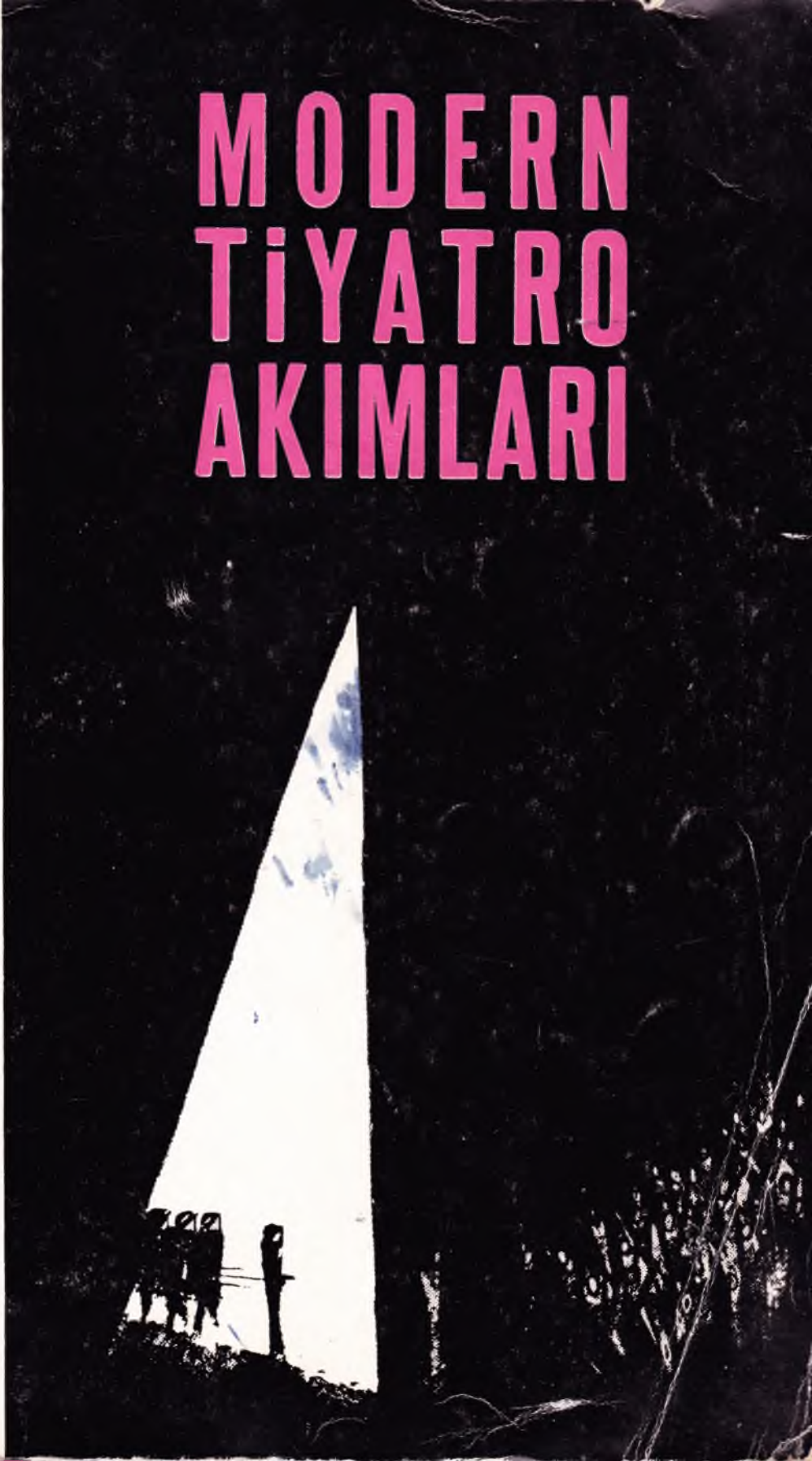
MODERN TİYATRO AKIMLARI

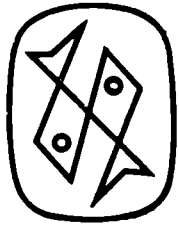
ÖZDEMİR NUTKU

37

ÖZDEMİR NUTKU

MODERN TİYATRO AKIMLARI





LÂMİ SESAR
ANKARA

Özdemir NUTKU

MODERN TİYATRO AKIMLARI

(19. yüzyıl tiyatrosu)

DOST YAYINLARI
Rüzgârlı So. Ove han, Da. 4
ANKARA

MODERN TİYATRO AKIMLARI

Copyright, (Yayın hakkı) Dost Yayınları'nmdır.



Dost Yayınları: 37 * Aydabir çıkar * Tiyatro dizisi * Kurucusu: Salim Şengil * Sahibi: N. Şengil * Kapak düzeni: Ferit Apa * Ankara Üniversitesi Basımevinde Şubat 1963 ayında basılmıştır.

ÖNSÖZ

Ereğim bir modern Tiyatro Tarihi yazmak değil. Ama Modern "Tiyatro Tarihi içindeki organik gelişmiyi incelemek. Bunun için de, Modern Tiyatro deyimi "içine giren bütün olayları, yazarları, oyunları incelemekten kaçındım. Ama bugünün tiyatrosuna düşünce ve biçim açısından yön veren havayı, yâni birtakım temel noktaları ele alıp bu temeller üzerinde bugünün tiyatrosunun özelliğini vermeye çalıştım. Bunu başarabildimse mutlu olacağım.

Modern tiyatroyu çeşitli tarihlerde başlatanlar var. Ama ben kesin bir tarih vermenin, kişiyi çoğu zaman eksik sonuçlara çıkarttığını izledim. Önemli olan şu ya da bu tarih değil, bugünün tiyatrosunu yaratan kaynakların kesinliğidir. Bu noktayı hep aklımda tutarak bugünün tiyatrosundaki özü ortaya çıkaran düşüncelere, toplumsal, siyasal, ekonomik gelişimlere, esas olan kavramlara parmak basmayı daha doğru buldum. Böylece, Modern Tiyatro Akımları'nı iki ayrı kitapta incelemenin daha iyi sonuçlar vereceğini düşündüm.

Birinci kitapta ondokuzuncu yüzyılı ele almayı, ikincisinde de yirminci yüzyılı incelemeyi yeğ tuttum. Bugünün tiyatrosunun bu yolda incelenişi, iki büyük bölüme ayrılmış oluyor. Ama her kitap kendi bölümü içinde bir bütündür. Bu kitapta incelediğim Ondokuzuncu Yüzyıl Tiyatrosu, ikinci kitapta ele alacağım Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunu hazırlayıcı nitelikte olacaksa da, kendi başına bir sonuca götürecektir sanıyorum okuyucuyu.

Çağımızı biçimlendiren ondokuzuncu yüzyılın sesini biraz olsun duyurabilmek için, birçok ayaklanmayı, devrimleri, toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimleri kapsıyan ondokuzuncu yüzyılın düşünce düzeyini de kısaca inceledim. Kitabımın ilk bölümü bu konuya ayrılmıştır.

İkinci bölümde, kişillikleri güçlü ve bence önemli olan yazarların başkaldırmalarını çeşitli açılardan inceledim. Bunların kimi belli bir akımın içine girmeyen ama kişisel çabalarıyla bugünün tiyatrosuna bir yol çizen yazarlardır. Belli bir akıma oturtamadığımız yazarlardan Georg Büchner, Richard Wagner gibi büyükleri bu bölümüde inceledim böylece.

Üçüncü bölüm, Öncüler başlığını taşıyor: Modern tiyatroya egemen olanların sahneye koyucular olduğuna inandığımdan, Öncüler başlığı altında geçen yüzyılın sahneye koyucularını ele aldım. Bu arada henüz dilimize hiçbir yapıtı çevrilmeyen Konstantin Stanislavski'nin "Yöntem"ini ayrıntılarıyla inceledim. Büyük sanatçının bugünün tiyatrosuna çok etkili olan "Yöntem"nin son aldığı biçimi okuyucularıma iletmeyi doğru buldum. Kanımca, Stanislavski'nin yöntemini ülkemizde bilen birkaç kişi varsa, bunların çoğu onun 1917'deki çalışmalarını tanırlar. Oysa bu kitapta, ölümüne değin sürekli bir gelişim içinde olan Stanislavski' nin, 1934 yılındaki Yöntem"i üzerinde durulmuştur.

Bundan sonraki bölümlerde geçen yüzyıla ve kendi çağımıza büyük etkisi olan dört yüce yazarı çeşitli açılardan inceledim. Onların panoramik görüşlerini vermeyi yeğ tutmadığımdan, bütün oyunlarını irdelemedim; zaten böyle bütünlemesine inceleme bu kitabın konusunun da dışında kalırdı. Ama onların bulundukları düzeyi, ilettikleri sesi gösterdikten sonra, bir oyunları üzerinde durdum. Sırası geldikçe öbür yapıtlarından ve ilişkileri başka yazarlardan da söz ettim.

Kitabımın sonundaki iki ek de, konuları destekliyecek nitelikte özetlerdir. Bunlar bazı durumları daha iyi aydınlığa çıkartmak için kitaba eklenmiş bilgilerdir.

Bu anlattıklarımı gerçekleştirebildimse, uzun bir çalışmanın sonucu olan bu kitabımın boşa gitmemiş olduğunu anlıyacağım. Ancak bu yargıyı da okuyucularım verecektir. Şimdilik bu kitabın Türk tiyatro edebiyatındaki bir boşluğu doldurmuş olması da yetiyor bana.

Ö. N.
1962

İÇİNDEKİLER

İLK DURAK

Romantism 10
Yeni Düşünce Akımı 19

YIKILAN DUVARLAR

Georg Büchner 39
Friedrich Hebbel 52
Richard Wagner 57

ÖNCÜLER

Saxe–Meiningen Dükü, Georg III 67
André Antoine 72
Otto Brahm 76
Konstantin Stanislavski 79
David Belasco 92
Adolphe Appia 96
Edward Gordon Craig 99

HENRIK IBSEN 103
AUGUST STRINDBERG 120
ANTON ÇEKHOV 133
GERHART HAUPTMANN 152
SONUÇ 160

Ek 1 COMMEDIA DELL'ARTE 162
Ek 2 SAHNEYE KOYUCULUĞUN TİYATRO TARİHİNDEKİ BELİRTİLERİ 165

İLK DURAK

Bence, yirminci yüzyıl yeni bir çağ değil, bir önceki yüzyılın süreçidir. Ondokuzuncu yüzyılda ekilen tohumun yeşermesidir içinde yaşadığımız yüzyıl. Genel olarak, her yüzyılın bir sonrakine birtakım etkileri olmuştur, ancak insanların yaşantılarını, düşüncelerini düzenlerini kökünden sarsan ve kesin olarak değiştiren yalnız bir kaç yüzyıl vardır tarih boyunca. Bu kesin değişimler insanların toplu olarak yeni tutumlara katılmasıyla oluşur. Aydınlanma çağı olan Rönesans'ta da böyle olmuştur; olmuştur ama yavaş yavaş devinen bir değişimdir bu; yavaş yavaş yayılmış ve kabul edilmiştir. Oysa ondokuzuncu yüzyıldaki değişim hızla ortaya çıkmış ve yenilik arayan toplulukları bir anda sürüklemiştir. 1764–5 yıllarında James Watt'ın buhar gücünü bulmasıyla başlıyan makineleşme eylemi ondokuzuncu yüzyılda gelişmiş, eskinin toplumsal durumunu etkilemiştir. İş ve işçi gücü, ekonomik düzen ve alışagelinmiş çalışma şartları üzerinde etkin olan "makineleşme eylemi" toplumsal açıdan büyük yenilikleri gerektirmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın başlarından bu yana, olumlu bilimler üzerindeki çalışmalar genişlemiş ve bütün toplulukların yaşantılarını değiştirecek kadar sağlam temeller üzerine oturtulmaya başlanmıştır. Bu arayış çabası sağlıklı incelemeler yapılmasına önayak olmuş ve bu çalışmalar da insanları kendileri üzerinde sürekli bir araştırmıya sokmuştur. Bir yanda biyoloji bilginleri, öbür yanda ekonomi uzmanları kesin değişimi güçlendirecek kurallarını, gerçekleriyle dünyanın önüne sermişler ve zorunlu olan bir yeniliğin ilkelerini kabul ettirmişlerdir.

İşte insanların bu araştırma çabası, yirminci yüzyılda erişilen çırılçıplak bilincin sağlanmasında atılan ilk adımdır. Bugün "modern" deyimiyle anılan her şey

ondokuzuncu yüzyılda köklenmiş ve gittikçe artan bir hızla günümüze değin uzanmıştır. Bugün her alanda izlediğimiz durum ondokuzuncu yüzyıl düşüncesinden, düzeninden ve inancından filizlenmiştir. Bunun için modern tiyatro kavramı içinde gözlediğimiz akımları daha iyi anlatabilmek için ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosu ile incelemeye başlamak yerinde olacaktır.

Günümüzün tiyatrosunu yöneten öğeler birkaç noktada toplanır. Bunların en başında özgürlük düşüncesi gelir. Genel olarak, özgürlük düşüncesini insanın varoluşuyla koşut bir yolda incelemek doğrudur; ancak burada benim demek istediğim daha dar anlamdadır. Sanat yapıtlarında ifadeyi güçlendiren bir özgürlük anlayışıdır bu; biçimde ve özde özgürlük ile sağlanan bir anlayış... Klâsik anlayışta olan yazarlar eski Yunan uygarlığından beri kahplaşmış olan kuralları tek ve değişmez olarak kabul ederler. Bütün çabaları bu kalıplara uyarak yaratma yoluna gitmektir. Aristoteles'in "Üç Birlik" kuralı, Horatius'un oyun çatısı, Castelvetro'nun *Poetica*'yı yorumu (1) klâsik yazarların önlerinde eğildikleri putlardır. Bu yazarların biçim yönünden olan bu bağlantıları, öz yönünden de böyledir. Racine'nin, Corneille'in tragedya anlayışları eski Yunanistanın oyun ustalarının yolunda gelişmiş ve bu yapıtların "mükemmeliyeti" yazarların bu kurallara bağlılıklarıyla ölçülmüştür.

Romantism Akımı

Klasiklerin bu dondurulmuş tutumuna karşıt, her yönden özgürlük istiyen Romantik yazarların çıkışım izleriz. Bu yazarlar oyunlarının özünü de, hiçimini de eski kurallara ve kalıplara bağlamak ereğinde değildirler. İşte bu her yönden istenen özgürlük günümüzün tiyatrosunu yöneten kavramlardan biridir. Buna sırasıyla geleceğim.

Romantism'in kökü eski Yunan kültürüne değil, Gotik kültürüne bağlanmalıdır. Gotik kültürü ise daha çok Batı ve Kuzey Avrupa gelenekleri içinden doğmuştur. Kral Arthur'un efsanaleri, *Roland* üzerine düzülmüş şiirler ve hikâyeler, *Tristan ile Isault* konuları, *Robin Hood* masalları, *Nibelungen* şarkıları, *Faust* ile *Hamlet* anlatıları ile doğan geleneğin içindedir Gotik kültürü. Eski Yunan sanatı ile karşılaştırıldığında, Gotik sanatında özlem duygusu, keder havası ile öznel (subjektif) zenginlik anlayışı görülür; oysa Yunan sanatı daha dengeli, daha nesneldir. Gotik anlayışta yazılan yapıtlarda konu gelişmez, uzar; merkezde duran bir fikir yoktur; doğa-üstü oluşumlar önem kazanır. Aşk kavramı önemli bir yer tutar bu yapıtlarda. Konuyu kuran serüvenler "panoramik" yolda uzarken acılı ve gülünç olaylar birbirlerine kaynaşır.

Bu Gotik kültürün en etkin olduğu yer Almanya'dır. Bunun için de, ilk olumlu Romantism akımının Almanya'da başladığı izlenir. Alman folklorunun yorumcusu

(1) Lodovico Castelvetro 1505 yılında Modena'da doğmuş bir soylu kişiydi. Hukuk eğitimi yapan Castelvetro ençok **Poetica** çevirisi ve yorumu ile tanınır. 1571 de Chiavenna'da ölmüştür.

ve çağının düşünürü olan Herder (1) yöresel renklerle, yeni bir anlayışa gidilmesi gerektiğine inanıyordu. Herder'in önayak olduğu bu yeni–Gotik, yani Romantik akım Almanya'da *Sturm und Drang* diye adlandırılır. Herder, özellikle, Goethe'ye etki etmiştir. Goethe, *Götz von Berlıchingen* adlı tarihi oyunuyla Romantik akımın kapısını açmıştır. Bu oyunda, güçlü bir kişiliği olan haydut–silahşör Götz "adalet ile hürriyet" fikrinin temsilcisidir. Goethe topluma karşı bireyi (ferdi) koyarak bu oyununu kurmuştur; Schiller'in Die Räuber adlı oyununda görüldüğü gibi... Birey toplumdan daha önemlidir Romantik yazarların gözünde. Romantism akımı içindeki yazarlar ile birey, ilk kez toplumla sürekli bir çatışma durumunda olan, yaşıyan ve duyan bir "cüz" olarak kabul olundu. Bu da, birey özgürlüğü anlayışına doğru gelişti. Bu anlayış ise günümüz yazarlarının en çok üstünde durdukları bir düzeydir. Romantism akımının bu anlayışı yirminci yüzyıl içinde güçlenmiş ve çeşitli ifade yolları bulmuştur. Goethe'nin romantik tutumu içinde, genişlemesine aydınlattığı birey kavramı *Werther'de* daha iyi belirir. Bu yapıt toplumsal ilişiklerden doğan zorbalığa karşı duyulan hak fikrinin bir belirtisidir.

Yirminci yüzyıl anlayışı yönünden de çok önemli olan birey özgürlüğü kavramı ve bunu ortaya çıkartan *Sturm und Drang* dönemi, ashında Almanyanın özgür düşünceli, orta sınıf halkının, Fransız İhtilâlinin gerçeklerinden tomurcuklanan, yılgıverici olaylara karşı duyduğu korkunun sonucudur. Bu dönemin yazarları birey ayaklanmasını tutar; toplumsal düzen ve ulusallık fikrini kabul etmez (2). Yalnız kişisel buluncu (vicdan) savunur.

Shakespeare ile Calderon'un oyunları da "romantism" kavramı içinde incelenebilir. Ancak ondokuzuncu yüzyıl başlarındaki Romantism çok değişikti. Goethe ve Schiller ile gelişen ve sonradan Fransa'ya atlayıp Victor Hugo'nun başarısıyla sonuçlanan Romantism, bilinçli bir yolda yazarların çabasıyla ortaya çıkmıştır. Sonra bu anlayış Almanya'da Kotzebue'nun (3) melodramları ile soysuzlaşmış, ancak öbür yanda İngiliz tiyatrosunu etkilemiş ve Victor Hugo'yu sahneye getirmiştir.

Romantism akımının doruğu saydığım Victor Hugo'dan söz etmeden önce İngiltere'ye şöyle bir göz atmak isterim. İngiltere'deki oyun yazarlarının yapıtlarının dramatik değerini yıkan iki unsur vardı: öğreticilik (didaktism) ve Kotzebue'nun etkisi. O devrin saray ozanı Southey bile, gerçek Alman büyük yazarlarını bilmezlikten gelerek Kotzebue'ya varıncıya dek Almanya'nın gerçek bir tiyatro yazarından yoksun olduğunu söylemiştir. Bu inançla çoğu İngiliz yazarları büyü-

(1) Johann Gottfried Herder (1744—1803) — Alman ozanı ve eleştirmecisi. Alman fokloru üzerinde incelemeleri olduğu gibi, yaşadığı çevreyi felsefî tutumuyla etkilemiş bir düşünürdür de.

(2) Bu eğilimin yirminci yüzyıl içinde artmış olduğunu sezinleriz. Özellikle, iki dünya savaşının sonuçları insanı ulusallık fikrinden uzaklaştırmıştır. Bunda Hitler'in tutumu çok rol oynar. Ayrıca, varoluşçuluğun da bu tutumun gelişmesinde büyük rolü olmuştur.

(3) August Friedrich F. Kotzebue (1761—1819) — Zamanında Schiller'den daha çok tutulmuş, beğenisi oldukça düşük bir yazardır.

lenmiş gibi, Kotzebue'yu taklit etmekle vakit geçirmişlerdir. İngiliz yazarlarının, böylece, Almanya'daki Romantism akımının soysuz yanını aldığını izleriz. İngiltere'de Romantism'i kabul eden sanatçılar, o dönemin en ünlü ozanlarıdır. Bu ozanların tümü kendi hayalleri içinde yaşıyan ve bu hayal dünyasından çıkamayıp bu öznel dünyaya gittikçe saplanan kişilerdi. Tiyatronun seyirci yoluyla sağladığı dirimliği (hayatiyeti) anlamamışlar ve seyirciyi kendilerinden uzak tutmuşlardır. Wordsworth ile Coleridge, bazan kendilerinin bile ucunu kaçırdıkları, soyut bir "transcendental" felsefeye dalmışlardı; bu felsefenin ilkelerini de tiyatro yoluyla yaymayı düşünüyorlardı. Her ikisi de oyun yazmayı kendi kişisel tutumlarıyla başarabileceklerini umuyorlardı; bunun için de, çabaları sahnenin oldukça uzağına düşmüştü.

Byron, kendini beğenmiş tutumuyla Romantism'i bir "gerçekten kaçış" olarak tanımlama yoluna gidiyordu. Bu bir dereceye değin doğruydu. Romantism'de bir kaçış vardı; ancak bu akımın yazarları kişisel bulunç, birey özgürlüğü düzeylerinde gerçeğe gitmeyi deniyordu. Bu kavramlar bir gerçekti. İnsanların mutluluğu kişisel bulunca, birey özgürlüğüne sıkı sıkıya bağlıydı. Alman yazarlarının ve daha sonra Hugo'nun erekleri bu olmuştu; birey kavramıyla gerçeğe gitmek gerekiyordu. Oysa Byron "lord"sal tutumuyla 14 Kasım 1813 tarihli güncesinde şunları yazıyordu: "Bu ikindi başlamış olduğum komedyanın sahnelerini yaktım." Üç gün sonraki güncesinde de şunları okuyoruz: "Bir komedyaya başladım. Bunu da yaktım, çünkü sahneler hep gerçeğe kayıyor..." (1). İngiltere'de Romantism akımı içinde yazılmış en önemli yapıt, kanımca *The Cenci*'dir. Bir çok yönlerden kusurlu olan bu yapıtın olumlu yanı sahnede oynanabilecek bir oyun oluşu ve Goethe ile Schiller'de izlediğimiz birey özgürlüğü anlayışına bağlanmışlığıdır. *The Cenci*'de Gotik havayı estiren bir nokta vardır; konuda bizi inandıran bir erek yoktur; arka arkaya sıralanmış serüvenlerden kuruludur oyun. Baş karakterlerden biri olan Beatrice'nin oyunun sonundaki tutumu bizi şaşırtır. Bir karakter bütünlüğü göremeyiz. Bu da Gotik anlayıştaki dağınık kuruluşa koşuttur. *The Cenci*'nin yazarı Shelley tiyatroya hemen hiç gitmiyen, ünlü bir ozandı. O da Byron gibi, kendi kapanık dünyasının ıssız köşelerinden bize sesleniyordu. Bayan Shelley, *Cenci üzerine Not* adlı yazısında (2) yazarın en çok önem verdiği şeyin oyunun hikâyesini ortaya çıkartmak olduğunu söylüyor.

İngiltere'deki Romantism akımının izleyicileri Walter Scott, John Keats, Percy B. Shelley, Lord Byron, Robert Browning ve daha sonraları Alfred Tennyson gibi ozanlardı. Ancak bunlar, bu akımı biliçli bir durumda sürdürmekten çok, kendi kişiliklerine daha yakın geldiği için benimsemişlerdi. Bu da İngiltere'deki Romantism'i birtakım kişisel çabalardan öteye götürmedi. Dağınık bir yolda gelişen bu akım İngiliz tiyatrosunu ileriye değil, geriye sürükledi. Bu dönemin ozanları tiyatrodan kopmuşlardı çünkü; bu da tiyatro yönetmenlerinin onların yapıtları-

(1) Samuel C. Chew — *The Relation of Lord Byron to the Drama of the Romantic Period* (Doktora Tezi Göttingen, 1914) ss: 33—4

(2) Mrs. Shelley — *Note on The Cenci* (Modern Library Giant), s. 364

na sırtlarını dönmeleriyle sonuçlandı. Böylece, tiyatro sahnelerini birçok ucuz oyun doldurdu. Tiyatro, ereğinden uzaklaşınca da değersiz bir şeymiş gibi görülmiye başlandı. Bunun için de, Romantism akımının İngiltere'deki durumu, o ülkenin tiyatrosunu ileri götürücü bir düzey sağlıyamadı. Bu akım, öbür ülkelerdeki tiyatrolara sağladığı yararlı yönlere karşıt, İngiltere'ye ancak zararlı oldu.

Fransa'da, Romantism'in tiyatroyu ileri götüren atılımı, bu akımı biliçli olarak kabul etmiş yazarların çabalarıyla başarıya erişti. Romantism'in İngiltere'de aldığı durumu gözliyen ve eski Yunan uygarlığına hayranlık duyan Goethe, bu akımı ilk başlatanların başında olmasına rağmen, "Klasism sağlık, Romantism hastalıktır," (1) demekten kendini alamamıştı. Goethe'nin savunduğundan dönmesinin nedeni, Almanya'da Kotzebue'nun oyunlarıyla uğradığı hayal kırıklığı ve İngiltere'de yüce ozanların tattıkları başarısızlıktı. Oysa bu başarısızlıklar türlü nedenler yüzündendi. Kanımca, Romantism akımı ondokuzuncu yüzyılın gelişimine aykırı düşen bir düşünce akımıydı. Ancak bu akımın ondokuzuncu yüzyıldaki iğretiliğine rağmen, güçlü olan tek bir yanı vardı: birey özgürlüğü üzerinde bilinçli bir savunmaydı bu. Netekim, Fransız yazarları bu akımdan yararlanmasını bilmişler ve tiyatro anlayışlarını bir basamak daha üste çıkarabilmişlerdi.

Napoleon tiyatroyu seviyordu, ancak XIV. Louis'nin Moliere'e tanımış olduğu özgürlüğü hiçbir yazara tammadı. Böylece, onun başta olduğu sırada Fransa, oyun yazarı yönünden kısırlaştı. Komedya da, Tragedya da halkın tutmadığı oyun türleri oldu. Tragedya "modası geçmiş" sayılıyordu. Tutulan oyun türleri operetler ile vodvilerdi. Napoleon döneminin tiyatroya olan tek faydası, belki o vakte dek tiyatroya gitmemiş, cahil halkın tiyatroları doldurması oldu. Bu seyirciler Guilbert de Pixerecourt adlı bir melodram yazarının oyunlarını tutuyorlardı. Pixerecourt (2), oyunlarını okuyup yazma bilmiyenler için yazdığını belirtmişti. Alman Romantism'inin kesin etkisi altında kalan bu yazarın tiyatro sahnesine getirdiği tek şey sahne "mekanizması" üzerinde yaptığı yenilikti. Seyirciye göz kamaştırıcı sahneler gösterme ereğinde olduğu için hemen her oyununda sahne tekniğine bir yenilik getiriyordu. Pixerecourt halkı tutarken, öbür yanda Comédie–Française kuru tragedyaları ve tatsız komedyaları sahneye getiriyordu. Aydınlar tiyatroda gerekli bir evrim yapmanın sırası geldiğine inanıyorlardı. Bunun için, bir çok ünlü yazarları içine alan belli bir yazar topluluğu belirdi. bu yazar topluluğunun başı, genç Victor Hugo idi. Hugo, Dumas, de Vigny ve ötekileri etkiliyen Romantism, Herder ile ortaya atılan ve Goethe ile Schiller'in kişilikleri ile geliştirilen anlayışın bir gelişimiydi. Ayrıca, 1827 yılında ünlü İngiliz oyuncusu Charles Kemble'in yönetimindeki İngiliz tiyatro topluluğu Fransa'ya gelmiş, Shakespeare'in dört tragedyasını oynamışlardı (3). Bu topluluk Shakespeare'i oldukça iyi bir anlayışla tanıt-

(1) Mordecai Gorelik – *New Theatres For Old* (Dennis Dobson Ltd., 1940), s. 106.

(2) Guilbert de Pixerécourt (1773–1844) – Çağdaşlarınca Melodram türünün Corneille'i olarak anılır. Hugo onun oyunlarını seve seve seyretmiştir. İngiliz tiyatrosuna etkisi olmuştur.

(3) *King Lear, Othello, Macbeth, Hamlet.*

mış ve Paris'te büyük bir etki yapmıştı Hugo, gördüğü bu temsillerden sonra tiyatronun nereye gitmesi gerektiğini kendi görüşüyle açıklamıya çalışmıştır. 1827 yılında yayımladığı *Cromwell* oyununun önsözünde,"tiyatro eskilerin inandığı gibi, yalnız hayatı yansıtan bir ayna değil, hayatı yansıtırken büyüteçten geçiren ve duyguları yoğunlaştıran bir ortamdır." diyen (1) Hugo, Romantism akımını güçlendiren yazarların çıkış noktası olan ilkeyi önermiştir: "Modern sanatın ereği güzellik değil, hayattır!" (2). Çağdaşları arasında uzun tartışmalara yol açan Hugonun bu önsözü gerçekten hem tiyatronun gelişimi içinde önemli bir değişime yol açmış, hem de günümüzün tiyatrosunu yöneltecek fikirlerin tohumunu ekmiştir. Bu önsözünde yazar, "(...) modern düşünce gerçek konusunda bazı şeyleri daha yüksek ve daha geniş bir aşamada ele alıyor. Bu dünya üzerinde varolan herşeyin güzel olmadığını, güzelin yanısıra çirkininde var olduğunu kabul ediyor modern düşünce," diye kollarını sıvamıştır. "(...) Modern fikir yalnız güzel ve büyük olanın değil, aynı yolda çirkin olanın da önemli olduğunu anlamıştır. Bunun için, çirkin ile güzelin bireşimi modern sanat anlayışını meydana getirmektedir," diye de savını sürdürür Hugo. Çirkin ile güzelin bireşiminden ortaya çıkan estetik düzey yirminci yüzyıl ozanlarını ve yazarlarını biçimlendiren bir tutumdur. T.S Eliot bu düzeyde en ileri gitmiş ozanlardan biridir. Oyunlarında bu havayı kolayca izliyebiliriz. Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (1861) adlı yapıtı da Hugo'nun bu düşüncesinin bir evresidir, diyebilirim.

Gelelim Victor Hugo'ya... Çirkin kavramını "grotesk" deyimiyle tanımlıyor yazar; bunu da ikiye ayırıyor: 1) Düzgüsüz (anormal) ve yılgı verici GROTESK, 2) güldürücü ve eğlendirici GROTESK. Sonra sözlerine de şunları ekliyor: "Grotesk dram sanatının en yüce güzelliklerinden biridir; grotesk yalnız bu sanat koluna uygun bir unsur olarak kabul edilmemeli; bu aym zamanda zorunlu bir gerekliliktir." Hugo'nun klasik anlayıştaki yazarların güzellik tutumuna çıkışını, dondurulmuş biçimlere karşıt çıkışı sürdürüyor. Üç birlik kuralının uygulanmayışını, dram sanatının anlamım yokedecek bir unsur olarak kabul etmiyor. Bu kurala pek kulak asmamış olan Shakespeare'in, bu kurala bağıtlı olanlardan daha büyük oyunlar yarattığını belirtiyor. Aristoteles'ten bu yana benimsenmiş olan yirmi dört saatlik Süre Birliğini saçma buluyor. Hugo, ya oyunun konusuna, ya da havasına uygun düşecek Süre ve Yer Birliğini yeğliyor. Olaylar dizisindeki (plot) birlik kavramının ise kendi içinden "mantıklı" olarak doğup gelişen bir oluşum olduğunu belirtiyor. Üç birlik kuralı Hugo'nun gözünde yalnız bir iskelettir, okadar. Bu yönden, Hugo yirminci yüzyıl tiyatrosunun sırtım dayadığı desteği elleriyle kurmuş oluyor. Eski Yunanistan'ın klasik yazarlarına öykünen Fransız yazarlarının büyüklüğünü açıklıyan Hugo, bunların klasiklere öykündükleri için değil, kendi içlerinde sanatın köklerini sürdürdükleri için yüceldiklerini belirtiyor. Günümüün ünlü denemecisi ve oyun yazarı Charles Morgan da, Hugo'nun "sanatın kökleri"

(1) *Préface de Cromwell* – op. cit. Barret H. Clark: *European Theories of The Drama* (Crown Pub), s. 368-381.

(2) Aynı yazı.

olarak tanımladığı şeyi, "yaratıcı imgelem" deyimi ile anlatır. Kısacası, Hugo klasiklerin inancından ayrılarak dram sanatının basbayağı bir ayna olmadığını, gerçekleri büyüten, renklendiren yorumlıyan bir kristal top olduğunu savunur.

Cromwell'in önsözünde ilkelerini duyuran Hugo, ilk başarısını 25 Şubat 1830'da oynanan *Hernani* ile elde etti. O kendi inançlarını büyük bir gürültüyle getirmeden önce Pixerecourt'un oyunlarını alkışlamıştı. Ondan önce Pixerecourt'un Romantik anlamda oyunları olmasına rağmen, *Hernani* ile yaptığı yenilikler ortayı karıştırınca, Fransa'daki Romantism akımına başlangıç olarak bu oyun gösterilmiye başlandı (1). *Hernani* oyunuyla yapılan bir tiyatro devrimi vardır. Buna karşın oyun güçlü ve kalıcı bir sahne yapıtı değildir; oyunun olaylar dizisi oldukça yalınçtır; bugünün seyircisi için kandırıcı değildir. Bu oyunun klasik oyunlara olan bir üstünlüğü canlı ve özgür oluşu, hiçbir sınırlamıya bağlanmadan yazılmışlığıdır. Hugo, etkin sesiyle, Racine gibi, bir tiyatro tanrısı olmamışsa da, Racine gibi tiyatro tanrıları üzerinde kuşkunun uyanmasını sağlamıştır. Oyunun çatısı yanısıra, karakterleri— bir şeye benzetmek gerekiyorsa — içi boş trompetler gibidirler ve trompetler gibi de ses çıkartırlar. Bu karakterlerin sesleri gürdür. Soluk almadan haykıran, inliyen bir görünüşleri vardır. Ancak bu haykırmalar bittiğinde içlerinin kof, ardlarının boş olduğu görülür. Bu karakterleri coşkuyla, renklerle zenginleştiren Hugo'nun taşkın şiiridir.

Hugo *Ruy Blas*'a yazdığı önsözde sahnenin gerektirdiği şeyleri anlamış olduğunu gösterir. Bu önsözü 1838 yılında yazmıştır, yâni *Cromwell*'e yazdığı önsözden şöyle onbir yıl sonra. Bu yazısında şöyle der Hugo:

> "Tiyatroya giden seyirci üç özellikle tanımlanabilir: ilki kadınlar, ikincisi aydınlar ve üçüncüsü olağan seyirci. Olağan seyirci daha çok oyunda hareket arar, kadınlar ise coşku ve sevgiyi yeğlerler; aydınlar da insanın doğal açıdan incelenmesini beklerler. (...) Her üç öbek de" haz' duymak ister — olağan seyirci görme hazzına, kadınlar duygusal doyuma ve aydınlar da düşünme hazzına yönelirler. Benim oyunumda da üç çeşit belli gereç vardır: İlki olağan ve yalınç, öbür ikisi de derin ve üstün anlamda gereçlerdir. Ancak tümü bir tek isteği karşılar — olağan seyirci için melodram, kadınların duygusal doyumu için tragedya ve düşünmeyi seven aydınlar için insanı doğal açıdan inceliyen komedya."

Hugo'nun bu reçetesi tamamen Shakespeare'in anlayışına uygundur. Bu da onun Shakespeare oyunlarından ne denli etkilendiğini gösterir. Fransa'daki Romantism akımının yerleşmesini hızlandıran Shakespeare hayranlığı — Hugo ünlü önsözünü yazmadan önce — Stendahl'i de etkilemişti. Stendahl 1823 yılında yazdığı *Racine et Shakespeare* adlı denemesinde toplumsal gelişmelerin Barok anlayışının

(1) Oysa Hugo, bugünün tiyatro sahnesinde yalnız *Rigoletto* operasının libretto'su ile yaşamaktadır.

modasını geçirdiğini belirtmiştir. Teknik açıdan Barok "üslûb"unu köhnemiş sayan Stendahl, yalnız Üç Birlik kuralına değil, aynı zamanda "Alexandrine" (1) nazmına karşı da çıkmıştır. Bütün bunlar Fransa'daki Romantism anlayışına Shakespeare'in getirdiği etkiyi belirtmiye yeterlidir.

1830 yılında *Hernani* ile güç kazanan Romantism akımı gene Victor Hugo'nun 1843'de yayımladığı *Les Burgraves* ile son buldu, denebilir. Bunun nedenlerini yalnız Hugo'nun kusurlarında aramak yanlış olur. Aslında Hugo başarısını, içinde yaşadığı çağın gelişimine aykırı bir yolda sağlamıştı, onun için de onun seçtiği yol geçici bir yoldu. 1830 ile 1870 yılları arasında bir çok değişikliklere yol açan bir devinim izlenir. Bilimsel alanda ortaya çıkan ilerlemeler, seyircinin tiyatro anlayışı üzerinde bir değişim yaratmıştır. Endüstrinin hızla gelişimi orta aşamadaki halkı güçlendirmiş, büyük kentler biraz daha önem kazanmıştır. Bunları siyasal alanda yapılan devrimler kovalamıştır. Ayrıca, demir yolunun kuruluşu, gezginci tiyatro topluluklarının en ıssız köşelere değin gidebilmelerini sağlamış ve Avrupa tiyatrolarını birbirlerine daha çok yaklaştırarak daha yeni bir tiyatro anlayışının kolayca yayılmasına yol açmıştır. Böylece, Positivism'in hızla dal budak salması Romantism'i aşındırmış ve sonunda yok etmiştir (2).

Hugo'nun etkisi Dumas ile Vigny gibi yazarların tiyatro alanında çalışmalarını sağlamıştır. Dumas'nın ilk sahne yapıtı 1829'da yayımladığı *Henri III et sa cour* adlı oyunudur. Dumas, Hugo gibi, bu akımın öncülüğünü yapmış bir yazar değildir. Bunun için, oyunlarını çekimser bir yolda kurmuştur. O, daha çok Pixerecourt'un havasına yakın melodram kalıbını uygulamayı kendine yakın bulmuştur. Ancak, şunu da belirteyim ki, Dumas, Hugo'nun reçetesiyle coşan ve ona bağlanan bir yazardır. Bunun için, tutumunda ne denli çekimser olursa olsun, oyunu Romantism anlayışıyle kurulmuştur. Dumas, aynı tutumunu 1832 yılında ortaya çıkardığı *La Tour de Nesle* sürdürmüştür. Bu oyun o zamanın en çok tutulan sahne yapıtlarının başında gelir.

Romantism akımı içindeki başka bir Fransız oyun yazarı da Alfred de Vigny' dir. Vigny'nin sahne yapıtı 1835 yılında oynanan *Chatterton* ile başlar. Bu oyunda Romantiklerin gürültülü havasını almıştır. Vigny de bir yenilik getirmiye çabalıyordu. "Düşünce oyunu" (le drame de la pensée) olarak deyimlediği oyun türünde "törel aksiyonu" her şeyden üstün tutuyordu. Bu, bizi "karanlık tapınaklara götüren," şiir havasında gelişen bir aksiyondu. Bu düşünceyle, Vigny biraz da yüzyılımızın izlenimci (impressionist) anlayıştaki tiyatro türünün atası olur. Bireyin toplumun baskısı altında yıkıldığını gösterdiği oyunlarından biri de tek perdelik *Quitte pour le peur* (1833) adlı oyunuydu. Bu da Vigny'nin getirmek istediği yeniliği vurguluyan bir oyundu.

Romantism akımını güden ozanların ve yazarların topluma karşıt olan tutumları bireyin ülküleştirilmesine yol açtı. Bu da olumlu bilimlerin ışığında yetişen

(1) Altı vuruşlu bir "iambic" dizisidir. Onikinci ve onüçüncü yüzyıllarda yaşamış birtakım ozanların Büyük İskender üzerine yazdıkları şiirleri bu ölçüyle yazmışlardır.

(2) Bk. Bölüm I - "Yeni Düşünce Akımı."

kuşakları kandırmaktan uzaktı. Bu yüzden Romantism ondokuzuncu yüzyılın usçul tutumu altında eriyip gitti. Bu akım hem eskinin, hem de zamanının gerçeklerine karşı duruyordu; mantığa karşıt içgüdüyü, bilime karşıt duyguyu savunuyordu.

Romantik yazarların ilgilendikleri ilk şey bireyin ruhsal durumları olmasına rağmen, karakterlerini Klasik yazarlardan da, dinsel yazarlardan da daha yüzeyde işliyorlardı. Bu karakterler söyledikleri sözlerle ve yaptıkları hareketlerle inandırıcı değildirler; ülküleştirildiklerinden duygusal açıdan aşırılıklar içindedirler. Bu özellik de, Romantiklerin vurguladıkları doğasalhktan uzak bir tutumdur.

Karakterlerin aşırılıkları bir de yapılarında izlenir; ya çok iyidir bunlar, ya da çok kötü. Bir yanda ermiş aşamasına yükselen bir kişi, bunun karşısında yılgı verici bir kötü kişi yer alır. Çatışma bu iki uçta duran kişiler arasındadır. İşte bütün bunlar ondokuzuncu yüzyıl seyircisini kuşak kuşak Romantiklerden uzaklaştıran özelliklerdir. Romantik anlamda sahneye koyma eylemi bu tutumu tamamlar niteliktedir. Pek ilkel ve yalınçtır; örneğin, sahne düzeni hep aynı kalıp içinde hazırlanır: sahnenin sağında bir divan, solunda bir masa ve iki iskemle. Bu kuruluşa bağıtlı sahne hareketleri de şu üç noktada toplanırdı: 1) Bir sahne divanın olduğu yerde, 2) bir sahne masa ve iskemlelerin olduğu yerde, 3) başka bir sahne de "suflör" çıkıntısının bulunduğu orta yerde. Bu sahne düzeni oyunun sonuna değin bu sırayla sürer giderdi.

Romantism anlayışıyla hazırlanan sahne dekoru ise resimlenmiş panolardan kuruluydu. Derinlik duygusu yoktu bu yüzden de. Bazan yalnız boyalı perde kullanılır ve oyuncu sahneye girince, boyalı resimler yanında, oranın ne denli uygunsuz olduğu ortaya çıkardı. Bazan da herhangi bir neden yüzünden perdeler dalgalanır ve oyunun görüntüsünü bozardı. Daha sonraları, 1870 yıllarında, Saxe-Meiningen (1) oyunculara boyalı panolara dayanmamalarını sık sık hatırlatmıştır.

Romantik oyunculuğun tek özelliği de aşırılıktı. Karl Mantzius romantik oyuncuyu "garip bir yaratık" olarak tanımlar: "Uzun, dağınık, mümkünse kara saçlı, soluk bir yüz ve büyük melankonik gözler. İnce dudaklarında titrek bir gülüş. Gövdesini bir Romalı gibi sarmış, ağlamaklı bir ifadeyle sahnede dolaşıyor." (2). Ünlü Amerikalı ozan Walt Whitman da bir kitabında şöyle söz ediyor romantik oyunculuktan: "Oyuncular ciğerlerinin bütün gücünü gösterebilmek için (...) hiçbir fırsatı kaçırmıyorlar. Eğer bir coşkuyu canlandırmak istiyorlarsa ne denli doğal olmıyan hareket ve mimik varsa onları yapıyorlar." (3).

Romantism akımının bütün bu kusurları yanısıra yirminci yüzyıl tiyatrosunu hazırlayıcı özellikleri vardı. Sahneye koyuculuğun bir sanat ve bilim işi oluşu bu akım içinde başlamıştır (4). Sahne tekniğinde yeni şeylere gidilmiş, oyunlar biraz

---

(1) Bk. Bölüm III – "Saxe-Meiningen".

(2) Karl Mantzius – *A History of Theatrical Art*, (Duckworth), vol. VI.

(3) Walt Whitman *The American Theatre or Seen by its Critics* (W. W. Norton and Co., N.Y., 1934).

(4) Bk. Ek 2: "Sahneye Koyuculuğun Tiyatro Tarihindeki Belirtileri".

daha karmakarışık, yâni özgür bir yolda, hiçbir biçime ve kurala bağıtlı olmadan ortaya çıkmıya başlayınca, sahne değişmeleri de daha zorlaştığından, o zamana kadar gerekliliği pek duyulmayan bir kimsenin varlığı zorunlu olmuştu. Bu kimse Sahneye Koyucu idi. Eskiden sahne düzeni oyuncular yoluyla toplu bir durumda hazırlanırdı.

O sıraların sahne düzeni konusunda, İngiltere'deki ilk öncüsü Mme. Lucia Vestris adında bir oyuncu idi. 1831 yılında kendi tiyatrosunu açmadan önce operada şarkı söyliyen ünlü bir sanatçı idi. Sonradan tek başına Londra'ya yeni soluklu bir tiyatro kazandırdı. Mme. Vestris'in getirdiği yenilikler günümüz tiyatrosunda izlediğimiz anlayışın başlangıç noktalarından biri sayılabilir. Bu sanatçı, tiyatrosunda şu yenilikleri yapmakla işe başladı:

1. Temsil süresini kısalttı.
2. Macready ile birlikte provaya önem veren ilk yönetmen oldu.
3. Oyunları değerlendirmek için, ayıklamıya önem verdi.
4. Eski, gülünç, anlamsız giysiler yerine, günün giysilerini ve anlama, tarihe uygun giysileri getirdi.
5. Dekor ve eşyaların birbirine uymasını istediğinden seçiminde titiz davrandı.
6. Eski perde bölmeler yerine, bugünkü anlamda somut esyaları ve bölmeleri getirdi.

Romantik akım sırasında gelen yeniliklerden biri de yağ kandili yerine, havagazı ışıklama sistemi oldu. Böylece, seyircinin bulunduğu yer kolayca karartılıp aydınlatılabilir duruma geldi. Bu da ışıklamanın ilk kez denet altına alınması demekti. Havagazımn tiyatroya girişi, tiyatro anlayışında yeni düşüncelere yol açtı. Karatma eylemi yoluyla seyirci ile oyuncu birbirlerinden uzaklaştırılabiliyordu. Bu da tiyatro da çoğu vakit aranan "estetik uzaklığı" sağladı. Perde açılıp kapanmaları da bunu vurgulayınca, oyuncu ile seyirci ilişkisi konusunda çağımızın anlayışım getiren tiyatro tekniğine bir giriş oldu. Seyirci karanlıkta sahneye daha iyi çekilebiliyor ve sahne gerçeğine daha kolaylıkla sokulabiliyordu. Perde kullanılmasının bir yararlı yanı da, sahnelerin daha iyi hazırlanmasına önayak olmasıydı.

Romantism, ondokuzuncu yüzyılın gidişine aykırı bir akım olarak görünmesine rağmen, ileriye önemli özellikler bırakan bir sıçrayış oldu. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda çağdaş yazarların üzerine eğildikleri ve her açıdan ele aldıkları özgürlük düşüncesi bu akım içindeki yazarların çabalarıyla güç bulmuştu. Gene yirminci yüzyılda, toplum karşısında birey kavramına verilen önem bu akımdan ileriye kalan bir özelliktir. Romantik birey anlayışı hernekadar bugünden biraz daha dar anlam içinde ele alındıysa da, günümüze değin sürdü, geldi. Modern tiyatronun "İnsan"a bir birey olarak verdiği yer gene bu akımın bir sonucudur. Çağımız oyun yazarları "İnsan"ın önemini ya onun *kişisel değeriyle*, ya da *toplumsal değersizliğiyle* gösterirler. İnsan kavramının gerek edebiyatta, gerek tiyatroda önem kazanması böylece ondokuzuncu yüzyılın gelişimi içinde başlamıştır. Örneğin, Nietzsche

ile Schlegel'in adları bu açıdan önem kazanırlar. Özellikle, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını etkilemiş olan Nietzsche'den ilerde söz edeceğim.

Yeni Düşünce Akımı

Eugene O'Neill, New York Herald Tribune gazetesinin "muhabiri" ile yaptığı bir konuşmasında, "Oyun yazarı için fildişi kule diye bir şey yoktur. Yazar ya zamanının tiyatrosu içinde yaşar, ya da hiç yaşamaz," demiştir. Bu söz Romantik yazarları gerçekçi yazarlardan kesin bir çizgiyle ayıran anlayıştır. Bu anlayış ondokuzuncu yüzyıl Positivism'inin düşünce alanına getirdiği değişmez bir ilkedir.

Bu yüzyıl içinde din, felsefe, ekonomi, siyaset alanlarında önemli değişiklikler yer almıştır. Bu değişmelerin daha çok bilimsel yöntemlerin ilerleyişi ile ilişkisi olup bütün araştırma dallarına uygulanmıştır. Usu herşeyden önde tutan bu çağ, gittikçe yayılarak denemelerin ve araştırmaların yapıldığı bir yüzyıl durumuna girmiştir. Postivism'in egemen olduğu bu yüzyılda erek "gerçeğe" ulaşmaktı. Gerçeğe varmak ise ancak belli denemelerle sağlanabilen bir şeydi. Laboratuvar araştırmalarında elde edilen herhangi bir şey "gerçek" oluyordu.

Ondokuzuncu yüzyılın temelini kuran gerçek düşüncesi içinde yeşerip olgunlaşan akımları ve bu devirdeki akımların en önemlisi olan Naturalism'i anlıyabilmek ve Naturalist yazarları daha iyi tanıtabilmek için bir önceki yüzyılın havasına şöyle bir göz atmak yararlı olacak. Shakespeare'in *Julius Caeser* tragedyasında, Cassius'un Brutus'a söylediği şu sözler bizi bu yola sokabilir.: "Şu Caeser'ımız ne etiyle besleniyor ki bukadar büyüdü?" Aynı şeyi, ondokuzuncu yüzyılın oyun yazarlarına yöneltelim: Şu Ibsen, Chehov, Strinberg, Hauptmann neyle beslendiler ki bukadar büyüdüler?

"Romantism," diyor P. Martino, "herşeyden önce ideoloji düşüncesine karşıt, sonuç yönünden verimsiz kalan bir duygu ayaklanmasından başka bir şey değildir." (1). Çeşitli düşünürlerin güçlü etkisiyle günden güne us yolunda genişliyen ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bu "duygu ayaklanması," dediğim gibi, geçici bir hareket olmuş ve kısa zamanda sona ermiştir. Romantism'in bu kısa zaferine son veren onun en güçlü karşıtçısı Saint-Simon'dur. Sanatın toplumsal görevi olduğu düşüncesini savunan bu düşünür çok kısa bir süre içinde çeşitli yazarları etkilemiş ve bu başarısıyla gerçekçi anlayışa bir başlangıç yapmıştır. Saint–Simon'un bu tutumu yirminci yüzyıl yazarlarının bir kısmının benimsediği bir şeydir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yetişen son kuşak İngiliz oyun yazarları hâlâ bu yolda yürümektedirler.

Saint–Simon'un etkilediği en büyük ondokuzuncu yüzyıl düşünürü kanımca Auguste Comte'tur. Positivist felsefenin öncüsü olmasa bile, yorumcusu olan Comte bütün çalışmalarını bir sisteme dayadığı gibi, düşüncelerini de belli bir sistem içinde iletmiştir. Ancak onun da kestiremediği bir şey vardır: Comte, dünyamn ondan

(1) P. Martino – *Fransız Naturalizmi:* çeviren – Nebil Otman (Milli Eğitim Yayımları, Ankara, 1958), s. 7.

sonra nereye gideceğini yanıtlıyamamıştır. Onun çabası tıpkı Icarus'un (1) yaptığı uçuş deneyine benzer. İlk deneyi o yapmış, ilk sistemi o kurmuş, ancak çok yükseklere çıktığı için çeşitli düşünürlerin hücumuna uğramış, bunun içinde daha ileriye gitmemiştir. John Stuart Mill'in, John Morley'in, ona kuşkuyla bakmalarına sebep onun insanlar için yeni bir düzenin gelmesi gerektiğine inanması ve bu düzeni sağlıyacak ilkeleri ilkelden yüreklilikle savunmasıdır. 1880 yılında G. H. Lewes *Philosophie Positive* (1830–42) üzerine şunları yazmış:

> "Yeni bir çağ doğuyor. Tarihte ilk kez
> dünya, toplum ve insan konularının üzerinde
> duruluyor; tamamen sağlam bilgiye dayanılarak
> bu konuların ilk kez tanımı yapılıyor."(2).

Comte'a göre, Positive Felsefe geçmiş ile geleceği düzenli bir bütün içinde birleştirir ve insanlığın sürüp giden gelişimini temel kural olarak ele alır. Bu temel kural ise varolan evrimin önceki değişimlerinin belli bir sonuca bağlanması gerektiğini gösterir. Öyleyse, Positivism nedir? Comte'a göre üç şeydir bu: 1) Geçmişin evrimsel açıdan incelenmesi, 2) Bilimler için plânlı bir düzen, 3) Toplumsal inanç. Bunun için de, Positivist felsefe, insanlığı huyuna en uygun gelen toplumsal bir sisteme zorunlu olarak götürecek ve bu toplumsal sisteme geçmişin vermiş olduğu her şeyin — gerek türdeşlik, gerekse kapsama ve durulma yönünden — kat kat üstüne yükselecektir. Bu da ancak "sosyoloji" bilimini Avrupa'ya getirmek, bu konuyu genişlemesine bilimsel bir incelemeye sokmakla gerçekleşebilecektir. Comte'un direndiği felsefî düşünüş, insan usunun kavrıyabileceği bütün kanunlara *yöntemci bir tutumla* bakmaktır.

Auguste Comte, insanlık tarihini üç ayrı bölüme ayırır; insanların anlam, inanç ve kavram yönünden üç evre içinde geliştiklerini belirtir. Bu üç gelişim evresini şöyle sıralar Comte:

1. Teolojik
2. Metafizik
3. Positive

Teolojik Aşamada, doğa olayları gerçek–üstü varlıklara yüklenir, bir ülkenin yönetimi din gücünü elinde bulunduranlar tarafından yapılır. *Metafizik Aşamada*, gerçek–üstü gücün yerine soyut ilkeler veya güçler geçer; "Tanrı" kavramının yerini "Doğa" alır. Siyasal güç doğal haklar ve özgürlük ile sağlanır. *Positiv Aşamada*, olaylar insanların birbirlerine olan ilişkileriyle ölçülür; toplumsal olaylar "positivist" anlayışla, bilimsel yolda incelenir. Ondokuzuncu yüzyılda insanlar bu üçüncü aşamaya erişmiş bulunurlar. Comte, bunun için, bu aşamanın ilkelerini ve anlamını ortaya koymamn yararlı olacağını düşünür.

---

(1) Icarus, Kral Minos'un ünlü labirentlerini yapan Daedalus'un oğludur. Yaptığı bir hata üzerine kral tarafından hapsedilen Daedalus'u, oğlu, kendi ve babası için kanatlar yapmış uçarak babasını hapisten kaçırmıştır. Ancak Icarus çok yükseldiği için balmumu ile yapıştırdığı kanatlar kopmuş ve Icarus denize düşerek ölmüştür.

(2) G. H. Lewes – *History of Philosophy from Thales to Comte* (1880) (5. baskı, cilt II, s. 690).

Comte'un bu ayrışımı Saint–Simon'dan etkilenerek yapmış olduğu düşünülebilir. Çünkü Washington'un ordusunda çarpışan soylu bir kişi olan Saint–Simon, insanlığın gelişimini, eski Mısır uygarlığından başlıyarak üç aşamaya ayırmıştır. Düşünür zamanının bilim ve endüstri çağı olduğunu belirterek Sosyalism'i salık verir. Comte ise üçüncü evreye koyduğu kendi çağını bilimsel bir yolda incelemiye çalıştığından Sosyoloji Bilimi'ni kesin çizgiler üzerine oturtabilen bir kimsedir. Comte'tan önce bu alanda gösterilen çabalar sosyolojiyi bir yarı bilim durumunda bırakmıştır. Örneğin, Aristoteles'ten Condorcet'ye değin sosyolojinin bilime olan ilişkisi, simyamn kimyaya olan ilişkisi oranında kalmıştır. Comte, öne sürdüğü ilkeleriyle sosyolojoyi bilimin kapısından sokmuştur. Bu nokta düşünülecek olursa, ilerde ele alacağımız tiyatro sanatçılarına ve yazarlarına Comte'un ne denli etki etmiş olduğunu şimdiden oranlıyabiliriz.

Yukarda da belirttiğim gibi, Comte çağındaki durumu, dinsel ve metafizik aşamanın yıkılışıyle ortaya çıkan aydınsal ve töresel bir anarşi olarak kabul eder. Bu aşamalar yıkılmıştır, çünkü "modern" zamanlar için uygun değildir. Bu çağ yalnız Positiv aşamamn uygun olduğu bir gelişim içindedir. Comte bunu sistematik bir yolda tanımlamasa bile, kandırıcı tartışma yolları ile inandırıcı yapıyor. Comte'un her şeyden çok istediği, dünya yüzünde oluşan genişlemesine bir *değişimdir.*

Bu genişlemesine oluşan DEĞİŞİM nedir? Comte ilk adımını şöyle atıyor: Bu durumda, toplumsal zümrelerin etkisi altında kaldığı değişiklikler bir zorunluluğun sonucudur. Comte'tan önce Montesquieu iklimin, Taine daha sonra ırk ve zamanın etkilerini ileri sürmüşlerdir. Comte siyasal etkiyi de öneriyor. Ancak bunlar ikinci derecede etki eden etmenlerdir. Hegel, değişimi bir özgürlük ve gerksinme çatışması fikrine bağlıyor. Gereksinme ile özgürlüğün bağdaşması olan tümel us (küllî akıl) tarih boyunca bir mantık gelişimi izliyerek ortaya çıkar. Gene Hegel'e göre, insanlık tarihi, özgürlük bilinci içinde Ruhun zorunlu gelişiminden başka bir şey değildir (1).

Hegel'in öğrencisi olan Marx da bu çatışma ve gereksinme unsurunu ön düzeye almıştır. Onda da, toplumsal sınıflar çatışması yolunda görünen çelişmelere karşılık, ekonomi tekniğinin "bellilikler çevresi" yaratması düşüncesine rastlıyoruz. Toplumun gelişimi konusunda, bir çok düşünürlerin ve Comte'un düşüncesine yakın tartışmalara girdiklerini izleriz. Örneğin, Immanuel Kant, daha önce "Bir yaratığın bütün doğal istidatları tam ve *uygun* bir gelişime erişmek zorundadır," demiştir (2). Kant bu düşünüşünü kitabında biraz daha açar; "İnsan türünün tarihi, doğanın gizli bir plâmn, yetkin bir siyasal bünyeye erişmek üzere sonuçlanması olarak düşünülebilir." (3).

Bu gerekirci (determinist) düşünce yönetiminin birçok düşünürleri çektiğini

(1) Bk.: Peyami Erman – *Önsöz: Positivizm İlmihali* (Milli Eğitim Yayımları, 1952), s. XVIII.

(2) Immanuel Kant – *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht;* (1784), Önerge 1.

(3) Aynı – önerge 8.

belirtmiştim. Onsekizinci yüzyılda toplumun doğa kurallarına uygun bir düzenle yönetilmesi gerektiğini savunan François Quesnay'in izleyizlerinden maliyeci Jacques Turgot da bütün tarih dönemleri önceki durumlara bağlıyan bir gerekçe ve sonuç dizisinin önemi üzerinde durur (1). Aynı yolda, Condorcet *İnsan Zihniyetinin Gelişimi Tarihî Tablosunun Taslağı* (2) adlı yapıtında, "uygarlığın bir gelişim seyrine bağıtlı olduğunu" ileri sürer. Bunun için, o da insanlığın düşünsel gelişimi ile bireyin düşünsel gelişimi arasında bir bağ bulur; böylece, Condorcet'ye göre de, her düşünce evresi bir öncekine sıkı sıkıya bağlıdır.

Auguste Comte, Condorcet'nin yukardaki düşüncesinden hareket ederek bireyin ancak doğa, yâni toplum yasalarını kavramasıyla özgürlüğe erişebileceğini savunuyor. Birey ancak toplumun içinde değer kazanabilir, diyor Comte. Birey, iş bölümüne dayanan bir örgenlik (uzviyet) içinde gerçekleşebilir. Bireyciliği doğma olarak almak insanları anarşiye sürükler (3). Bu düşünce de Romantism akımı içindeki yazarların düşüncesine bir karşıttır. Hatta Romantism'i yok eden etmenlerden biridir, denebilir.

Comte'un bu yolda ortaya koyduğu ilkeyi geliştirmesi onun çevre ile birey bağlantısını tekrar tekrar belirtmesiyle güce kavuşur. Maddî çevrenin bireyin ahnyazısı üstüne her yandan yaptığı baskı, ulusların tarih gelişiminde olduğu gibi, insanların gelişimini de en sert "determinism" doktrinine bağlar. Düşünür bu yolda çağdaşlarını kesin olarak inandırmıştır. Olaylarda belli bir düzen vardır, diyor Comte. Bu düzenin türlü aşamaları arasında da bir etkileme, oluşuma yol açma ilişkisi vardır. Bilim düşüncesiyle düzen ve usculuk, Comte'un düşünme türünde koşut bir yolda gelişir, hatta biri öbürünü kapsar.

Bununla beraber, Comte'ta esas olan düzen kavramı değil, yasa düşünüşüdür. "Herhangi bir olayı," diyor Comte, "dikkate alırken, bunu bütün yönleriyle inceliyemeyiz. Çünkü bu yönlerin tümünü aydınlatacak genel yasalar muhakkak ki henüz bulunmamıştır." Bu durumda, onun tipik, esas saydığımız bir noktasını göz önünde bulundurmak gerekiyor. Düşünür, bir durumun benzeri olan olaylarıyla bu noktanın çeşitli ve tekrarlı belirtilerini kaydetmenin bir çok olayları ortak bir nitelik içinde tophyacağını ileri sürerek "yasa" yı bu şekilde sağlamanın doğru olacağını savunuyor. Böylece, hem olayı bir yönden incelemekle zihnimiz soyut bir canlılığa sahne olmuş, hem de elde ettiğimiz ortak yasa da yine soyut bir yasa olarak yaratılmış olur. Comte, bu alanda o denli ileri gitmiştir ki, bir kez, "İnsan türünün gelişiminde, bir taşın düşmesinde olduğu kadar belli kuralların bulunduğunu somut olarak göstereceğim," demiştir (4).

Toplumsal olayların ortaya çıkışı ya dural (statik) ya da devingen (dinamik) olacaktır. Bunun için, bütün sistem, mekanik bilimi ile bir koşutluk fikri üzerine

(1) Jacques Turgot – *Deuxieme discours:* bk. (Ouvres, Paris, 1808), s. 52.

(2) "Programme ou esquisse d'un tableau historique du progrés de l'esprit humain."

(3) August Comte – *Catéchisme positive ou sommaire exposition de la religion universelle;* bk. (Paris, 1890), s. 308-310.

(4) Levy-Bruhl – *La Philosophie d'Auguste Comte;* (Paris, 1921), s. 270.

kurulur. Comte'un toplumu dural ve devingen olarak sınıflaması "anatomik" ve "fizyolojik" sınıflamaya eşitlik eder. Dural, yâni anatomik bilim organların düzenini gösterir; bu bir yönden toplum düzenini karşılar. Devingen, yâni fizyolojik bilimse organların çalışmalarını kapsar; bu da bir yönden bireyin topluma olan ortaklığını tanıtlar. Toplumsal olayların dural ve devingen yanları arasında da bir bağ vardır. Çünkü Saint–Simon'un da ileri sürdüğü gibi, genel "zekâ" ile bireysel "zekâ" aynı kurala göre gelişir (1). Bunların aynı kurala göre gelişmelerinin bir gerekçesi, bir oluş durumu gösteren insanlıkta sürekli olarak ileriye kalan bir varlık (existence) olmasıdır. Comte buna BÜYÜK–VÜCUT (Grand–Etre) der.

Comte'un bu positivist felsefesi, Hippolyte Taine ile edebiyata uygulanmıştır. Taine, Romantik okuldan, "hayal, soyutlama, duygan coşkunluk yanını vurguluyan, açık "üslub"un kayboluşunu, incelemenin unutuluşunu, yalıçlığın gözden düşmesini oluşturan" bir akım olarak söz eder (2). 1861 yılında, gene çağının sesini dinliyen Taine, zeki ve aydın her insanın, kendi hayat deneylerini bir araya getirerek bir veya iki roman yazabileceğini ileri sürmüştür. Bu kanısını da şöyle tanıtlar: "Çünkü eninde sonunda bir roman, bir hayat deneyi yığınından başka bir şey değildir." (3). Bu önerisinden dört yıl kadar sonra da: "Romanla eleştirme, eleştirme ile roman arasında uzaklık bugün pek büyük değildir. Roman ne durumda olduğumuzu göstermiye çalışıyorsa, eleştirme de ne durumlar geçirdiğimizi göstermiye gayret ediyor. Şimdi her ikisi de insan ve insan tabiatındaki bütün türleri, bütün durumları, bütün gelişmeleri, bütün soysuzlaşmaları aydınlatacak soruşturmalardır. Ciddiyetleriyle, bilimsel yöntemleriyle, şaşmaz doğruluklarıyla, gelecekleriyle, umutlarıyla her ikiside birbirlerine yaklaşır," (4) der.

Taine'nin bu önerileri tartışma konusu olabilir. Ancak benim burada özellikle belirtmek istediğim, deney yönteminin Naturalist yazarları ne denli etkilediğidir. Taine de Zola gibi, gerçekçi yazarları kesin olarak etkilemiş bir düşünürdür. Ayrıca, Taine'nin felsefesi çağının ahlâk anlayışına indirilen bir vuruştur. Bilim konusunda ahlâk düşünülmez çünkü. Sonradan Zola'nın da tutumu bu olmuş ve o insan şehvetini, tutkusunu tüm çıplaklığıyle ortaya koymuştur. Zola'nın bu tutumu zamanının bir çok aydınını kızdırmış olduğu kadar, halkını da kuşkulandırmıştır. Diyeceğim şu ki, postivist anlayışın bütün ondokuzuncu yüzyıla olan etkisi, sonradan ele alacağım tiyatro alanını da kesin olarak baskısı altına almış ve oyun yazarlarını etkilemiştir. "Positivist" anlayışın deneyci tutumu, tiyatro ve edebiyat alanında da gözle görünür bir yolda gelişmiştir.

Deneycilik De Bonnat, Lamarck, Linnaeus ve Buffon gibi bilginlerin çabalarıyla başladı, Charles Darwin'in çalışmalarında doruğunu buldu. Darwin, Pasifik Okyanusu'ndaki birtakım adaları laboratuvar olarak kullanmış ve orada çeşit-

(1) E. Littre – *Auguste Comte et la Philosophie positive;* (Paris, 1863), s. 50.
(2) P. Martino – *Fransız Naturalizmi;* çeviren: Nebil Otman (Milli Eğitim Yayımları, 1958), s. 9.
(3) Aynı kitap, s. 20.
(4) Aynı kitap, s. 20-21.

li yaratıkların yaşama özelliklerini yakından incelemişti. Uzun yıllar geceli gündüzlü çalışmalardan sonra 1859'da yayımladığı *Türlerin Kaynağı* (1) adlı kitabı, o çağın inançlarına ve düşünüşüne bir bomba etkisi yapmıştı.

Kendi alamnda elde ettiği bu önemli sonucu Darwin kendisinden önce gelen bilginlerin yapıtlarını izliyerek sağlamıştır. Örneğin, Darwin'den yetmişbir yıl kadar önce, 1788'de yayımlanan Buffon'un *Hayvanların Doğal Tarihçesi* (2), hayvan türlerinin bir bölümlemesini yapmış ve bu türleri tek bir kaynağa bağlamıştır. 1778 yılında ölen isveçli "botani" bilgini Linnaeus da bitkileri bölümlere ayırmış ve bitki yetişmesindeki evrimi belirtmiştir.

Darwin, ondört bölüme ayırdığı kitabında, uzun yıllar süren deneylerine ve incelemelerine dayanarak bitkilerin, hayvanların kaynaklarından ve bunların gelişmelerinden sözeder. Bilgin'in önerdiği düşüncelerin çekirdeği "Doğal seçme" (3) kavramına bağlanır. Darwin, hangi türden olursa olsun, canlı her varlığın doğa içindeki hayat koşulları ile çatışma durumunda olduğunu söyler. Varolan koşullara dayanabilen bireylerin kaldığını, dayanamıyanların zorunlu olarak yok olduklarını ileri sürer. Böylece, yaşıyabilen bireylerin bir seçmeden geçtiklerini, seçim sonucunda çevreye uyduklarını, çevreye uyuşlarının onları zorunlu bir değişime soktuğunu belirtir Darwin. İşte bu değişim de yeni türleri ortaya çıkarmaktadır. Canlı varhkların hayat koşullarıyla çatışması bu yolda Doğal bir seçmeyi zorunlu kılmaktadır.

Darwin, "Doğal Seçme" kuramını ikiye ayırır: 1) Geometrik düzende çoğalma gücü, 2) Doğan yavrunun ana ile babadan çok az değişik oluşu... Birinci ilke, yaşıyabilmek için doğa içinde sürekli bir çatışmayı gerektiriyor. Darwin, Malthus'un insan nüfusundan ve yaşamsal çatışmadan sözeden deneme yazısını okumuş ve bundan etkilenmiştir. Thomas Robert Mathus, 1803'de yazdığı *Nüfus Artışında Esas* (4) adh denemesinde nüfusun 2–4–8–16–32 olarak geometrik dizide, gıda üretiminin ise 2–4–6–8–10–12 olarak aritmetik dizide arttığım belirtir. Açlık tehlikesinin, ancak savaşlarla ve hastalıklarla önünün alınabilindiğini de sözlerine ekler. Darwin bu artışın geometrik dizide olduğunu, incelemeleri sonucunda görmüştür. Bu artışa rağmen yaratıkların önemli bir bölümünün öldüğünü de gözlemiştir. Ölmiyen, hayatım sürdüren yaratıkların çevrenin koşullarına dayanabilen, yâni bu koşullara en uygun olan bireyler olduğunu da izlemiştir. İşte bu da ikinci ilkeyi aydınlatıyor: *çatışmada çevresine en çok uyabilen yaşıyabiliyor*, bu hayatını sürdüren tür öbürlerinden güçlüdür çünkü...

Darwin'in "Doğal seçme" kuramının ikinci bölümü ise soyaçekim kavramını getiriyor. Herhangi bir türden üreyen varlığın bitki, hayvan, insan ürediği köke

(1) *The Origin of Species:* Ondört Bölüm – Bölüm 1-5 Kuramın Esasları, bölüm 6-9 Yadsınan şeyler, bölüm 10 Jeolojik kayıtlar (Fosiller), bölüm 11-12 Bitkilerin ve hayvanların coğrafi dağıtımı, bölüm 13 Sınıflama, bölüm 14 Tartışmanın sonucu.

(2) *Histoire Naturelle.*

(3) "Natural Selection".

(4) *An Essay on the Principle of Population*

benzediğini savunan bilgin önemli bir noktayı da vurguluyor: ancak her yıl tohumun en iyi yanını alıp üretmiye başlarsak bir kaç yıl içinde üretilen daha iyi olabilir, diyor. Bu noktada belirtilecek bir özellik buluyor Darwin: türün kaynağının yararlı olması gerekir. Tür yararlı oluşunun doruğuna erişti mi, değişim için bir çatışmayı gerektirecek ve bu türden çeşitli yönlere gelişmeler başlıyacaktır. Bu gelişmeler içinde oluşacak üreyişlerden sonra yepyeni bir tür ortaya çıkacaktır.

Lamarck, 1802 yılında yazdığı *Canlı Varlıklar Üzerine Düşünceler* adlı yapıtında türlerde biçim değişiminin olduğunu belirtmiştir. Bu sürekli bir gelişimdir. Bu gelişim de çevrenin, bitkiye, hayvana olan etkisi ile değişiyor. Çevrenin durumuna uymak zorunda olan yaratık bir değişim geçiriyor (1). Lamarek'a göre varlıklarda iki güç vardır: soyaçekim gücü (Heredite) ile uyma gücü (Adaptation)... Lamarek'dan daha önce Alman düşünürü ve ozanı Goethe, dünya yüzündeki türlerin Kutsal Kitaptaki "oluş" kuralı ile tanımlanamıyacağını savunmuş ve canlı varlıkların hangi türden olursa olsun birbirlerine bağlı bir birlik kurduklarını söylemiştir. Goethe'ye göre canlı varlıkta iki güç vardır: 1) İçeği, özel biçime eğilim gücü, 2) Değişim, biçim değiştirme gücü. Bu bölümlemede Goethe ile Lamarck'ın düşünüşleri arasında yakın bir bağ görülür.

Charles Darwin, 1871 yılında yayımladığı insanların evrimini anlatan *The Descent of Man* adlı kitabıyla insanların inançları üzerinde bir "şok" etkisi yapmıştır. Kutsal Kitabın "Oluş" bölümünde, Adem ile Havva hikâyesini tümüyle yadsıyan ve bilimsel bir evrim kuramı getiren bu kitap insanların kaynağını maymunlara değin götürür. Bu bilimsel inceleme bazı insanları şaşırtmış, bazı kimseleri kızdırmıştır ve düşünürleri, aydınları derinden derine etkilemiştir. Böylece, yüzyıllar boyu sürüp gelen Kutsal kitaba olan inanç birden temellerinden sarsılmaya başlanmıştır. Bu inanç devrimi ise edebiyat, alanında olduğu kadar, tiyatro anlayışında da etkisini göstermiştir. Buna az sonra geleceğim.

Doktorluk alanında da deney kavramının iyiden iyiye yerleştiği izleriz bu yüzyılda. Naturalist yazarları etkiliyen ve hatta güden inceleme yöntemi Claude Bernard'ın çalışmalarında da izlenir. 1864 ile 1867 yılları arasında yaptığı konuşmalarla çevresini gütmiye başlıyan Bernard, 1895'de yazdığı *Deneysel Hekimliğe Giriş* adlı yapıtıyla etkisini yaymıya başlamıştır. Bernard'ın yaşadığı devirde hekimlik, genel olarak, "zekâ"nın anlayışın başarıya eriştiği bir sanat olarak kabul ediliyordu (2). Hatta bir çok hekimler, bunun bir bilim durumuna gelmiyeceğine inanmışlardı. Bernard, hekimliğin temelini "fizyoloji" üzerine kurmanın doğru olacağını belirtip yakın bilimlerden sayılan kimya, fizik gibi, deney yöntemine uyduğu takdirde gerçek bir bilim olabileceğini savunuyordu. Deneysel yolda kurulacak bir hekimlik anlayışı ile fizyolojok olayları ortaya çıkaran nedenler anlaşılacak, bu nedenlerin açıklanması ile ereğe daha sağlam bir yolda erişilecektir; böylece,

(1) Bk. Auguste Comte'un değişim zorunluluğu ilkesi, S. 16–18

(2) P. Martino – *Fransız Naturalizmi*
Çeviren: Nebil Otman (Milli Eğitim Yayımları, Ankara, 1958), S. 30

hem sağlık korunabilecek, hem de hastalık bilimsel yolda iyi edilebilecektir.

Claude Bernard'ın bu düşünceleri Emile Zola'yı iyice etkileyince Zola'nın deneysel roman türü ortaya çıkmıştır. Zola, Balzac'ın *Cousine Bette* adlı yapıtı üzerinde şöyle durur:

> "Balzac kendi tarafından fotoğraf gibi toplanmış olaylarla yetinmiyor, üstelik yapıtındaki kişiliği, kendisinin egemen olduğu koşullar içine koymak için doğrudan doğruya araya girmiyor. Örneğin, falan çevre ya da filan durum ve koşullar içinde harekete gelen 'ihtirasın' birey ile toplumda ne gibi bir şey uyandıracağını biliyor. (...) Kısaca, bütün eylem, olayları doğrudan almak, sonra da durumu ve koşulların ve çevrelerin değişmeleriyle onlara etki eden olayların işleyişini incelemektir." (1).

Zola, Claude Bernard'ın deneysel hekimlik üzerine olan düşüncelerini benimsemiştir. *Le Roman experimental* (Deneysel Roman) adlı yapıtının başında şöyle der Zola:

> "Ben burada yalnız bir uygulama eylemini deneyeceğim, çünkü deneysel yöntem, Claude Bernard tarafından *Deneysel Hekimliğe Giriş* adlı kitabında, alkışlanacak bir ustalıkla kurulmuştir. Yetkisi kesin olan bir bilginin yazdığı bu kitap bana sağlam bir temel olacaktır. Açımlanan (teşrih edilen) her sorunu orada bulacağım. Hem de yapıtın benim için gerekli olan yerlerini, yadsınamıyacak deliller olarak aktaracağım. Şuhalde, yapacağım şey yalmz 'metni' buraya aktarmakla yetinmek olacak. Çünkü Claude Bernard'ın ardında kendimi her yönden savunabileceğime güvenim var. Düşüncemi daha açık bir duruma getirmek, ona bilimsel bir gerçeğin gücünü vermek için çoğu vakit *hekim* sözcüğü yerine *romancı* sözcüğünü koymak bana yetecektir." (2).

Ondokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin *çevre* düşüncesi de sanatçıları ve edebiyatçıları etkiliyen bir şeydi. Hippolyte Taine, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (3) adlı kitabında, yazılan yazıların ancak devirleri içindeki anlamları ile daha iyi anlaşılacaklarını, çünkü bu yazıların bir ırkın, birtakım olayların ve çevrenin etkisiyle ortaya çıktıklarını savunur. Bu durumda Taine, ünlü Fransız eleştiricisi Charles Augustin Saint–Beuve ile aynı düşüncedeydi. Saint–Beuve bir yazarın yapıtına 'biyografik' yoldan bakılması gerektiğini, çünkü çevrenin ve toplumun düşünce ve tasarıyı değerlendiren önemli bir öğe olduğunu belirtir.

(1) Aynı S. 32
(2) Aynı S. 31
(3) *History of English Literature* (1856–9)

Toplumsal çevrenin bir yapıta olan etkisini ele alarak inceliyen Balzac, 1842'de ardı ardına yayımladığı *İnsanlık Komedyası* romanlarının önsözünde bu tutumunu açıklar. Balzac, çevre üzerine olan düşüncelerini belirtirken romanlarını yalnız bir toplumun eleştirisi veya tarih yönünden ele almadığım, aynı zamanda bir toplumun kötü yanlarını ve ilkelerini de göstermek istiyerek bir inceleme yoluna gittiğini belirtir. Bu ilke ise, Doğal bilimler bilginleri ve daha sonra Darwin tarafından önerilen, insanların da hayvanlar gibi, çevrelerinin ürünü oldukları ve bir çatışma ile uyuşma eylemi içinde geliştikleri düşüncesini kapsar.

Çatışma ile uyuşma değişimleri yalnız toplumlar üzerine önerilen düşüncelerde değil, toplumların bünyesinde de oluşuyordu. Ardı ardına patlak veren ayaklanmaların gelişim zinciri içinde, Avrupa'nın hemen her devleti siyasal değişikliklere sahne oldu. Örneğin, III. Napoleon adıyla tanınan Louis Napoleon Fransa'da güç kazanmış ve 1852'de ikinci Fransız İmparatorluğunu kurmuştu. Daha güneyde Garibaldi İtalya'nın birleşmesi için savaşıyordu. 1861 yılında bir italya Birliği kurmayı başarmıştı. 1850'de Prusya Devleti ilk Alman Konfedarasyonunu kurarak 1870–1 tarihlerindeki Fransız–Prusya savaşından üst çıkınca Alman İmparatorluğunun kurulmasına önayak olmuştu. Öbür yanda, 1854–61 yılları arasında hemen hemen Osmanlı İmparatorluğu sınırları üzerinde Kırım Savaşı sürüp gidiyordu. Böylece, Darwin'in "doğal seçme" ve "çatışma" kuramları büyük devletlerin birbirlerini, zorunlu bir gelişime bağıtlı olarak, yemesiyle güç kazanıyordu.

Bir öbeğin isteğini karşılıyan Tiyatro öbür sanat alanlarına göre, daha geç bu havaya uyabildiğinden (1) bu bilimsel çevrenin adımlarına ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında uydurabilmişti. 1873 yılında Zola, *Therese Raquin* romanının sahne düşünülerek yazılmış olan şekline eklediği önsöz ile tiyatroda Naturalism akımının bilinçli yolda uygulanmasına başlangıç noktalarından birini getirmiştir. Yazısının bir yerinde; "Naturalism sahne üzerinde ilk sözlerini hecelemiye başladı. (...) Şu son iki yıl içinde temsil edilen oyunlar benim bir vakitler haber vermiş olduğum akımın çekirdeklerini taşımaktadırlar," diyen Zola, böyle bir akımın gelişmesine önayak olan etmenlerin kendi romanının sahne için "dramatize" edilmesini sağladığını belirtir (2). Bu önsözünde, Zola, bu oyunu "tiyatroyu çağının deneysel yöntemleriyle gelişen bilimsel havasına sokmak çabasıyla" yazdığını açıklar.

Zola, gerçeğe doğru insanlığın atmış olduğu bu büyük adımın ve yeniliğin dağılmak üzere bulunan tiyatroyu dağılmaktan kurtardığını savunur önsözünde. "Dünün tiyatrosundaki çürümüş yapı iskeleleri," der Zola, "kendiliklerinden yıkılacaklardır, çünkü halk yeni soluğun tazeliği içinde yıpranmış masalları tekrar tekrar dinlemekten usandı; bunun için genç olan, yeni olan her şeyi kabul ediyor."

(1) Bireysel sanat bir yeniliğe toplumsal sanattan daha çabuk geçebilir. Toplumun bir öbek olarak daha yavaş yeniye alışması Tiyatro gibi bir toplumsal sanat kolunu da geciktirebilir.

(2) Emile Zola – *Préface de Therese Raquin*
(Barret H. Clark – *European Theories of the Drama*) Crown Publ., ss. 400–2

Sözlerine şöyle son veriyor Zola: "Şimdi her eski şey yıkıldığından, kılıçlar düşüp pelerinler yırtıldığından, bundan böyle yapıtlarımızı gerçek üzerine kurma zamanı geldi." Gerçeği de şöyle tanımlıyor: "İnsanlar ve onların yapıtları, durum, çevre ve örgensel (organik) unsurlar göz önüne alınarak baştan sona bir incelemeye sokulmalıdır."

O'Neill'in doğduğu yıl olan 1888'de, Strindberg *Fröken Julie* (Bayan Julie) adlı oyunun önsözünde, bazı ayrılıklarla, hemen hemen aynı ilkeleri öneriyordu. "Gerçek hayatta," diyordu Strindberg, "bir devinim esaslı olan, ya da olmıyan bir nedenler sırasının sonucuyla ortaya çıkar..." (1).

Strindberg bu sözlerden sonra özellikle şunları belirtir bu önsözünde: "Benim bu temayı işlemem ne özellikle 'fizik', ne de 'psikolojik'tir. (...) Bu oyundaki nedenlerin bir karışımdan çıkışı ile yeni bir hava getirmeden dolayı kendimi kutlarım; aynı şeyi benden önce yapanlar varsa, gene kendimi, 'karşıtlar' diye adlandırılan yenilikler alanında yalnız bırakmadığından dolayı kutlarım."

Strindberg yazdığı önsözde, eski yöntemle bir karakterin yalnızca tek yanlı ele alındığını ve o karakter üzerinde genelleme yapılarak bir sonuca varılmak istendiğini yazarken bugünün tiyatrosunun yazarlarını birçok kez ilgilendiren "ruhsal karakter yapısı"nın ilk çivisini çakmıştır. Strindberg, "bu adam aptal, bu adamı zorba, bu adam kıskanç, öbürü cimri diye dayanıksız yargılarda bulunulur — işte bu ruhsal karşılığın zenginliğini bilen ve karşıt nitelikleri araştıran Naturalist'lerin bu köhne yöntemi ortadan kaldırmaları gereklidir," der (2).

Böylece Saint–Beuve'ün bu akım içindeki yazarlar için söylediği doğrudur. O, Naturalist yazarların, bilimin yöntemlerini her yere uygulamaya ve her şeyin üstünde tutmaya eğilimli olduklarını; kendilerini baskıdan kurtarıp özgür kalınca insanlığı hayallerden, belirsiz kavgalardan, yararsız durumlardan, putlardan ve aldatıcı güçlerden söküp almaya çalıştıklarını belirtir. Saint–Beuve'ün yargısı bu akım içindeki düşünürlerin, yazarların tutumunu aydınlatmaya yeterlidir.

Sırayla birçok yüce yazarı bu akıma iten düşünce akımına bir açıdan karşı çıkan bir düşünürden kısaca söz etmek yerinde olacak. Strindberg'in hayatının sonlarına doğru bu akıma doğrudan doğruya arkasını dönmesinin bir nedeni de bu güçlü düşünürün onun üzerindeki etkisidir. Bunun için, ondokuzuncu yüzyıl düşünce akımının gelişim yolunu tam olarak izliyebilmek için bu dev düşünürü kısaca ele almak ereğindeyim.

İnsanların koşar adımlarla gittikçe daha nesnele yöneldiklerini zararlı bulan ve "Tanrı Öldü!" diyen bu düşünür, Friedrich Nietzsche idi. Nietzsche, klasik Yunanistan'ın havasını çoğu kimseden iyi anlamış ve bu havayı genel olarak insanlığa uygulamaya çalışmıştı. Gençlik yapıtlarında eski Yunan düşünürlerini ve bu kimselerin düşüncelerini değişmez bir değer tartısı olarak kabul etmiş ve çağının durumunu önceleri bu klasik düşünceye göre ölçüye vurmuştu. Daha sonraları bu ölçüsünü değiştirmiştir, ama düşünce devinimini aynı yolda sürdürmüştür.

(1) August Strindberg – Önsöz: *Fröken Julie*

(2) Bk. Bölüm V – "August Strindberg"

Nietzsche'nin, bu ölçünün yanısıra gücüne iyice bağlandığı şey kendi sezgisidir.

Nietzsche'nin dar anlamda naturalism'e karşı çıkması, tiyatro açısından, belki doğrudan doğruya bu kitabın konusu içine girmeyebilir. Ancak ilerde göreceğimiz gibi, Wagner konusunda bizi ilgilendirecek birkaç kuralını, hiç olmazsa kısaca açıklamak gerekir Nietzsche'nin. Materyalist anlayış içinde olanlar için, der Nietzsche, duygular kişinin kendisini unutması uğruna, aşk kavramı ise ölüm uğruna kullanılıyor — *Tristan*'da olduğu gibi. Böylece, bütün ülküler yanlışlıklar oluyor. Positivism'de ahlâk kavramı uygunsuz bir düzmece; zorbalık ve kaba güç ise "Kudret" olarak gösteriliyor; Positivism ise iğrenç bir kuşkuculuğun adı; bilim ve eğitime gelince, insan öbeklerinin kafalarını gölgelendiren aldatıcı bir "profesyonellik"tir.

Nietzsche, çağının düşünce türünün insanları bir çıkmaza götürdüğünü ilk görenlerden biridir. Türlü dar bilimci düşüncelerin, ölümcül bir alınyazısı, bir keşmekeş ve gerçekleşmiyecek bir istek olduğunu savunur. Nietzsche'nin Darwin ile aynı yolda gelişen düşünceleri vardır, ancak o, "Üstün İnsan"ı bir ülkü olarak alır, ama bu "Üstün İnsan", Darwin gibi bir doğabilimcisinin önerdiği "daha gelişmiş örnek insan"ının özdeşi değildir. Wagner'in *Ring*'de gömdüğü bir gölge kahramanı da değildir. O, daha çok, Shaw'un Jack Tanner'i (1) gibi bir ihtilâlcidir. Ancak Shaw gibi, bir toplumcu da değildir. O bütün toplumsal bildirilere karşı duran bir düşünürdür. Ulusçuluğa, militarism'e ve kültürsüz sınıfın zorba üstünlüğüne en büyük karşıcıdır. Onun üstün insan'ı yalnız başına ayakta durabilecek bir güçtedir; bu Üstün İnsan iç güdüyle hareket eder, kurallarla değil. Bu evrede Nietzsche Darwin ile yanyanadır. Ama düşünür bir adım daha atar ve insanın bilinçli, kültürlü ve özgür olması gerektiğini belirtir. Darwin'in örnek insanı özgür değildir, doğanın boyunduruğu altındadır; başka bir deyimle bu boyunduruğun altında "gelişmiş olan insan türüdür."

Friedrich Nietzsche, bir yazısında (2), "Bütün tanrılar ölmelidir," der. Tanrılar, derken, çağının anlamıyla ele alır bu kavramı. Yoksa o tanrı kavramını tüm yadsıyan bir düşünür değildir; yalnızca çağının tanrı anlayışını yadsır. Yine aynı yazısında, eski Yunan tanrılarını över, "çünkü" der, "onlar bu hayatın sanatçılarıydılar." Eski yunan tanrılarının, insanlar yaşıyabilsinler diye varolduklarını anlatır Nietzsche; oysa bugünkü gibi, hayattan uzaklaşsınlar diye varolmamıştır bunlar.

Nietzsche eski Yunan tanrılarını yeğ tutuşu insana verdiği bir değeri gösterebilir. Eski Yunan anlayışında, tanrıların insan kavramıyla birleştirilmiş oluşları, bu tanrıların insanları yansıtan sanat ortamları olarak kabul edilişleri, Nietzsche'yi klasik anlayışa bağlar.

Bu düşünürden yarım yüzyıl kadar önce, Almanya'da August Wilhelm Schlegel, insan kavramının önemi üzerinde durmuştur. Schlegel, "İnsanlık kıpıltısının

(1) G. B. Shaw: *İnsan ile Üstüninsan* (Man and Superman) oyunundaki Don Juan karekteri.

(2) Friedrich Nietzsche: *Die Unschuld des Werdens der Nachlass*'tan "Die Griechen" yazısı (Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1931) s. 3

en üstün ereği insandır. Dram sanatında da biz önce insanı görürüz. Bu insanlar birer düşünen ve töresel varlıklar olarak birbirlerinin güçlerini ölçerler. Ya dosturlar, ya da düşman. Birbirlerine fikirleriyle, duygularıyla, istekleriyle etki ederler," der. (1). Schlegel'in bu sözünü ne diye buraya aktardım, diye sorabilir okuyucu. Günümüzün tiyatrosunda varolan anlayışın ondokuzuncu yüzyıldan bu yana geliştiğini savunduğumdan, bu sözleri de Nietzsche'nin İnsan'a verdiği değer düşüncesine bağladım. Çünkü bugünün tiyatrosunda İnsan kavramı her çağda olduğundan daha bir önem kazanmış durumdadır. Önem kazanmıştır, çünkü İnsan enine, boyuna, bütün yönleriyle incelenmektedir bugün. Günümüz tiyatrosunda insan yalnız tek yönüyle değil, birçok yönüyle tartılmaktadır. Bunun için, Strindberg'in "köhne yöntem" diye belirttiği, insanın tek yanlı incelenişi, Nietzsche'nin daha derin bir anlamla tanımladığı ve Schlegel'in daha düz bir açıklama ile savunduğu *yeni* İnsan kavramı, yirminci yüzyıl tiyatrosunun gittikçe giriftleştirdiği bir yöntem ve anlayıştır. Böylece, yirminci yüzyıl tiyatrosunun yeni bir tiyatro olmadığı, ancak ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun bir süreçi olduğu üzerindeki savım bu kimselerin düşünceleri ile de desteklenmiş oluyor.

Gelelim Nietzsche'ye... Onun insana verdiği değer yapıtlarında sık karşımıza çıkar. Düşünürün insan kavramım açıkladığı bir düşüncesi de "Kudret İsteği" terimiyle ortaya çıkar. O yeni çağın getireceği savunulan mekanik düşüncelere karşıt olan bir düşünürdü. Yeni çağın ancak bir insanın kendi kendini eğitmesiyle (selbstkultur) mümkün olabileceğine inanıyordu. "Kudret İsteği" düşüncesinin Darwin'in kendi kendini koruma (self–preservation) içgüdüsü ile bir ilgisi yoktu; Nietzsche, kendi kendini bilmenin ve kendi kendinin ısrarla üstünde durmanın bir gereksinme olduğunu savunuyor ve bunlarsız hiçbir büyük şeyin yapılmıyacağına inanıyordu.

Nietzsche, kitabında (2), "Bu dünya *kudretli olma isteğidir* — ve başka bir şey değildir. Sizler de bu kudretli olma isteğisiniz — ve başka bir şey değilsiniz," diyordu. Düşünürün hıristiyanlığa karşı çıkışı da aynı kaynaktan gelişir. Onun karşıtlığı, asıl İsa kavramına değil, kiliselerdeki "popüler", yâni "burjuvalaşmış" İsa kavramıdır; kiliselerdeki İsa, "düşkünlüğü besliyen kayıtsızlığın suç ortağıdır," çünkü. Oysa Nietzsche yalnızca bireyin yaratacağı inancı yeğler, toplumun alışkanbkları ile aşınmış inancı değil. Böylece, İnsan bu düşüncede önem kazanıyor ve baş rolü oynuyor.

Wagner'i ilerde daha bir ışığa çıkarabilmek için Nietzsche'nin sanat anlayışım da kısaca görmek yerinde olur. Yunan tragedyasım çağına uygun yolda canlandırdığına inandığı Richard Wagner'in müzik dramlarım görerek, bize örnek olması gereken Yunan kültürünü şu ilkeye bağlar Nietzsche: Yunan kültürünün anahtarı, tragedyadır. Tragedyamn ilk tanrısı ise, değişmelerin ve ışığa kavuşmak istiyen ölülerin tanrısı olan Dionisos'tur. Dionisos'un ve *kült*'ünün özelliği ise, taş-

(1) August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–11) İkinci konuşma, (E. Böking – Saemtliche Werke)

(2) Friedrich Nietzsch: *Der Wille Zur Macht* (Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930), s. 697

kınlığın simgesi (sembolü) olan sarhoşluktur, ona uygun olan sanat dalı da, usçul öğesi en az, coşku öğesi ençok olan müziktir. Gerçek sanat, Dionisos'luktur (dionysisch) bir yönden (1).

Ancak Dionisos yoluyla temsil edilen bu taşkın içgüdünün yanında, bir de güzel biçimleri yoğurmada temel olan, ikinci bir içgüdü vardır. Bu içgüdü insanları taşkınlıklardan kurtarır ve bireyleştirme ilkesini ortadan yoketmek istiyen Dionisos'luk gücünün karşısında bu ilkeyi korur; başka bir deyimle, kendi sınırları içinde tutar bireyi. Bu ikinci içgüdünün özelliği de, düşler dünyasıdır; bunu karşılıyan sanat dalı da Plâstik sanatlardır. Nietzsche, bu içgüdüyü, güneş, güzellik, ölçü ve denge tanrısı Apollo'nun adına bağlar. Bunu da Apollo'luk (appolinisch) diye tanımlar (2).

Düşünürün bu örneklerinden hareket edersek, Wagner'e karşı bir çıkışını da kolayca izliyebiliriz. Birinci içgüdü düzeyinde, Nietzsche alkışlıyor Wagner'i. Oysa ikincisinde yeriyor. Çünkü Wagner'in yaratıcılığında sanat, gerçeğe değil, ahlâka ve felsefeye karşı. Başka deyişle, sanat alışkanlığının ve "muhafazakârlığın" karşısındaydı Nietzsche. Öyleyse, sanat, Wagner'de olduğu gibi bir uyuşturucu değil, gerçeğin yaratılma eylemi olmalıydı.

Bu girift düşünürün günümüz tiyatrosuna olan başka bir etkisi de "nihilism" yolunda belirir, diyebilirim. O, nihilism'i tanımlarken, önce sorar: "Nihilism ne demektir?" Ve yanıtlar: "En üstün değerlerin, değerlerini yitirmeleridir. Böylece, erek diye bir şey kalmaz." (3) Nietzsche karamsarlığı nihilism'in bir önceki aşaması olarak alır, bu yolda ilerliyerek nihilism'i inanç yokluğuna bağlar. Yirmi yüzyıl tiyatrosunun özelliklerinden biri de, çoğu bireyci olan oyun yazarlarında görülen inançsızlıktır. Ionesco, Beckett, Adamov gibi daha birçok yazar, bu terimin anlamı ile beliren kimselerdir. Günümüzün oyun yazarları karamsarlık ile nihilism arasında gider gelirler. Bu yönden, Nietzsche'nin bu alandaki düşünceleri bugünedek yazarları etkilemiştir.

Kısaca, Nietzsche üzerinde durduktan sonra şunu da eklemek gerekir: O, çağında yanlış anlaşılmış bir kimsedir. Çünkü yan tutanlar onu hep yarısıyla anlamışlar, onun kendilerine uyan sözlerini kabul edip uyarmalarını bir yana itmişlerdir (4). Yirminci yüzyılda bile, İkinci Dünya Savaşından önce, Nazi'ler Nietzsche'yi yanlış yorumlamış ve onun felsefesine dayanır görünerek kendi tutumlarını sürdürmüş lerdir. Nietzsche'nin "Kudret İsteği" düşüncesini "güç" kavramı ile karıştırmışlar, onun biyolojik karşılaştırmalarından yanlış yere yüreklenerek ırkçılık ve ulusçuluk anlayışına yönelmişlerdir.

Ondokuzuncu yüzyılın yarısından sonuna değin gelişen yeni düşünce akımı

(1) Nusret Hızır: *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, "Önsöz" (İş Bankası Yayınları, Ankara, 1956), s. XIII

(2) Aynı, ss. XIII–XIV

(3) Friedrich Nietzsche: *Der Wille Zur Macht* (Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930), ss. 10–11

(4) Nietzsche'yi yanlış yorumluyanların başında Kont A. de Gobineau gelir. 1854'de yazdığı *Irkların Eşitsizliği* adındaki denemesi ile Nietzsche'nin dediklerini tüm başka bir yola dökmüştür.

yazarlar üzerinde çok etkileyici olmuş ve dolayısiyle tiyatroyu yepyeni bir anlayış içine sokmuştur. Rönesans'ı insanlığın uyanışı olarak kabul edersek, bence ondokuzuncu yüzyılı da insanlığın kendine gelişi ve dirilişi olarak benimsiyebiliriz.

Bu yeni düşüncelerin ışığı altında ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosundaki değişimleri ve akımları bundan böyle izliyebiliriz şimdi.

YIKILAN DUVARLAR

Duvarlar büyük bir gürültüyle yıkıldı ondokuzuncu yüzyılda. Bu eski duvarlar, alttan, üstten, ya temellerinden, ya da yalnızca bölümlerinden yıkıldı; yerlerine yenileri yapıldı. Bu çaba, bu onarım uzun sürdü ve bugüne değin geldi. Düşünürlerin, bilim adamlarının yanında, yazarlar, sanatçılar yer aldılar; halk katıldı sonra bu öncülere... ve bugünün çağı oluşuverdi her alanda. Ondokuzuncu yüzyılda, tiyatroya atılan yeni temellere geçmeden önce, bu temellerin atılmasına yarıyan kimi yazarların çabalarından sözetmek gerekir. Bu yazarlar öyle bir akımın içine sokulamıyacak kişilerdir. Kendilerine özgü kuralları vardır bu yazarların, ancak bu kurallar hazırlayıcı nitelikte olup kurucu nitelikte değildirler.

İlk önce Eugene Scribe'i ele almak doğru olur kanısındayım (1). "İyi kurulu oyun" deyimini kullandığımız bir düzenin önericisi olan Scribe, kendisinden sonra birçok yazarlara etki etmiştir. La Bruyere'in, "bir kitabın yazılması, bir saatin yapılması kadar teknik ister," sözünü içtenlikle kabul eden Scribe, dram sanatına işte bu "saat işçiliği"ni getirmiş bir yazardır. Hiç ozan yanı olmıyan bu yazar, özü bir yana bırakıp işin gösteri yönüne önem vermiştir. Onun oyunları, yalnızca bir üst yapıdır. Biraz ilerde göreceğimiz Alman oyun yazarı Friedrich Hebbel, "Gerçek oyun," der, "toprağın altında ve üstünde birçok odaları ve koridorları olan büyük bir yapıya benzer. Olağan seyirci yalnızca toprağın üstündekileri görür, yapıcısı üstündekileri de altındakileri de bilir oysa"

(1) Eugene Scribe: 1791 – 1861

(1). Scribe, bu anlamda hiç oyun yazmamıştır. Onun odalarının tümü toprağın üstündedir.

Dört yüze yakın (2) oyun yazmış olan Scribe'in çıktığı kaynağı Fransa'daki entrika komedyası'na (comedie d'intrigue) bağlıyabiliriz. Ondan öncekilerin Plautus ile Beaumarchais'den geliştirdikleri oyun türünü o biraz daha ilerilere götürmüştür. Entrika komedya'sının tekniği özellikle klâsik komedyaya dek geri gider. Klâsik komedya derken, İspanya'da ve İtalya'da halk tarafından sevilen komedya türünden sözetmek istiyorum. Bu tür oyun tekniğinde "aksiyon" her şeyi yönetir. En etkin unsur "aksiyon"dur, başka bir deyimle. Böylece, başlıca ereği yazarın seyirci üzerinde merakı uyandırmaktadır.

Scribe, 1811 yılından ölümüne değin oyun yazmıştır. O sahne için yazmıya başladığı sırada 'komedya–vodvil' (3) Fransa'nın her yanında en tutulan oyun türüydü. Oyun yazmıya başlamasından sonra, Scribe elli yıl içinde bu türü yenilemiş, birtakım değişiklikler yaparak "iyi kurulu oyun"u sahneye getirmiştir. Gymnase Tiyatrosu'nun yöneticisi ile anlaşan Scribe, yazdığı komedya–vodviller ile hem kendini, hem de Tiyatronun yöneticisini milyoner yapmıştır (4).

Yazarın getirdiği yenilikler arasında, opera ile gülünç opera "libretto" larını tüm değiştirmesi gelir. Opera'da klasik tutum Scribe'in çağında hâlâ sürüp gidiyordu. Opera metinleri hep eski hikâyeleri tekrarlıyordu. Scribe, bu metin anlayışının tümünde bir değişikliğin gerektiğini anlamıştı. O 'büyük opera'nın (Grande Opera) yaratıcısı oldu böylece. Bu alanda en tanınmış operaları *Les Huguenots*, *Le Prophete* ve *L'Africaine*'dir.

Bu çabasının yanında, bence getirdiği en önemli yenilik 'entrika komedyası' alanındadır. Schiller'in aksine, Scribe, bir tarih olayını bile çok zekice çevrilmiş bir entrikadan ileri geldiğini savunmuştur. Öyle ki, bu tutum yazarını gerçekten tüm uzaklaştırmış, ancak dramatik gücü çok daha arttırmıştır. Yazar, çok küçük bir olayın çok büyük olaylar yaratabileceğine inanarak entrikaya iyice önem vermiştir. Scribe'in dram sanatı konusunda getirmiş olduğu yenilik, tiyatrodaki değişimlerin en önemlilerinden biridir ondokuzuncu yüzyılda. Onun getirdiği bu yenilik bir dizgeyle anlatılmak istenirse şöyle denebilir: oyun yazarlığı alanına sağlam oyun çatısının önemini kabul ettirdi. Birçok yönlerden eksik olan Scribe'in oyunları çatı yönünden, o vakte dek görülmiyen bir sağlamlıkla, ortaya çıkmıştı böylece. Scribe'in önem verdiği ilk şey oyunun olaylar dizisidir (plot).

Önce, iyi kurulu oyunun ne olduğunu görelim. Scribe, oyunlarını birbirlerine

(1) Martin Lamm – *Modern Drama*; (Basil Blackwell, Oxford, 1952), s. 1

(2) 216 komedya–vodvil, 35 uzun oyun ve libretto, 28 opera, 86 gülünç opera, 9 dans ile sözsüz oyun – tümü 374 yapıt. Bk. Stephen S. Stanton – Önsöz: *Camille and Other Plays* (Hill and Wang, Inc. , N. Y., 1957), s. XI

(3) Komedya–vodvil türü ancak 1792 tarihlerinde tutulmaya başladı. Bundan önce vodvil adı verilen hafif komedyalar tiyatroları kaplıyordu.

(4) Oyun yazarları için, oldukça gönül kandırıcı bir "telif hakkı" sağlıyan Scribe'in bu çabası ile Dumas, Augier, Ibsen oyunlarıyle hayatlarının sonuna dek rahat yaşadılar. Sardou ise milyoner oldu ve Fransada büyük bir şatoda yaşıyacak kadar parası vardı.

aşık olan iki gencin çevresinde geliştirir. Bu gençler beşinci perdenin sonunda evlenirler. Birçok karışık olaylara yönelir bu gençlerin alınyazısı. Genel olarak, oyun kişileri birtakım anlaşmazlıkların kurbanı olurlar; ancak oyunun sonunda her şey mutluluk içinde aydınlığa çıkar. Sahnede beliren her yeni kişi olaylar dizisine yeni karışıklıklar ekler. Son, yâni beşinci perdede düğüm çözülür ve iş mutlu bir sonuçla biter. Scribe'in oyunları gerçekçi anlamda oyunlar değildir. Olaylar birtakım "hayal" şeylerle gelişir. Gerçek karakterler de yoktur bu oyunlarda. Ancak, oyunlarının orta noktasında parlak zekâlı bir entrikacı yer alır.

İyi kurulu oyun düzenine genel olarak bir göz atarsak, şu noktalar belirir:

1) Olaylar dizisi seyircinin bildiği, ancak oyun kişilerinin bilmediği bir giz (sır) üzerine kuruludur. Bu giz oyunun çözüm noktasına değin saklı kalır oyun kişilerinden.
2) Ondokuzuncu yüzyıl oyunlarında önemli olan sergilemenin Scribe'in oyunların hemen hemen yokolduklarını izleriz. Oyununa başlar başlamaz "aksiyon"a geçen yazar, önce seyirciyi meraklandırıcı dokuyu işlemiye başlar ve dolaysıyle sergilemeyi de yapmış olur. Bu merak dokusu giriş çıkışlar, mektuplar gibi yardımcı unsurlarla sağlamr. Böylece ilk baştan yüksek bir dramatik gerilim başlar ve oyunun doruğuna dek bu böyle sürer. Oyunun doruk noktası da dördüncü perdeden önce gelmez. Bu süre içinde seyirci meraktan meraka sürüklenir.
3) Dördüncü perdede ulaşılan doruk nokta İyi Kurulu oyun düzeninde, *scene a faire* (zorunlu sahne) olarak deyimlenir. Bu sahnede kahramanın ya en kötü, ya da iyi noktaları düzenlenir. Çoğu vakit giz ortaya çıkar bu sahnede. Örneğin, Scribe'in ençok bilinen oyunu, *Bir Bardak Su*'da, bu Marlborough Düşesini zor durumda bırakan, bir bardak suyun dökülmesidir.
4) Zorunlu sahne, en büyük talihsizlik noktası sayılan "peripeteia"nın karşıtlaması ve dengelemesidir. Kahramanın talihsiz noktada düştüğü kötü durum, zorunlu sahnede iyiye gider.
5) *Quiproquo* sahnesi: oyun kişileri ayrı ayrı şeylerden sözederken aynı şey üzerinde konuştuklarını sanırlar.
6) Mantık zinciri içinde, inandırıcı bir sonuç (denoument).
7) Her perdede, bütün "aksiyon"u kuran dokuyu belirli bir noktaya ulaştırma kaygusu.

İyi Kurulu Oyunun "aksiyon" düzenini genel çizgileriyle şöyle topluyabiliriz:

A. Yazarın oyun kişileri iki sınıfa ayrılırlar: entrikacılar ile kurbanlar.
B. "Aksiyon" birinci perdenin sonuna doğru başlar ve iki karşıt oyun kişisi arasında olacak çatışmalara yol açar.
C. Kahraman (protagonist) zekidir; seyirciye daha yakın bir kimsedir.
D. Karşıt oyun kişisi (antagonist) oysa, kahramanın çatıştığı ve seyircinin yakın bulmadığı kimsedir
E. Scribe, bir oyun kişisini, iki güçlü oyun kişisinin pençesi altına koyar. Bunlar o kişiyi kendi taraflarına çekmiye çabalarlar. Örneğin, *Bir Bardak*

Su'da, bu, Masham'ın Marlborough Düşesi ile Bolingbroke'un arasında çekiştirilişinde izlenebilir.

F. Kahraman çoğu kez iki kadın tarafından sevilir; bu kadınlardan biri kahramanın evlenmek istediği bir genç kız, öbürü orta yaşlı bir kadındır. Kahraman bazı nedenler yüzünden orta yaşlı kadına bağlıdır. Bu kadın onun sevdiği genç kızla evlenmesine karşıdır.

Kısaca gördüğümüz bu oyun tekniğinde, kahraman, "aksiyon" başlar başlamaz karşıtçısını yenik düşürür. Sonra kendisi yenilir ve oyun bu düzende bir kahramanın, bir karşıtçısının üstün gelmesiyle sona değin gelişir. Kahramanın kesin üstünlüğü Zorunlu Sahne'de olur. Yapıt ciddî bir oyunsa kahramanın alınyazısı kötüye, komedyaysa iyiye doğru gider.

Zorunlu sahne, çoğu kez, oyunun doruğunu kurar. Aristoteles'in dediği gibi, gelişimin bitip çözümün başladığı noktadır bu. İyi Kurulu Oyun yöntemini kullanan yazarlar, önce Zorunlu Sahne'yi oturtup sonra geriye doğru çalışırlardı. Bu yalnızca teknik bir eylem olduğundan bu yöntemle bir oyun kişisinin insan yönünden ele alınması zorlaşırdı. Bu yöntem kişilerin durumlarının çeşitlemeleri ile kurulu olduğundan ruhsal gelişim diye bir şey olmazdı oyunlarda. Bu yüzden değil mi ki, Strindberg ile Chehov bu yönteme pek kulak asmamışlardır.

Olaylar dizisinin dokusunda, genel olarak, şöyle bir düzen izlenir Scribe'in oyunlarında:

A —— B'yi sever.
C —— B'ye karşıdır.
A —— C'ye bu yüzden karşı durur.
C —— A'nın çoğu kez arkadaşıdır.

Bu düzenin başka türlüleri de yok değil. Ancak Scribe'in en çok kullandığı çatışma düzeni bu olduğundan burada kısaca değinmek istedim buna.

Victorien Sardou bu düzeni yeğ tutanların başında gelir. Scribe'in öğrencisi sayabileceğimiz Sardou, ustasından otuz yıl kadar sonra 1831 de doğmuş, 1908 yılında ölmüştür. O da, Scribe gibi, çok oyun yazmıştır. Toplum komedyalarından tarih yapıtlara değin birçok türleri denemiştir. Sarah Bernhardt için yazmış olduğu *La Tosca*, bugün Puccini'nin operası yoluyla hâlâ yaşamaktadır. Birçok yapıtları onu ondokuzuncu yüzyılın en tanınan yazarlarından biri yapmıştır.

Sardou, Scribe'e öykünmüştür, dedim. Bu yazara göre, o yalnızca Scribe'in bir oyununun birinci perdesini okur, sonra kitabı kapayıp bu perdenin tekniğine uygun olarak kendi de bir birinci perde yazarmış. Bundan sonraki perdeleri de Scribe'in oyununa bakmadan yazar ve bu perdelerin tüm bir Scribe mantığıyla geliştiğini görürmüş. Bunları *La Haine* adlı oyununun öndeyişinde belirtiyor Sardou. Ancak bu sözlerden Sardou'nun bütün oyunlarını Scribe'e uyarak yazdığı anlaşılmasın. Yazar bunu bir çalışma olarak yapar, yoksa sahnede oynattığı oyunları kendi çabasıyla ortaya çıkmış olan yapıtlardır.

"İyi Kurulu Oyun" düzenini Sardou'dan başka yeğliyenler de var. Bunlar arasında en tanınanları Dumas Fils ile Emile Augier'dir. Bu yazarlar birtakım

küçük noktalarda birbirlerinden ayrılırlar, ama esasta birleşirler. Özellikle, Scribe ile Sardou, seksen yıllık hayatlarında yalnızca Fransa'da değil, Avrupa ve Rusya'da da en etkin yazarlar olmuşlardır.

Onların yöntemine, klasik Yunan oyunlarının yönteminden daha çok öykünüldüğünü söylemek aşırılık olur. Ancak bugün Scribe'in ölümünün yüzüncü yılında bile, birçok filmler ve sahne yapıtları onların yöntemi ile yazılmaktadır. Dört beş yıl öncesine değin, kaleminden en çok para kazanan Amerikalı oyun yazarı John van Druten, *Oyun Yazarı İşbaşında* adlı kitabında şöyle diyor: "İyi Kurulu Oyun tekniğini bilmenin bu yöntemi bozabilmek için hâlâ en iyi çare olduğuna inanıyorum." Stanton, İyi Kurulu Oyun yöntemi üzerine yaptığı incelemeyi şöyle sonuçluyor: "Genç Dumas'dan başlamak üzere, Scribe'in yöntemini kabul etmeyen, ya da eden o çağın bütün genç oyun yazarları Scribe tiyatrosu ile uğraşıyorlardı. (...) Gerçekten, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında Fransa'da, İngiltere'de ve Amerika'da yazılmış olan en önemli yapıtlar Scribe tekniği ile yazılmış sahne oyunlarıdır." (1).

Birçok eleştiriciler İyi Kurulu Oyun tekniğini kullanan yazarları yererlerken aym zamanda onların ustalıklarını belirtmekten kendilerini alamamışlardır. Hayatının büyük bir bölümünü dışarda geçiren ve Sardou'nun yapıtlarını yakından tanıyan Amerikalı romancı Henry James onun için şöyle diyor: "O hünerli bir çare bulucu ve düzenleyici idi. (...) Işığı herkesten çok, sıcaklığı ve zekâsı herkesten az olan bir yazardı." (2)

Sardou'nun çağdaşı ve İyi Kurulu Oyun yöntemini kabul eden Dumas Fils bir noktada bu oyun düzenine karşı çıkmıştır. Karşı çıktığı nokta da Henry James'in anlatmak istediği eksikliktir. Tiyatroyu halkın bir ortamı yapmak için türlü güçlüklere göğüs germiş olan Dumas Fils, bu yöntemden kendi de yararlanmış, ancak bu "marangozluğa" karşı çıkmıştır. Scribe ile Sardou'nun yapıtlarını tanımlarken, yazar onların yazdıkları oyunlara yüreklerini koymadıklarını ve oyunlarının kuru bir kabuktan, yaldızlı bir kabuktan başka bir şey olmadığını savunmuştur (3). Dumas Fils'in çıkardığı sonuç şu: Balzac gibi insanı çok tanıyan bir yazarla Scribe gibi sahne tekniğini bilen oyun yazarı dünyamn en büyük oyun yazarı olabilir.

O vaktin tanınmış Fransız tiyatro eleştiricisi Rene Doumic'e göre bu tür, düşünce yönünden bir kuruluğa yol açmıştır. 1893 yılında Scribe ile Ibsen üzerine yazan eleştirici, Scribe için şöyle der: "O dram sanatım boş bir biçime soktu. Scribe'den sonra yapılan şeyler hep onun attığı şeyleri tiyatroya yeniden getirmek oldu." (4) Aklı başında bir eleştirici olduğu anlaşılan Doumic'in bu düşüncesi bugün için bile doğrudur. Başka bir deyimle, tiyatro içinde görülen bugüne dek olan gelişmede, hâlâ Scribe'in çıkarıp attığı şeylerin tekrar yerine konulmasıyla uğraşılıyor.

(1) Stephen S. Stanton – *Camille and Other Plays*, (Hill, Wang Incl., 1957) s. xi
(2) Henry James – *The Scenic Art*, (Rupert Hart–Davis) s. 40
(3) Bk. Özdemir Nutku – *Tiyatro ve Yazar*, (Gim yayımları, 1960), ss. 5–6
(4) René Doumic – *De Scribe a Ibsen*, (Paris, 1893)

Biz bu söylenenleri eleştiricilik yolunda incelemeliyiz. Scribe'den Ibsen'e olan bir değişim, Ibsen'den yana olanlar için gelişim çizgisidir. Peki ya Scribe'den yana olanlar için nedir? Onlar için bu değişim, herhalde bir gelişim olamaz. Francisque Sarcey gibi, o vaktin ünlü tiyatro eleştiricileri Scribe'den Ibsen'e olan değişimi bir gelişim olarak kabul etmediler. *Therese Raquin*'i gören Sarcey, "Şu Zola da içimi bulandırıyor," demiştir. Aristoteles de, Sophocles'ten Euripides'e olan değişimi bir gelişim olarak kabul etmemişti.

Değişimin iyiye doğru gittiğine inandığımız andan bu yana bir gelişim **var** demektir. Ancak bu değişimin iyi olup olmadığım bilmemek diye bir şey **olamaz.** Tiyatroyu çok iyi bilen bir yazar değişimin iyi olup olmadığım anlar. Oysa bir düşünce akımından yana olanlar her şeyi kendi anlayışlarının ölçeğine vururlar. Netekim Naturalist'ler, Darwin'ciler, yâni hayatın esasını bir yarışma ve çatışma olduğuna inananlar, sanat alanındaki düşünceleri ve yapıtları onların düşünüşüne uygun olduğu sürece "iyi" olarak kabul etmişlerdir. Bu bir yana, Scribe'den Ibsen'e olan değişimin olumlu bir gelişim olduğu bugün artık kesin bir gerçektir.

Biz gene dönelim İyi Kurulu oyun yöntemine. İncelememizde biraz daha ileri gitmek için bu konuda uzmanlaşan Stephen Stanton'a baş vuralım. Stanton, "Scribe, sahne 'trick'lerinin hepsini kullanmıştır," der incelemesinde.

Zorunlu Sahne'den sözetmiştik. Bu bir "trick" değildir, ancak oyun yapısının bir özelliğidir. Bu sahne ise Scribe'in *Bir Bardak Su* oyununda, Bolinbroke'un başarısının ardından, Kraliçe'nin odasındayken Düşesin perde arkasında saklanan Masham'ı ortaya çıkararak zafer kazandığı hissini veren noktadadır. Sardou'nun *Bir Parça Kâğıt* oyununda, Zorunlu Sahne, oyunun sonlarında, Prosper mektubu Vanhove ile Thirion'dan alarak ve böylece Suzanne ile Clarissa'yı egemenliği altına aldığından ortaya çıkar.

İyi Kurulu Oyun düzeninde bir de önemli olan giz sorunu var. Oyunun ilk başlarında seyirci bir giz öğrenir. Bu giz ya bir, ya da birkaç baş oyun kişisini ilgilendirir. Bu gizin oyunun sonunda ışığa çıkması da taraflardan birini üstün çıkarır.

Bir Bardak Su'da birkaç giz, birkaç gizli tutulan olay var (1). Bunlar oyunun dengesini sağlamak için yapıtın çeşitli yerlerinde kullanılır. Birkaçını anımsıyalım: Masham'ı Kraliçenin hassa alayına kim tayin etti? Bolinbroke'un yeğenini kim öldürdü? Düşes ile Abigail arasında ortaya çıkmış olan ilişki ne gibi sonuçlar doğuracak? Düşes neden elmas yaka düğmeleri satın almaktadır? Ancak önceden açıklanan ve Bolinbroke'un kesin zaferini sağlıyan şey Kraliçenin de Masham'a aşık olmasıdır.

İyi Kurulu Oyunun başka bir ortamı da anlaşmazlıktır. Örneğin, bir sahnede karakterlerin her biri başka şeyden sözeder, oysa aynı şeyden sözettiklerini sanırlar. Böyle bir durum için kullanılan terim, önceden de belirttiğim, "quid pro quo", ya da "quiproquo" dur. *Bir Bardak Su*'yu tekrar örnek olarak alırsak, böyle bir duruma birkaç kez rastlarız. Bunların tümü de Kraliçe'nin Masham'a olan aşkı ko-

(1) Ibsen'in *Hortlaklar*'da kullandığı yöntemi hatırlayın.

nusunda izlenir. Masham aşktan sözedecek olsa Kraliçe bu aşkın kendisi için olduğunu sanır.

Bu ortamların baş ereği seyircide merak duygusunu uyandırmaktır. Merak ögesinin önemli olmadığı bir İyi Kurulu Oyun düzeni düşünülemez. Bu ortamlar çeşitli yolda kullanılır Scribe ile Sardou tarafından. Örneğin, Scribe çeşitli gizleri bir çok sahnelerin doruğu olarak kullanılır. Bu yolda son giz, Kraliçe'nin Masham'ın gerçek sevgilisinin Abigail olduğunu öğrendiğinde izlenir. Sardou ise yalnız bir tek giz kullanır, ama çeşitli sahnelerde doruklar sağlamak için bir tek giz üzerinde çeşitlemeler yapar.

Bu tür oyun düzeninde, konuşmalar olaylar dizisi yoluyla kurulur. Scribe'in "üslub"u sıkıcı olmakla beraber, çok ekonomiktir. Onun bu özelliği de bugünün oyun yazarlığı için de olumlu bir tutumdur. Scribe'in dialog düzeni seyirciyi hemen aksiyon'a çeker ve seyircinin dikkatini oyunun sonuna dek gevşetmeden tutar.

İyi Kurulu Oyun düzenini candan destekliyen o vaktin ünlü Fransız tiyatro eleştiricisi Francisque Sarcey, orta sınıf seyircinin ortamını temsil etmekten gurur duymuştur; tiyatro için "para veren halk" onun gözünde tiyatronun şaşmaz ölçüsüdür. Sarcey, Henry James'in de dediği gibi, uzun yıllar sahne yapıtlarının alın yazılarını avucunun içinde tutmuştur; bunun için de, onun yıllar yılı iyi Kurulu Oyun düzenini savunması, bu tekniğin, uzun bir süre, Avrupa tiyatrolarında tutunmasını sağlamıştır. Ünlü eleştirici, Scribe'e olan hayranlığıyle Emile Zola'ya karşı çıkmış ve *Therese Raquin*'in içini bulandırdığını söylemiştir. Kısacası, Sarcey Lope de Vega'nın anlayışını izliyordu; tiyatronun halk için olduğuna inanıyor, tiyatro ölçüsünün halkta bulunduğunu savunuyordu.

İyi Kurulu Oyun düzenini "halk tiyatrosu" açışından yabana atmamak gerekir. Ancak, genel olarak, oyun yazarlığı ele alındığından bu düzenin yalınç, kuru, tatsız bir düzen olduğu çabucak anlaşılır.

Georg Büchner

Herşeyden önce halkın gücüne inanan, ama yüzeyde kalmıyan yazarlar da var. Bunların en başında adı anılacak yazar, yirmi üç yaşım sürerken ölen Georg Büchner'dir. Büchner, 1813 yılında doğmuştur. Aynı yıl Otto Ludwing, Friedrich Hebbel, Richard Wagner gibi büyük yazarların da dünyaya geldiğini izleriz. Bu raslantıyı daha önemli yapan bir özellik de var: bu yazarların dördü de eskiye karşı çıkmışlardır. Her biri kendi oranlarında yeni bir anlayış getirmişlerdir. Dördünde de, ondokuzuncu yüzyıldaki değişimlerin etkisiyle oluşan, belli bir huzursuzluk sezilir.

Alfred de Musset, kendi kuşağının ruh durumundan, "Olmuş olanlar artık yok, olacak olanlar ise henüz olmadılar; bunun için, acılarımızın nedenini başka bir şeyde bulmalıyız..." diye sözeder (1). Musset'nin kendi kuşağını bu yolda tanımlaması yerinde bir görüştür; ancak Büchner düşünüldüğünde bu sözler biraz uzak-

(1) Ernst Joachim – *Büchner* (Rowohlt Verlag), s. 7

ta kalır. Çok erken yitmiş bir dehadır o; en son Romantik olmadığı gibi, ilk Gerçekçi yazar da değildir. O çağının akımları dışında kalan bir yazardır. Belki, şöyle denebilir: o Shakespeare kadar Romantik, eğer Shakespeare gerçekçi ise onun kadar gerçekçi bir yazardır. Üslubunu kendi kendine geliştirmiş ve hiçbir akımın etkisine kapılmamıştır Büchner; kendine özgüdür bunun için de.

Daha yirmi yaşlarındayken dış etkilerin tamamen uzağında kalan Büchner, ne felsefî, ne din , ne de edebî akımların birinden yana olmuştur. O kendi kafasında, kendi evrenini yaratmış, bu evreni de gerçekleriyle kendi yarattığı düşünce düzeyine oturtabilmiştir. İlkelerini, bu denli genç yaşta sağlamca sürebilmiştir ortaya. Onyedi yaşındayken Cato'nun intiharını savunurken, dinliyenleri şaşırtacak kadar güzel bir konuşma hazırlamıştır. "Cato Uticensis" başlığı altında yaptığı bu konuşmada, Cato'nun kendini öldürmesini özgürlük duygusuna bağlıyarak savunmuştur. Bu noktada, o, varoluşculuğun habercilerinden biridir.

Genç yaşta görülmemiş bir olgunluk evresine giren Büchner'in yazarlık yaşantısını şöylece beş ruh durumuna ayırabiliriz:

1. Heyecan, karşı durma: *Der Hessische Landbote* (1834)
2. Küskünlük: *Dantons Tod* (1835)
3. Alay: *Leonce und Lena* (1836)
4. İnanç: *Lenz* (1835–6)
5. Kızgınlık: *Woyzeck* (1836–7)

Büchner'in yaşadığı dönem, siyasî karışıklıkların oluştuğu, ekonomik ayaklanmaların hız bulduğu süre içine girer. Birtakım düşünürlerin etkisiyle yeni bir toplumsal düzen konusu gittikçe yoğunlaşmaktadır. Büchner de bu değişimin orta yerine düşmüş bir yazar olduğundan, yeni bir toplum düzeni üzerine çok düşünmüş bir aydındır. Toplumsal koşulların kesin olarak değişmesi gerektiğine inanan yazarın, bu yolda ilk yazılı çıkışı, arkadaşı August Stöker'e, 9 Aralık 1833 tarihinde yazdığı bir mektuptur:

> "Şu siyasal koşullar beni delirtiyor. Zavallı halk
> büyük bir sabırla sürünürken, düklerimiz ve soylu
> beylerimiz maymunca şaklabanlıklarını sürdürüp
> gidiyorlar. Her akşam sokak fenerlerine yakarıyorum
> ben de" (1)

Oysa yalnızca sokak fenerlerine yakarmamıştır Büchner; bu mektuptan aşağı yukarı bir yıl sonra o yılların en güçlü siyasal bildirisini yayımlamıştır. *Hessen'li Köy Postacısı* (Der Hessische Landbote) adını verdiği bu bildiride, düklerin ve soylu kişilerin yönetimine çatmış ve halkın bu zorba yönetime karşı durmasını öğütlemiştir. Yazarın çok sert bir dille yazdığı bu bildiri, ne yazık ki halkın eline geçmeden, Büchner'in bir arkadaşının evinde polisçe bulunmuştur. Yazarın arkadaşı hapse atılmış, Büchner aleyhine bir delil bulunamadığından o özgür kalmıştır. Ama polis Büchner'i hayatı boyunca göz hapsinde tutmuştur.

---

(1) Bk. ibid., s. 53

Şu sözlerle başlar Büchner bu bildiriye: KULÜBELERE BARIŞ, SARAYLARA SAVAŞ. Sonra da şöyle sürdürür bildirisini:

"Soylu beyler için hayat uzun bir pazar günüdür;
güzel evlerde otururlar, yumuşak kumaşlardandır giysileri,
rahat yüzleri, özel bir dilleri vardır. (. .) Ya halk!
Köylüler için hayat uzun bir iş günüdür; yabancılar
onların gözleri önünde tarlalarını yutar; gövdeleri nasır
bağlamıştır; kanları, soylu kişilerin yemeğinin tuzudur." (1)

Bu dizgelerden sonra devletin bütçesine de değinen yazar, halktan toplanan vergilerin yerini bulmadığından, boş yere para harcandığından yakınır. Büchner, çağının devlet yönetimine haklı yere karşı çıkmıştır. Onun için de, her fırsatta halkın kanını emen, yalnızca kendi rahatlarına bakan soylu kişileri yere çarpmıştır Büchner. Bakın, bildirisinin bir yerinde ne diyor:

"Dük sizi emen sülüğün başıdır. Bakanları dişleri,
memurları da kuyruğudur. Dükün yüksek yerlere
yerleştirdiği soylu beylerin aç mideleri ülkemize
yayılmış vantuz başlarıdır. (...) Dükün pelerini,
saraylı bay ve bayanların üstünde şehvetlerini
iç içe vals ettirdikleri bir halıdır. Çıbanlarını
nişanlar ve madalyalarla örterler. Cüzzamlı gövdelerini
değerli giysilerle gizlerler. Halkın kızları onların
hizmetçileri, orospularıdır; halkın oğulları ise bekçileri
ve askerleridir." (2)

Büchner, halka inanan bir yazardır. O aydınları da, soylu kişileri de yadsır. Bir toplumsal düzen gerekiyorsa bunun halkın gücüyle kurulması gerektiğini savunur. Ama öyle siyasal bir yazar da değildir. Hiçbir siyasal düşüncenin ardından gitmemiştir. Bu onun kendi inancıdır. Halkın etkin bir güç olduğuna inanır. Sağlıklı bir düzenin ancak halkın eliyle kurulabileceğini belirtir bildirisinde. Hiçbir düşünüşe bağıtlı olmadığından, bu inancını içtenlikle genişletir, yayar *Köy Postacısı*'nda. Bu inancını yazdığı üç oyunda da tekrar tekrar ele alır.

Büchner, bu bildirisinden dolayı göz hapsinde bulunduğundan bunalmış ve kendini doğasal bilimler eğitimine vemiştir. Strassbourg'daki bu çalışması sırasında oturduğu pansiyonun sahibi, St. Wilhelm kilisesi rahibi, Johann J. Jaegle'nin kızı Minna'ya tutulmuş ve onunla nişanlanmıştır. Büchner, Minna da bulduğu sevginin verdiği hızla *Köy Postacısı*'nın ardından duyduğu küskünlüğü söndürecek bir oyun yazmaya koyulmuştur. İşte yazarın en büyük oyunu *Danton'un Ölümü* (Dantons Tod) böylece ortaya çıkmıştır.

Büchner bu oyunu yazmaya başladığında hayattaki tek tutanağı olan Minna'ya bağlanmıştı. Ama onu kötümser yapacak her şey vardı. Polis onu arıyor, mahkeme onu tanıklığa çağırıyordu. İçinde bulunduğu durumdan duyduğu huzursuzluğu

(1) Georg Büchner - *Der Hessische Landbote* (Goldmann Verlag, 1956), s. 169
(2) Aynı yapıt, s. 174

kâğıda dökmek istiyen Büchner, *Danton'un Ölümü* ile bu isteğine erişmişti. Yazarın o sırada içinde bulunduğu durum, bu oyunda açık seçik belli olur. Polisçe aranması, Minna'ya olan sevgisi hep bu oyunun havasına girmiştir. Büchner, kendine yakın bir tarihi kişiyi oyunun baş kişisi olarak seçmiştir: Danton, Minna ise Danton'un karısı Julie'nin kişiliği ile yansır.

Yazar, Danton'un sonunu kendi alınyazısına benzetmiştir. Danton kendi sonunu kendi eliyle hazırlamış bir kişidir, Büchner de öyle. Sonra Danton, Fransız İhtilâli içinde "kahraman" olmayan tek kişi olarak kabul edilir; o Robespierre gibi, bir erdem sembolü değildir, zaafları vardır. Düşkün yönleriyle, ülküleştirilmiş "kahraman"lardan ayrılır. Büchner de kendini böyle hissediyordu. Aslında, yaptığı bir tarih incelemede, "kahraman" olarak adlandırılan kişilerin, ne denli gerçekten uzak, gülünç olduklarını anlamıştı. O, kahramanları, "geçit törenlerinin süslü püslü atları ve dünya tarihinin köşebaşlarını tutan kimseleri" olarak adlandırmıştı. Danton, böyle bir kahraman değildi; bilinçliydi o. Sonunun ne olacağını önceden kestiremese bile, alınyazısına inanıyordu. Danton da, Büchner gibi, "fatalist" bir kişiydi. Büchner, bütün insanları bu "fatalist" tutumla inceliyordu. Oyunlarının tümünde bu "fatalism" çeşitli yollarda gelişir ve oyunlarının evrensel yönünü kurar.

Büchner'in, kendiyle Danton arasında bulduğu bir başka benzerlik de, bence, bir "sonuçsuzluk" duygusuyla ortaya çıkar. Büchner'in *Köy Postacısı* bildirisinin ardından duyduğu küskünlük, hayal kırıklığı onu bir yoldan Danton'a bağlamıştır. Danton'un çabası da sonunda boşa gitmiştir, tıpkı Büchner'in çabası gibi. Kanımca yazar bu duygusunu her oyununda biraz daha genişletmiş ve bu "sonuçsuzluk" duygusunu bütün insanların alınyazısı içine oturtmuştur. Hiçbir düşünceyi saptamamış olan Büchner'in bu düzeyde Schopenhouer'den etkilenmiş olması bir olasılıktır.

Danton'un Ölümü'nde, yazarın bildirisinde öne sürdüğü düşünceleri izliyoruz. Örneğin, oyunun bir yerinde kentliler arasında şöyle bir konuşma geçer:

> "Halkın kızlarını böyle baştan çıkaranların vay haline!
> Sizin açlıktan gözleriniz kararıyor, onlar mide
> şişkinliğinden rahatsız; sizin ceketleriniz delik deşik,
> onların ne güzel sıcak paltoları var. Sizin avuçlarınızda
> nasırlar, onların elleri atlas gibi. Evet, siz
> çalışıyorsunuz, onlar yan gelip yatıyorlar; evet,
> siz kazandımız, onlar çaldılar: evet siz çalınmış
> servetinizden birkaç meteliği geri almak istediniz mi,
> orospuluk, dilencilik yapmamz gerekiyor..."
>
> (I. Perde, 2. Sahne)

Büchner, halk yönetimini tekrar tekrar ele almış, bunun önemini türlü deyişlerle belirtmiştir. Yazarın "kahraman" kavramını yadsıması da biraz onun bu düşüncesinden doğar. Onca en büyük güç halktır. "Kahraman" ise halkın kendi gücünü bastırarak kendi üstüne çıkardığı bir insandır. Bir insan kahraman olmuşsa bu

bir raslantıdır. Bu düşünceyle hareket eden Büchner, dolaysıyle "idealism"i de yadsır; Schiller'in "kahramanlık" kavramı onca kabul edilemiyecek kadar şişirme bir hayaldir. İşte Büchner'in bu düşüncesi, onu, yirminci yüzyıl içinde de ileri bir yazar yapmaktadır. Onun için, Büchner'i, hiç çekinmeden modern tiyatro ozanları arasına koyabiliriz.

Büchner'in yapıtlarını incelerken, onun özelliğini kesin bir yolda ışığa çıkaran şey, bence, onun "değişmez alınyazısı" düşüncesidir. Onca bütün insanların alınyazısı değişmiyen bir yol izler. Netekim, Danton'un alınyazısı da, Woyzeck'in alınyazısı da değişmez bir yol üstünde gelişir. Danton bu değişmez alınyazısı yolunda ötekilerden daha bilinçlidir. Sanki sonunu bile bile hazırlar Danton. Oyunun başlarında, Philippeau, Robespierre'in sert gidişine karşı, Danton ve arkadaşlarından yeni bir ihtilâl ister. Ama Danton yeni bir ihtilâlin yeni bir şey getireceğine inanmaz. Onun için de, Danton, Robespierre'e vakit kazandırır. Danton, bu ihtilâlde kendilerinin başlarının gideceğini daha önceden hisseder. Böylece, Büchner "değişmez alınyazısı" temasını daha oyunun başlarında verir seyirciye. Yazarın bu "fatalism"i çeşitli boyutlarla gelişir ve oyunun sonunda noktasını koyar bir şarkıya:

"Bir orakçı varmış, adı ölümmüş,
Bu ona Tanrının verdiği güçmüş."

Netekim, fahişe Marion'un da alınyazısı bir değişmezlik içindedir; Marion, ben hayatımda hiçbir akış, hiçbir değişim tanımıyorum. Ben hep böyle aynıyım, bir türlüyüm," der. Robespierre, Danton'u erdem diye adlandırdığı bir ilke uğruna öldürür. Eylül öldürüsünde iki eli bileğine dek kana bulanan Danton için alınyazısı ölümdür. Marion'un nasıl değişmez bir alınyazısı varsa, Danton'un da kendi yolunda öyle bir alınyazısı vardır. Ya Büchner için? Bunun yanıtı, yazarın Giessen'den yazdığı bir mektupta bulunabilir:

şu bizim içimizde etkin olan, yalan söyliyen, öldüren,
çalan şey nedir?"

Büchner'e göre, şu "etkin olan, yalan söyliyen, öldüren, çalan şey", birey değil, insanı bunları yapmıya zorluyan, bireyin dışında baskı yapan bir güçtür, ya da bir düzendir. Başka bir deyimle, birey sorumlu değildir, yazar için. Bireyi zorluyan güç, alınyazısıdır. Çevresinde izlediği düzensizliği siyasal bir düzeye oturtmuyor Büchner; bunu insanlığın varoluşuna bağhyor. Camille, oyunun ikinci perdesinde, "İnsanlık, bitmez, tükenmez açlığı ile daha nekadar zaman kendini yiyecek?" diye sorar

Büchner'in genel olarak insanlığa bağladığı bu düzensizlik, onun karamsar olduğunu gösterir; ama o, kimi eleştiricilerin savunduğu gibi, bir "nihilist" değildir kanımca. O, herşeye rağmen varolan bazı değerleri yadsımaz. Hayatı bir noktada değerli bulur Büchner. Onun için de, Danton'u, "Ölmek istemiyorum ben, hayır, ölmek istemiyorum," diye haykırtır. Büchner de, Danton gibi, bu düzensizlik içinde bazı değerleri kabul etmiştir. Çünkü bu değerler, her şeye rağmen, insanı yaşatan, hayata bağlıyan nedenlerdir.

Yazarın, aynı düşünceye tekrar tekrar döndüğü görülür. Danton, giyotine götürüleceği günün erken saatlerinde, "Evren dediğin kaos'tur. Hiçlik bu evreni doğuran Tanrıdır," der arkadaşı Camille'e. Bu sözleri tek başına alan eleştiriciler, Danton'u bir "nihilist" olarak kabul etmişlerdir. Dolayısıyle Büchner'i de bu yargıya vurmuşlardır. Oysa bu tezelden verilmiş bir yargıdır kanımca. Danton, daha önce bir "ateist" olduğunu söylerken şunu da belirtir:

"... Şu lânetli kanun: bir varlık, hiçlik olamaz,
ben ise bir varlığım, felâket burada! Yaradılış
kendini o denli yaymış ki, hiçbir yer boş
kalmamış. Her taraf kargaşalık içinde.
Hiçlik kendini öldürmüş."

(II. Perde, 14. sahne)

Danton kendi varoluşuna inandığı için kesin anlamda bir "nihilist" değildir. Büchner de, Danton gibi, varoluşun değeri önünde eğilir. Yalmzca varoluşa inanmaları Danton'u da, Büchner'i de "nihilist" tutumdan uzaklaştırır.

Danton'un Ölümü, Büchner'in güçlü bir tiyatro ozanı olduğunu tanıtlar bize. Oyunun dokusu da bu şiirli yönü ile yoğun bir yolda örülüdür. En gerçekçi sahneler bile, belli bir şiir estetiği ile yuğulmuştur. Danton'un fahişelere olan ilişkisi, Büchner'in oyununda en güzel anlamını bulur. Bu şiirli dili destekliyen bir özellik de, Büchner'in kendi özgü olan "espri"sidir:

Legendre: Danton nerede?
Lacroix: Ne bileyim? Herhalde, Palais Royal'da
Medici Venüsü'nün bütün parçalarını
Paris grizetlerinde bulup bir araya
getirmeye çalışıyordur; kendi deyimiyle,
mozaik yapıyor; Allah bilir, şimdi
Venüs'ün hangi organıyla meşgul?...

Bu konuşma gibi, Marion'un kendini tanımlaması da aynı renkli, şiirli "espri'nin kaynağından çıkar:

Marion: ... ben, herşeyi yutan, yuttukça ağzını
daha derin açan bir deniz gibiyim... ben
hayatımda hiçbir akış, hiçbir değişim tanımıyorum.
Hep böyle aynıyım ben, bir türlüyüm. Bir
özleyiş, kucaklayış, bir kızgın ocak,
bir ırmağım ben,"

(I. Perde, 5. sahne)

Büchner'in bir fahişeyi bu denli sevimli yapışını, onun Alman tiyatrosunda fahişelerden ön yargısız söz eden ilk yazar oluşuna bağlıyabiliriz. Büchner, yaşadığı düzen içinde fahişeliği normal bir sonuç olarak görür. Onun bu düşüncesini, daha oyunun ilk başlarında konuşturduğu halktan kişilerden anlarız. Kızı yüzünden, karısına çatan babaya karısı şu cevabı verir

"Yezit melûn: Genç beyler kızın odasında
pantolonlarını çıkarmasalardı, kıçına giyecek
donu nerede bulacaktın?"

(I. Perde, 2. sahne)

Danton'un Ölümü yazarı için, fahişelik bir ahlâksızlık değil, dengesiz bir düzenin sebep olduğu bir sonuçtur. Bunu *Köy Postacısı*'nda da imâ etmiştir Büchner. Onca, kötü sayılan her şey bir dengesizliğin ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Onun için bağışlanması gerekir. Netekim, Büchner, insanların katılığını da kınamaz. İnsanların duygusuzluğu, katılığı, sertliği yine insanca olan bir şeydir. İnsanlara bir sorumluluk yüklemiyor onun için de. Biliyor çünkü, insanlar hiç değişmiyeceklerdir. Büchner bu inancıyla da, "değişmez alınyazısı" düşüncesine gider. Oyunda insanların katılığını şöyle belirtir yazar: Robespierre ve arkadaşlarının kişisel korkuları yüzünden giyotine gönderilen Danton ile arkadaşları halkın arasından geçirilirler. O sırada türlü konuşmalar gelir kulağa:

Bir kadın: (çocuklarıyla birliktedir) Bize de yer açın!
Çocuklar ağlayıp duruyor, karınları aç;
seyrettireyim de kesilsin sesleri!

bir başka ses şöyle der:

Evet, insanları türlü şartlar içinde görmeli;
ölümün böyle herkesin önünde olması iyi bir
şey.

Bütün bu katılığa kızmaz Büchner. Çünkü bu katılığın da içten içe gelişen, yoğunlaşan bir nedeni vardır, diye düşünür. *Danton'un Ölümü*, bu düşünceyle gelişen umutsuzluğu, tüm çıplaklığıyla gösteren bir oyundur.

Küskündür Büchner, bu oyunu yazarken. *Köy Postacısı*'ndaki heyecanını yitirmiştir. Artık o ihtilâllere olan inancını da körletmiştir. Büchner, Fransız ihtilâlinin hemen hiçbir şey değiştirmediğine inanmaktadır bundan böyle. Hiçbir değişikliğin, bu süregelen insanlık düzenini onaramıyacağını anlamıştır. Danton'un umutsuzca giyotine başını vermesi gibi, o da her yönden inancını tüketmiş, küsmüştür insanlığa.

Yazarın, ilk sahne yapıtı olan bu oyun, onun uzun olan tek oyunudur. Belki de, en güçlüsü, en etkileyicisidir. Onun için değil mi ya, genç yaşta ölen yazarın Zürich yakınlarındaki mezar taşına, "*Danton'un Ölümü* ozanı, Georg Büchner'in anısına saygıyla..." diye yazılmıştır.

Ertesi yıl yazdığı güldürüsüne bakılınca, yazarın küskünlüğünü acı bir alaya çevirdiğini görüyoruz. Sanki *Danton* tragedyasından sonra gelen bir "satür" oyunudur *Leonse ile Lena* (Leonce und Lena). İlk oyunu gibi, insan alınyazısını ele almıştır yine Büchner. Ama bu öncekilerden tüm ayrı bir hava içinde gelişir. Bir düş oyunudur bu; Shakespeare'in *Bir Yazdönümü Gecesi Düşü*'nü anımsatır.

Büchner, bu güldürüsüne başlarken, Romantik yazarlardan Clemens Bren-

tano'nun (1) *Ponce de Leon* adlı güldürüsünü düşünüyordu. Brentano'nun bu romantik güldürüsü, baba–kız–aşık üçlüsünü düğümleyip çözen, Commedia dell'Arte (2) tekniğinin etkisi altında kalmış bir oyundu. *Leonse ile Lena* adlı güldürüsünü aşağı yukarı bu düzen ile kurmayı düşünmüştü Büchner de. Bir yandan Tieck, E.T.A. Hoffmann, Brentano gibi Romantik anlayışta yazarları örnek alan Büchner, öbür yanda baş oyun kişilerini Commedia dell'Arte renkleriyle bezemişti. Leonce'nin uşağı Valerio, Arlecchino'nun niteliği içinde, Rosetta da Columbina'nın renkleriyle ortaya çıkmıştır. Şöyle özetlenebilir bu güldürünün dokusu: Commedia dell'Arte düzeninde gelişen bir aksiyonu olan oyunun havası Romantik anlayıştadır. Böyle bir dokunun üzerine örülen konuşma düzeni ise, Shakespeare'in komedyalarında izlediğimiz kıvraklığı taşır.

Bu oyunuyla Büchner, *Köy Postacısı*'nda söylediği şeyleri bu kez buruk bir alayın içine oturtmuştur. Heyecanla çevresine karşı duran bir yazar değildir artık; *Danton'un Ölümü* ile katılaşmış, küskünlüğünü acı bir alaya çevirmiştir. Örneğin, Valerio, Büchner'in bildiride belirttiği sözleri şöyle tekrar eder:

> "Fena mı kıral olacaksınız! Bundan iyi eğlence mi
> olur? Sabahtan akşama dek sokakta gezer, selâm
> dalgasıyla halkın şapkasını eskitirsiniz; namuslu
> kişilerden namuslu erler yapabilir insan, hem de hiç
> göze batmaz böylesi; sonra kara fırakları, ak
> papyonları devletin uşağı yapabilirsiniz; öldüğünüzde
> bütün parlak düğmeleriniz hırstan kararır, çok
> çalmaktan kilisenin çanını çeken ipler kopuverir.
> Bundan iyi eğlence mi olur? (3)"
>
> (I. Perde)

Oyunda, Büchner alınyazısı temasını şiirli imaj'larla verir; şöyle söyletir Valrio'ya örneğin:

> "... Güneşi meyhanenin üstüne asmışlar, ışıklı
> bulutlarla adım yazmışlar: ALTIN GÜNEŞ MEYHANESİ.
> Yeryüzü bir masaya benziyor, aşağıdaki göl, bu
> masanın üstüne dökülmüş şarap sanki. Bizler de
> oyun kâğıtlarıyız... Tanrıyla şeytanın canı sıkıldığı
> için bir el oynuyorlar bizimle." (4)

Bildiride, Büchner'in halk üzerine söylediği şeyler, bu oyunda şöyle renk bulur:

> Derebeyi: Sizlere söylüyorum, programda şöyle deniyor:
> "Halk temiz giyinmiş olacak, sıhhatli görünüşle,
> güler yüzle yol boyuna dizilecekler." Aman

(1) Clemens Brentano, 1778 de doğmuş, 1842'de ölmüştür. Alman Romantizminin en renkli yazarlarından biridir. Özellikle, hikâyeleriyle anılır.

(2) Bk. Ek: 1

(3) Adalet Cimcoz'un çevirisinden alınmıştır.

(4) Aynı çeviri

sakın utandırmayın bizi.

Müdür: Dedik ya, sıkın dişinizi! Gelinle güvey geçerken
kafanızı kaşımayın, burnunuzu karıştırmayın,
gerekli duyguyu gösterin, yoksa karışmam,
sizlere buyururlar gerekli şeyleriKüçümsemeyin
size gösterilen ilgiyi: bakın tam rüzgâr altındasınız,
mutfaktan gelen et kokuları sizi yabyarak geçecek,
ömrünüzde hiç değilse bir kez etin kokusunu
duyacaksınız. Gelinle güvey geçerken ne diye
bağıracaksınız?

Köylüler: Ya..

Müdür: Şa!

Köylüler: Şa!

Müdür: Yaşa!

Köylüler: Şaşa!

Müdür: Görüyorsunuz ya saygı değer efendim! Nasıl artıyor
bilgisi halkımızın! Ha, sonra bu gece bir balo
veriyoruz, yırtık giysilerinizden dolayı adına
Saydam Balo dedik; birbirimizi yumrukluyarak
kafalarımıza nişanlar da takacağız. (1)

Çağının devlet sistemini ve toplum düzenini bu yolda taşlıyan Büchner, oyunun bazı yerlerinde çağının düşünürlerini de yermiştir. Örneğin, yaşadığı çağın etkin düşünürlerinden biri olan Hegel'in "Hür İrade" kavramı, kıral Peter'in alaylı sözlerinde sonuçlanır:

(Kıral Peter'i iki uşağı giydirmektedir)

Peter: (giydirilirken) İnsan dediğin düşünmeli; ben de
halkımı düşünmeliyim; çünkü onlar düşünemiyor.
Cevher kendimizde; bende var meselâ (yarı çıplak
dolaşır) Anlaşıldı mı? İçinde varsa var! Anlaşıldı mı?
Sorumluluklarım, davranılarım, duygularım: gömleğim
nerede, hani pantolonum? Dur dur, Allah kahretsin!
Hür irademapaçık duruyor önümde. Ahlak nerede?
Kol düğmelerim nerede? Bütün her şey yüz kızrtıcı
bir durumda birbirine karışmış — iki düğmeyi
üst üste iliklemişim; hay Allah, gördün mü, enfiye
kutumu da sağ cebime koymuşum. Bütün düzenim berbat oldu...

"İnsan dediğin düşünmeli" dizgesi doğrudan Hegel'in felsefesiyle bir alaydır. Kıral Peter'in sözlerinde, Hegel'in "Hür İrade"si, örgensel anlamda ele alınmıştır. Yazar, en açık saçık bir sözü, o denli yumuşatarak söylemektedir ki, bukadarı bile Büchner'in üstün "espri" zekâsına iyi bir örnek olabilir.

Bu oyunun aksiyon düzenini Commedia Dell'Arte'nin aksiyon düzenine ben-

(1) Aynı çeviri

zetmiştim. Oyunun çeşitli tablolarla gelişmesi, her tabloda seyirciye yalnızca tek durumun imâ edilmesi ve oyunda sürekli bir ruhsal gelişim olmayışı bu kanımı desteklemektedir. Onun için de, oyunun akışı hızlı ve renklidir. Oyunun bir ayrıldığı yönü var Commedia dell'Arte'den; yalnızca birtakım yüzeyde gelişen sahnelerden kurulu değil, dış yapısı yanısıra, seyirciye içe döndüren bir düşünce düzeyi de var bu oyunun.

Danton'un Ölümü yazarının, bu renkli güldürüsünden sonra tekrar insan varoluşunun karanlık düşüncelerine döndüğünü izleriz. Büchner, o karamsar türküyü, biraz daha başka söylüyor bu yapıtında. *Woyzeck* "fragman"ı kendinin dışında olan bir güçle yiten bir insan. "Fragman" diyorum, çünkü Büchner bu oyunu tamamlamıya vakit bulamadan ölmüştür. Sonradan tiyatro uzmanları bu oyunu ele alıp en iyi olabilecek yolda düzenlemişlerdir. Sahne sırasını oyunun havasına uygun şekilde kurmuşlardır bu uzmanlar.

Tıpkı Danton gibi, edilgen bir insandır Woyzeck de; hiç karşı koymaz, kolunu kaldırıp bir hareket yapmaz, Alınyazısını kabul etmiştir. İşi olacağına bırakmıştır Danton gibi, Woyzeck de... Hayatın durmadan dönen dişlisine kendini kaptırıp yiten bir kahramandır Woyzeck. İnsan bilinci dışında olan etkin bir gücün baskısına karşı koyamıyan bir kimsedir o.

Woyzeck ile Büchner'in yepyeni bir oyun düzenine gitmiş olduğunu izliyoruz. Oyunun baş oyuncusu belli bir aksiyon çizgisi üzerinde yürümez; onun için, baştan sona gerilimi gittikçe yükselerek gelişen bir aksiyon da yoktur. Oyunun dramatik gelişimi, sahnelere, tiradlara, duraklara bölünmüş durumdadır. Çekilmiş, anlık fotoğraflara benzer bu sahneler, tiradlar; bu fotoğraflar yanyana konmuş ve bu düzenle belli bir gelişim sağlanmıştır. Öyle ki, *Woyzeck*'in gelişimi, değişik anları gösteren fotoğrafların dizisiyle ortaya çıkar. Böyle gevşek bir aksiyonu olan oyunun, film senaryosuna benzeyişi de, bu oyunu dışavurumcu tutumun ilk belirtisi yapabilir. Aslında, tiyatro alanında dışavurumcu akımın başlangıcı yirminci yüzyılın başlarına raslar. 1901 yılında, Matisse'in resimleri için kullanılan bu terim, on yıl kadar sonra Picasso ile Kandinsky'nin resimleri için de kullanılmaya başlanmıştır. 1912'de de Reinhard Johannes Sorges'in *Der Bettler* (Dilenci) adlı yapıtı dışavurumcu anlayışı tiyatroya sokmuştur. Dört yıl kadar sonra, Hasenclever gibi oyun yazarlarının çoğalmasıyla bu akım tamamen yerleşmiştir.

Oysa bu akımın başlangıcından bir yetmiş beş yıl kadar önce, Büchner, *Woyzeck* ile bu türün ilk örneğini vermiştir kanımca. Bu oyunun "episodik" bir çatısı oluşu, dialog düzeninin şiirden kuru tıkırtalara dek değişmesi, oyun kişilerinin daha çok bir düşünceyi iletmek için yaratılmış oluşları ve sahne üzerinde simgelerden yararlanış bu oyunu dışavurumcu tutuma yaklaştırmaktadır. Ama şunu da belirtmek gerekir ki, Büchner bunu bilinçli olarak yapmamıştır. İçinden geldiği gibi kurmuştur oyununu. *Woyzeck*'i duyduğu gibi, düşündüğü gibi yazmıştır Büchner; yaşadığı çağın daha ilerisinde olan oyunlar çıkarmıştır hep ortaya.

Büchner, ölümüne yakın bitirdiği bu oyunun da, üzerinde derin etki yapan gerçek bir olaya bağlanmıştır. 3 Haziran 1821 tarihinde, kırkbir yaşındaki perük

çü Johann Christian Woyzeck, akşam saat dokuz buçukta, kırkaltı yaşındaki bir dul kadını bıçaklıyarak öldürmüştü. Bunu kıskançlıktan yapmıştı orta yaşlı perükçü. Dul kadın onun dostuydu. Ama kadın, Woyzeck'i başkalarıyla, özellikle askerlerle aldatmıştı. Woyzeck hemen yakalanmış, ancak duruşması sırasında onun ruhsal yönden normal olmadığı anlaşılmıştı. Zaman zaman sesler duyuyordu Woyzeck. Sanki bir ses onu yönetiyor, ne yapması gerektiğini söylüyordu. Doktorlar onu yokladıklarında ruhsal bir dengesizlik içinde olduğunu görmüşlerdi. Buna rağmen, Woyzeck yargıçların kararıyla ölüm cezasına çarptırılmıştır. 27 Ağustos 1824 tarihinde, Woyzeck, bütün Leipzig halkının gözü önünde kafası kesilerek öldürülmüştür. Oysa saray danışmam Dr. Clarus, Woyzeyck'in yargılanması sırasında, onun ruhsal yönden normal olmadığım savunmuştu. Bu doktor, durumu bir tıb dergisi olan *Henkes*'te açıklamıştı. "Woyzeck ölüm cezasına çarptırılabilir mi?" adım vediği yazısında perükçünün ruhsal durumunu açıklamıya çalışmıştır. Bu dergiyi çıkaranlardan biri de Büchner'in babasıydı. Woyzeck üzerine olan tartışma az zamanda Büchner'in ailesini sarmış ve genç Büchner bu tartışmanın heyecanı içine girmiştir. Yazar, yıllar sonra bu olayı ve tartışmayı hatırlamış ve bir oyun yazmaya karar vermiştir. Kendi düşüncesine göre, olaya şiirli bir yön sağlamış ve perükçü Woyzeyck'in kişiliğini kendi görüşüne göre renklendirmiştir. Büchner'in oyunundaki Woyzeyck de birtakım sesler işitir

(Açıklık Bir Yer)

Woyzeck: Durma! Durma! zart, zurt! Flütlerle kemanların
sesi işte böyle çıkar. Durma! Durma! Bak,
bir müzik sesi! Kim o yerin altından konuşan?
(Yere uzanır) Ne diyorsun? hızlı söyle!
Kahbenin dölünü bıçakla, gebert mi dedin?
Gebert kahbenin dölünü! Öyle mi? Gebertmeli miyim?
Her şey bunu mu söylüyor? Rüzgâr da bunu mu
söylüyor? Hep bıçakla onu, gebert onu, dediğini
işitiyorum. Gebert Bıçakla

Oyunun bir başka yerinde, Woyzeck'in bu seslerin tılsımı altında buhranlar geçirdiğini görürüz:

Woyzeck: (yumuşak) Andres!
Andres: (uykusunda mırıldanır)
Woyzeck: (Abdres'i sarsar) Hey, Andres! Andres!
Andres: Ne istiyorsun?
Woyzeck: Uyuyamıyorum. Gözlerimi kapadığımda her şey
dönmeye başlıyor, kemanların sesini işitiyorum:
durma, diyorlar, durma! Duvardan da aynı ses
geliyor. Sen bir şey duymuyor musun?
Andres: Bırak dans etsinler canım. Adam nasıl olsa
yorulur. Tanrı bizi korusun, Amin.
Woyzeck: Hep aynı şeyi söylüyorlar: bıçakla! Bıçakla!

Gözlerimi de bir bıçak gibi açık tutuyor
Büyük, geniş bir bıçak bu; karanlık, dar bir
sokakta bir tezgâhın üstünde duruyor. Arkasında
yaşlı bir adam oturuyor. Gözlerimin önünden gitmiyen
bu bıçak işte.

Woyzeck, kendini her an biraz daha ölüme çeken sesleri işitir durmadan; tıpkı İtalya ile Sicilya arasındaki adalarda yaşıyan Siren'lerin (1) yakınlarından geçen gemicilere seslenişi gibirdir bu... Onların bulunduğu yerde ölüm vardır, iskeletler dağılmıştır sığ sulara. Sirenler seslenir, seslenir de ölüme çağırır onları. Woyzeck de işte böyle sesler duyar durmadan. Dinler Siren'lerin seslenişini. Alınyazısı ölüm- dür onun; sonu yokluğa, hiçliğe gider.

Danton gibi, alınyazısı hiçlik olan Woyzeck, ondan biraz başkadır; O Danton'un aksine, bilinçsizdir. Bile bile değildir ölüme gidişi... "Şu bizim içimizde etkin olan, yalan söyliyen, öldüren, çalan şey nedir?" diye sormaz Woyzeck. Onun boyu daha küçüktür Danton'dan. Danton gibi, sonunu bilmez, ama bir güç onu alınyazısının yolundan ölüme götürür sanki. Hareketleri erişemiyeceği bir gücün elindeki iplere bağlıdır. Elleri kolları bu iplerle hareket eder. İp çekilir, kolu havaya kalkar, ip bırakılır elindeki bıçak Marie'nin göğsüne saplanır.

İşte bu noktada Büchner ilk sorusunu sorar: "İnsan niçin vardır?" Bunu meyhane sahnesinde sorar yazar. Birinci çırak bir masanın üstüne çıkarak söylev çekmiye başlar

Birinci Çırak: Yine de serseri Yahudi'yi düşünün, o
zamanın akımında ayakta durdu. O
kendini Tanrının büyüklükleriyle
cevaplandırdı ve sordu: İnsan niçin vardır?
İnsan niçin vardır? Niçin mi? Tanrı insanı
yaratmamış olsaydı, çiftçi, fıçı tamircisi,
kunduracı, doktor ne ile geçinirdi? Şayet
Tanrı insanların içine utancın tohumunu atmasaydı
terzi nasıl yaşardı? Tanrı askeri kendi kendini
parçalama özlemiyle silahlandırmasaydı, asker
nasıl yaşıyabilirdi? Bu yüzden, kuşkun
olmasın, her şey tatlı ve sevimlidir. Ama
yeryüzü yine de kötülüklerle doludur. Para
bir gün yokolur. Kısacası, sevgili dostum,
gel şimdi haçın üzerine işeyelim ki, bir yerde
bir yahudi ölsün.

Büchner ikinci soruyu şöyle sorar: "İnsan niçin böyle zavallıdır?" Bu sorunun

(1) Mitologya'ya göre Siren'ler, Demeter tarafından alt tarafları kuş yapılmış, ırmak tanrısı Achelous ile bir Muza'nın kızlarıdır. Bunlar durmadan şarkı söyleyip gemicilerin ölümlerini sağlarlar. Simgesel anlamda, Siren'ler sığ ve kayalıklı suları; söyledikleri yumuşak melodiler de dalgaların şıpırtılarını ve köpük seslerini deyimler.

yanıtı da büyük annenin çocuklara anlattığı masalda saklıdır:

Büyükanne: Gelin bakalım, yumurcaklar! Bir zamanlar
yoksul bir çocuk varmış. Annesiz, babasız.
Ölmüşler ikisi de. Herkes ölmüş yeryüzünde...
Çocuk, gece gündüz birini aramış. Sonunda bakmış
kimsecikler yok, gökyüzüne çıkmak istemiş. Aydede
dostça bakıyormuş ona. Ama küçük kız aydedenin
yanına gidince bir de ne görsün, çürümüş bir tahta
parçası değil mi... Kalkmış, güneşe gitmiş.
Bakmış, güneş kurumuş bir kasımpatı. Bu sefer, tutmuş
yıldızlara tırmanmış. Yıldız yerine, göğe yapışmış
ateş böcekleri görmüş, çaylak onları yabani erik
ağacının dalına yapıştırmış. Bunun üzerine,
yeryüzüne dönmek istemiş çocuk; ama bakmış ki,
yeryüzü tersine çevrilmiş bir oturak. Tek başına
kalmış çocuk yine. Oturup ağlamaya başlamış.
O günden beri de orada otururmuş, hem de
yapayalnız.

Büchner'in evreni, çürümüş tahta parçasından bir ay, kurumuş kasımpatından bir güneş, göğe yapışmış ateş böceklerinden yıldızlar ve tersine çevrilmiş bir oturaktan yeryüzü... Tek başına kalmış insanlar; yapayalnız, bir şeyler yapmaksızın sonunu bekliyen varoluş bitkileri... Büchner'i bu evreniyle tanıdıktan sonra, onun yapıtlarını tanımak kolaylaşır Onun her sonucu alınyazısına bağlanmasının nedeni daha açık seçik ortaya çıkar.

Woyzeck, tıpkı yazarın öbür oyunları gibi, herhangi bir saplantının kurbanı, ya da herhangi bir "ideoloji"ye eğilimli bir oyun değildir. O, yaşadığı çevrenin baskısıyla ses veren yüksek titreşimli bir müzik yapıtına benzer. Büchner'in çevreye, düzene karşı çıkışı, kızgınlığı, küskünlüğü, alayı hep onun duyarlılığı ile oranlıdır.

Yazarın oyunlarında izlenen en önemli özellik onun bir halk yazarı oluşudur. Halkın düşüncesinden, anlayışından hareket eden Büchner, halkın dilini, lehçesini ilk kez tiyatroya sokan bir yazardır. Temelini halka dayayan yazar, oyunlarının türü yönünden hiç de halkın kolaylıkla izliyeceği bir yazar değildir. Tiyatro tarihinin gelişimi içinde izlenen halk oyunlarına benzemez Büchner'in tiyatro yapıtları. Onun oyunları daha ince, daha şiirli ve daha kendine özgürdür.

Onun bir özelliği de, oyun kişilerini aynı "zekâ" aşamasında tutmasıdır. Bu kişiler, birbirleriyle yarış derecesine iyi yanıtlarlar birbirlerini. Büchner her oyun kişisinin üstünde baskındır. Onlara egemendir yazar. O, kişiliğinin bu baskısını kaldıramaz oyun kişilerinin üstünden, çünkü her oyununda kendi düşüncesini ve inancını duyurmak istemiştir. Her oyunu bir bildiridir. Onun için de, oyun kişileri, daha çok onun düşüncelerini temsil eden ortamlardır.

Bu üç oyunundan başka, Büchner'in bir de *Aretino* adlı bir oyunu olduğu

sanılmaktadır. Ancak bu oyunun metni ortadan yok olmuştur. Yazar, 1837 yılının ilk ayında, *Leonce ile Lena* oyunu ile birlikte *iki yeni oyununu* bir kitapta yayımlıyacağını söylemiştir. Bu oyunlardan birinin *Aretino* olduğu düşünülebilir.

Büchner, ölümünden üç gün önce, yâni 16 şubat 1837'de yüksek ateşle baygın bir durumda yatarken, durgun bir sesle şunları mırıldanmıştır: "Bizim acımız o değin çok değil, az bile; çünkü Tanrı'ya ancak acıyla erişebiliriz: biz zaten ölüyüz, toztoprağız, külüz, onun için ne diye sızlanalım?" Büchner'in bu sözlerini,Woyzeck'teki bir sahneye bağlıyabiliriz. Panayır yerinde, çığırtkan bir atın hünerini gösterir seyircilere:

(O sırada at yakışıksız bir şey yapar)
"Örnek alın onu! Doktora sorun inanmazsanız,
yapılmazsa çok zararlıdır. Bu demektir ki,
insan tabiata uymalı! Siz tozdan, kumdan
pislikten daha fazla bir şey olmak istemez misiniz?"

Yazara göre, Tanrı'ya erişmek, bu tozdan, kumdan, gübreden kurtulmaktır. Bu da acı çekmekle olabilir. Öyle özdeksel bir acı değil. Çevreyi izlemek yeter. Çevreyi gördükten sonra duyarlı bir insamn acı çekmemesi kabil değildir. Büchner'in çektiği acı, bu çektiği acıyı oyunlarında duyurması, işte böyle bir doğasal dolaşımın sonucudur.

Friedrich Hebbel

Georg Büchner, çok genç yaşta, çoğu yazarın erişemiyeceği bir doruğa eriştikten sonra ölürken, aynı yaşta, fakir bir genç Heidelberg Üniversitesi'nde Hukuk ve Tarih imtihanlarına hazırlanıyordu. Bir duvarcımn oğlu olan Friedrich Hebbel, çeşitli güçlükler içinde öğretimini tamamlamıya çabalıyor ve bir yandan da tiyatro ile ilgileniyordu.

Dünya tiyatrosunda önemli bir yeri olan Hebbel nedense bizde pek tanınmaz, ya da önemsenmez. Oysa gerek tiyatro üzerine yazdığı denemelerle ve hiç olmazsa, bir oyunuyla, ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosunu yatağına sokanlardan biri olan Hebbel'i hiç bir akıma sokmadan incelemek gerekir.

Hebbel'in ilk oyununu bitirişi 1841 yılına raslar. Tarihî bir oyun olan *Judith*'te, yazar, kadın psikolojisini incelemiştir. Bu oyunu yazdığı sıralar Avrupa düşüncesinde birtakım gelişmeler olmuş, ekonomik, siyasî ve toplumsal açıdan birçok çatışmalar ortaya çıkmıştır. Hebbel'in çağı, önceden de belirttiğim gibi, çatışmalar çağıdır. Avrupa'nın hemen her düzeyinde büyük değişimler başlamış, belli bir kıpırtı başgöstermiştir. Bütün bu değişimler içinde, Hebbel, yeni bir toplum anlayışının ve dünya görüşünün önemini ve gerekliliğini anlamış, oyunlarını da bu inancına bağlıyarak yazmıştır. Onun *Judith* oyununda kadın psikolojisini araştırması da bundadır. Avrupa düşüncesinde beliren değişimin gerekçelerini anlıyan yazar, tiyatronun da bir değişime gitmesi gerektiğini düşünmeye başlamış ve tiyatro üzerine denemelerini yazmıştır. O, bu tutumuyla Ibsen'in yolunu açmış,

ondan sonra gelen yazarlara ışık tutmuştur.

Hebbel, oyun yazarını, çatışmaların nedenlerini araştıran, ahlâk anlayışını yorumluyan ve çağının dram sanatı çatısını bulma çabasında olan bir araştırıcısı olarak kabul eder. Bunları yaparken de, oyun yazarının, bu yeni çatıyı "güçlü imgeler" (gewaltige Bilder) ile yansıtması gerektiğini savunur.

Yazar bu düşüncelerini, 1843 de bitirdiği, en önemli oyunu olan, *Maria Magdalena*'nın önsözünde açıklar. Önsözde, Hebbel genel olarak şunları savunuyordu: 1) Dramatik yapıtlar yeni hikâyeler söylemek için değil, yeni ilişkileri göstermek için yazılır, 2) Yalnızca insanların ahlâk kavramlarına olan ilintileri değil, o kavramların doğru olup olmadığını da yazar açıklamalıdır, 3) Dram sanatı, çağının üretimidir. Bu sanatın yaşaması ancak çağının ruhuna uygun bir değişim geçirmesiyle mümkündür.

Görüldüğü gibi, Hebbel'in en büyük özelliği çağının sesinden etkilenmiş bir yazar oluşudur. O, çağında olan değişimlerin gerçeğini, değişimlerin zorunluluğunu, organizmalarını çatışmasını, anlamıştır. İnsanların geliştikçe, kendilerine daha iyi bir toplum düzeni aramak zorunda olduklarını belirtir bunun için de. Öyleyse, Hebbel'in en önemli ilkesi, oyun yazarını, çağını inceliyen bir uzman olarak kabul etmesidir (1). *Maria Magdalena*'ya yazdığı önsözde, düşüncelerini bu ilkeye bağlıyan Hebbel, bu oyunda çatışmaların nedenlerini araştırır, değişen ahlâk anlayışını tanımlar, çağının temel yapısının niteliğini belirtir ve bütün bunları "güçlü imgeler" le renklendirir.

Friedrich Hebbel, yazdığı düzinelerce denemelerinin birinde dramı sanatı üzerine görüşünü şöyle tanımlar:

> "Dram sanatı hayat sorununu işler. Ancak bu,
> epik şiirde olduğu gibi, hayatı bütün
> dağınıklığıyla önümüze serer anlamına gelmez.
> Dram sanatı, çıktığı kaynaktan
> kopmuş bireyi, akıl almaz özgürlüğüne rağmen,
> gene de bir parçası olarak kalmış olduğu
> "bütün"ün karşısındaki düşündürücü durumu
> ile canlandıran bir ortamdır daha çok.
> Bunun için, dram sanatı, en yüksek sanat
> biçimine yaraşır yolda, olana ve olmak üzere
> bulunana aynı ölçüde bağlıdır." (2)

Dram sanatı içinde, gerçekçi anlayışı disiplinli yolda ele almanın önemi üzerinde duran Hebbel, çağının birçok yazarları gibi dağınık değildir yapıtlarında. Gerçekçi akım içinde oyunlar yazan çeşitli yazarlar, gerçeği, bütün dağınıklığıyle göstermeye çalışmışlar ve gerçeğin ancak bu yolda sahnede yansıyabileceğini savunmuş-

(1) Aynı anlayışı, Georg Brandes'in Ibsen'i aydınlatışında izleriz. Brandes, Ibsen'e "çağının sesi"ni dinlemesini öğütlemiştir. Bk. Bölüm IV

(2) Friedrich Hebbel - *Mein Wort über das Drama*, (Hoffmann und Campe, Hamburg, 1873) ss. 1–6

lardır. Hebbel, bu noktada onlardan ayrılır ve sanat gerçeğinin belli bir sınır içinde olduğunu belirtir. Aynı yazının bir yerinde bu kanısını şöyle açıkladığını görürüz yazarın:

> "Ama hayatın içine giren şeyler sonsuzdur;
> sanatın aracı da sınırlı... Hayat ise bir
> son bilmiyor, belirtilerinin büktüğü iplik,
> sonsuzluğa dek uzanıyor. Buna karşılık,
> sanat bitirmek zorundadır. Sanat, ipliğin
> iki ucunu başarabildiği kadar, birbirine
> düğümliyecektir." (1)

Sanatta disiplini sağlamak, dağınıklığı önlemek için, Hebbel'in ileri sürdüğü düşünce, yazarın kendi hayat "dava"sını işlemesidir:

> "Ozan, kendi hayat davasından başka bir şey
> veremez, vermesi de aslında gereksizdir;
> çünkü o, duyarak yaşarsa, kendini küçülterek,
> inatla cılız benliğine kapanmazsa, üzerine de
> her zaman akmakta olan ve yeni biçimlerle, yeni
> ortamlar hazırlıyan o görünmeyen ögeler yağarsa,
> o vakit, hiç çekinmeden ruhunun sesine uyabilir.
> (...) Bunun için, onun sokak kavgalarına karışması
> gereksizdir." (2)

Bu sözlerden biraz önce, yazar, ozanların dramatik yapıtlarını "havadan yaratmalarına" karşı olduğu belirtir. Öyleyse, Hebbel'e göre, oyun yazarı, yaşadığı, içinde bulunduğu hayatın sorunlarını, yakından duyduktan sonra eşeliyecektir. Bunu yaparken de, sanat disiplinini önemseyecek, belli bir sanat gerçeği ile diyeceklerini iletecektir seyirciye.

Hebbel, bu kuramlarını yalnızca sözde bırakmamış, oyunlarını da bu kuramlarına göre yazmıştır. Öyle soyut kuramlarla yetinmemiştir yazar. Onun için, Hebbel'in oyunlarım hayatı yansıtan görüşler olarak kabul etmekten çok, hayatı anlatan aydınca incelemeler olarak ele almak gerekir.

Hebbel bütün oyunlarında yalnızca bir tek düşünceyle işe başlar. Bu da, yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkmış olduğudur. Onun için *Maria Magdalena*, Ibsen'in gerçekçi oyunlarının aksine, bir sorunun tartışması değildir, yalnız genel olarak o çağın orta sınıf halkına bir kuş bakışıdır.

Scribe, Fransız tiyatrosunun kırahyken, Hebbel de tiyatro tarihinin en önemli oyunlarından olan *Maria Magdalena*'yı bitirmiştir. Ibsen'den önce en büyük toplum oyunu olan *Maria Magdalena*'yı yazarken, Hebbel, birçok oyun yazarının tersine, Scribe'in yönteminin etkisi altında kalmamıştır. O, belirttiğim gibi, kendi kuramlarını kendi kurmuştur. Şimdi bu kuramların ışığında bu oyunu irdeliyelim.

Anton Usta, eski anlayışın kuru ve sert temsilcisi olan bir babanın tutumu

(1) Aynı yazı
(2) Aynı yazı

karşısında yitmek zorunda olan Klara oyunun trajik akımını götüren bir karakteridir. Anton usta ondokuzuncu yüzyılın katılaşmış *saygı ve erdem* heykelidir. Klara evlenmeğe zorlandığı adam tarafından terkedilince, babasının hiç yumuşamayan dindarlığı yüzünden çocuğunu doğuracağına kendini öldürür. Oysa ondokuzuncu yüzyıl Anton Usta'nın ahlâk anlayışını aşmış bulunmaktadır; bunun için de, Klara çağının talihsiz bir kurbanıdır. Kimi eleştiriciler, Klara'yı yalnızca babasının kurbanı olarak alırlar. Bence bu tammlama eksiktir. Anton Usta kendi kişiliğinden başka, belli bir anlayışı da temsil ettiği için, Klara, daha çok, içinde yaşadığı çağın alnı karayazılı bir kurbanıdır. Klara yeni bir ahlâk anlayışı uğruna yitmiştir. Çünkü o bir eski anlayışın sonuyla, bir yeninin başlangıcı arasında kalmıştır.

Hebbel, bu oyunda insanın bir güçsüz yanını deşer: toplum içinde insanlar kendi hareketlerine ve düşüncelerine değer vereceklerine komşuların ve başkalarının düşüncelerine önem veriyorlar. Bu da birçok trajik olaylar yaratıyor. Bu da, yanlış bir şeref ve ahlâk anlayışından ileri geliyor. Yanlış bir şeref anlayışı yüzünden insan en sevdiği insanı bile yitirebiliyor.

Kişiler suçsuzdur Hebbel'in oyununda. Aslında suç diye bir şey yoktur. Yalnızca birtakım insanların değişen bir anlayışla bağnazlaşmış düşüncelerin arasında kalmışlıkları vardır. Bireyin toplumun basıncı ile yokolmasıdır önemli olan bu oyunda. Tek tek insanlar iyi olabilir, ancak yanlış inançlarla kurunca toplumu, insanlar birbirleriyle ilişkide bulununca, bu kütlenin dışında kalanlar yitecektir. Klara, babası Anton Usta'mn birtakım katılaşmış inançları yüzünden kendini öldürmüştür. Ama Anton Usta da kötü bir insan değildir. Hatta sevimli bir karakterdir. Yer yer çekici bile olur. Onun için, bu Klara'mn olduğu kadar, Anton Usta'mn da dramıdır. Oyunun sonunda, Anton Usta, perde kapanırken şöyle der: "Ben bu dünyayı artık anlamıyorum."

Evet, Anton Usta bu dünyayı gerçekten anlamıyordur artık. İşte acı olan da budur. Yaşlı marangoz ustasının bu anlayışsızlığı, bu kalıplaşmışlığı, Klara'nın kendini öldürmesinden bile korkunçtur. Daha korkunçtur, çünkü Klara'nın eylemi bilinçle yapılmış olan bir şeydir; oysa Anton Usta'da bu bilinç yoktur. Anton Usta, sadece Anton Ustadır, işte asıl korkunç olan da budur.

Hebbel'in bireyi tuttuğu anlaşılıyor bu oyunda; onun çizdiği kötü adam, Leonhard bile öyle kötü değildir; zavallı bir adamdır, zayıf bir adamdır, bencil bir adamdır; ama lago'nun şeytanlığı, Üçüncü Richard'ın kötülüğü onun yamndan geçmemiştir. Leonhard toplumun ürünüdür, çevrenin gıdasıyla beslenmiştir. Onun için sorumsuzdur Klara'ya karşı.

Görülüyor ki, Hebbel'in, tam olmasa bile, yirminci yüzyılın bireyci tutumunu hazırhyan bir yönü var. Onun içinde toplum içindeki değişiklikleri, yalnızca bir değişiklik olarak değil, doğasal, zorunlu bir gelişim olarak alıyor. Onun için iki yanı, yâni toplum ile birey için de birer temsilci karakter seçmiş yazar: Anton usta toplum, Klara birey... İşte bu çatışmadan da o buruk hava ortaya çıkıyor.

Bu baş oyun kişilerinin yanında, iki uç arasında (toplum–birey) gidip gelen

yancıl kişiler var: Ana, dindar eskiye bağlı, oysa yeniyi hoş gören bir kadın; Karl, eski ile yeni arasında yerini bulamamış, onun için bunalımlar içinde bir genç; Leonhard *(her çağın tipi) bir adam; Noter Kâtibi, Klara'yı her şeye rağmen seven, eski* inanışların sınırlamalarından kendini sıyırabilmiş bir genç erkek.

Maria Magdalena'nın üç perdesi boyunca gelişen dramatik havaya koşut olarak bir de aydınlıktan karanlığa doğru gidiş vardır. İlk perde, pazar sabahı, ikinci perde öğle yemeğinden sonra ve üçüncü perde akşam üstü ve gece geçer. Birinci perde, pazar sabahına açılır, yâni ibadet gününe. Dindar bir ana olan Ana'da ogün ölür. Son perdede, Klara kendini öldürdüğü vakit ayşığı vardır. Bu iki ölüm olayının anlamlarını daha iyi karşılaştırabilmek için kilise çanlarının çaldığı bir pazar sabahı ile yalnızlık simgesi olan ayışığı havasını düşünmek yeterlidir.

Genel olarak oyununu gerçekçi bir düzey üzerine oturtan Hebbel, dramatik gücü arttıracak motifler de kullanmıştır bu yapıtında. Kanımca, ana motif"Ölüm" dür. Daha oyunun ilk başlarında Ana'nın gençlik zamammn gelinliği ile ortaya çıkması ilk kez bu ana motifin kapısını açıyor. Bilindiği gibi, gelinlik (beyaz renkte bir giysi olarak) Batı edebiyatında bir ölüm simgesidir. Örneğin, *Hamlet*'te Ophelia'nın beyaz giysileri, *Bernarda Alba'nın Evin*'de Adela'nın beyaz geceliği, *Günden Geceye* oyununda Anne'nin kucağında gelinlikle görünmesi vb... Netekim, Hebbel'in Ana'sı da: "O artık benim değil, ölümlük elbisem! böyle şeylerle alay edilmez," der (1). Az sonra Ana'mn mezarcı ile konuştuklarını anlatması da oyunun ilk başındaki "gelinlik" düşüncesine getirir bizi:

Ana: Gerektiği vakit kazarsımz, ne diye
beklemiyorsunuz, diye soracak oldum.
Bugün bir *düğüne çağırıldım.* Gayet tabii
bu toplantımn etkisini yarın kafamda
hissedeceğim. Bunu bilmek için de
peygamber olmak gerekmez ya! Hiç şüphesiz
biri rahmeti rahmana kavuşacak ve başıma
iş açacak. O vakit sabahleyin erkenden buraya
gelmek ve uykumu alamamak var, diye cevap verdi.
(I. perde, 6. sahne)

Az sonra, sağlık durumu zaten kötü olan Ana, kötü bir haber üzerine ölecektir. Mezarcının çağırıldığı düğün, simgesel olarak Ana'mn düğünüdür, gelinliklerini giyen kadının ölümüdür yâni.

Ana öldükten sonra "ölüm" motifi, "intihar" motifine bırakır yerini. O andan sonra Klara'mn ölümü önem kazanmaya başlar çünkü Hebbel için. Şöyle bir konuşmayı alalım buraya, örneğin:

Anton Usta: Gerçi insamn kendisini methetmesi
çirkin bir şey, ama ananın tabutunu
çivilemek isteyince komşuya ne yaptım,
bilir misin?

(1) Hebbel – *Maria Magdalena*– Çeviren: S. BATU (Milli Eğitim Yayınları)

Klara: Çekici elinden alıp bu benim şaheserimdir
diyerek kapağı kendi elinizle çivilediniz...
(II. perde, 1. sahne)

Anton Usta'mn karısının tabutunu elleriyle çivilemesi ikinci bir anlama götürür bizi: Anton Usta Klara'nın tabutunu da başka bir "şaheseri" olarak çiviliyecektir ilerde. Bundan sonraki ssahnede, Klara'nın "Seni çağırıyorum ey ölüm!"le gelişen bir tiradi var. İntihar motifine bir başka halka bu da. Oyunun son sahnesinde Karl'ın söylediği "yolculuk" şarkısı da Klara'nın son yolculuğuna koşutluk kurar. Karl evden kaçacaktır. Bırakacaktır her şeyi ve uzaklara gidecektir. Belki de bir gemiyle denize açılacaktır. Tutturmuştur bir denizci şarkısı. İkinci anlamda, Klara'nın ölümü üzerine bir ağıttır bu. Netekim, az sonra Klara kendini kuyuya atacaktır.

"Ölüm" motifini yakından uzaktan besliyen çeşitli imgeler var oyunda; yılan, elma imgeleri — yılan Leonhard'ı, elma günah'ı simgeliyor; böylece Klara'nın günahını ölüme bağlıyor.

Hebbel'in ustalığı görülüyor oyunlarında. Karakterleriyle, konuşmalarla konuyu bütünledikten sonra bunu çeşitli imgelerle pekiştiriyor.

Hebbel, bütün oyunlarında *gelenekçi tutum* ile *yeni düşünceleri* çatıştırır. Konusunu tarihten aldığı oyunları, *Herodes und Miriamne*, *Gyges und sein Ring*, *Agnes Bernauer* hep bu iki ucun çatışmasını verir. Böylece, Hebbel çağının tipik bir yazarı olduğunu gösteriyor. Onun bu tutumu daha sonra Ibsen'e ışık tutacaktır. Naturalism'in savunucularına bir destek olacaktır.

Richard Wagner

"Amacım her gittiğim yere yenilik getirmek... Yarının tiyatrosuna buruk, acı bir tat vereceğim..." diyordu Richard Wagner 1849 yılında. Kendini beğenmişliğin verdiği iri sözler değildi bunlar; Wagner, gerçekten bugünün tiyatrosuna yol gösterecek çalışmalar içindeydi. 1813 yılının dünyaya getirdiği dört büyüklerden biriydi. Ondokuzuncu yüzyıl düşüncesini etkiliyen ilk üç adın içinde Wagner'in adını bulmak zor değildir. Ancak onun en büyük özelliği tiyatro sanatına getirmiş olduğu, bugün bile etkisini sürdüren düşüncelerdir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ise onun kişiliğinin egemenliği altında kalmıştır. Düşünür Nietzsche müzik üzerine olan düşüncelerinde Wagner'e karşı durmuşsa da besteciye karşı büyük bir saygı beslemiş, hatta çoğu önerilerini bestecinin çabasından esinmiştir. Örneğin, yazısında Wagner'i şöyle tanıtır: "Wagner'in yapamıyacağı şey, yanlış bir şeydir. Wagner birçok şeyler yapabilir, ancak prensip olarak çok şeyler yapmak istemez. Wagner'in yaptığını başkası yapamaz, ondan önce de kimse yapamamıştır; bundan sonra da kimse yapamıyacaktır. Wagner bir tanrıdır" (1). Nietzsche'nin bütün bunları heyecanından söylemiş olduğunu görsek bile, bu sözlerde bir gerçek payının olduğunu unutmamak gerekir. Wagner'in getirdiği yenilikler önemlidir.

(1) Friedrich Nietzsche – *Werke*, (Klassische Ausgabe, Leipzig), VIII, s. 32

Ayrıca, sanat yapıtı üzerine ileri sürdüğü düşüncelerle tiyatro alanında yeni araştırmalara gidilmeyi sağlamıştır. Wagner'den bugüne dek tiyatro konusunda yapılan yenilikler — Brecht'in Epik Tiyatrosu dışında — oldukça kısırdır.

Wagner, dram sanatının herşeyden önce bir içe doğuş olduğunu söyler. "Bütün sanat kollarının başlangıcına bakacak olursak sanatı sanat yapan önemli bir öge buluruz: yaratıcılık" (1), der ünlü tiyatro düşünürü. İşte bu yaratıcılığı, ya da içe doğuşu parçalanmış bir yolda değil de, bütünlenmiş bir durumda düzenlemek gerekmektedir. Birçok sanat kolu sahnede estetik bir bütün içinde dengelenmelidir. Wagner bunun için *Gesamtkunstwerk* deyimini kullanır.

Wagner'in *Gesamtkunstwerk* düşüncesine çok yaklaşan bir düşüncenin daha onsekizinci yüzyılda besteci Mattheson tarafından ileri sürüldüğü görülür. Şöyle yazmıştır bir kez Mattheson: "Bence iyi bir opera, mimarinin, resmin, dansın ve şiirin birleştiği bir sanat karışımından başka bir şey değildir..." (2). Wagner'in opera anlayışının çekirdeği hemen hemen bu sözlerde filizlenir. Besteci *müzik dramı* adını verdiği yapıtlarda bütün sanat kollarının tiyatronun hizmetinde olmasını savunur. Onun bu tutumu, 1896'da sahne ışıklanmasında devrim yapan İsviçreli Adolphe Appia'nın da yolunu çizmiştir. Appia'nın *Der Ring Des Nibelungen*'de karşılaştığı güçlükler onun yeni bir ışıklama sistemi üzerinde düşünmesine yol açmıştı.

Ancak Wagner'in *Gesamtkunstwerk* önerisi, kimi yorumcuların belirttiği gibi yalnızca opera alamnda söylenmiş sözleri içine almıyordu, tiyatro sanatını kapsayan bir terimdi bu. Netekim, 1905 yılında Gordon Craig şunları yazıyordu: "... Tiyatro sanatı, ne oyunculuktur, ne de oyun; ne bir sahne gösterisi, ne dans; ama bütün bunların birleştiği bir bütündür: aksiyon oyunculuğun ruhu, sözcükler bir oyunun temeli, çizgi ve renk sahnenin yüreği, tempo ise dansın özüdür" (3). Daha sonra Reinhardt'ın tiyatro anlayışının Wagner'in bu önerisi üzerinden geliştiğini izleriz. Reinhardt, anlamlı tiyatronun oyunculuk, dekor, ışıklama, müzik bireşimi ile dengelendiği takdirde varolacağını savunur.

Bence, Wagner'i incelerken ortaya çıkan önemli bir nokta var: o bir besteciden çok bir tiyatro düşünürüdür. Onun öncelikle ilgilendiği tiyatrodur; müziği kendi anlayışındaki tiyatroya yardımcı bir ortam olarak kullanmıştır. Wagner'in iyi bir müzik eğitimi almamış oluşu, çoğu ünlü besteciler gibi birinci sınıf bir müzisyen olmayışı da bunu açıklamaktadır. Fransız bestecisi Berlioz ile Wagner'i karşılaştıran kimi eleştirmeciler de bunun için onu tiyatroya daha yakın bulmuşlardır. Onun, dramatik öğeleri estetik bir uyum ile birleştirilmesi gerektiğini savunması, kendinden sonraki bestecileri değil, daha çok kendinden sonraki tiyatro yazarlarını ve sanatçılarını etkilemiştir. Bu estetik birlik düşüncesi simgeci (sembolist) oyun yazarların ve sanatçıların çıkış noktası olmuştur.

Wagner, tiyatro kavramım genişleterek araştırmıştır. Onun tiyatro üzerin-

(1) Richard Wagner – *Über die Bestimmung der Oper* (1871)

(2) Eric Bentley – *The Playwright as Thinker* (Meridian Books, 1955), s. 79

(3) Edward Gordon Craig – *On The Art of the Theatre* (Heinemann, London, 1957), s. 138

deki incelemeleri her türlü sanat kolunun kaynağı üzerindedir. Yunan tiyatrosunu irdelemiş, klasik koro üzerindeki düşüncesini değiştirmiş, Shakespeare'in oyunlarını, Mozart ile Weber'in libretto'larını, Beethoven'in *Adelaide*'i ile Dokuzuncu Senfonisi'ni derinlemesine incelemiştir. Sonuç olarak, tiyatronun temelini şöyle açıklamayı doğru görmüştür: "Yaşama gücünü oyuncunun sanatıyla kuran tiyatro sanatımn ruhuna doğru bir yolda varmak gerekir; bunu (sanatı) birtakım eğilimleri biçimlendirmek için değil, gerçek dünyada görülen şeylerin yansıları olarak sahneye getirmek için kullanmak gerekir" (1).

Bunun için de, sahne ile seyirciyi birbirinden uzaklaştırma yoluna gider Wagner. Ona göre sahne bir *düş yeridir*. Wagner'in Sahne ile seyirci arasında bir orkestra boşluğunu yeğlemesi de bundandır zaten. "Mistik Girinti" adını verdiği orkestra çukurunu, kendi anlayışının potasında şöylece eritir: "Gerçek biçimleri ideal biçimlerden ayırdığı için bu boşluğa mistik girinti diyoruz... seyirci sahnede olanları olduğu gibi gördükten başka, bu uzaklıkta imgelemini kullanmaya zorlanır. Böylece, yeni bir görüntü ortaya çıkar ve dramatik kişiler insanüstü nitelikte büyütülmüş olur." 1876 yılında Bayreuth'taki tiyatronun açılışında bunları söyliyen Wagner'in Romantik tutumu kendinden öncekilerden bu yolda ayrılır.

Bayreuth'un bu kutsal adamının müzisyenden çok tiyatro düşünürü olduğunu belirten başka bir tutumu da mutlak müziği tanımamasıdır. Ona göre mutlak müzik artık müzik değil, hiçbir şeydir. Tamamlanmış bir sanat yapıtı ancak Beethoven ile Shakespeare'in güçlerini birleştirmeleriyle ortaya çıkar.

Usa karşıttır Wagner'in tiyatrosu. Nietzsche de Wagner gibi usçul tiyatroya bütünüyle karşı durur. Onların tiyatrosu duygu–coşku tiyatrosudur; her ikisi de eski Yunanlıların trajik tiyatrosu ile tanımlarlar anlayışlarını. Bunun için de, müziği yardımcı öğe olarak ister Wagner. Yukarda da belirttiğim gibi, mutlak müziğe karşıdır o. Netekim, sanatçının en yetkin yapıtı *Tristan und Isolde*'de müzik simgesel bir biçim olarak karşımıza çıkar. Müzik, coşku aksiyonunu doğrudan seyirciye ileten bir ortamdır. Bu ortamdan ise oyunun hikâyesi, karakterleri ve sahne üzerindeki her şey çıkartılır. Adolphe Appia da bu yoldan geliştirmiştir kendi sanatını.

Bu noktadan Nietzsche'nin tragedya ilkesine geliriz (2). Tragedyanın tanrısı taşkınlığın simgesi olan Dionisos'tur; bu simgeye en iyi yolda uyabilecek olan da müziktir. Müziğin usçul öğesi çok az, coşku öğesi çoktur çünkü. Ancak Dionisos yoluyla bu taşkınlığın yamsıra, bir de güzel biçimleri yoğurmada ikinci bir içgüdü vardır. Dionisos'luğun taşkınlığı denetliyen, belli bir estetik biçimde tutan bir güçtür bu. Bu gücü taşıyan sanat dalı da plastik sanatlardır. Nietzsche, bunu da aym zamanda ölçü ve denge tanrısı olan Apollo'nun adına bağlar. Öyleyse, müziğin iki ödevi var Wagner'in tiyatrosunda. Biri duyguyu yöneten Dionisos'luk, öbürü biçimi kuran Apollo'luk... Böylece, *Tristan und Isolde*'nin

(1) Richard Wagner–*Über die Bestimmung der Oper* (1871)

(2) Bk. "Yeni Düşünce Akımı", s. 19

müziği, bir yandan seyircinin duygusal akıma boyun eğmesini sağlarken, öbür yandan da seyirciye simgesel anlamı olan bir düşsel biçimi verir.

Wagner'in bütün trajik yapıtlarında özdeksel sevgi ile özdeksel güç aksiyonun iki kaynağıdır. Bu iki şey birbirleriyle etkin bir yolda kaynaşmışlardır. Örneğin, *Ring*'de kadın savaşçılar, Walküre'lerin çığlığında bu iki gücü de sezeriz. *Ring*'in düşünce yam, "şehvet" ve ölümle çevrili anlamsız bir dünyayı gösterir. Zeki, sevebilen Brünhilde bile fedakârlık edemediği gibi bağışlıyamaz da. Başkalarını feda edip öç alır Brünhilde. Wotan ise günümüzün sağlıksızlığını yansıtan, bıkkınlığını veren, güç (yüzük) elde etmek için dolaplar çeviren, sevginin yolunu değiştiren (1) bir kişidir. Siegfried'in anlamsızcasına öldürülüşü ise "hercümerç'in tipik bir örneğidir. Bu, bir açıdan Schopenhauer vari bir duygudur; Wotan Brünhilde'yi *iradesi* olarak ele alır. Bütün bunlar Wagner'in Nietzsche'yi etkiliyen bir karamsar olduğunu gösterir.

Schopenhauer'in "âlem" bir tasavvurdan ibarettir. Yalmz bir tek güç vardır: İRADE" sözü Wagner'i bir süre için olsun etkilemiştir. Schopenhauer'in söz ettiği *irade*, bu hayatın içindeki itici, sürükleyici güçtür; ağacı büyüten, yağmuru yağdıran, yaratıkları ortaya çıkaran bir güçtür bu. Ama bunların hepsi sonunda bir *hiçliğe* doğru gelişmektir. Varlık mutsuzdur böylece... Schopenhauer, hayatı hiçliğe götüren "kör irade"den kurtulmak için iki çıkar yol gösterir: ya tutkulardan arınacak yolda, hiçbir şey yapmadan *nirvana*'ya ermek, çünkü iradenin basıncı tutkular varoldukça sürer gider; ya da iradenin basıncını ortadan kaldırmaya yarıyan, bir çeşit *catharsis* olan, sanatla uğraşmak. Sanat bir metafiziktir çünkü. Sanat dalları içinde en metafizik olanı da müziktir Schopenhauer'e göre.

Bir süre için, Wagner'in, kurtuluşu Schopenhauer'in felsefesinde aramasının nedeni onun Lizst gibi ünlü bir sanatçı tarafından yönetilmesine rağmen, başarısızlığa uğramasıdır. *Ring*'in tutulmayışı üzerine yüreksizleşen Wagner, mektuplarında kendini öldürmekten, Amerika'ya göç etmekten söz etmiştir. Dokuz ay kadar en kötümser duygularla yaşamış, Schopenhauer'in kitaplarını bulduktan sonra (1854) kendini toplıyabilmiştir. Wagner zaten o çağda birçok sanatçının etkisi altında kaldığı positivist Ludwig Feuerbach'a pek bağlı da olmadığından Schopenhauer'in felsefesine hemen bağlanabilmiştir. Ama canlı ve bencil Wagner, gücü, parayı başarıyı yadsıyan Budist düşünceleri bir süre sonra bırakmıştır.

Wagner'in 1859 yılında bitirdiği *Tristan und Isolde*, onun yalnızca kuramsal ve edebî döneminin sonu değil, yeni bir tür tiyatronun doğuşunun başlangıcıdır. Bu *müzik dramı*'nın doğuşudur. Öyle ki, bundan sonra uzun bir süre ondokuzuncu yüzyılı, sanat alanında ikiye ayırma modası "Tristan öncesi, Tristan sonrası" yolunda oldu. *Tristan*'ın getirdiği yenilikler o dönem için önemliydi çünkü. Bir kez, müzikli bir sahne yapıtı olan *Tristan*, o günün opera anlayışından ayrıydı. Her vakit kullanılan beş perde yerine, üç perdeden kurulmuştu.

(1) Kardeşler arasındaki cinsel aşk kastedilmiştir.

Eskiden yapılanın tersine, her perde müzik skorlarına bölünmemişti; baştan sona sürüyordu. Konu tarih değil, efsanevî idi. Toplu şarkılardan çok, monolog ve deklamasyonlarla, gövdesel hareketlerden çok, ruhsal çatışmalarla ilgiliydi. Ayrıca dramatik ve psikolojik nedenlerden ötürü, sürekli müzik simgesi olan "leitmotiv" ilkesiyle gelişiyordu.

Bu yapıtın iki ilginç yönü var kanımca: biri, efsane olarak, kaderci felsefenin bir simgesi oluşu, ikincisi bir oyun olarak — Frau Wesendock ile Wagner arasındaki ilişkiyi yansıtan otobiyografik yönü dışında — zina üzerine bir burjuva dramı niteliğini taşıması. Oysa *Tristan* burjuva alışkanlıklarına karşı çıkan büyük Romantik yapıtlardan biridir. Genç Nietzsche'nin *Tristan*'ın içinde bulduğu dinsel bir yön vardır: mistik bir boyun eğme olan iç duyguların taşkınlığına boyun eğmeyi gösterir. Bu yönden de, modern dünyaya doğmuş bir klasik Yunan tragedyasının ruhunu taşır bu yapıt.

Bu yapıtın hikâyesi Romeo ile Juliet, Paolo ile Francesca gibi sonu ölüme açılan aşk masallarına benzer. Ölümde birleşen aşıklar, ya da ölümde çiçeklenen aşk, ne derseniz deyin... Ama ne Dante, ne de Shakespeare duygunun kaderciliği üzerinde durmamışlardır. Bunu bize hissettirmemişlerdir. Oysa Wagner iç, karanlık duygu–dünyasını gerçek, dış dünyayı ise aldatıcı bulur. Burjuva inançlarına çıkmakla kalmaz, sağ duyunun tarafsız görüşüne de karşı durur. İşte bu da Wagner'in baş kaldırmasıdır bence. İnsanlığın acı çekme yoluyla iyiye elde etmesi... Başka bir deyişle, "Ben"e malolsa da kötülüğü yıkmak, böylece iyiyi sağlamak.

Özde taraflı, kişisel bir yoldan oyununu kuran Wagner'in, oyununun dış yapısında iyi kurulu oyun düzenini yeğlediğini izleriz. I. Perde, temel çatışmamn sergilenmesidir: Tristan ile Isolde'nin birbirlerini sevmeleri ve özellikle Kıral Mark'a olan töresel sorumluğun altında ezilmeleri. Gemi limana girerken Tristan ile Isolde'nin duygularını bir öpüşle anlatmaları ve perdenin coşkun bir müzikle kapanması. II. Perde, gerilim açısında öncekinin daha üstünüdür. İlk bölümde merakla beklenen olaylar bu perdede oluşur. Bu perde de heyecanlı bir olayla kapanır. Çatışmaların doruk noktasıdır bu bölüm. III. Perde, oyunun çözüm evresidir. Ölüm olayı ile son bulur. Böylece, bu yapıt merak öğesi ve çevrilen dolaplarıyla baştan sona iyi kurulu oyun düzeni gelişimi gösterir.

Wagner, düşündüklerini üç yoldan geliştirerek modern tiyatronun yolunu çizdi:

1) Ulusallık kavramı, 2) Senfonik kavram, 3) Tiyatro kavramı. (1)

1) Ulusallık Kavramı: O dönemde Almanya, İngiltere ve Fransa'nın aksine, ulusal birlikten yoksundu. 1861'de Garibaldi'nin İtalya Birliği'ni kurmasından sonra 1870–1 yılları arasında Fransa'yı yenen Prusya, Alman İmparatorluğunu kurmuştu. Bu tarihlerden önce ise Almanya çeşitli dükalıklara bölünmüş durumdaydı. Bunların tek bir ulusal ülküsü yoktu. Daha onsekizinci yüzyılda bir Alman birliği üzerine düşünceler ileri sürülmüştü. 1767–8 yıllarında Lessing gerek inceleme, eleştirme yazılarıyla, gerekse oyunlarıyla Alman tiyatro

1) Eric Bentley'in sınıflaması

geleneğini bir bütünlüğe doğru yöneltmişti. Ondan önce — onsekizinci yüzyılın ilk yarısında — Gottsched Alman tiyatrosunda devrim yapılması gerekliliğini savunmuş bulunuyordu. Bütün bu güçlü yazarlara rağmen, ulusal Alman tiyatrosu ancak yüzyıl sonra gerçekleşebilmişti. 1844'de Alman operası üzerine bir yazı yazan eleştirmeci Friedrich Th. Vischer, Alman operasının Mozart'ta Goethe'yi bulduğunu, oysa hâlâ Shakespeare'ini beklediğini belirtmişti. Bundan başka, Mozart "İtalyan gibi duyan" bir Alman bestecisiydi. Vischer her yönüyle bir Alman bestecisi istiyordu. (1)

Vischer'in bu yazısından aşağı yukarı dört yıl sonra Wagner kendi kurallarını tesbit etmeye koyuldu. *Ring* hikâyesi her yönüyle salt, karışmamış bir Alman geleneğini getiriyordu. Bunun için de, Wagner bu konuyu işlemeye başladı. Kurallarını sıralayan Wagner, *Das Kuntstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1851), *Über die Bestimmung der Oper* (1871) adlı yapıtlarında ulusal sanat kavramının önemi üzerinde durdu. Sanat halktan çıkmalı, halkı yansıtmalıydı, çünkü sanatçı içinde yaşadığı çevrenin aynasıydı. Wagner, böylece kendi halkının düşüncesine ve salt duygularına eğilmekle beklenen Alman geleneğinin tiyatroda kurulacağına inanıyordu. Bu ereğine ulaşabilmek için Bavyera Kıralı Ludwig II'nin yardımıyla Bayreuth'taki tiyatroyu kurdu ve kurallarını gerçekleştirme yoluna girdi. Bayreuth, uzun bir süre Alman ulusal tiyatro geleneğinin merkezi olarak kaldı.

2) Senfonik Kavram: Bilindiği gibi, operada müzik konusunda ilkelden düşünülecek dört ilke vardır: seslerin melodik çizgileri; sesle sesin ve sesle orkestranın uyumu; sesin orkestraya olan ilintisi; ve müzik temasının dramatik temayla bağlantısı.

Wagner'in müzik alanında ortaya koyduğu ne olabilir? Tezelden verilecek yanıt, Wagner'in deyimiyle, "sonsuz melodi" olacak. O, melodinin baştan sona sürekli ve kesiksiz olarak gelişmesini getirmiştir. Bu kuralını en iyi denediği yapıtı da *Tristan und Isolde*'dir. *Die Walküre*'yi dinliyecek olsak bu sürekliliğin Wagner'in istediği biçimde varolmadığını anlarız. Bu yapıt, İtalyan operalarının etkisi altında yazılmıştır; bazı geçişler yoldan çıkar, sürekliliği bölerler. Wagner'in süreklilik kavramı, daha çok Alman bestecilerinin özellikleri içindedir; Örneğin, Mozart'ın *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt) operası melodik yönden, baştan sona bir süreklilik gösterir. *Tristan und Isolde*'de bu süreklilik büyüyerek gelişir ve yer yer seyircinin soluğunu kesecek bir yoğunluk kazanır.

Bir genelleme yaparsak müziği iki geniş sınıflamayla tanımlıyabiliriz: Mutlak Müzik ve Dramatik Müzik. Mutlak müzikte armoni ve tonalite yapının kendisidir, yâni armoni değişimleri ve çeşitlemeleri müziğin çatısını kurar. Dramatik müzikte ise tonalite karakterizasyon ereğiyle kullanılır. Mozart böyledir; verdiği ton bir ruh durumunu, bir temayı, ya da bir kişiyi simgeler. Böylece, armonide aranan şey, renk ve havadır. İşte Wagner de müziğini, konunun gerektirdiği havayı sağlamak için besteler. Onun çoğu bestelerinde vermek istediği havanın sağlanması Wagner'in en önem verdiği şeydir. Ancak Wagner'in müziğindeki dramatik yön

1) Bk. Eric Bentley — *The Playwright as Thinker* (Meridian Books, N.Y., 1955), s. 81

çok dozlu ve taşkındır.

Wagner'in en önemli yeniliklerinden birini ses ile orkestra ilintisi konusunda yapmış olduğunu izleriz. Orkestrayı genişleten ve bazı tonların renklerini değiştiren Wagner ses ile orkestra ilintisinde tiyatro açısından belirli bir sıçrama yaparak ses yoluyla bir dramatik dinamizm getirmiştir. Şöyle ki, bir karakterin söylediği parça çok renklendirilmiş olduğundan sahne hareketi adeta ses tonlarının düzeninde görülebilir. Orkestrayı genişleten besteci, aynı zamanda modern orkestra yönetme yöntemini de kurmuştur. Kısacası, Bentley'in de dediği gibi o romantik senfoniyi operaya sokan sanatçıdır. Bunun da anlamı açıktır: "Wagner, senfonik örgüyü müzik dramına kaynaştırmakla müzik ortamlarıyla operayı yeniden dramatize etmiştir." (1)

Opera içindeki senfonik kavram ise dramatik gelişimin, sahne hareketinden ve dialog düzeninden çok orkestraya bırakılmasında anlam bulur. Bu yolda orkestranın çaldığı da sürekli, uzun bir şiir durumunu alır. Bu uzun şiiri sağlıyabilmek için de bazı temaların dramatik bir yoldan ışığa çıkması gerekir. İşte bu da Wagner'in "leitmotiv" terimini açıklar. "Leitmotiv" yükü dialog düzeninden aldığı gibi, bütün yapıtı başından sonuna dek sıkı sıkıya perçinler.

3) Tiyatro Kavramı: Wagner, 1851 yılında yazdığı *Oper und Drama* adlı yazısında tiyatro üzerindeki düşüncelerini açıklar. Wagner, çağının tiyatrosunun tatmin edici olmadığını hissettirir bu yapıtında. Goethe'nin bile bazı yönlerden eksik olduklarını düşünür. Bu eksikliği yine Alman tiyatrosunun ulusallığı konusunda duyar. Onun için, mitologya'yı en doğru ve salt kaynak olarak benimser Wagner; çünkü ona göre mitologya bir halkın özelliklerinden kaynayıp akar; aynı zamanda, mitologya bir ulusun geleneğinin kökünü yansıtan bir kaynaktır.

Wagner kendi tiyatro tekniğini kurarken çağının büyük etki yapmış oyun yazarlarından Eugene Scribe'in "iyi kurulu oyun" tekniğini örnek alır. Müzikte de Meyerbeer'in "grand opera"sını Scribe'in sistemi ile kaynaştırıp "Gesamtkunstwerk"i ortaya çıkarmanın doğru olacağını savunur. Kendinden önce gelen opera bestecilerinin süslü dram üslûbunu yalınlaştırmaktır Wagner'in ereği... Böylece etki daha güçlü, doğrudan doğruya olacaktır. Scribe'in yöntemi de hemen hemen aynıdır: oyunun çatısını iyi kurmak ve hiçbir şeyi havada, iğreti, muğlak bırakmamak. Wagner'in hemen bütün yapıtlarında bu tamlığı sezinleriz.

Wagner'in tiyatro alanında yaptığı başka bir yenilik de operada koroyu kullanmamasıdır. Yalnızca koroyu tam olarak kullandığı bir yapıtı vardır: *Der Ring des Nibelungen*. Bundan başka teyatral etkiyi sağlamak düşüncesiyle sahne mekanizmasında denediği çeşitli ortamlar yirminci yüzyıl tiyatrosuna yararlı olmuştur. Bence, Wagner'in "Gesamtkunstwerk" yoluyla gerçekleştirdiği en önemli noktalardan biri, oyuncular arasındaki "takım ruhu"dur. Bugün bize normal gelen takım ruhu, takım oyunculuğu, Wagner'in çağında bulunmayan bir şeydir. Büyük ün yapmış "yıldız" oyuncuların yönetimindeki tiyatrolarda, bir yapıt bütünüyle değil, yalnızca yıldız oyuncunun rolü açısından önem kazanmıştır. Örneğin, Othel-

1) Aynı kitop, s. 84

lo'yu oynuyan Macready'nin kendi rolünü büyütüp lago'yu oynuyan oyuncununkini küçülttüğü bilinen bir olaydır. Ertesi gece Macready'nin lago'yu oynadığı, bu kez lago'yu büyültüp Othello'yu küçülttüğü de belirtilir. İşte Wagner'in çabasıyla bu dengesizliğin önüne geçilmiş, takım oyunculuğu ilk Wagner'in etkisiyle benimsenmiye başlanmıştır.

Jacgues Barzun, "İleri görüşlü eleştirmecilerle okuyucuları Wagner'in bir başlangıç değil, bir son olduğunda anlaşabilirler. Onlar için, Wagner sonradan müzeye değerli parçalar bırakmış, göz alıcı bir harabeye dönmüş olan büyük bir anıttır. Wagner'in bize Mozart ve Berlioz'dan daha uzak olduğunu söyliyebilirler.... Ama daha bugün bile Wagner'i kültür tapınağının eşiğinde bulanlar çoktur," diyor (1). Barzun'un bu düşüncesine katılmamak yanlış olur. Gerçektende yirminci yüzyıl tiyatrosu henüz Wagner'i aşmış değildir. Wagner'in istediklerini yerine getirmektedir bugün bile. Bugünün bestecileri Wagner'in yolundan gitmektedirler, bunların çoğu tiyatrocudur. Carl Orff'un yapıtlarında bu tiyatro yönünü açıktan açığa görürüz. Onun *Die Kluge*'si ve *Carmina Burana*, *Catulli Carmina*, *Trionfo di Afrodite* trilogyası dramatik müziğin güzel örnekleridir.

Wagner'in yapıtlarının gerektirdiği plastik sahne düzeni, ışıklama ve dekor tekniği bugünün tiyatrosunun iyi bir yolda gerçekleştirmek için ardından gittiği bir erektir. Onun "Gesamtkunstwerk" düşüncesi bugünün tiyatrosunun tartı ilkesidir. Wagner bütün bu sayılanlar ve sayılmıyanlarla yüzyılımızda en uzun yaşıyan bir ondokuzuncu yüzyıl sanatçılarından biridir.

(1) Jacques Barzun – *Critique of A Heritage* (A Doubleday Anchor Book, 1958), s. 313

ÖNCÜLER

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra gittikçe çoğalmaya başlıyan tiyatro topluluklarımn başında önceleri bir oyuncu–yönetmen vardı. Adlarını duyurmuş olan bir takım "yıldız" oyuncular, çevrelerini irili, ufaklı, kabiliyetli, kabiliyetsiz kimseleri toplayıp bir tiyatro kuruyorlardı. Onlar için önemli olan kendi hünerlerini göstermek, öbür oyunculardan daha üstün olduklarım halka kabul ettirebilmekti. Bu da, tiyatro sanatı yönünden oldukça gülünç sonuçlar doğuruyordu. Örneğin, bu "yıldız" oyuncular, kendi rollerini gereğinden çok öne çıkararak yanlarındaki oynuyanları kolayca harcıyabiliyorlardı. Klasikleşmiş, büyük oyunları bile kendi uğurlarına kullanmakta bir sakınca görmüyorlardı. Oyunların metinlerini oynıyacakları role göre değiştiriyorlar, kendi rollerine parlak sözler eklerken, öbür oyuncuların rollerinden eksiltmeler yapıyorlardı. Ondokuzuncu yüzyılın "yıldız" oyuncularından Macready (1793–1873) de böyleydi. William Archer'ın Macready üzerine yazdığı bir yazıdan bunları anlıyoruz:

> "Onun oynadığı rol her şey demekti; yanında oynuyanların rolleri, hatta yazarın metni onun için pek önemli değildi. Bir yazısında George Vandenhoff, 'Macready Othello'yu oynadığı vakit Iago'yu sahnede yakalamıya imkân olmuyordu. Iago'nun yaptığı iş Othello'yu beslemek, onun güzel konuşmasına yarıyacak replikleri hazırlamaktı. Ama ertesi gece Mecready Iago'yu oynayınca iş değişiyordu. O zaman Othello, lago'nun elinde bir kukladan başka bir şey değildi, 'diyor. Gerçekten Fanny Kemble

gibi büyük bir oyuncu bile, Lady Macbeth rolünde,
Macready'nin kendi kendini büyütmesi yolunda harcanmıştı" (1).

Bu gibi oyuncuların kendi kendilerini bukadar büyütmeleri daha başka bir sonuç doğurdu: yeni oyunlara karşı ilgisizlik. Yıldız oyuncuların en büyük istekleri, aynı rolleri canlandırarak kendilerinden önce yaşamış olan büyük oyunculara meydan okumaktı. Bunun için de, yeni oyunlara, yeni kahramanlara eğilmiyorlardı. Yeni oyun kişilerini canlandırarak kendilerinden ünlü oyunculara meydan okuyamıyacakları için yerli tiyatro yazarlarının sızlanmalarına da pek kulak asmıyorlardı.

O dönemin tiyatrosu da seyircinin isteğini yerine getirmek için daha çok seyircinin gözünü boyayacak numaralar, taklitler, vodviller, bayağı farslar oynuyorlardı. Tiyatro yönetmenlerinin düşündükleri tek şey, tiyatro "moda"sını izlemek ve seyircisine şirin görünmekti. Mazurier adında bir Fransız oyuncusu, birlikte numaralar yaptığı maymunu ile başarı kazanınca Kemble tarafından Covent Garden'a sözleşmeyle getirilmişti. Bu maymun seyircileri okadar tutmuştu ki, *Success* adh bir revünün kadın yıldızı: "Benim karşımda oynuyabilecek olan tek erkek şu maymundur," diyecek kadar ileri gitmişti (2). Shakespeare'in *Tempest* adlı oyununu sahneye getiren Macready, seyircinin karşısına havada uçan bir Ariel çıkarmıştı. Ariel

"sahne boyunca havada uçuyor, uçarken de
şarkı söylüyordu — ondan biraz daha
yüksekte uçan bir melekler korosu da
arkasından geliyordu" (3).

Daha sonra havagazı ışığının gelişi, sahne araçlarının çoğalışı, sahne tekni ğinde yeniliklere gidilişi tiyatroyu bir bilim yapmaya da başlamıştı. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında elektrik ışığının da gelişmesiyle sahne bilgisi de karmaşık bir duruma gelmiştir. İşte bu gelişimler, o vakte kadar gereksenmiyen bir kimsenin varlığını zorunlu kıldı: bu kişi Sahneye Koyucu (4) idi. Daha önceleri, topluca çalışma çabaları görülür. Moliere'in, Goethe'nin sahne koyuculuk yolunda birtakım denemeleri olmuştu (5). Ancak bunların tümü çağcıl anlamdaki sahneye koyuculuktan uzaktı.

Bugünün tiyatrosunun akımlarını başlatan, hazırlıyan, geliştiren kişilere şöyle bir bakacak olursak, bunların başında Saxe–Meiningen Dükü, III. Georg'u, Antoine'nı, Stanislavski'yi, Appia'yı, Craig'i, Reinhardt'ı, Meyerhold'u, Copeau'yü, Brecht'i görürüz. Oysa daha önceki yüzyıllarda izlenen akımları yalmzca oyun yazarları başlatmışlardır. Böylece, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bugüne

(1) William Archer – *W. C. Macready*, (1890), ss. 210–1
(2) Allardyce Nicoll – *Nineteenth Century Drama*, (Cambridge at the Uni. Press), s. 26
(3) William Archer – "The Examiner"de Macready üzerine yazı, s. 119
(4) Sahneye Koyucu – Amerika'da *Director*, İngilterede *Producer*, Almanya ve Rusya da *Regisseur*, Fransa da *Metteur en scene*.
(5) Bk. Ek 2 Sahneye Koyuculuğun tiyatronun gelişimi içindeki belirtileri.

kadar önemli bir değişiklik olmuştur. Tiyatro tarihi içinde şöyle genel bir tarama yapacak olursak, bence tiyatroya yön veren kişilerin niteliklerinde üç evreli bir değişim görürüz: 1) Klasik çağdan Aydınlanma çağının sonlarına kadar tiyatroya yön veren güç oyun yazarlarındadır, 2) Romantik dönemden Naturalist döneme kadar olan süre içinde oyuncuların tiyatroya yön verdiklerini izleriz, 3) Naturalistlerden bugüne kadar geçen, yüzyıllık bir süre içinde de tiyatroyu yönetme gücü sahneye koyuculara geçmiştir.

Modern tiyatro akımlarını yönetenler ve denetleyenler sahneye koyucular olduğuna göre, tiyatronun bu kişilerini "Öncüler" başlığı altında incelemek de doğru olur kanısındayım.

Saxe Meiningen Dükü, III. Georg(1826-1914)

Belki de, Mayıs 1874 tarihi, sahneye koyuculuk tarihinin ilk günü olarak kabul edilebilir. O tarihte bir Alman dükü Berlin'den hiç tanınmamış bir topluluğu köşküne çağırmış ve sahneye koyuculuk alanında ilk çalışmalarına başlamıştır. Saxe–Meiningen Dükü, o zamana kadar tiyatro alamnda ortaya çıkan yeniliklerin tümünden yararlanmayı erek edinmiştir. Çalışmaları sırasında, onu özellikle ilgilendiren nokta, insan figürü ile dekor düzeni arasında bir uyum yaratmaktı. Dük yalnızca oyuncu–dekor uyumunu yaratmakla kalmadı, aynı zamanda sahne üzerindeki görüntüye uyacak bir yolda söz uyumunu da sağladı küçük topluluğu içinde. Eline aldığı bir oyunun metnini tiyatro sanatının ortamlarım göz önüne getirerek inceledi. Bu da, sahne düzeni konusunda, ilk ciddî ön çalışma kavramım soktu tiyatroya.

Sahneye koyduğu oyunlarda karısı ve tiyatro yönetmeni Ludwig Chronegk ona yardım etmişlerdi, ama Dük tek artistik yaratıcıydı. Dekor düzenini, giysileri kendi hazırladığı gibi, sahne üzerindeki her hareketi, her duruşu o dengeliyordu. Tiyatroların o vakte kadar görmediği, sert, disiplinli bir sanatçıydı.

Dük'ün bir özelliği oyunculuk sanatını geliştirmekten çok, tiyatro sanatının bütünlüğünü ortaya çıkarmak olmuştur. Ona gelinceye kadar, tiyatro sahnesi üzerindeki dağınıklık, kargaşalık, aşırı özgürlük, yalnızca oyuncuyu seyirciye kabul ettirmiş, ama tiyatronun öbür önemli öğelerini benimsetmemiştir. İşte Saxe–Meiningen Dük'nün bence en önemli yardımı bu olmuştur tiyatroya... Sahnede birçok sanat kollarının bireşimiyle estetik bir uyum yaratmak, tiyatro sanatını yalnızca oyunculuk sanatı, söz sanatı olarak görmemek onun modern tiyatroya armağan ettiği en önemli anlayıştır.

Meiningen Dükü'nün bu özelliği en çok provalarında ortaya çıkar. Tiyatro sanatını bir görü, bir duyu senfonisi durumuna getirmiştir. Sahneye konulan oyunun küçük bir ayrıntısının bile bütünlüğü bozmamasına dikkat etmiştir Dük. Bunun için de, baştan itibaren, provalar, dekorlar, giysiler ve gerekli iğreltiler (aksesuvar) ile yapılır onun tiyatrosunda. Prova süresi uzundur, düşündüğü her noktayı da gerçekleştirir bunun için. "Giysili oyunlarda, kılıçlar, mihverler, silâhlar mümkün

olduğu kadar önceden prova edilmelidir. Böylece, temsilden çok önce, oyuncular bu eşyalara günlük hayatlarında kullanıyorlarmış gibi alışmalıdırlar. Giysi gerektiren oyunlarda, oyuncular son provalarından çok önce, giyecekleri şeyleri prova etmelidirler. Giysilere alışan oyuncu öyle doğal hareket etmelidir ki, seyirci oyuncuyu karnaval eğlencesinde giysi giymiş biri gibi iğreti hissetmesin," der Meiningen Dükü (1).

Meiningen'den Anılar adlı yazısında Aloys Prasc'ın Ibsen'in *Taht üzerinde Halk İddia Edenler* adh oyunun provası üzerine anlattıkları Dük'ün provalarda nasıl çalıştığı gösteren iyi bir örnektir. Dük, kenti kuşatanların seslerini boğuk haykırışlarla vermek ister. Oyunculardan istediği sesi alabilmek için yaptığı birkaç başarısız denemeden sonra sahneye şilteler getirtir, oyuncuları midelerin üstüne bu şiltelere yatırıp bağırtır... Böylece, istediği boğuk tonu elde eder Meiningen Dükü. Komik görünebilecek bu provaları, oyuncular, Dük'ün sıkı disiplini altında ciddilikle yapmışlardır.

Sonradan Antoine ile Stanislavski'ye büyük etkisi olmuş Meiningen Dükü'nün sahneye koyuculuktaki büyük ustalığı, eline aldığı her oyun üzerinde büyük bir dikkatle çalışmasıdır. En küçük el kol hareketlerine kadar sahne düzenindeki her hareketin biçimi üzerinde bir matematikçi gibi çalışan Dük, böylece sahne düzeninin ilk büyük estetikçisidir. Onun oyunculara ilk öğütü şöyle başlar: "Oyuncu, sahneye koyucunun yönetiminde, oynadığı rolün çağına göre hareket etmeyi, en küçük ayrıntılara kadar rolüne uymayı provalarda öğrenmelidir" (2).

Dük için, ilk sahne estetikçisidir derken, günümüzün estetik anlayışım düşünüyorum. Romantik dönemdeki tiyatro anlayışı içinde gittikçe gelişen bakışık (simetrik) düzen, Meiningen Dükü ile tamamen kaldırılıyor ve gerçek estetik görünüş için bakışık olmayan (asimetrik) düzen yeğleniyor. Bakışık olmayan düzen ve denge ise bugünün sanat anlayışını yöneten bir estetik anlayıştır. Resimde, iç süslemede, mimarlıkta, müzikte görülen bu tür düzen, modern tiyatroyu da yöneten bir estetik anlayışıdır. Bugünün sahneye koyuculuğunda oyuncuların sahne üzerindeki dağıtımı, toplulukların yerleştirilmesi hep bu anlayışla ortaya çıkarılır. Dekor anlayışında da aynı tutumu izleriz. İşte bu tutumun öncüsü, Meiningen Dükü'dür. Onun için, tiyatro alanında "bakışıklık" sorunu üzerinde düşünmüş ilk sanatçıdır, diyebilirim.

Aydınlanma çağında, ilk olarak bilinçli bir perspektiv kaygusunun ortaya çıkmasıyla sahne birtakım eşit bölümlere ayrılmış, bu bölümler bakışık çizgiler ve düzenlerle ortaya çıkarılmıştır. Sahne iki eşit bölüme ayrılmış ve oyuncular karşılıklı bir özdeşlik anlayışı içinde hareket etmişlerdir. Orta Çağ tiyatrosunun, "mansion" düzeni diye adlandırılan, ev dizisi anlayışı da buna etki etmiş. Tiyatro olayları simultane anlayışla ele alınmıştır sahne üzerinde. Bu da tekdüzen bir bakışıklığı getirmiştir tiyatro sanatçılarına. Örneğin, Terentius'un *Andria* oyununun

(1) Bk. Max Grube – *Geschichte der Meininger* (Stuttgart: Deutsche Verlags–Anstalt, 1926), ss. 51–8

(2) Aynı kitap.

sahnesini gösteren eski resimlerde, bir düzlem üzerinde, birbirine eşit dört beş odacığın olduğu görülür. Bu odacıkların önünde kapı görevini sağlıyan perdeler vardır. Her perdenin üstünde aynı tür harflerle yazılmış adları vardır oyundaki tiplerin. Bu düzenin her iki yanında, aynı boyda, aynı ifadede iki küçük heykel vardır: bunlar da ışığı simgeliyen Phoebus ile bolluğu gösteren Liber'in heykelleridir.

Bu bakışık düzen, daha sonra Sebastiano Serlio'nun "perspektiv" anlayışını da etkilemiştir. Merdivenler, blok düzenler eşit görünüşte ve eşitlikle karşı karşıya konulmuştur. Vicenza'daki Teatro Olimpico'nun sahnesi, Parma'daki Teatro Farnese'nin sahne içi hep bu bakışık anlayışı geliştiren sanatçıların yapıtlarıdır. Daha sonraları, Kardinal Mazarin'in Fransa'ya davet ettiği dekor sanatçıları Torelli ile Vigarini de bu bakışık yöntemi Avrupa tiyatrosuna yaymış kişilerdir.

İşte bu yolda, bakışıklık anlayışının çeşitli tutumlarda ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına dek sürdüğünü izliyoruz. Sahne estetiği üzerinde düşünen Meiningen Dükü, modern tiyatro anlayışının gelişmesi için bakışıklık anlayışının bırakılması gerektiğini anlıyor. Japon sanatının çekiciliğini bakışıklığı bırakmasında buluyor Dük. Netekim, Fransız estetikçilerinin, "sıkıcılık monotonluktan doğdu" (1) demesini de doğru bulan Meiningen Dükü, bütün sahne çalışmalarını bakışık olmayan anlayışta hazırlamıştır. Bu yüzden, sahnenin ortasını "ölü nokta" olarak düşünmüştür. Bir oyuncunun hiçbir zaman sahnenin tam ortada durmaması gerektiğini savunmuştur Dük. Sahnenin ortasındaki çizgi, bunun için, bir oyuncunun bir yandan öbürüne geçmesine yarayan bir geçittir yalnızca. Bir oyuncunun suflör çıkıntısının biraz gerisindeki "ölü nokta" üzerinde durması, oynuculuğunu sıfıra indirmesi demektir, Meiningen Dükü için. Oyuncunun biraz sağda, ya da solda durması estetiği yönünden yeğlenen bir şeydir.

Meiningen Dükü'nün önemle üstünde durduğu bir başka nokta da Oyuncu–dekor uzlaşması sorunudur. Sahneye koyucu, oyuncunun dekora olan "izafî" duruşunu doğru hazırlamalıdır. Çoğu zaman boyalı dip perdesi ile sağlanan perspektiv, oyuncu sahneye girince gülünç bir oranda ortaya çıkmaktadır. Buna çok dikkat etmeli, onun için, oyuncu boyalı dekora çok yakın yerde durmamalıdır (2). Dekoru belli bir yere oturtup bu gülünç derinliği yoketmek gerekir. Sanatçı Dük böyle boyalı panolara yapılan evlerin, ağaçların çok gülünç durumlar yarattığım, bazan bir ev kapısının oyuncunun kalçalarına geldiğini, bazan da bir ağacın oyuncunun omuzlarına yetiştiğini belirtiyor.

Örneğin, Dük, çoğu zaman *Romeo ile Juliet*'teki balkonun çok alçağa konulduğunu belirtir: "Olağan seyirci, balkon sahnesinde, iyi bir atlet olmasa bile Romeo'nun Juliet'in balkonuna atlıyabileceğini düşünmekte ve atlamadı mı da bu sahnenin asıl anlamını unutup sahneyi mantıksız bulmaktadır," der (3).

Meiningen Dükü'nün oyunculara sık sık hatırlattığı bir şey de, boyalı pano-

(1) Boileau: "L'ennui naquit un jour de l'uniformite,"der.

(2) Boyalı pano – Romantik anlayıştaki tiyatronun bir kalıtı olarak – o zaman kullanılan bir şeydi. Dük'ün buna karşı çıkması o zaman için önemlidir.

(3) Bk. Max Grube – *Geschichte der Meininger*, (Stuttgart: D. Verlags–Anstalt), ss. 51–8.

lara dayanmamaları. Panolara dayandıkları takdirde, bunların dalgalandığını, sallandığını, bunun da görüntüyü bozduğunu söyler. Oyuncunun dayanacağı, ya da oturacağı eşyalar, boyalı değil, somut, boyutlu eşyalar olmalıdır. Bugünün okuyucusu Meiningen Dükü'nün bu öğütünü gereksiz bulabilir, çünkü bu işler artık yoluna girmiştir. Ancak Meiningen zamanının tiyatrosu hâlâ Romantik anlamdaki tiyatronun kalıtlarıyla besleniyordu. Romantik tiyatronun en çok kullanılan kalıtı da boyalı panoydu. Bunu önce yarı yarıya kaldıran Dük oldu. Antoine ise boyalı panoyu tüm ortadan yoketti. Yarı yarıya diyorum, Meiningen Dükü için, çünkü o – Antoine'nın tersine – sahnede boyalı panoyu da kullanıyordu. Ama bunu da belli bir estetik görüşle istiyordu. Plastik parçalarla, boyalı resimlerin renkçe ve biçimce birbirlerinden ayrılmamalarını, birbirlerini tamamlar nitelikte olmaları gerektiğini öne sürüyordu Meiningen (1).

Meiningen'in bakışık olmıyan düzen kaygusunu, onun görüntü konusunda da geliştirdiğini izleriz. Genel kural olarak oyuncularından istediği koşut (paralel) çizgilerden mümkün olduğu kadar kaçınmaktır. Örneğin, sahne üzerinde mızraklar, tuğlar, uzun eşyalar, bugünkü askeri geçit töreninde olduğu gibi, aym yöne doğru, koşut bir yolda yatık olarak kullanmamak gerekir. Bunları estetik bir görüşle, bakışık olmadan dengelemeyi yeğliyor Dük. Aynı koşulu oyuncuları yerleştirme işinde de görüyoruz onun tiyatrosunda. Şöyle diyor Dük bunun için: "Bir oyuncunun ramp ışıklarının karşısında koşut (paralel) bir duruşu olması yüz ifadesini nekadar bozarsa, birkaç oyuncunun aym biçimde duruşu da bütün ifadeyi yokeder." Hareket sorunu üzerinde de belirttikleri hemen hemen aynı Dük'ün; koşut çizgilerle hareketi yeğlemiyor. Örneğin, sahnenin sağından soluna gidecek olan oyuncu, sahnenin ağzına koşut bir çizgide değil, çapraz olarak yürüyecektir. Aynı yolda, sahnede birkaç oyuncu varsa bunları düz bir hat üzerinde yerleştirmek etkiyi azaltır. Oyuncular arasındaki boşluğa gelince, Meiningen Dükü, yine modern oyunculuğun önemli kurallarından biri olan birbirine eşit olmayan açık duruşları öne sürmüştür. Çünkü eşit aralıklarla dizili bir oyuncu topluluğu, seyirci için çok sıkıcı olmaktadır.

Klasik oyunculuğa aykırı olan bir eşyaya dokunmak, o eşyayla oynamak fikri de Meiningen'in getirmiş olduğu bir şeydir. Bir oyuncunun yakınındaki bir şeye dokunmasını, ya da eline almasını oyun için bir kazanç sayar Dük; gerçeklik duygusu böylece daha da artar çünkü. Yine modern oyunculuğu rahatlaştıran bir kuralı da Meiningen'in oyuncuların sahnede duruşlarında her iki ayaklarını da aynı aşamada (seviyede) tutmamaları gerektiğidir. Merdiven varsa sahnede, bir ayağını yere, bir ayağını basamağa koyacaktır oyuncu. Bir merdivenden inerken bir şey söylemesi gerekiyorsa, bir ayağını mutlaka bir aşağıdaki basamağa koyacaktır. Bu, sahne hareketinde bir rahatlık sağladığı gibi, seyirci için de renkli olacaktır. Bütün bunlar, yukarda da belirttiğim gibi, bugünün seyircisi, ya da

(1) Dük'ün az sonra eskiyen bu yarı pano, yarı plastik eşya fikri 1962'nin Devlet Tiyatrosu'nda "Lütfen Dokunmayın" oyununda kullanılmıştır.

okuyucusu için yeni şeyler değil, ama Meiningen'in zamanı için çok önemli değişikliklerdir.

Bence, Meiningen'in bugünkü sahne estetiğini hazırlarken, üstesinden geldiği önemli sorunlardan biri, sahne üzerindeki kalabalık sahnelerin dağıtımıdır. Onun bu çalışmaları sonra, Ludwig Chronegk yoluyla, Stanislavski'yi çok etkilemiştir. Bu sahneler için özel bir hazırlığı şart koşuyor Meiningen Dükü. Kalabalığı iyi bir yolda düzenlemek için, Dük önce kabiliyetlileri kabiliyetsizlerden, yâni Dük'ün terimiyle, "keçileri koyunlardan" ayırır. Kabiliyetsizleri yalnızca kalabalığı şişirmek için kullanıyor Dük. Kabiliyetlileri seçtikten sonra bunları da küçük topluluklara bölüyor. Her topluluğun başına tecrübeli bir oyuncu getiriyor. Bundan sonra, Dük her topluluğu ayrı ayrı çalıştırıyor. Her topluluğun başına koyduğu tecrübeli oyuncular toplulukları yönetecek, "korobaşı" niteliğinde olan kişiler. Tümü kendi topluluklarının hareketlerinden sorumlu. Bu topluluklar sahneye koyucunun düzenini noktasına bilecek ve yerine getirecektir. Yaptıkları bütün hareketlerde bir uyuşma olması gerekir, Meiningen Dükü, çoğu zaman toplulukların başına verilen tecrübeli oyuncuların kendilerine verilen görevi aşağılatıcı bir şeymiş gibi kabul ettiklerini, bunun çok yanlış bir düşünce olduğunu, çünkü bu işin çok zor olduğunu belirtir

Saxe–Meiningen Dükü, tiyatrosunda bu disiplini de sağlamış, tecrübeli oyuncularına topluluk başı olmanın önemini öğretmiştir. Onun için de, onun en büyük başarılarından biri kalabalık sahnelerde ortaya koyduğu sonuçtur.

Toplulukların içindeki figüranları aynı hareketleri yapmamalarını ister Dük. Her figüran yanındakini tamamlayıcı bir hareket yapacaktır. Özellikle seyirciye yakın duran figüranların duruşlarına çok dikkat etmeleri gerekir, der sanatçı. Bu figüranların omuzları ramp ışıklarına çeşitli acılardan duracaktır. Bir figüran yanındakiyle aynı duruşta olduğunu sezince, yapacağı ilk iş duruşunu değiştirmek olacaktır.

Dük'ün bugünkü kütle sahnelerine sağladığı bir başka şey de, çok büyük kalabalık duygusu verilmek isteniyorsa, toplulukların bir bölümünün yan ve geri taraflardaki karanlığa çekilmesi durumudur. Seyirci kalabalığın bitimini görmeyince, bitmez tükenmez bir kalabalıkla karşı karşıyaymış hissini duyacaktır. Kalabalık sahnelerde, Saxe–Meiningen Dükü'nün estetik kaygusu ölüm sahnelerini de bugünün yetkinliğine eriştirmiştir. Sahnede bir yaralının, ya da bir ölünün taşınmasını mümkün olduğu kadar seyirciye az gösterilmesini ister bu büyük sanatçı. Ancak bunu bir insan duvarı ile değil, düzenli bir kütleleşme ile yapmak doğrudur; başka bir deyişle, ölünün, ya da yaralının önünü kapatacak topluluklar esnek hareketlerle ne olup bittiğini de seyirciye arada göstereceklerdir.

Saxe–Meiningen Dükü'nün bu çalışmaları yalnızca Almanya içinde kalmamıştır. Onun komşu ülkelere yaptığı turneler gerek İngiltere'de, gerekse Fransa'da sahneye koyuculuğun önemini anlatmaya yetmiştir. İngiltere'de eski oyunculuğa karşı gittikçe güçlenen bir tepki ortaya çıkmış, yeni yeni oyuncu okulları açılmaya başlanmıştır. Yalnızca bunlar değil, Meiningen Dükü'nün ilkeleri ondan sonraki güçlü sahneye koyuculara köhnemeyen temel direkleri olmuştur.

André Antoine
(1858 – 1943)

Fransızların ilk gerçek sahneye koyucusu, André Antoine, Zola'mn "gerçekten alınmış, bilimsel yolda incelenmiş, bir tek yalan yanı olmayan, kanlı canlı insanını" sahneye getirdi. Antoine, amatör oyuncularıyla birlikte Zola'nın Jaques *Damour*'unu sahneye ilk kez uyguladığında gerçek anlayışta tiyatro da doğmuş oldu.

Bir kitapçıda çalışırken tiyatroya ilgisi artan Antoine'nın onsekiz yaşında Comedie Française'e girdiğini izliyoruz. Bu arada biriktirdiği para ile oldukça pahalı bir tiyatro okulu olan Gymnase de la Parole'a da yazılıyor. Daha sonraları Gaz Şirketinde çalışarak arttırdığı parayla konservatuvara başvuruyor. Ancak kendinin de sonradan anlattığı gibi, özel bir tanıtma mektubu olmadığından imtihanlara kabul edilmiyor. Böylece, Cercle Gaulois'da oyuncu olarak çalışmaya başlıyor. Orada Arthur Byl adlı oyun yazarının dikkatini çekiyor; önemli rollere çıkıyor. Sonunda, Cercle Gaulois'mn yaşlı yönetmenine yeni Fransız oyunlarını kabul ettiremeyince oradan ayrılıp kendi tiyatrosunu kuruyor.

Antoine'nın hayatındaki bu ilk gelişmeyi özetlememin nedeni, kiminin sandığı gibi, onun böyle başıboş, raslantıyla tiyatroya atılmamış oluşudur. Onun bir şarapçının arkasındaki bilardo salonunda mucizeler yaratması, ilk denemeleriyle o zamanki Fransız tiyatrosunun kusurlarını anlamış olmasına dayanıyor. Belki, Arthur Byl'in Antoine'a adım önerdiği Theâtre Libre'in hayatı türlü nedenlerden uzun olmuyor (1887–1894), ama uzun süren bir tiyatro geleneğine yol açıyor.

Antoine'mn tiyatro üzerine olan düşünceleri, Saxe–Meiningen Dükü'nün kendinden önce yapmış olduğu yeniliklerden güç alıyordu. Ancak Dük'ün O "plastik sahne" anlayışından daha ileri gitti ve Naturalism anlayışı için gerekli olan sahne anlayışını getirdi. Antoine için, sahne yalnızca estetik bir uyum yaratılacak yer değildi, karakterlerin davranılarına biçim veren bir çevreydi de.

Theâtre Libre'in üç evrelik gelişiminde (1) Antoine'nın dünya tiyatrosuna getirmiş olduğu yeniliklere geçmeden önce, onun önemli bir yönünü açıklamak gerekir. Bu da, onun yerli oyun yazarlara, yeni yazarlara vermiş olduğu önemdir. Sahneye koyucunun oyun yazarının savunucusu olduğu düşüncesini ilk Antoine getirmiştir. Bu büyük tiyatro adamına göre, sahneye koyucu yazarın ve sahnedeki yorumun savunucusu olmalıydı. Antoine'nın bu yeni düşüncesini çağdaşları bir türlü anlamamışlar, ya da anlamak istememişlerdi. Antoine, Curel'in *Les Fossiles* adlı oyununun tiyatrosunda başarısızlığa uğrayışı üzerine şunları diyebilen bir kişiydi: "Bir yığın oyunun arasından *Les Fossiles*'i bulduğuma ve Curel'i sizlere tanıttığıma memnunum, hatta oyunun başarısız olduğuna da üzgün değilim" (2).

Antoine, bir oyunu hazırlarken işe dekordan başlardı. Çünkü onca önemli

(1) Monmartre (342 kişilik), Quartier Latin (800 kişilik) ve Théâtre Menus–Plaisirs.

(2) T. Cole, H. K. Chinoy – *Directing The Play* (The Bobbs–Merrill Co. Inc.), ss. 30–1

olan, sahne üzerinde oluşan olaylardan önce, çevreyi yaratmaktı. Çevre, karakterlerin davranılarını tesbit eden bir ortamdı; karakterlerin davranıları ise çevreyi belirtecek genişlikte değildi. Önce dekorun hazırlanmasının bir nedeni de, boş sahnenin, oyuncuları birtakım kalıplaşmış hareketlere itmesiydi. Bu köhnemiş sahne hareketlerini de Antoine haklı olarak istemiyordu. Sahneye koyuculukta ilk sorunu şöyle gösterir Antoine: "Bir oyunun sahne düzenini ilk yaptığımda bu işin önce iki evresi olduğunu anladım: biri somuttu, aksiyon ile oyuncu kütleleri için en uygun dekoru hazırlamak; ikincisi ise soyuttu, dialog düzeninin yorumunu yapmak ve gelişimini dengelemek..." (1)

Bu konuda, Antoine, o dönemin tanrılaşmış eleştiricisi Sarcey'e yazdığı mektupta: "Çevrenin ve dış dünyanın büyük rol oynadığı realism'in ve naturalism'in beslediği oyunlar için dekor tamamlayıcı bir öge değil mi?" diye sormuştu. Böyle bir "durum tiyatrosu" ise kesin olarak bir sahneye koyucu gerektiriyordu. Antoine, sahneye koyucu olmadan doğrudan sahneye getirilen oyunların başarısızlığa uğrayacağını Fransız sanatçılarına anlatmaya çalışmıştır. Netekim, onun gösterdiği iyi bir örnek de vardır bu sözlerini destekleyen: Becque'in *La Parisienne* oyununun başarılı olmamasının nedeni, oyunun Comedie–Française'de sahneye koyucusuz hazırlanmış oluşudur.

Sahneye koyuculuğun yeni bir sanat dalı olduğunu belirten Antoine, onsekizinci yüzyıldaki entrika ve durum oyunlarının bu sanat kolunun doğması için bir şey yapmamış olduğundan da yakınır. Bununla, tiyatro yöneten birtakım kişilerin kendilerini sahneye koyucu saymamaları gerektiğini de ima eder. Bir önceki bölümde de belirttiğim gibi, çoğu oyuncu–yönetmenler kendi oynadıkları rolü şişirerek sahneye koyuculuk işini yaptıklarını sandıkları kadar, sanat yönünden kısır kalmış kimi tiyatro yönetmenleri de bu işi başardıklarına inanıyorlardı. Antoeine bu tutuma karşıydı. Onun için, yönetmen ile sahneye koyucuyu kesin bir çizgiyle birbirinden ayırdı: Yönetmen olmanın bir "meslek işi", sahneye koyuculuğun ise bir "sanat işi" olduğunu açıkladı.

O zamanın birçok tiyatrolarında — örneğin Comedie–Française'de — oyuncular içinden en kabiliyetli olanı seçilir ve bu sanatçı provaları yönetmekle görevlendirilirdi. Kötü bir sistemdi bu. İyi bir oyuncu, mutlaka iyi bir sahneye koyucu demek değildir çünkü. Birçok büyük sanatçılar bu işin üstesinden pek gelemezler. Nekadar iyi niyetli olurlarsa olsunlar, bir oyuncu daha çok kendi rolünü görür. Oyuncu sahneye koyuculuk yaparsa, farkında olmadan, ya da olarak kendi rolünü, öbür oyuncuların zararına daha büyütecektir. (2)

Antoine ilkönce tiyatro seyircisine "kesiksiz bir görüntü" sağlamayı yeğledi. Theâtre Libre'in sözcüsü sayılabilecek oyun yazarı Jean Jullien, "seyirci bir an için tiyatroda olduğunu unutmamalıdır. Bunun için, perde açıldığı anda salon tamamen karartılmış olmalıdır. Böylece, seyircinin ilgisi doğrudan sahneye çekilecek-

(1) Andre Antoine – *Causeire sur la mise en scéne* "La Revue de Paris, cilt 10, 1 Nisan 1903"

(2) Bu düşünce, daha çok ondokuzuncu yüzyıl sanatcıları için öne sürülmüştür. Bugün her ikisini de başarabilen büyük sanatçılar vardır.

tir" diyordu (1). Aynı yıllar içinde (1888) Strindberg'in bu sözlere yakın şeyler söylediğini izliyoruz: "Oyunu bölümlere ayırıp aralarına bir kesiklik yaratmak seyircinin il- gisini parçalar. Bu da sahne görüntüsünü zayıflatır," der Strindberg (2). Bu düşünceyi, çok sonra çağımızda da benimsiyen oyun yazarları olmuştur. Örneğin, Eugene Ionesco bu "kesiksiz görüntüyü" sağlıyabilmek için son oyunlarına dek tekbölümlük oyunlar yazmıştır.

Jean Jullien, "Oyuncu seyircinin hareketlerinin etkisi altında kalmamalı; seyircinin heyecanını, beğenişini, ya da beğenmeyişini görmemezlikten gelmelidir; yâni sahnenin seyirciye açılan yanını saydam bir duvar varsaymalıdır," der. Bu saydam duvardan seyirci oyuncuyu görürken, oyuncu seyirciyi görmeyecektir. İşte bu saydam duvar kavramıyla *dördüncü duvar* terimi de kullanılmaya başlanmıştır. Antoine'dan önceki oyunculuk bu disiplinden yoksundur; başka bir deyişle, Romantik anlayıştaki oyunculukta oyuncu istediği zaman seyirciye yaklaşır, istedi mi seyircinin hareketlerini izler, oyununu değiştirir, istedi mi seyircinin alkışladığı yerleri anlamsızcasına abartırdı. Kısacası, Romantik dönemin oyuncuları daha çok seyircinin egemenliği altındaydılar. Bu yönden, Antoine'ın "dördüncü duvar"ı oyuncuyu seyircinin boyunduruğundan koparmış, onu disiplinli bir duruma sokmuştur.

Antoine, eski sistem oyunculuğun kusurlarını iyi biliyordu. Yukarda andığım "La Revue de Paris"in 1 Nisan 1903 tarihli sayısında, "Eski oyunculukta bize yalnızca birtakım heykeller ortaya çıkarırlar," diyordu, "oysa biz yaşıyan, hareket eden insanlar görmek istiyoruz sahnede. Sahnedeki kişilerin günlük hayatlarını yaşamalarını bekliyoruz." Bu yenilikçi tiyatro adamının kaygusu kendi zamanındaki konservatuvar öğretimi içindi. Oradaki tumturaklı, yanlış öğretim sistemi ile oyunculuk hayatına atılan sayısız genç, böylece ilerinin tiyatrosu için işe yaramaz bir duruma girmekteydi. Bu gibi kurumların gençlerin doğasal gelişimlerini yanlış yola sürüklemeleri ve tümünü aynı köhne kalıba dökmeleri Antoine gibi bir sanatcıyı üzüyordu

Bu oldukça gülünç oyunculuk sistemine karşı Antoine'nın önerdiği ilkelerin çıkış noktası önemli bir kuraldan başlıyordu: *Oyuncu rolünün içindedir: rolünü yaşar.* Bu kaynak daha sonra Stanislavski'nin oyunculuk yöntemini kuracaktır. Oyuncu "rolünü yaşayınca" patetik, dozlu oynayışın bırakılması gerekiyordu. Bunun için de, uzunlamasına ve genişlemesine yapılan, gerçek olmayan gövdesel hareketler ortadan kalkıyordu. Destan okur şeklindeki konuşma türü, günlük konuşma şekline çevriliyordu. Ya da bir kahraman edasıyla haykırıp seyirciyi etkileme düşüncesinin de kaldırılması gerekiyordu. Oyuncu, seyirciye dönerek konuşmaya zorunlu değildi artık.

Bütün bunlarla birlikte birçok şey de değişti. Önce sahne içinde seyircinin gözünü boyayan yardımcı makineler kaldırıldı. Bir figürü havada sallandıran, göğe uçuran araçların kullanılmasına son verildi. Dekor anlayışı da bu değişiklik-

(1) Mordecai Gorelik – *New Theatres for Old*, (Dennis Dobson Ltd.), s. 147

(2) August Strindberg – *Fröken Julie*'nin Önsözü (1888).

lerle daha yalınç, daha gerçek bir durum aldı. Saxe-Meiningen Dükünün pano kullanmasına karşılık, Antoine'nın hiç pano kullanmadığını izliyoruz. Gerçek eşyalar ve üç boyutlu dekor düzeni onun tiyatrosuna uyan bir türdü çünkü. Sonra "çevre"yi yaratma yolunda Antoine, boyalı panolardan yararlanamazdı. Eskiden yapıldığı gibi, bir merdiveni pano üzerine boyamak, bir ağacı boyayla resmetmek, gerçeklik duygusunu tamamen yokeden şeylerdi. Antoine, bir kasap dükkânını göstermek için sokaktaki bir kasap dükkânını olduğu gibi getirmeyi yeğliyordu. Bir odayı gösterecekse ev eşyası kiralama yoluna gidiyordu Antoine. Hatta Zola'nın Jacques *Damour*'unu sahnesine uygularken oyun için gerekli olan eşyaları evinden getirmişti.

Antoine'nın sahneye koyuculuk çalışmasını, o çağın öteki büyük tiyatro adamlarıyla karşılaştırabilmek için, şöyle bir sıralama yapılabilir kanısındayım:

1. Dekorun hazırlanması.
2. Girişlerin, çıkışların tesbiti.
3. Çıkışların nereye olduğu.
4. Sahnede yukardaki üç evre tamamlandıktan sonra, sahneye koyucu, oyuncuların hareket durumunu ölçebilmek için, sahne üzerinde bizzat oynayacak; bir baştan öbür başa sahnede gezinecek.
5. İğreltiler (aksesuvar) hazırlanacak, daha önce yerlerinde kullanılacak.
6. Işıkların nasıl kullanılacağı önceden bilinecek; ışıklama için bir tasarı hazırlanacak.
7. Oyuncuların çalıştırılmasına geçilecek. Bu çalışma da şu sırayla yapılacak:
   (a) ses
   (b) mimik – makyaj
   (c) hareket

Stanislavski'nin oyuncunun "dış mekanizması" bölümünde özellikle Antoine'nın bu hazırlık sırasını aldığım ilerde göreceğiz. Ancak Stanislavski'nin oyunculuk sistemi, Antoine'nınkinden daha gelişmiştir, daha da karmaşıktır.

Gerçekçi Tiyatro'nun anlayışını Avrupa tiyatrosuna kabul ettiren Antoine'ın Theâtre Libre'i, dediğim gibi, ancak yedi yıl yaşıyabildi. Buna bir gerekçe aramak gerekiyorsa, iki noktayı hatırlamak yeter bence. Biri, her öncü tiyatronun sıkıntısı olan parasızlık, öbürü de olağan seyircinin her yeni şeye karşı takındığı anlayışsızlık ve saygısızlık... Örneğin, bir keresinde Lugnet'nin *Le Missionnaire* adlı oyununun temsilinde dilenci kılığına girmiş, anlatıcı rolünü oynuyan Antoine'nın suratına seyircilerden biri avuç dolusu bozuk para fırlatmıştır. Bu anlayıştaki seyircilere sık sık raslamrdı Avrupa'nın her yanında. Özellikle, ondokuzuncu yüzyılda, büyük tiyatroların seyircileri içinde bile böyle kaba kimseler görülürdü. İngiltere'de

yayımlanan "The Teatrical Repertory" dergisinde kanıksanmış bir dille yazılmış olan şöyle bir yazı okuyoruz: "İkinci Balkonda oturan hergelenin biri sahneye bir şarap şişesi fırlattı, şişe Betterton'un okadar yakınına düştü ki elindeki şapkaya çarptı, neyse ki ne ona, ne de öteki oyunculara bir şey olmadı" (1).

Antoine, bu zorluklar içinde kurduğu tiyatroyu yedi yıl yaşatabilmişti. Ama onun ereği, düşüncelerini daha geniş bir kütleye yaymaktı. Bunun için de, Odeon gibi, Fransa'nın ikinci büyüklükteki tiyatrosunda çalışmak istiyordu, Klasik türdeki oyunların getirdiği yeni sahneye koyuculuk anlayışıyla çok daha iyi sonuç vereceklerine inanıyordu. Netekim, önce bir süre Odeon'da çalıştıktan sonra, 1906 ile 1916 yılları arasında Odeon Tiyatrosunun yönetimini ele aldı. Böylece, bütün Avrupa'ya, az sonra'da Amerika'ya etkisini yaydı. Bu sırada disiplinli bir tiyatro kurma ereğinde olan Türk tiyatro sanatçıları da, Dar-ül bedayi'yi kurma işinde Antoine'nın yardımını istemişlerdi. Antoine 1914'de İstanbul'a geldi, ama birinci Dünya Savaşı çıktığından işini tamamlıyamadan Türkiye'yi terketmek zorunda kaldı (2).

Antoine, genel olarak, dört önemli yoldan Batı dünyasının tiyatrosuna yararlı oldu: onun gerçekçi oyunların gerçekçi tutumla nasıl konacağını göstermesi, şiirli oyunlar ile Romantik anlayıştaki oyunları insana yakın duruma getirmesi, yeni oyun yazarlarının yetişmesine önayak olması ve Fransa dışındaki Naturalism anlayışını deneysel yoldan yayılmasını sağlaması bugünün tiyatrosu için büyük bir kazanç oldu. Epik Tiyatro ile Uyumsuzluk Tiyatrosu'nun (3) dışında, günümüzün tiyatro anlayışı kaynağını Antoine'dan alır.

Otto Brahm
(1856-1912)

Almanya'da ilk naturalist eğilimli tiyatro yapıtı, Hebbel'in 1844 yılında bitirdiği *Maria Magdalena* ise, naturalist tutuma yönelen ilk tiyatro topluluğu da Saxe-Meiningen Dükü'nün oyuncularıdır. Böylece, bu topluluğun 1876'da oynadığı Ibsen'in Taht *Üzerinde Hak İddia Edenler* adlı oyunu Fransa'dan daha önce Alman seyircilerine tanıtılmış oluyordu. Gerçi Saxe-Meiningen Dükü'nün topluluğu tam anlamıyla naturalism'i savunan bir tiyatro değildi, ama yeni akımın çağrışına ses veren ilk sistemli tiyatroydu. Yazarlık hayatında Almanya'nın etkisi olmuş olan Ibsen'in yapıtları da, böylece, önce Almanya'ya girmiş oluyordu.

Oysa tam anlamıyla yeni akımın tiyatrosu Theâtre Libre'den iki yıl sonra kuruldu Almanya'da. Antoine'mn tiyatrosunu örnek alan Otto Brahm, 1889'da Freie Bühne'yi kurdu. Brahm, tiyatro alanında yenileşme konusuna Antoine'dan daha da bağlıydı belki, çünkü Brahm sahneye koyucu olmadan önce bir bilim adamı ve tiyatro eleştirmecisiydi. Freie Bühne'yi kurmadan bir süre önce şöyle demişti

(1) Allardyce Nicoll – *Nineteenth Century Drama*, (Camridge at the Uni. Press, 1930)

(2) Bu konuda ilerde yayınlıyacağım *Dar-ül bedayi* adlı kitabımda ayrıntıyla duracağım.

(3) "Absurd Theatre"

bir yazısında: "Bir repertuvar tiyatrosu yönetmeninden iki önemli şey istenir: o hem sahne düzenini hazırlamakta, hem de edebî alanda güç edinmiş olmalıdır."

Önce naturalist oyunları, naturalist anlayışın ışığında sahneye getiren Brahm, daha sonra Antoine gibi, klasik oyunları da bu anlayışla sahneye getirmeyi doğru bulmuştur. 1894 yılında, Deutsches Theater'in başına geçtiğinde, Brahm'ın ereği klasikleri geleneksel yolda değil, yeni anlayıştaki "tabiî oyunculuk"la ortaya çıkarmak olmuştur. Klasik yapıtlarda evrensel değerleri, insanca zaafları bulan Brahm, tiyatroda, "hayatı olmadığı gibi değil, olduğu gibi" yansıtmanın önemine inanmıştı; tiyatro sanatçılarını da buna inandırmaya çalışmıştı.

Brahm, Freie Bühne'yi kurduğunda kendi anlayışının ilkelerini baştan sona gerekçeleriyle düşünmüştü. Kendinden önce gelen yenilikçi sanatçıların etkisinde kalmakla beraber, kendi tiyatrosuna kişiliğinin damgasını basmasını da bilmişti. O sıraların tanınmış sahneye koyucularından Heinrich Laube gibi, yalnızca seyir cinin kulağına yönelen bir söz düzencisi ile Saxe–Meiningen Dükü gibi, gerçekçi dekor kullanmayan salt bir estetik düzencisinin kusurlarını yokedecek bir tutumla başladı işe Brahm. Tiyatroda önemli olan ne yalnızca söz, ne de tek başına görünüştü; doğru olan bu iki özelliğin iyi bir bireşimle sonuçlanmasıydı.

Sahneye koyucunun bir oyununun iç yapısı karşısında duygan olması gerektiğini öne süren Brahm, Antoine ile karşılaştırınca daha psikolojiktir. Belli bir oyundaki özel tonu ve ruh durumunu ortaya çıkarıp yansıtmak ilk düşünülecek noktalardan biridir bu tiyatro düşünürüne göre. Oyun yazarının yarattığım sahneye aktarmak ancak temeldeki ruhsal akımın oyuncular yoluyla seyirciye iletilmesiyle kabildir. Bu yönden Brahm'ın Hauptmann'ı çok etkilediğine inamyorum. Hauptmann'ın, naturalist oyun yazarlarının babası Ibsen'e olan üstünlüğü, yarattığı kişilerinin psikolojosini daha dikkatle incelemiş oluşudur. Hauptmann'ın ilk oyunu *Vor Sonnenaufgang* (Gün Doğarken), Brahm'ın Freie Bühne'yi kurduğu 1889'a raslar. Brahm ise bu düşüncelerini, Hauptmann oyun yazmaya başlamadan açıklamıştır. Bunun için, Hauptmann'ı ortaya çıkaran, onu geliştiren de Otto Brahm'dır.

Antoine'mn aksine, Brahm'ın kendi topluluğu yoktu. O, kendisi için vakit ayırabilen yıldız oyuncuları kullanıyordu. Ama Saxe–Meiningen dükü ve Antoine gibi, takım oyunculuğu onun için de çok önemliydi. Onunla çalışan yıldız oyun cuları, zor olmakla beraber, takım ruhunun potasında eritmeyi başarabiliyordu. Zaten Saxe–Meiningen Dükü'nün oyuncunun kişiliğini takım ruhu için kısıtlamasını da doğru bulmuyordu. Oyuncunun kişiliğinden yararlanarak takım ruhunu sağlamanın çok daha iyi sonuç vereceğine inamyordu. Bence Brahm'ın bu düşüncesi Stanislavski'nin çıkış noktalarından biri olmuştur.

Ancak Stanislavski'nin aksine, Brahm da Antoine gibi "reji–defteri" tutmazdı. Brahm, oyunun, provalar ilerledikçe ortaya çıkacağına inanırdı. Ayrıntıları önceden hazırlamayı önemli saymıyordu Brahm.

Otto Brahm'ın yönetimi sırasında Deutsches Theater'de sahneye konan klâsik yapıtlar anlayış yönünden bugünün sahne düzeni yöntemiyle ele alınmıştır.

Örneğin, bu tiyatroda oynanan Sophokles'in *Antigone*'si, aynı oyunun Brahm'dan önceki temsiline kıyasla çok değişiktir. Bu değişiklik, daha doğrusu yenilik, özel likle sahne bölümlemesinde, koro düzeninde ve oyunculuk sanatındaydı. Eski oyunculuk türündeki sertliği, duygusuzluğu yoketmek ereğiyle eski anlayıştaki bakışık (simetrik) düzeni de bıraktırmıştı Brahm. Köşeler yuvarlanmış; sahnedeki topluluklar gerçek duygusu veren, düzenli bir dağınıklılıkla yerleştirilmiştir. Yapılan başka bir yenilik koroyu kullanmakta görülür. Koro, eskiden olduğu gibi, bütün sahne üzerine bakışık düzende dağıtılmamış, sahnenin yalnızca bir yanına toplatılmıştır. Brahm, bu yapıt için Mendelssohn'un bestelemiş olduğu müziği de aykırı bulur: "Sophokles'in istediği konuşan bir korodur; oysa Mendelssohn'un müziğinde koro bölümleri şarkılıdır. Ayrıca, müziğin tragedyanın ruhuyla çatışan iyimser, mutlu bir havası var.... Hatta bazı bölümlerde müziğin bir opera yoluna döküldüğü görülüyor" (1). Brahm'dan önce, Almanya'da Mendelssohn'un müziğinin Sophokles'in yapıtına aykırılığı hiç düşünülmemiştir. Bu da Brahm'ın çok dikkatli çalışan, yanlış bir şeyi affetmiyen bir tiyatro adamı olduğunu gösteren küçük bir örnektir.

1889 yılında kurulan Freie Bühne'nin açılış oyunu Ibsen'in *Hortlaklar*'ıdır. Ancak iki tiyatro dönemi dayanan bu küçük tiyatro 1890'da kapanmıştır. Kapanmıştır, ama onun yerini başka bir tiyatro almıştır. Freie Volksbühne adım alan tiyatro, Brahm'ın sanat anlayışını sürdürmek ereğinde olmakla beraber işin içine siyaset de karıştırdığından başka bir yola girmiştir. Bruno Wille, Julius Türk, Wilhelm Bölsche'nin yönetimine giren bu küçük tiyatro, Sosyal Demokrat Partinin programını yaymak üzere kurulmuştu. Sanat yönünden tutumları: "Gerçeği yansıtan oyunlar oynamak"tı. Bu tiyatronun ilk oyunu da Ibsen'in bir oyunuydu: *Toplumun Temelleri*... Ancak çok geçmeden, Bruno Wille sosyalist propaganda ile sosyalist düşüncelerin sanat yoluyla ifadesi arasında ayrılık olduğunu görmüş, işin sanat yanına önem vermeye başlamıştı. Öbür yanda partisinin propagandasını yapmak istiyen partililer bu tutumuna kızmışlardı Wille'nin; ve onu partiden atmışlardı. Bunun üzerine, Wille yeni arkadaşlar bularak 1892'de Neue Freie Volksbühne'yi kurmuştur. İlk oyunu Goethe'nin *Faust*'u olan bu tiyatronun tutumu bundan sonra yalnızca naturalist oyunlar olmuştur. Hauptmann, Strindberg, Schnitzler, Shaw, Wedekind, Schnitzler gibi oyun yazarları bu tiyatronun repertuvarının belli başlı yazarları olmuşlardır. Neue Freie Volksbühne bugüne kadar gelmiştir. Böylece, Brahm'ın çabası da boşa gitmemiş oluyor.

Otto Brahm, Deutsches Theater'de Else Lehmann, Rudolf Rittner, Max Reinhardt gibi ünlü sanatçıları yetiştirmiştir. Bunlar arasında, özellikle Reinhardt yirminci yüzyıl tiyatrosuna yön veren sahneye koyucuların başında gelir.

———oOo———

(1) Otto Brahm – *Kritische Schriften über Drama und Theater* (Berlin, S. Fischer, 1913), ss.86–93

Konstantin Stanislavki
(1863 - 1938)

"Mektubumu aldınız mı? Yarın, yâni Çarşamba günü Moskovaya döneceğinizi söylediler. Yarın saat birde Slav Pazarı'nda (1) olacağım. Orada görüşebilir miyiz? Görüşemezsek, nerede, kaçta görüşebileceğimizi bu adrese yazın," (2) diyordu evine bırakılan kartta. Kartın üzerinde Nemirovich–Danchenko'nun adı vardı. Stanislavski, kartın geldiği gün, yâni 21 Haziran 1897 tarihinde, şehrin dışında bir yere gitmişti. Ertesi gün, kartı bulduğunda yerinde duramaz olmuştu Stanislavski, düşündükleri gerçekleşecekti artık.

22 Haziran'da, o güne değin yalnızca birbirlerinin adlarını işitmiş olan iki ünlü adam belirtilen saatte Slav Pazarı'nda buluştular. Kuracakları yenilikçi tiyatro için programlar yapmaya koyuldular. Konuşmaları bittiğinde saat ertesi sabahın sekizi olmuştu. Bu onsekiz saat içinde birtakım boş düşler kurmamışlardı. Her şeyi en küçük ayrıntılarına değin konuşmuşlar, kararlar almışlardı. Konuştukları konular, aldıkları kararlar, yalnızca kuracakları tiyatronun açısından değil, dünya tiyatrosunun gelişimi yönünden de çok önemli şeylerdi. Onlar öğleden sonra saat birden ertesi sabah saat sekize değin aralıksız konuşadursunlar biz de bu olaydan biraz daha gerilere dönerek konuşmamn anlamına daha iyi varalım.

Ludwig Chronegk'in yönetimindeki Meininger topluluğunun 1890 yılındaki turnesinde Moskova seyircileri kendi profesyonel tiyatrolarında raslamadıkları bir disiplin ve yenilikle karşılaştılar. Ama bu oldukça geleneğine bağlı, ogünkü abartılı Fransız tiyatro türünün etkisinde kalmış olan kıraliyet tiyatrolarında hiçbir değişiklik düşüncesi yaratmadı. Yalnızca bir kişi üzerinde büyük bir etki yarattı Meininger Topluluğu; bu da çok önemliydi... Stanislavski'nin, Chronegk'in sahne düzeninde sevdiği şey, amatör oyuncular yoluyla da çok yaratıcı olunabileceği düşüncesinin doğruluğunu sahne üzerinde izlemiş oluşuydu. O da, amatör oyuncularla çalışıyor, bu kimselerle çok şeyler yapabileceğine inanıyor, ama profesyonel Rus oyunculuğunun süslü oyununa alışmış olanları bu düşünceye çekemiyordu. İşte Meininger topluluğu düşüncesinin ve çalışmalarının doğruluğunu tanıtlamıştı. Bunun üzerine, Stanislavski Chronegk'e öykünmeye başladı. Saxe–Meiningen Dükü gibi, Stanslavski de dış gerçekçiliği yetkin bir duruma getirmeye çalıştı. Örneğin, daha sonra Tolstoi'un *Çar Fyodor*'unu hazırlarken gerçek tarih yerleri sahnede göstermeyi ve tarih açısından doğru iğreltiler (aksesuvar) kullanmayı yeğ tuttu. Stanislavski'nin de belirttiği gibi, bu çalışma yalmzca dış şeylerle ilgiliydi (tek başına bir dış gerçekçilikti). Yâni dış gerçeklerin doğruca sahneye getirilmesiydi. Bu da yetersizdi. Stanislavski, daha sonra bunun artistik bir yanlış olduğunu anladı.

Stanislavski—kendinden önceki Naturalist sahneye koyuculardan öğrendiği şeyler olmasına rağmen—onlardan tutum yönünden ayrılıyordu. Onun Antoine

(1) Moskova da tanınmış bir lokanta.

(2) David Magarshack – *Stanislavsky, A Life* (Macgibbon and Kee), s. 136

ile Brahm'dan en belirli ayrılığı yeni dramatik özden çok yeni bir tiyatro biçimi istemesidir. Örneğin, o daha çalışmalarının başından bu tiyatro biçimine önem vermeye yönelmişti. 1896 yılında sahneye koyduğu *Çanlar*'ı "yazıldığına göre değil, imgelemi onu yönettiği yolda sahneye koyduğunu" açıklar Stanislavski. Onun bu tutumu modern tiyatro anlayışındaki sahneye koyucuyu bize tamtmaya yeter. Ancak bu söz iyi anlaşılmıyabilir ve okuyucu modern sahneye koyucu üzerinde yanhş bir sonuca çıkartabilir. "Yazıldığına göre değil." derken Stanislavski oyunun yorumunu tamamen değiştirdiğini söylemek istemiyor; "imgelemi onu yönettiği yolda" sahne düzenini hazırladığını belirterek sahneye koyucunun yaratıcılığını yeğ tuttuğunu açıklıyor. Başka bir deyişle, Stanislavski'nin sahneye koyuculuğu, yalnızca, doğrudan yazarın verdiğini sahneye aktarmak değil, yazarın temel düşüncesini vermeye çalışırken sahneye koyucunun da bir şeyler yaratması düşüncesidir.

Stanislavski, kendi yolunda ilerlerken, o zamanın profesyonel tiyatrolarındaki oyunculuk anlayış yönünden çok gerilerdeydi. Bir kez, oyuncunun sahnede her yönden doğasal olmaması istenirdi. Konuşması süslü, sesi "edalı", hareketleri "teyatral" olmalıydı. Sahne üzerinde, sevgililer birtakım sözleri gülünç derecede vurgularlardı; "aşk," "aldatma," sözleri oyuncunun ses oranına göre, yettiği kadar bağırarak söylenirdi. Oyuncunun bir tiraddan sonra sahneyi terketmesi gerekiyorsa sağ elini kaldırıp dramatik bir biçimde dışarıya çıkması yeğ tutulurdu. Stanislavski, bütün bu gülünç hareketlere ve konuşmalara karşıydı. Onun için oyunculuk türü üzerinde temelli bir çalışmaya girdi.

Ancak Stanislavski'den çok önce (ondokuzuncu yüzyılın başlarında Mikhail Schepkin bu klasik oyunculuğu karşı durmuş ve birtakım kurallar ortaya çıkarmıştı. 1788'de köylü aileden dünyaya gelen Schepkin, uzun bir süre köy tiyatrolarında oynamıştı. Sonradan profesyonel tiyatrolara kendini kabul ettirmiş, ama oradaki oyunculuk anlayışla kendi anlayışını bir türlü bağdaştıramamıştı. Bir şeylerin yapılması gerekiyordu. Rus oyunculuğu klasisizmin yalnızca yüzeydeki yanını almış olan melodramatik Fransız oyunculuğuna öykünüyordu. Schepkin, bu Fransız türü oyunculuğun bozukluğunu bir olay üzerine iyice inandı. 1810 yılının yazında Prens Meschersky çiftliğinde bir temsil vermişti. Schepkin de bu temsilde bulunmuştu. Schepkin bu oyunda prensin alışagelinmiş yolda oynamadığını, daha doğrusu onun sahnede gerçek hayattaki gibi hareket ettiğini izlemişti. Asıl garip olan Prens'in bu yolda oynayışının Schepkin'i gittikçe daha çok etkilemesiydi. Oyunun sonunda bu oyun türüyle çok heyecanlanan Schepkin gözyaşlarını tutamamıştı. Onun gözünde artık Prens'ten başka bir oyuncu yoktu.

Bunun üzerine, yolunu çizdi Schepkin... Bir oyuncunun kendi doğasına karşı gelmemesi, kişiliğini yitirmemesi gerekiyordu. Oyuncu *kendi sözlerini, kendi sesiyle* söylemeliydi. Sahnede karakterleri türetmemeli (icat etmemeli), yaratmalıydı oyuncu. Böylece, yalınç diksiyonun yapıcısı oldu Schepkin. Rus Tiyatrosunda gerçekçiliği ve doğasallığı ilk kez savunan sanatçı oydu. Sonra bir bir kurallarını hazırlamaya başladı: bunların başında bir oyuncunun rolünün *temel sorununu*

anlaması işi geliyordu (1). Oyuncu rolünün temel sorununu anladıktan sonra buna en uygun tekniği seçecekti.

Maly (Küçük) Tiyatroyu, Stanislavski ile Danchenko'nun tiyatrosundan önce, Rusya'nın en önemli tiyatrosu yapan Schepkin'dir. Burada, önerdiği ilkelerini deneme yoluna koymuş, birçok yeni anlayışta oyuncu yetiştirmiştir. Sckepkin öldükten sonra, onun yerini hem oyun yazarı, hem de tiyatro yönetmeni olan Ostrovski doldurmuştur. Stanislavski'nin sonradan belirttiği sahne disiplini Ostrovski'nin yönetiminde ilk kez anlam kazanmıştır. Ostrovski'nin sahne disiplini konusunda oyunculardan istediği, şu üç noktada özetlenebilir:

1) Oyuncuların birleşik güçleri ile mümkün olan en yetkin etkinin sağlanması.
2) Oyuncunun üstüne aldığı rolün değerinin, ancak temsilin örgensel bütünlüğüne katılması ile ortaya çıkması.
3) Her oyuncunun, oyun bütünlüğünü göz önüne alarak ne fazla, ne de az şey vermemesi.

Ancak Stanislavski'nin ölümünden sonra yayınlanan, Ostrovski'nin sahne reformu üzerine yazdıklarına Rusya'da o zamanlar hiç kulak asan olmamıştı. Ostrov ski, 1886'da öldükten sonra iyi bir duruma getirdiği Maly Tiyatro da bu yüzden gittikçe gerilemeye başlamıştı.

İşte Slav Pazarı'nda buluşan Stanislavski ile Danchenko Maly Tiyatro'nun yerini alacak, hatta ondan ileri bir tiyatro topluluğu olacak bir topluluk üzerinde anlaşıyorlardı. Önceleri, Halk Sanat Tiyatrosu adı verilmesi uygun görülen bu tiyatro, Stanislavski ile Danchenko'dan önce, Moskova'mn tamnmış kişilikleri tarafından 1872'de kurulmuş, klasik repertuvarı yeğ tutarak 1877 yılına değin yaşamıştı.

Stanislavski ile buluşmayı gereksiyen Nemirovich–Danchenko, 1859 da soylu bir anadan doğmuştu. Edebiyat alanına çok genç yaşta atılan Danchenko, edebî değerleri olan birçok yazının yanısıra Maly Tiyatro için birçok tutulun oyunlar yazan bir edebiyatçı idi. 1890 yılında Moskova Filarmoni Okulunu tiyatro derslerine gitmiş, bundan sonra da sürekli olarak bu konuda çalışmıştır. "Psikolojik" anlayışta bir yazar olduğundan tiyatroda da psikolojoyi yeğliyen bir yazar olarak tanıtmıştır kendini. 1896'da Ibsen'in *Nora*'sı için hazırladığı sahne düzeni çok başarılı olmuş ve bu düzenle ünü artmıştır. 1897 yılında Moskova tiyatrolarında reform yapılması gerektiğini bildirdiği yazılarıyla herkes gibi, Stanislavski'nin de dikkatini çekmiştir.

Bunun için, Stanislavski böyle bir isteğin Danchenko'dan gelişine çok sevinmişti. Kuracakları tiyatro üzerine ilk kez konuşurken, her ikisi de bu işin tehlikesini biliyorlardı. Daha önce düşündükleri yolda kurulan birçok "halk" tiyatroları başarısızlığa uğramıştı. Uğramıştı, ama bunun nedenleri de vardı. Stanislavski de,

(1) Stanislavski nin oyunculuk yönteminde, bu "İç Aksiyon,, olarak karşımıza çıkar.

Danchenko da bu nedenleri çok iyi biliyorlardı. Kuracakları tiyatronun aynı başarısızlığı tatmaması için bu nedenleri şu yolda sıralıyorlardı:

1) Oyuncular arasında artistik disiplinin olmayışı; oyuncuların pek kabiliyetli kişilerden seçilmemiş oluşları. Örneğin, bir özel tiyatroda Schiller'in *Don Carlos*'u için yedi oyuncu baş rolü istemiş, içlerinden biri zorla ikinci derecede bir role razı olmuşsa da, ne provalara gelmiş, ne de rolünü ezberlemiştir.
2) Tiyatro döneminin ilk iki oyunundan başkası için yeterli sayıda çalışma yapılmayışı. Bu ençok çalışılan iki oyun için bile yalnızca onbeş günlük bir prova süresi ayrılması.
3) Bu gibi tiyatrolarda temsillerin bildirilen saatten yarım saat, hatta kırkbeş dakika sonra başlatılması ve perde aralarının gereğinden çok uzatılması. Bu da seyircinin sıkılmasına yol açıyordu.
4) Oyunların sahne düzeninde yenilik ve doğrudürüst bir yorum olmayışı.
5) İyi, akıllıca bir repertuvarın yapılmayışı.

Stanislavski ile Nemirovich-Danchenko şu sayılan son iki nokta üzerinde işbirliği yapmayı kararlaştırdılar. Stanislavski oyunların seçimi üzerinde Danchenko'ya tam yetki veriyor, buna karşılık oyunların sahneye konması işinde kendi de tam yetki istiyordu. Yâni Stanislavski'nin sahne düzeni konusunda veto hakkı olacak ve o istemeyince sahne düzeninde bir değişiklik yapılmayacak, ama Danchenko da oyunların seçiminde ve işin edebî yönünde tek yetkili kişi olacak, onun da bu alanda veto'su bulunacaktı. Bu konu uzun bir tartışmaya yol açmasına rağmen, her ikisi de bunu kabul etmişler, ilerde herhangi bir durumda bunun bozulmaması için sözleşme imzalamışlardı. Böylece, kurulacak tiyatronun ilk başarılı adımı atılmıştı.

Stanislavski ile Danchenko, onsekiz saat süren konuşmaları sırasında sahne ahlâkı konusunda bazı önemli şeyler kararlaştırdılar. Stanislavski, oyuncuların bir tiyatroya çok büyük zarar verebileceklerini bildiğinden işe sahne ahlâkından başlamayı doğru görmüştü. Dünyanı bütün tiyatroları için gerekli olan bu küçük aforizmalar şöyle sıralanmıştı:

1. Küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncu vardır (1).
2. Bugün Hamlet rolüyse, yarın küçük bir rol, ama oyuncu küçük bir rolde de sanatın ıgösterebilmelidir.
3. Yazar, oyuncu, dekorcu, giysici ve sahne işçilerinin tümü bir tek erek

(1) Schepkin'in iyi bılinen bir sözüdür bu.

için işbirliği yapacaklardır: Bu erek, oyun yazarının temel düşüncesini seyirciye iletmektedir.

4. Tiyatro gardroptan başlar.
5. Tiyatronun yaratıcı hayatını baltalamak büyük bir suçtur.
6. Tiyatroya geç kalmak, tembellik, kapris, isteri, rolünü anlamamak, yapılan bir hatayı tekrarlamak zarar vericidir. Bunların kökü kurutulmalıdır.

Netekim, daha tiyatronun ilk kuruluşunda, 14 Haziran 1898'de, çalışmaların yapıldığı Pushkino'daki ahırda, oyunla hiç ilgisi olmayan bir kavga çıkmıştı iki kadın oyuncunun arasında. Bu da çalışmaları iyice aksatmıştı. Stanislavski için bu kişisel bir tragedyaydı. Tiyatronun bütün geleceği tehlikedeydi o anda. Yıllardır elde etmek istediği şey iki kafasız kadının gereksiz kaprisi yüzünden yokolacaktı. Stanislavski, kendini ahırdan zor atmış ve bir ağacın dibinde, bir çocuk gibi, boşanırcasına ağlamıştı. Oyuncular ilk ve son kez Stanislavski'yi ağlar gördüler. Bir daha da çalışmalar sırasında böyle bir olay olmadı.

Moskova Sanat Tiyatrosu açıldığında (1898), Stanislavski yetmiş beş çeşitli role çıkmış durumdaydı (1)· Ama bir sahneye koyucu ve oyuncu olarak pek büyük ün yapmamıştı. Genç bir tiyatro eleştirmecisi olan Nikolai Efros, Stanislavski'nin oyunculuğunu kusurlu buluyordu. Genç sanatçı üzerinde Efros'un dedikleri doğruydu. Bunu Stanislavski de biliyor ve bunun için ona çok kızıyordu. Onüç yıl kadar sonra Efros ve karısını ziyarete giden Stanislavski (2) şöyle demiştir: "Bir zamanlar Efros'u kişisel düşmanım sayardım. O zamanki genç gururumla kusurlarımın söylenmesine katlanamazdım. Arkadaşlarımdan ve dostlarımdan duyduğum pohpohlar beni mutlu ederdi. Deha olduğuma bile inanmaya başlamıştım. Birden ağzı süt kokan genç birinin beni eleştirme küstahlığında bulunduğunu görünce şaşırdım. Mutlaka kişisel bir düşmanlığı var sanırdım. Şimdi utanarak şunu itiraf edeyim ki, öyle zamanlarım olmuştur ki, elime bir tabanca alıp Efros'a gideyim ve açıklama istiyeyim" (3).

Stanislavski, dış gerçekleri çıkarmak için birçok ayrıntılara inen sahne düzeni notları hazırlamıştır. Sonra bu plânlanmış noktalar sayısız provalarda gerçekleştirilirdi. Stanislavski için çok sayıda prova yapmak gerekirdi bir oyunu doğru ve tam olarak sahneye getirebilmek için. O, ancak çok sayıda provayla yorumunu gerçekleştirebileceğine inanırdı. Provalara sabah onbirde başlıyan Stanislavski, bunların ilk bölümünü öğleden sonra beşte bitirirdi. Oyunculara üç saat yemek ve dinlenme tatili verir, akşam sekizden onbire değin ikinci çalışmasını yapardı. Böylece, Stanislavski bir günde iki oyunun provalarını yapabilirdi. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk oyunu, Tolstoi'un *Çar Fyodor*'u için onun yetmiş dört prova, yani iki buçuk ay çahştığı bilinen bir şeydir. Onun için de, bu oyun oynandığında büyük başarı kazanmıştır.

(1) Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 28 role daha çıkmıştır Stanislavski.

(2) Efros, sonradan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun destekleyicilerinden biri olmuştur.

(3) David Magarshack – *Stanislavski, A Life* (Mac Gibbon and Kee), s. 139

Psikolojik gerçekçiliği yeğliyen Stanislavski oyunculuk sanatı üzerinde gittikçe daha çok düşünmeğe başladı.Bu gelişme ile onun tiyatrosu bir "oyuncu eğitim okulu" durumunu aldı. Önceleri Chronegk'in dış gerçekçiliğinin etkisiyle düzenini sonraki çalışmalarına kıyasla daha yüzeyden hazırlayan Stanislavski'nin sonradan iç gerçekçiliğe eğildiğini izleriz. Chekhov'un oyunları yoluyla (1), oyunculuk sanatı üzerine artan ilgisinin sağladığı denemelerle, o salt dış gerçekçiliğin bir çıkar yol olmadığını anlamıştı. Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* üzerindeki çalışmalarda Stanislavski yönteminin değişmekte olduğunu sezmişti. Oyunu iyice yorumlamak için, konunun geçtiği Khitrov'a gitti ve orada eskiden yaptığı gibi, yeri, çevreyi değil, kişileri inceledi.

Bunun için ben, bugünün oyunculuk anlayışını daha iyi aydınlatma çabasıyla Stanislavski'nin 1934 yılındaki *Yöntemi* üzerinde durmayı doğru buluyorum (2).

Ekli çizelgede de gösterdiğim gibi, Stanislavski yöntemi temelinden çatısına kadar ayrıntılı evrelerle gelişir. 1 den 40 a kadar olan evreler şu yolda sıralamr bu yöntemde: 1– Kişinin kendi üzerinde çahşması, 2– Aksiyon, 3– Duygusal Gerçek, 4– Yaratma, 5– Sahne üzerindeki Yaratma,6– Duygusal gelişim (iç), 7– Duyguyu İfade Etme (dış), 8– Akıl, 9– İrade, 10– Duygu, 11– Aksiyon, 12– Büyüleyici "Eğer", 13– Verilen Çevre. 14– Niyet Süreleri, 15– Sorunlar, 16– İmgelem (Muhhayyele), 17– Duygusal Anı, 18 – Taklit, 19– Gerçeği Duyuş (yada Konsantrasyon), 20– Duygu Alışverişi, 21– Çeşitli Renkleri Sağlamak için yeniden duygu yaratma, 22– Duygu Alışverişi akımı, 23– Kalıplaşmayı yokeden Denet, 24– Sorunların Bitirilmesi, 25– Teyatral Kişilik ve Sahne Sempatisi., 26– "Etik" Disiplin, 27– "Tempo-Ritim", 28– Rahatlama, 29– Dış Tempo, 30– Sesi yerleştirme, 31– Diksiyon, 32– Konuşma Kuralları., 33– Dilin Duygu Yönü, 34– Hareket, 35– Dans, 36– Eskrim, 37– Spor, 38– Akrobasi, 39– Plastik, 40- Yürüme Sanatı.

Bu oldukça karmaşık yöntemin evrelerini tek tek açıklamadan önce, bütün bu yöntemi iki bölümde düşünmek gerekir: Oyuncunun iç hazırlığını gösteren *İç Mekanizma* ve oyuncunun dış hazırhğını gösteren *Dış Mekanizma.*

Yöntemin 11'den 27'e değin olan evreleri İç Mekanizmayı,28'den 40'a değin olanları da Dış Mekanizmayı içine alıyor. Bu iki mekanizmayı denetliyen üç öğe de 8,9,10'da gösterilen Akıl,İrade ve Duygudur. Öyleyse, ekli çizelgede gösterilen evrelerin solunu İç Mekanizmaya, sağını Dış Mekanizmaya koymak gerekir.

Şimdi geçelim bu evrelerin tanımlanmasına:

1 – KİŞİNİN KENDİ ÜZERİNDE ÇALIŞMASI: Bu bütün Stanislavski yöntemini taşıyan temeldir. Stanislavski bir rolü ifade ederken, oyuncunun o zamana değin bilinç altında topladığı hayata olan tepkilerini, düşüncelerini ve duygularını dışarı vuracağına inanır; bunun içinde, oyuncunun dünya üzerindeki bilgisini, görgüsünü arttırmasını şart koşar. Oyuncu, oyun kişilerini, bunlar arasındaki ilişkileri derinlemesine incelemelidir. Hayattaki olayları daha bir bilinçle gözlemeli, bu alan-

(1) Bk. Bölüm VI – Anton Chekhov

(2) Bk. Ekli Çizelge: "1934 yılında Stanislavski Yöntemi"

da imgelemini bilmelidir. Schepkin'in, öğrencisi Schumski'ye dediği gibi, "İyi de oynuyabilirsin kötü de, ama önemli olan *doğru* oynamandır."

2 - 5 AKSİYON, DUYGUSAL GERÇEK, YARATMA, SAHNE ÜZERİNDEKİ YARATMA: Bunlar Stanislavski yönteminin temel evreleridir. Bu yöntemin ilkeleridir. 11'den 40'a değin gösterilmiş olan evrelerin düğmeleridir. Aksiyon, yâni iç aksiyon ile Duygusal Gerçek İç Mekanizma'yı işleten düğme, öbür ikisi de Dış Mekanizmayı çalışıtran düğme olarak belirtilebilir.

6 - DUYGUSAL GELİŞME (İÇ): Oyuncunun hazırlığında İç Mekamzma'yı denetliyen anahtardır. Yöntemin en çok bu bölümü tartışmaya yol açmıştır.

7 - DUYGUYU İFADE ETME: Stanislavski yöntemini izliyenlerın daha çok yerine getirdikleri Dış Mekanizma bölümünün anahtarıdır. Ama bu yalnızca yöntemin bir bölümü olduğundan, yalnızca bu bölümü uyguluyanlar Stanislavski yöntemini kullanmıyorlar demektir.

8 - 10 AKIL, İRADE, DUYGU: Ruhsal hayatımızın üç motorudur bunlar. Akıl, düşünceleri ve anlayışı sağlar: 13, 15, 19–22 ye kadar olan evrelere egemendir. İrade, isteklerimizi yerine getiren güçtür: 21, 24, 27, 28, 30, 32 numaralı evrelere egemendir. Duygu, bizi "ifade yakıtı" ile doldurur: 32,34,36,37,39 evrelere egemendir. Stanislavski'ye göre, Akıl en kolaylıkla denetlenen ögedir. İradenin denetlenmesi Akıldan daha zordur, disiplin gerektirir. Duygu ise çok zor denetlenen bir ögedir.

11 - AKSİYON: Stanislavski bununla iç aksiyonu kastetmiştir. Bugünlerde Stanislavski'nin bu terimini "niyet etme" ile karşılıyorlar. İç aksiyon konuşmamıza bağlı olmadan sahne üzerinde oluşan şeydir. Bu iç aksiyon (ya da niyet etme) bir oyuncu için yalnızca o konuşurken ortaya çıkmaz; oyuncu konuşurken, dinlenirken yalnız başına sahnedeyken de varolan bir akımdır. Bu duygudan da önemlidir. Kimi oyuncular duygunun her şey olduğunu sanırlar. Oysa yalnızca duyguyla olabilseydi bu iş, o zaman bütün oyun sınırlı bir oyunculukla ortaya çıkabilirdi. Önemli olan bir oyuncunun "niyet etmesi" gereken şeyi her an akılda tutmasıdır. Stanislavski yönteminin ve oyunculuk sanatının en önemli ögelerinden biri olan "iç aksiyon" u biraz daha aydınlatmak gerekiyor. Bir yönden bu, bir oyuncunun sahnede olmasının bir gerekçesidir; yâni oyuncunun sanat değeri bununla belli olur. Örnek olarak, oyuncunun söylediğini varsaydığımız bir cümlesini buraya alalım: "seni seviyorum", sözünü söylüyen bir oyuncu oyunun anlamına göre bunu doğrudan, gerçekten o kimseyi sevdiğini ifade etmek için söylemiş olabilir, ama başka bir oyunda "seni seviyorum" cümlesiyle tam karşıt anlamı ifade etmesi gerekebilir; işte "seni seviyorum" cümlesiyle SENDEN NEFRET EDİYORUM anlamını ifade edebilen oyuncu iç aksiyonu iyi kurmuş demektir. Oyuncunun söylediği sözcüklerden çok, bir sahnede bu sözcüklerle seyirciye aktarmaya "niyet ettiği" şey önemlidir.

12 - BÜYÜLEYİCİ "EĞER": Çoğu kimsenin hayatlarında denemediği şeyler vardır; bir oyuncu da her şeyi denemiş değildir. Oyun içinde bu denemediği şeyi, ya da olayı canlandıracak olan oyuncu,.o şeyi, ya da olayı sanki denemiş gibi kendini hazırlamağa başlar. Örneğin, tabancayla intihar eden bir kişiliği canlandıracak olan oyuncu, hayatında böyle bir şeyi denemediği halde, tabancayla intihar etmenin

nasıl olacağını düşünecektir. "Büyüleyici Eğer" den kasıt oyuncunun hiç denemediği bir şeyi yapabilmesi için "eğer" sözcüğü ile başlayıp kendini büyülemesidir.

13 – SAĞLANAN ÇEVRE: Oyuncunun kendi sahnesini doğru oynuyabilmesi için, seyircinin görmediği daha önceki bir olayı içinde duyarak sahneye çıkması gerektir. Örneğin, Hamlet'i ilk gördüğümüzde, onun bizim görmediğimiz birtakım olaylar yüzünden belli bir ruh durumu içinde olduğunu izleriz. Hamlet'in babası ölmüş, annesi amcasıyla evlenmiştir. Bu olayları seyirci izlemez; yâni oyun başladığında bu olaylar çoktan olup bitmiştir. İşte bu önceden oluşmuş şeyleri iyi bir oyuncunun seyirciye aktarabilmesi şarttır. Kısacası, oyuncunun daha önceden verilen çevreyi içinde duyması ve seyirciye duyurması gerekir.

14 – NİYET SÜRESİ: Bir "niyet"in başlangıcından bitimine değin olan süre kastedilmiştir Stanislavski tarafından. Örneğin, oyuncu karşısındakinden şüphelendiğini imâ etmek ve bunu da karşısındakine hissettirmek istiyor. Bunun için ya "Senin yaptığını biliyordum!" gibi tek bir cümle kullanır, ya da altı satır süren bir cümle kullanır. Bazan da bu niyet bütün bir sahne sürebilir. İşte bu niyetin başlangıcı ile sonu arasındaki süre kastedilmiştir bununla. Oyuncu bu niyet sürelerini ölçülü bir yolda, sözcüklerini dengeliyerek çalışmalarda hazırlıyacaktır.

15 – SORUNLAR: Büyük bir "niyeti" belirtecek küçük niyetlere sorun (mesele) diyor Stanislavski. Şöyle bir örnek verelim: Oyun içinde kişilerden biri zengin bir evi soymayı aklına koymuştur, evi soymayı aklına koymuş kişiyi oynuyan oyuncunun "niyeti" evi soymak olacaktır. Yâni bu ruh durumuna hazırlayacakıtr kendini. Bu soyma sahnesine hazırlık olmak üzere oyuncunun niyetini seyirciye belli edecek birtakım küçük "sorunları" işlemesi gerekir. Örneğin, daha sonra soyacağı eve gelen bu kişi, uşağın kapıyı açmasından sonra uşağa belli etmeden evi gözleriyle tarayacaktır, ev sahibesiyle karşılaştığında ancak seyirciye belli edecek yolda kadının boynundaki gerdanlığa dikkatle bakacaktır vb. Oyuncunun bu küçük hareketlerine, Stanislavski, "niyet"i tamamlıyan, ya da belli eden "sorunlar" terimini uygun görmüştür.

16 – İMGELEM (Muhayyele): İmgelem bir oyuncunun teknik aracıdır. Stanislavski, bir oyuncunun imgelemini geliştirmesi için birtakım çalışmalar vermiştir. İmgelemi olmayan birine, kabiliyeti verir anlamına gelmez bu; zaten imgelem yönünden kısır olan bir kimse de iyi bir oyuncu olamaz kanımca. Ama oyuncu imgelemini geliştirebilir· Sahne üzerinde olan bir şey, gerçekte olan bir şey değildir: Oyuncunun yanındaki kadın oyuncu gerçekten onun kızkardeşi değildir, yalnızca başka bir sanatcıdır. Resimi yapan o değildir, resim bir ressam tarafından yapılmış oyunun anlamı yönünden o yapmış gibi gösterilmiştir. Bunun için, oyuncu sahne üzerindeki sürekli imgelemini kullanmak zorundadır. Ama oyuncu yalnızca somut şeyler için değil, soyut olanlar içinde kullanır imgelemini. Örneğin, düşünceler için de kullanacaktır bu aracını.

17 – DUYGUSAL ANI: Oldukça karmaşık olan bir evredir bu. Kabaca, belli bir duygu sahnesinde, oyuncunun geçmişte başından geçen ve ona çok etki eden bir olayı anımsamasıdır. Stanislavski'nin bu kuramı şöyle açılabilir kanısındayım:

Oyuncu kafasını rahatlatıp geçmişte ona çok etki etmiş bir olayı anımsıyacak (nerede, kiminle, nasıl, günün hangi saatinde, nasıl bir çevrede?) Sonra bunu yeniden yaşatacak, ama geçmişte ne duymuş olduğunu anımsamıyacak –birçokları bu hatayı yaparlar – yalnızca o sırada bu geçmişteki olayın onun üzerinde ne gibi bir etki yaptığını görecek, böylece geçmişteki duyguyu değil, ama geçmişteki duyguya yakın bir duyguyu elde edecek. Ünlü kadın oyunculardan Ellen Terry, duygulu sahnelerde Normandy kiliselerinde çalınan müziği hatırladığını söyler.

18 – DİKKAT: Stanislavski kitabında "dikkatin toplanması" diyor buna ya da "konsantrasyon". Ama bu genel anlamda bir "konsantrasyon" değil. Oyuncunun, *seçimi* ve *iradesi* ile istediği yere dikkatini toplaması anlamını getiriyor bu evre.

19 – GERÇEĞİ DUYUŞ: Oyuncunun yaptığına inanması olarak da yorumlanabilir bu. Burada da yanlış anlaşılma tehlikesi vardır: Oyuncunun yaptığına inanması, bu yaptığını "içtenlikle" yapma şeklinde yorumlanmamalıdır. Stanislavski bununla, kişi için inandırıcı olan bir olayda gerçek olan bir taraf bulup oyuncunun bu olayın bütün sorunu üzerinde bir inanç beslemesini kasteder. Buna imgelemini de ekleyen oyuncu yaratma yoluna girecektir. İyi bir oyuncunun temel ögelerinden biridir bu. Böylece, olayın oyuncu tarafından seyirciye aktarılmasında inandırıcı bir tanım sağlanmış olur.

20 – DUYGU ALIŞVERİŞİ: Oyun sırasında, ya iki oyuncu, ya bir oyuncuyla bir gurup, ya da bir oyuncuyla bir eşya arasında kurulan *bağ* kastedilmiştir bununla. Ama bu hep göz göze buluşma ile elde edilen bir durum değildir, gözgöze buluşmadan da, bakışmadan da bu bağ, bu alışveriş kurulabilir Stanislavski'ye göre. *Bir Oyuncu Hazırlanıyor* (1) adlı kitabında, o bunu *iç duyguların bağı* olarak tanımlamıştır.

21 – ÇEŞİTLİ RENKLERİ SAĞLAMAK İÇİN YENİDEN DUYGU YARATMA: Bu da, oyunda çeşitleme yapma yönünden önemlidir. Söylenen söze, mimik ve el hareketleriyle karşıtlık sağlamaktır bu. Örneğin, çok beğendiğim bir oyuncunun büyüklüğünü ifade etmek için elimle yanağıma vursam ve "ne üslûp, ne oyun– büyük oyuncu gerçekten" desem, benim sözlerimi duymayan uzakta duran biri benim feci bir kazayı anlattığımı sanabilir. Oysa sözlerimi duyanlar için benim bu el hareketim daha etkileyici olabilir. İşte bir oyuncu da, oyununa renk vermek için sözlerini dengeliyecek karşıt mimiğe ve karşıt hareketlere baş vurmalıdır Stanislavski'ye göre.

22 – DUYGU ALIŞVERİŞ AKIMI: Oyuncuların karşılıklı duygu ölçüsünü yükseltmeleriyle, bu ölçünün, iki taraf tarafından denetlenmesi ve ölçüye alınmasıdır. Belki, yalınç bir dille: Birlikte oynama da denilebilir.

23 – KALIPLAŞMAYI YOKEDEN DENET: Oyuncunun kendini ölçmesi, yargılamasıdır bu. Bazı şeyleri ifade etmek için insanların genel olarak yaptıkları hareketleri bir oyuncu tekrar etmekten kaçınmalıdır. Her oyununda aynı şeyi aynı hareketlerle ifade eden oyuncu kalıplaşma tehlikesine düşer; iyi bir oyuncu her oyununda aynı şeyi başka yollardan ifade edecek niteliktedir. Bizim tiyatromuzda kalıplaşma tehlikesi çoğu oyunculardan görülür. Örneğin, oyuncu ağlıyacaksa seyir-

(1) Konstantin Stanislavski – *An Actor Prepares* (New York: Theatre Arts, 1936)

ciye yarım, ya da tam arkasını dönerek eliyle gözlerini tutar; ya da oyuncu ağlamakta güçlük çekince bunu yapar. Oysa ağlama eylemi bir oyuncu tarafından çeşitli yollardan başarılabilir, ama bunun için de oyuncunun İç Mekanızma'sını iyi hazırlamış olması gerekir.

24 – SORUNLARIN BİTİMİ VE HAREKETTE USTALIK: 11'den 27'e kadar İç Mekanizma kastedildiğine göre, buradaki "hareket"ten de *iç hareket* anlamı çıkar. Bu belli bir hareketin (iç) bitip başka bir hareketin başladığını bilme durumudur. Her zaman sözün bitmesiyle hareket de son bulmaz. Bazan hareket daha da uzun, ya da kısa sürebilir. Onun için, iç hareketi denetliyecek bir ustalığa erişmek gerekir. Örneğin, sahnede bir cümlesiyle karısının nerde olduğunu merak ettiğini imâ eden bir oyuncu, başka bir cümleye geçtiği halde karısını hâlâ merak ettiğini belli edebilir; burada söz bitmiş, ama iç hareket hâlâ sürüp gitmektedir. Hatta konuşmanın konusu değiştiği halde merak sürebilir. İşte oyuncu, "merak ettiğini" sözleriyle tamamen başka bir konu üzerinde durduğu halde, seyirciye ifade etmesini bilecektir.

25 – TEYATRAL KİŞİLİK VE SAHNE SEMPATİSİ: Bu da İç Mekanizma ile ilgili bir evredir: Kişinin kendi kendini inceleyip sahne üzerinde kişiliğini tesbit etmesidir. Oyuncu, en iyi hangi tutumla belli bir rolü, kişiliğinin iyi ve doğru bir yolda canlandıracağını anlamalıdır.

26 – TÖREL (ETHİCAL) DİSİPLİN: (İğreltiler, makyaj için iç hazırlık). Bir oyuncu kullanacağı eşyalar için ve canlandıracağı rolün en uygun makyajını yapabilmek için bir iç hazırlığa girecektir. Bu iç hazırlık iğreltileri kullanmadan makyajı yapmadan önce bitmiş olacakdır.

27 – TEMPO–RİTİM: Çizelgede gösterilen İç Mekanizma evrelerinin sonuncusudur. Tempo, hızlı, ya da yavaşı gösteren bir ölçü, Ritim ise iç ölçüsüdür. Tempo –Ritim bağlantısı Stanislavski'nin hayatının sonlarında üzerinde uğraştığı bir evredir. Hatta ölüm yatagında bile, bu konu üzerinde düşünmüş, birtakım şeyler tesbit etmiştir. Psikolojik hazırlanma ile uygun ritmi edinme işidir bu. Bir oyuncunun canlandırdığı karekter için uygun tempo–ritmi bulmasiyle o karekteri doğru olarak canlandırması mümkün oluyor. Tempo–Ritim ikili bir işlemdir. Ünlü oyuncu Mikael Çhekhov, amcasımn tek perdelik oyunlarından birinde, cinsel yönden güçlü bir karısı olan, herkesten uzakta bir kulübede yaşıyan yetersiz, kısır bir erkeği canlandırabilmek için "kısırlık" duygusu veren bir Tempo–Ritmi bulmuştur kendine: Duraklamalı hareketler ve kekeme konuşmasiyle bunu sağlamıştır. Böylece, yalnızca seyirciye kısırlığı aktarmakla kalmamış, oyundaki karısına olan ilişkisini kendi iç duygu akımında katarak vermiştir ünlü sanatçı. Tempo–Ritim çalışmasından sonuç elde edebilmek için, önce iç ölçüyü belli bir evreye getirdikten sonra bunu tempoyu uydurmak gerekir. Ancak bu Ritim ve Tempo her oyuncuya göre değişebilir. Her oyuncu kendi iç ölçüsü oranında, rolünün en uygun temposunu bulacaktır.

28 – RAHATLAMA: Dış Mekanizma'nın ilk evresidir. Bir oyuncu için büyük bir önem taşır. Oyun sırasında oyuncu mutlaka bir gerilim içinde olduğundan, göv-

desel rahatlamasını doğru yapan bir oyuncunun seyirciye aktardığı çok daha inandırıcı olur Stanislavski'ye göre. Çünkü gerilim, duyguları baskıya alır, belki de öldürür. Onun için, bir oyuncunun kaslarını rahatlaştırması için bir takım çalışmalar yapması önemlidir.

29 – DIŞ TEMPO VE RİTİM: Bu 27 sayılı evreye bağlıdır. Oyuncunun duyguları Tempo–Ritimi bir uyum içine aldığı gibi, dış Tempo–Ritimde oyuncunun duygularına bağlıdır. Bunun için, oyuncu eğitiminde zaman ve ritim duygusunu geliştirici çalışmalar yapılmalıdır. Zaman ve ritim duygusunun yaratıcılıkla ilgisi vardır; rolüne göre değişir çünkü.

30 – SESİ YERLEŞTİRMEK: Stanislavski'ye göre, çok önemli olan şeylerden biri de oyuncunun sesini yerleştirme yeteneğidir. Ses yanlış yerleştirildiği taktirde, hem seyirci, hem de sanatçı için çok rahatsız edici olur. Ses yerleştirme işi, oyuncunun oynadığı rolün ereğine göre yapılır. Onun için, bir oyuncunun ses temrinleri yapması şarttır.

31 – DİKSİYON: Bu seslerin niteliğini bilerek dilin ruhunu anlamayı sağlar. Oyuncu için önemli olan yalmzca sözçükleri doğru söyleyiş değildir. Sözcüklerin seslerinin bize ne verdiğini bilmek gerekir. Seslerin kimi güzel, kimi çirkin, kimi de gülünçtür.

32 – KONUŞMA KURALLARI: (a) Tonlama, (b) Duruşlar, (c) Vurgular... Oyuncunun, doğru yorumu getirebilmesi için, konuşmasındaki tonlamayı tesbit etmesi gerekir önce. Sonra da, duruşların ve vurguların nerelerde olması gerektiğini çok dikkatli bir yolda inceliyecektir oyuncu.

33 – DİLİN DUYGU YÖNÜ: Oyuncu, sözcüklerin getirdiği fikirleri, bağlantıları, anlamları ve anıları bilecek yolda konuşmasını hazırlıyacaktır. Konuştuğunun bir de duygu yönü vardır çünkü. Sözlerinin duygu yanını kavrıyamıyan bir oyuncu baştan sona yanlış konuşur.

34 – HAREKET: Sahne üzerindeki dış hareketler kastedilmiştir bununla. Sahnede yürüyüşler ve gövdenin etkileyici yolda, bir bütün olarak uyumlu bir şekilde hareket etmesini sağlamak şarttır bir oyuncu için.

35 – DANS: Bir oyuncunun bazı dans sahnelerini oynuyabilmesi için dansa çalışması gerekli olduğu gibi, onun gövdesini uyumlu bir şekilde hareket ettirebilmesi için de dans önemlidir.

36 – ESKRİM: Kavga sahnelerinden başka, eskrimin başka sahneler için de yararı vardır– oyuncunun kaslarını yumuşatır, karşısındakine dikkat etmesini sağlar. Ayrıca, gövdesine hafiflik ve kıvraklık verir.

37 – SPOR: Sağlıklı bir gövde oyuncu için önemli bir şeydir. Oyuncu gerek sağlık, gerek gövde esnekliği sağlamak için sürekli spor yapacaktır.

38 – AKROBASİ: Stanislavski, akrobasinin oyuncunun göz pekliğini ve duygusunu arttırdığını söyler. Bu aynı zamanda, oyuncunun önemli sahnelerde hiç düşünmeden güç bir hareket yapabilmesini sağlar.

39 – PLASTİK: Oyuncu oynarken yumuşak uyumlu bir hareket sırasıyle gövdesini ve gövdesinin bölümlerini kımıldatacaktır. Stanislavski, Duse'un temsil-

lerinde, bu ünlü oyuncunun, klasik Yunan estetiğinin etkisinde kaldığını izlemiştir. Eski Yunan heykellerindeki o hareket bütünlüğü, estetik kaygusu ve uyumlu çizgiler Duse'un oyunculuğunu renklendiren etmenlerdir.

40 – YÜRÜME SANATI: Yürüme çeşitlerini içine alır. Karakteristik yürüme biçimleri. Ama bu daha fazla bir şeydir: Stanislavski, sahne gerisinde, provalarda gayet iyi yürüyen bir oyuncunun sevirci önündeki gerilimi ve heyecanı yüzünden, çok sert, çok iğreti yürüyebildiğini söyler. Bunu gidermek için, belli birtakım çalışmaları sürekli yapmak gerekiyor,. Bu çalışmalarda, gövde dengesi üzerinde çalışırken gövde ağırlığının nereyi baskı altına aldığı tesbit edilmelidir.

Çizelgenin üst sol köşesinde, B harfiyle gösterilen "Bel Kemiği" terimi altında incelenecek olan bölüme "Üst–erek"de denilmektedir. Bu, oyunu denetliyen ana fikir, ana temadır. Her oyuncunun kendi rolü içinde bu ana temayı, ya da üstereği ortaya çıkarması gerekir.

Bir de çizelgede gösterilmeyen, "Uzun Mesafeli Mod" terimiyle anlatılmak istenen önemli bir nokta daha vardır. Bu oyuna egemen olan ruh durumunu gösterir. Oyunun sahneleri nasıl olursa olsun, oyunun bütünlüğünü kapsayan hava neyse onu belirtir. Örneğin, *Othello* Iago'ya, "Ah, kan, kan, kan," der, *Onikinci Gecede* Malvolio "Topunuzdan öcümü alacağım," der. Her ikiside öç duygusu içindedirler. Ama bu iki cümlenin "uzun mesafeli mod"u birbirinden ayrıdır: *Othello*'nun ki trajik, *Malvolio*'nunki komiktir.

Stanislavski, sürekli bir araştırma içindeydi; hayatının sonuna değin de araştırmalarına ara vermedi. Onun için de sürekli bir değişim içindeydi, gelişim içindeydi Stanislavski. "Bu benim yöntemim değil", diyordu bu büyük tiyatro adamı, "Ben birşey bulmadım. Yalnızca yaratılış y^{asa}larına dayanan birtakım özellikleri tesbit ediyorum." Ölümü yaklaştığında bile hâlâ araştırmalarım sürdürüyordu Stanislavski; Tempo–Ritim kavramı üzerinde deneyler yapabilmek için dönen bir tekerlek üzerine yerleştirilmiş renkli elektrik ampulleri kullanıyordu. Tekerlek çeşitli tempoda döndükçe, duygular üzerinde ne gibi bir renk ve hareket etkisi yaratacağını anlamak istiyordu.

Stanislavski, bütün bu araştırmalarına, getirdiği yeni bir yönteme rağmen, kendinden başka yolda düşünen tiyatro adamlarını da dinliyordu. Koparmamıştı onlardan kendini. Netekim, Gordon Craig'i *Hamlet*'i koymak üzere Moskova'ya davet etmişti. Birçok noktalarda – Ophelia, Polonius, Hayalet – anlaşamadıkları halde Stanislavski Craig'in *Hamlet*'i sahneye koymasını istemişti. Stanislavski'nin kendi anlayışına karşıt olan bir tiyatro adamını neden davet ettiğini, 18 Aralık 1908'de ilk kez oynanan *Hükûmet Müfettişi* adlı oyunla ilgili olarak onun Gurevich'e yazdıklarından anlıyoruz: "Tabiî biz gerçekçiliğe geri döndük, daha derin; daha ince, daha psikolojik bir gerçekçiliğin ardındayız. Bu yolda biraz daha güçlenelim o zaman istediğimizi elde edeceğiz. Bunun için Gordon Craig'i davet ettik. Yeni yollar yeni biçimler aradıktan sonra güçlenmek için yeniden gerçekçiliğe döneceğiz. Sahne üzerinde İzlenimci Tiyatro'da soyutlamanın, yetkin ve derin bir ger- çekçilik yoluyla sağlanabileceğine inanıyorum. Bütün öbür yollar yanlıştır, çıkmaz sokaktır." (1).

(1) David Magarshack – *Stanislavski, A Life* (MacGibbon and Kee), s. 294

Stanislavski'nin yukarıdaki sözlerinden de anladığımız gibi, o kendi yöntemini geliştirmek için anlayışına karşıt olan bir tiyatro adamının çalışmasını bile görmek istemişti. Onun, yöntemini her gün biraz daha geliştirmek isteği, onu hayatının sonuna değin süren bir çalışma içine atmıştır. Yöntemini iyi bir duruma getirdiği 1934 yılında, onu görmeye gelen Group Theatre oyuncularına, "Yönteminin size yardımı yoksa, unutun onu," demişti, hemen sonra da eklemişti, "Ama belki de siz bu yöntemi doğru dürüst kullanamıyorsunuz."

Stanislavski'nin yöntemini doğru dürüst kullanma işi bir oyuncunun duyarlılığına dayanan bir şeydi. Netekim, bu yöntemi iyi bir yolda uygulayan Mikael Çekhov, rolünün en küçük ayrıntılarına dek duyarlı olan bir oyuncuydu. Stanislavski, Gordon Craig'e "Benim yöntemimin en iyi nasıl uygulandığını görmek istiyorsanız, bu akşam gidin Mikael Chekhov'u görün· Amcasının birkaç tek perdelik oyununu oynuyor," demişti. Mikael Çekhov çalışmalarında yöntemin İç Mekanızma'ya ve Dış Mekanızma'ya giren bütün evrelerini içine sindiren bir oyuncuydu. Çalışmalarında, yukarda saydığım evrelerin birini dışarda bırakmayan, Stanislavski'nin anlayışıyla çalışan katıksız bir oyuncuydu. Stanislavski'nin yolunda yürüyen Çekhov, "psikolojik jest" adını verdiği oyunculuk anlayışını geliştiriyordu. Çekhov'un "psikolojik jest"ini Robert Lewis'in (1) verdiği bir örnekle açıklamayı doğru buluyorum. Lewis, Chekhov'u *Tufan* adh oyunda görmüş: Birinci perdenin sonunda, hızla bara giren bir adam, "barajın yıkıldığını, herkesin boğulacağını," haykırarak bildirmiş. Böylece, ikinci perdenin başında, çok yakından öleceklerine inanan kimseler, birbirlerine karşı yaptıkları haksızlıkları affettirmeye, birbirlerinden özür dilemeye başlamışlar. Mikael Çekhov, Amerikalı bir iş adamını oynuyormuş. İlk perdede ortağı ile çekişen ve kavga eden Amerikah iş adamı (Çekhov) bu perdede arayı bulmaya çalışıyormuş. Ondan nefret etmediğini, iş hayatının pisliğinin buna sebep olduğunu, yoksa ortağını sevdiğini söylüyormuş. Ortağı buna pek inanmadığından inandırmak için birçok şeyler tanıtlama yolunu seçmiş. Ama asıl önemli olan şu: Çekhov konuşurken, elleriyle adamın yüreğini delip çıkarırmış gibi hareket ediyormuş. Bu hareket böyle sürdükçe seyirciyi büyüleyici bir düşünce etkilemiye başlıyormuş: "aşk başkasıyle bir tek olmaktır..." Çekhov'un ellerine verdiği bu hareket yaratıcı bir imgelemi gösteriyor. Onun iç hazırlığını çok iyi yaptıktan sonra bunu ifade ediş şekli gerçekten Çekhov'un büyük oyunculardan biri olduğunu belli ediyor.

Sanat Hayatım adını verdiği otobiyografisinde, yaptığı büyük işleri alçak gönüllülükle önemli değilmiş gibi gösteren Stanislavski'nin anlaşılması ancak onun yazdıklarının okunup yaptıklarının incelenmesiyle mümkün olur. Bir bölüm içine sığdırmaya çalıştığım Stanislavski yönteminin yorumu okuyuculara ancak ipuçları verecek niteliktedir· Oldukça karmaşık olan bu yöntemi iyice anlıyabilmek için onun kitaplarını okumak gerekir. 1936'da yayınlanan *Bir Oyuncu Hazırlanıyor* (An Actor Prepares) yönteminin İç Mekanizma'sı üzerinedir; ölümünden sonra, 1949 da yayınlanan *Bir Karakteri Ortaya Çıkarmak* (Building A Character) ise onun yön-

(1) Robert Lewis – *Method–Or Madness* (Samuel French, Inc. ,1958), ss. 55–6

teminin Dış Mekanizma'sını kapsar. Ama bu iki kitabın ruhuna girebilmek için de muhakkak onun otobiyografisini okumak gerekir.

Stanislavski, 1935 yılında Moskova yakınındaki bir sanatoryumda yazını geçirirken, yeni kurulan Dram ve Opera Stüdyosu'nun üyelerinden birine şöyle demiştir: "Bizim yöntemimiz dört katlıdır, dört algı düzeyi üzerine kurulurdur. Yöntemin ögelerinden (alışveriş, sorunlar, mantık, vb.) tam olarak yararlanabiliyorsa oyuncu birinci kata çıkmıştır. Kendi için alışveriş, sorun çizgilerini, öbür çizgileri çizebiliyorsa rolünü canlandırmakta kişilik kazanmış demektir, bu da onun ikinci kata eriştiğini gösterir. Üçüncü kata varabilmek için, oyuncunun kendini yönetecek, içindeki egemen olan fikri doğru olarak bulmuş olması gerekir. Bu egemen olan fikir her oyuncuya göre değişir... Yöntemimizin dördüncü katı bilinçaltı dünyasıdır. Buna oyuncu ancak tekniğinin ustası olduğu zaman erişebilir; tekniğinin ustası olmak demek tekniği düşünmiyecek aşamaya gelmek ve esinlenme, sezgi ile yaratıcılığa girmektir." (1). Bunları söyledikten sonra geleceğin tiyatrosundan "oyunculuk tiyatrosu" olarak söz eden Stanislavski, yeni kurulan Dram ve Opera Stüdyosu'ndaki ilk dersinde öğrencilere: "Piyango size vurdu," demiştir, "şimdi sizi suya atacağım, yüzmeye çalışın, boğulmaya başlarsanız, korkmayın ben sizi kurtarırım."

Bu stüdyoda çalışma sırasını değiştirmiştir Stanislavski; önceleri oyuncuyu sahne düzeninin içine oturtmaya çalışırken, yeni anlayışıyla bu stüdyonun öğrencilerine, "sahne düzeninin oyuncunun çalışması sonucu doğması gerekliliğini" savunmuştur. "Gelecekte, " demiştir Stanislavski, "bütün örgensel işlemlerin tazeliğini koruyabilmek için önceden tesbit edilmiş sahne düzeniyle çalışmıyacağız artık." Böylece, sahne düzeninin ana hatlarını çizen oyuncu olacaktır...

David Belasco (1853 - 1931)

Amerikan Tiyatrosunun belli başlı ilk sahneye koyucusu David Belasco'dur, dersem yanlış olmaz. Ancak Avrupa'daki öncülerin tersine, o ticari tiyatroyu destekleyip bu tür tiyatroyu gütmüş olan bir kimsedir. Oysa Saxe – Meiningen Dükü olsun, Antoine olsun, Brahm olsun, Stanislavski olsun, tümü bu anlayıştaki tiyatroya karşı çıkmış sanatçılardır. Belasco'dan önce Augustin Daly, Dion Boucicoult gibi sahne tekniği üzerinde duran, Amerikan tiyatrosunu geliştirme çabası içinde olan yazarlara raslarız. Ama bu tiyatroya ilk kez derli toplu oyunculuğu ve sahne düzenini sağlıyan, hiç şüphe yok ki, Belasco'dur.

Onun tiyatro anlayışı fotoğrafik gerçekçiliktir. Sahne etmenlerini de bu yolda kullanır. Ama belli bir tiyatro bütünlüğü sağlıyarak yararlanır bu etmenlerden. Bu yüzden sahne mekaniğini çok iyi bilen bir sahneye koyucudur Belasco. Yöresel oyunların dekorlarını gerçeğe uygun bir yolda verebilmek için ayrıntılı bir çahşmaya girer. Örneğin, *Altın Batı'nın Kızı* (The Girl of the Golden West) adlı oyun, 1905 yılında Pittsburgh'da Belasco'nun tiyatrosunda oynandığında sanatçı bu oyunun ışıklama düzenini en küçük ayrıntısına kadar hazırlamıştır. İlk sahne

(1) David Magarshack – *Stanislavski, A Life* (MacGibbon and Kee), s. 388

ay ışığında yükselen başı dumanlı dağların romantik görünüşüdür. Bu oyun daha çok ikinci perdesi ile ün salmıştır o zamanlar. Bu sahnedeki kar fırtınası okadar gerçeğe yakın bir yolda düzenlenmiştir ki seyirciler kar fırtınasının ortasına düştüklerini sanmışlardır (1). Yine 1917'de sahneye koyduğu *Kaplan Gülü* (Tiger Rose) adh oyunda kütüklerden yapılmış bir kulübe, kulübenin çevresinde çam dalları vardır. Bu çam dallarından yayılan çam kokusu seyir salonuna yayılmıştır. Belasco, seyirciyi bu çam kokusuylada sahnenin havasına sokmayı denemiştir böylece. Hele rüzgarh yağmur sahnesini okadar inandırıcı yapmıştır ki Belasco, oyun bittiğinde tiyatrodan çıkan seyirciler dışarda yağmur yağmadığım görünce şaşırmışlardır (2).

Belasco'nun gerçekçilik anlayışı, Stanislavski'nin anlayışına kıyasla daha sığdır, Hernekadar, Amerika'da Freud'un etkisiyle yazılmış olan psikolojik oyunları ilk o sahneye getirmişse de, onun gerçekçiliği salt fotoğrafik açıdan işlemesi sahne düzenini, sığ, yalnızca teknik bir ustalık durumuna getirmesine yol açmıştır. Kanımca Amerikan tiyatro anlayışında ve sahne düzeninde bir evrim yapmış olsa da, Belasco Amerikan tiyatrosunu Avrupa tiyatrosuna kıyasla biraz geciktirmiştir.

Onun sahneye koyduğu melodramlarda "lirik öğe" ağır basardı. Ama bu kimi eleştirmecilerin dediği gibi, onun şiiri getirmesi değildir sahneye. O halk beğenişinin romantik kalıplarını sahneye getirmekle daha çok tiyatro gişesinin dirimliliğini sağlamıştır bence. Bunun içinde, sahne düzeninde Belasco'nun önem verdiği iki esas vardı: *Görüntü* ve *Etmen*. Bu görüntü ve etmen ögelerini sahnede belli bir estetik yaratmak için değil, seyircinin duygularına yönelip onların olağan beğenisini okşamak için kullanmayı yeğ tutmuştur Belasco.

Onun Amerikan sinemasına da çok etkisi olmuştur, hatta bugünün orta boy filimlerinde bile onun idealize edilmiş gerçekçiliğini görmek kabildir. Belasco'nun Naturalism'i içinde izlediğimiz ve Amerikalı eleştirmecilerin "lirik öğe" terimiyle anlattıkları idealize edilen yön (gerçeğin cilâlanması, duygululuk, ayrıntıların düzleştirilmesi, vb.) Amerikan filimciliğinde bugün bile sürüp giden bir alışkanlık durumuna gelmiştir.

"Ben bir pencere, ya da kapının, bir balkon, ya da şöminenin en etkili nerede olması gerektiğini en önce düşünürüm. Çünkü sahne düzenini ortaya çıkarmak için önce o sahnenin havasını yaratmak gerekir," (3) der Belasco. Bunun için, dekor sanatçısı ile birlikte bütün oyunu baştan sonuna değin oynar, girişlerle çıkışları tesbit eder Belasco. Onun bu tutumu, Antoine'nin önce çevreyi hazırlamasına benzer. Bu yönden, Antoine'nın etkisini sezeriz onda. Bence, Naturalist sahneye koyucular arasında Belasco'nun örnek aldığı kimse daha çok Antoine'dır.

Dekoru önceden sahne düzenine göre düşünen Belasco'nun, ışıklama işine de daha ortada birşey yokken yaptığını görüyoruz. O, Avrupa'daki öncülerden daha iler-

(1) William Winter – *The Life of David Belasco* (Cilt I ve II)

(2) Aynı Kitap

(3) David Belasco – *The Theatre Through Its Stage Door* (New York: Harper and Brothers, 1919), ss. 53–89

dedir ışıklama işinde. Onun ışığı kullanışındaki yaratıcılık ve özellik Belasco'yu Antoine'dan daha ileri götürür. Belasco için oyun "yaşıyan bir insan gibidir," Sahne düzenini hazırlarken bu hayatı olan oyunun "nerelerde güldüğünü, nerelerde ağladığını" önceden anlamak gerekir. İşte oyunun kan dolaşımını sağlıyacak olan ışıklama, bundan dolayı önemlidir Belasco için.

Dekor ve ışıklama düzenini ilk önce kağıt üzerinde hazırladıktan sonra, oyunun metnini dekor sanatçısına verir Belasco; hatta bu sahnelerin taslaklarını ve eskizlerini kendi çizer. Dekor sanatçısı maketleri hazırlar, bu maketler üzerinde düzeltmeler yapılır ve ışıklamada kullanılacak renkler seçilir. Bu minyatür sahne üzerine renkli celâtin kâğıtları ardından beyaz ışık tutularak ışıklamada kullanılacak renklere karar verilir. Sahnelere en doğru yorumu getirebilmek için bu ışıklama üzerine çalışmalar günlerce sürer. "Bir şarkının müziği neyse, ışıklamanın oyuna olan bağı da böyledir. Ruh durumlarını ve duyguları seyirciye aktarmakta tiyatronun hiçbir teknik etmeni ışıklama kadar güçlü değildir," der Belasco (1). Tiyatronun ereğini "Doğayı yansıtma" şeklinde alan sanatçı, sahneye Doğanın renklerini getirmeye çalışmıştır. Onun bu çabasına iyi bir örnek, biraz önce belirttiğim *The Girl of The Golden West*'tir.

Antoine'a benzeyen bir başka tutumu da boyalı panoya dekorlar yer vermeyişidir Belasco'nun. Her şeyin gerçek eşyalarla ortaya çıkarılmasını ister. Boyalı pano nun görüntüyü yokettiğini belirtir.

Giysilerin hazırlanması işini ise sona alıyor Belasco, Saxe – Meiningen Dükü'nün tersine. Giysileri son provalara bırakıyor. Ancak zamanın giysileri değil de, geçmişin giysileri olunca karekterlerin tammını yazıp giysileri hazırlıyacak sanatçıya veriyor. Bu arada saçlar, bıyıklar, sakallar üzerinde görüşlerini özetliyor. Giysi sanatçısı desenleri çizince renk üzerinde birlikte çalışıyor. Zamanın giysisi ise, oyunculara giyecekleri şeyin iyice bir tanımını yapıp dükkânlara gönderiyor. Oyuncuların oyun için satın alınan giysilere alışmaları için de bir iki gün bu giysileri dışarda da giydiriyor.

Antoine, gerçeklik duygusunu tam getireceğim diye nasıl sokaktaki bir kasap dükkânını olduğu gibi sahneye getiriyorsa, Belasco da gerçeklik duygusu uğruna oyunu için uygun gördüğü yırtık giysileri sokak serserilerinin sırtından topluyordu. Fakir bir dilenci, ya da serseri gördü mü hemen yanına yaklaşıyor, üstündeki pırtıları isteyip o adama yeni giysiler alıyordu. Belasco'nun bu davranışı da onun fotoğrafik gerçeğe çok önem verdiğini gösteren başka bir örnektir.

Bugün Amerikalı sahneye koyucuları oyuncuları hazırlama düzenlerini hâlâ Belasco'nun sırasına göre yapmaktadırlar. Belasco, profesyonel oyuncular kullanmaktansa, amatör oyuncuları alıp onları kendi yetiştirmeyi yeğ tutmuştur. (Dük'ün ve Antoine'nın tutumlarıyla aynı). Oyuncu seçiminde, elindeki oyunların kişilerine uyacak görünüşteki kimseleri yetiştirmeyi doğru bulmuştur.

Provalara başlamadan önce, Belasco onlara oynuyacakları karekterleri konuştukları satırların çokluğu, ya da azlığı ile değerlendirmemelerini, karakterlerin artis-

(1) Aynı Kitap

tik niteliklerine göre değerlendirmelerini söylemiştir oyunculara. Onun bu düşüncesi, Stanislavski'nin de bir özdeyiş olarak kabul ettiği Schepkin'in sözlerine benziyor: *küçük, ya da büyük rol diye bir şey yoktur; yalnızca küçük, ya da büyük oyuncu vardır.* Takım oyunculuğu isyiyen Belasco, oyuncuları bir bütünün ayrılmaz parçaları olarak kabul ediyor. Onun amatörlere eğilmesi de bu yüzden – tıpkı Saxe-Meiningen Dükü'nün yaptığı gibi...

Günlerce süren okuma provaları ve karakter yorumları bittikten sonra sahne provalarına geçiliyor. Benim burada önemli bulduğum, Belasco'nun oyuncuları yönetmekteki ustalığıdır. Sahne provaları başladığında sanatçı işin başına sahne yönetmenini bırakıyor ve ona, oyunculara hiçbir şey göstermemesini, oyuncuların kendi başlarına bir şeyler ortaya çıkarması gerektiğini söylüyor. Belasco'nun ilk başta oyuncuları böyle özgür bırakmamasının tek nedeni, onların kendi kişiliklerinin ışığında kendi yorumlarını yapmalarıdır. Sahneye koyucunun bu tutumu, Stanislavski yönteminin daha yalınç bir biçimidir.

Başlarda oyuncuları böyle özgür bırakan Belasco, onların sahne üzerindeki güvenlerini arttırdıktan sonra provalarına başlıyor. Sabırla tekrar tekrar aynı sahneyi, ya da aynı geçişi çalıştırdığını görüyoruz Belasco'nun. Oyuncuları incitmeden yapıyor düzeltmeleri, onları aşağılıyarak değil de, bir nükteyle, bir bakışla yapıyor bu işi. Bunun daha etkileyici olduğu kanısında sanatçı. Çünkü bir sahneye koyucunun bağırıp çağırmaktan çok bunu tatlılıkla yapmasının oyuncunun fantazisini kullanmasına yaradığına inanıyor. Bence bu sözlerde büyük bir gerçek payı vardır.

Belasco, bir oyun için dublör kullanmanın zararlı olduğu kanısında. Bir oyunu bir takımla en küçük ayrıntılarına kadar çalıştıktan sonra ikinci takımın ister istemez, birincisiyle karşılaştırılınca değişik oyun çıkaracaklarına inanıyor. Aynı sahne düzenini bile değişik oyuncularla birtakım renkleri değiştireceklerini, bunun da oyunun yorumunu yer yer ana çizgiden çıkaracağını belirtiyor. Belasco'nun bu düşüncesi tartışılabilir. Ama bu düşündüğü hiç de yanlış değil. Titiz bir sahneye koyucunun görüşü bu. Ancak acaba aynı sahne düzeni içinde, değişik oyuncular değişik renkler getirseler bile bu oyunun bütünlüğü için gerekli olan yorumu mutlaka değiştirecek midir? Sanmıyorum. Ana çizgiden sapmalar olsa bile, bu belki de oyunu daha renkli yapabilecektir. Ama Belasco'nun bunu bir sakınca olarak öne sürmesinde başka bir neden var. O, bunu paraca yanlış buluyor; hem iki takımın oyuncularına ödenecek ücretin artması, hem de seyircilerin sevdikleri takımı yeğliyeceklerinden, birinci, ya da ikinci takımı seçmelerinin gişeye zararı olacağını düşünüyor.

Başta da, belirttiğim gibi, Belasco, daha çok ticarî tiyatronun iyi bir temsilcisidir. Bu yüzden Amerikan tiyatrosunun daha çok bu yola girmesinde onun büyük etkisi olmuştur. Bugün, Broadway tiyatrolarının repertuvarlarına bir göz atacak olursak, sanat yönü yoğun olan oyunların azınlıkta kaldığını; buna karşılık, olağan seyircinin yeğ tuttuğu ticarî oyunların baş köşeye buyur edildiklerini izleriz.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan Tiyatrosu'ndaki en büyük etki Belasco'nun anlayışından geliyordu. Onun tiyatrosu Amerikan özelliklerini taşıyan Naturalist tiyatroydu. Gerçeği getirirken, Amerikan romantizmine de önem verişi,

kendine özgü bir gerçekçilik anlayışı sağlamıştır. Onun ışıklama düzeni üzerine bu kadar eğilmesi bu romantizmin bir sonucuydu.

Adolphe Appia
(1862 – 1928)

"Gövdeyi bırakın, ruhu verin," diyordu Naturalist yazarlara karşı çıkanlar. Sanat, gerçeği arıyorsa bunu dışta değil, içte bulmalıydı; sanat, gerçeği yansıtıyorsa bunu çevreden değil, kişiden yansıtmalıydı. Nauralism'in deneysel yanına çatan, özellikle Zola'nın ayrıntıcı, bilimsel sanat düşüncesine karşı duran yazarlar ve sanatçılar, buna karşı şiir gerçeğini savunuyorlardı. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Paul Fort'un şiir tiyatrosu kavramını canlandırışı, Belçika'da Maurice Maeterlinck'in ortaya çıkışı Naturalism'e karşı tepkiyi daha da güçlendirmeye başlamıştı. Daha sonra, yirminci yüzyılın başlarında W.B. Yeats'in estetik hareketleri yeğ tutan şiir tiyatrosu, yaşıyan ve egemenliklerini sürdüren yazarlar (Shaw, Hauptmann) olmasına rağmen, Naturalism'e olan bıkkınlığı arttırmıştır (1). Ama bu saydığım kişilere yollarını çizen üç önemli sanatçı vardı: İlki, daha önceki bölümlerde andığım Richard Wagner, ikincisi İsviçreli Adolphe Appia, üçüncüsüde Edward Gordon Craig'di.

Gerçekçiler sahneye koyucuyu bir gereksinme duygusuyla ortaya çıkarmışlardı. Başkaldırıcı öncüler, yâni Appia Craig, Meierhold, Copeau (2) ise sahneye koyucuyu yeni tiyatro bireşiminin (sentezinin) kurtarıcısı olarak görüyorlardı. Onlar tiyatronun yaratıcılarıydılar. Naturalist akımın ardında Zola'nın kişiliğini seçiyorsak, *Bireşimcilerin* ardında Wagner'i izleriz. Önceden de belirttiğim gibi, Wagner klasik Yunan Tiyatrosu'nun ışığında geliştirmişti ilkelerini. O modern toplumun– makineleşen, kurulaşan, bilimselleşen toplumun – seyircideki sanat anlayışını daraltığına inanıyordu. Bütün bunlara karşı çıkıp "geleceğin sanat yapıtını" hazırlamayı kuruyordu. Netekim, bu isteğini de gerçekleştirdi Wagner; *Gesammtkunstwerk* terimiyle tiyatro için bütün sanat kollarının bireşimini gerçekleştirdi (3). Bugünün tiyatrosu bu bireşimin sonucuyla anlam kazanır.

İsviçreli dekor sanatcısı ve kuramcısı Appia, Wagner'in ışığında tiyatro alanında yeni yollara doğru yöneliyordu. "Bir oyunu müzikten çıkarmak," diyordu, "müzik seslerinin dram düşüncesinin kaynağı olduğu anlamına gelmez; müziğin ereği aynı zamanda düşüncenin ereği olmahdır. Dramatik duygu akımının, iç dünyayı veren müzikle yansıtılmasıdır bu" (4). Ona göre, "gizli hayat" gerçekçi anlayıştaki

---

(1) Bu tepkiye rağmen, Naturalism bugün de yaşıyan bir akımdır. Bence bunun nedeni, bu akımın niteliği yönünden toplumsal ve siyasal değişmelerle yıpranamıyacağıdır.

(2) Son iki sahneye koyucudan (Meierhold, Copeau) özellikleri ve yaşadıkları dönemler yönünden ikinci ciltte söz edeceğim.

(3) Bunun için ben Appia ile Craig'e "Bireşimciler" demeyi uygun buluyorum.

(4) Adolphe Appia – *Art vivant ou nature mort?* (Milan: Bottegia di Poesia, 1923)

tiyatro konuşmasıyla ortaya çıkamazdı. Daha derinden gelişen, daha boyutlu bir konuşma düzeniyle olabilirdi bu ancak.

Appia'nın çıkış noktasında sorduğu soru ilk bakışta çok yalınçmış gibi görünen oldukça karmaşık bir sorudur: "Yalnızca sanat yapıtını düşünmek yerine, sanatı bir kez daha nasıl *yaşayabiliriz?*" O, klasik Yunan Tiyatrosundaki duygusal katılmaya vurgundu. Onun için, gerçek tiyatro sanatı ince bir bireşimdi. Zaman ile yer kavramları arasındaki bağıntıyı, müziğin disiplini ile denetlenen oyuncunun hareketlerinde buldu. Appia, ışıkta dikey dekoru, yatay zemini ve hareket eden oyuncuyu bir tek duygusal düzeyde topluyacak hayatiyeti görüyordu. "Yalnızca ışık ve müzik, bütün görünüşlerin iç yaşantısını dışa vurabilir," diyordu bunun için de. Sahneye koyma yönteminin, öbür sanat dallarında olduğu gibi, biçimler, renkler ve ışık esasına dayandığım belirterek kuramlarım genişletiyordu.

Böylece, Appia'nın karmaşık, kuramsal ve teknik araştırmalarının temeli, bir tek sanatçının ışık müzik ve hareketin bütünlüğünü denetlemesi gereğiydi. Onca yazarın sahneye koyuculuk işini de yapması şarttı (1). Kanımca, Appia bu sözleri söylerken Richard Wagner'i düşünmüştür; onu kendi düşüncesinin bir simgesi olarak gördüğüne inamyorum. O, sahneye koyucunun gerekli olduğunu söyliyen ilk sanatçı değildi; ama sahneye koyucuyu, yaşıyan bir tiyatro için, sahneye estetik sorumluluk ile bağlıyan ilk kuramcıydı.

Appia çok doğru bir gözlemin sonucu olarak şöyle der: "Modern sahnemiz tamamen resim sanatının bir kölesidir – örneğin panoların resimlenmesinde – bu gerçeklik görüntüsü vermek için yapılır. Oysa aslında bu görüntünün görüntüsüdür; Çünkü oyuncunun sahne üzerindeki varlığı buna karşıt bir durum gösrerir. Düz panolara boyanan resmin karşısında plâstik görünüşü olan oyuncunun gövdesi buna zıt düşer" (2). Bunun için, Appia, bu iki görüntünün aynı plâstik duruma getirilmelerini doğru bulur. Bunu yapmak için de, resmin düz görüntüsünü yanlış bulduğundan, boyalı panoyu atar dekordan. Bunun yerine boyutlu küpler, üçgenler, diktörtgenler ile çalışmayı ve bunlara ışıklama düzeni ile plâstik görüntüyü sağlamayı doğru bulur. Ancak bu yolda oyuncu – dekor plâstik dengesinin elde edilebileceğini önerir. Resimli panoların baskısıyla, dekor oyuncuyu kurban etmektedir... Daha kötüsü, oyuncu girince bu resimli panoların dramatik etkisi de sıfıra iner. Sahne görüntüsü oyuncunun sahne üzerinde yaşıyan varlığından başka birşey değildir çünkü.

İnsan gövdesinin sahne üzerinde artistik bir görünüş kazanması için iki temel koşulu şöyle özetler Appia: Plâstik görüntüyü sağlıyan ışıklama ile hareketleri ortaya çıkaran dekor boyutları. Böylece, dekoru yalnızca resim sanan dekor anlayışına karşı çıkar sanatçı.

Dural (statik) fon önünde oyuncuyu devingen (dinamik) bir figür olarak kabul ediyordu Appia (3). Bunun için dekorun oyuncunun devingenliğine uyacak bir yol-

(1) Adolphe Appia – *L'Oeuvre d'art vivant* (Paris: Atar, 1921)

(2) Adolphe Appia – "Comment reformer notre mise en scène": *La Revue* (1 Haziran 1904 sayısı), ss. 342–349

(3) Bu düşünceyi Gordon Craig sürdürmüştür.

da vermek gerekliydi. Bu da, sahne görüntüsünde uyumlu bir denge sağlıyacaktı.

Öyleyse, ne yapılacaktı? Önce ışıklamayı birtakım kalıplaşmış kullanıştan çekip çıkarmalıydı. Resimli panonun ışığı emdiğini izlemişti Appia. Oysa ışığı resimli pano üzerinde yitirmek büyük bir artistik hataydı. Gölge ve ışık karşıtlarından yararlanarak plâstik görüntüyü kazanmak gerekliydi

Tiyatroda kullanılan elektrik ışıklaması ilk 1846 yılında, Paris Operasında kullanılmıştır. Doğal gün ışığı duygusunu vermek için elektrik ışığından yararlanma düşüncesi bunu gerçekleştirmiştir. 1860'da Rossini'nin *Musa* operası için ilk kez projektör ve tarama ışığı da Paris Opera'sında ortaya çıkmıştır. 1874 yılında Berlin'de Saxe-Meiningen topluluğu tarafından oynanan Shakespeare'in *Julius Caeser*'ında hayalet için yöresel ışık kullanılmıştır. Paris Opera'sı 1882'de iyi bir ışıklama sistemine gitmiş ve havagazı ışıklamasını tamamen bırakmıştır. Diyeceğim Appia'ya gelinciye değin, elektrik ışıklaması olduğu halde, bu yeterli yolda kullanılmamıştır. Elektrik ışıklamasından bilinçli bir yolda yararlanmayı ortaya atan ilk Appia'dır. Appia'nın yetkin bir duruma getirdiği, "ruh durumunu gösteren" plâstik ışıklama düşüncesi – elektrik ışıklaması olmasa da – Aydınlanma Çağında Leone de Somi yoluyla ilkel çizgilerini bulmuştur.

Appia bir orman dekoru yapmak istediği vakit ormanı bir "çevre" (1) olarak değil, bir "atmosfer" olarak kabul ediyordu. Önemli olan ağaçlar, yapraklar değil, sanatçının kafasındaki kavramdı. Bir orman görüntüsü değildi istenecek olan; ama bir orman "atmosferi" içinde insanın görüntüsü gerekliydi. İnsanın görüntüsü ise plâstik bir ışıklama ile müziği veren bir dekorun boyutlarıyla ortaya çıkabilirdi. Müzik hareketinin esası olduğuna göre, müziğin sahnede görülebilir biçimlerde verilmesi doğru olurdu.

Appia, bu düşüncelerle modern tiyatro ışıklamasının teknik sınıflamasını da yapmıştır. Onun "plâstik ışık," bizim de *boyutlu ışık* diyebileceğimiz bu yöntemde iki çeşit ışık vardır: Genel ışıklama: Bunlar sahnenin "atmosfer"ini genel olarak veren üst dizi, alt dizi ışıklarıdır. Sahnenin derinliğini çoğaltan, sahneyi simgesel "atmosfer"e sokan ışıklar da ikincisidir. Bunların içine yöresel ışıklar ve tarama ışıkları girer.

Biraz dikkatle incelenirse Appia'nın çalışmasında hem mimarînin, hem de izlenimci (impressionist) ressamların etkisi görülür. Onun sahne dekorunda, ışıklamasında bu izlenimci uyumu ve estetiği buluruz. Appia için sahne küp oylumlu (hacımlı) bir boşluktur; burada ışığın sürekli görevi vardır.

Cenovalı bir doktorun oğludur Appia. Meslek olarak müziği seçmiştir; ama bu alanda yaratıcı değildir. Onun için, sahne dekorculuğuna dönmüştür. Müzikte yaratıcı değildi, ama onun kuramlarının ortaya çıkmasında müzik bilgisinin büyük etkisi olmuştur. O ışığa ses veren, dekora kendine özgü uyum veren bir tiyatro düşünürüdür. Ancak çağında düşüncelerini çevresine yaymayı pek başaramamıştır Appia. Bireşim tiyatrosu düşüncesinin yayılmasını ve tanınmasını sağlıyan onun kadar sert olmayan, ama daha etkili bir propogandacı olan Gordon Craig'dir.

(1) Çevre düşüncesinden hareket eden Naturalistlerdi.

Edward Gordon Craig (1872)

Appia'nın adını İzlenimci tiyatronun ışıklamasında anıyorsak, Gordon Craig'-inkini de İzlenimci tiyatro doktrininde aramak doğru olur. Wagner'in onlardan önce ortaya koyduğu düşünceler her iki sanatçının önerilerine temel olacak nitelik-teydi. Zamamnın yaratıcı tiyatro kuramcılarından biri olan Craig, ilkelerini yaymayı başarmıştır. Birçok ülkelere çağrılmış, oyunlar sahneye koymuştur. Stanislavski, *Hamlet*'i sahneye koyması için Craig'i Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet etmiştir. Brahm, Berlin'de onun Lessing Tiyatrosu'nda çahşmasını sağlamıştır. Büyük Alman sahneye koyucusu Reinhardt ondan çok şey öğrenmiş, Fransız devrimci tiyatro adamı Jacques Copeau esasları kapmıştır ondan. Tek düzen bir gerçekçilikle sürüp giden tiyatroyu bu hülyacı sanatçımn sarsması, bugünün tiyatrosuna tammlanamıyacak genişlikte yollar açmıştır, diyebilirim.

Ünlü İngiliz oyuncusu Ellen Terry'nin oğlu olan Craig, düşüncelerini gerçekleştirmeye o zamanki İngiliz tiyatrosunun yetmiyeceğini düşünerek, güneye,Floransa'ya gitmiştir. İlkelerini yaymayı önce Floransa'da çıkartmaya başladığı *The Mask* dergisinde gerçekleştirmiştir. Daha sonra, 1905'de, *On The Art Of Theatre* (Tiyatro Sanatı Üzerine) adlı kitabında, iğneleyici, buruk bir üslûpla ilkelerini somutlaştırmıştır.

Wagner'in ilk olarak önerdiği *Gesammtkunstwerk* anlayışını (1) kabul etmekle işe başladı. Ama daha da geliştirdi bu anlayışı; daha önemlisi, sahne üzerinde denedi ilkelerini. Tiyatro sanatı deyince, yalnızca oyunculukla, sözcükle sınırlamıyordu bunu. Bütün sanat kollarının bireşimi olarak görüyordu tiyatroyu. Onca, ancak bir tiyatro sanatçısı hareketleri, sözcükleri, çizgileri, renkleri, ritmi ustaca kullanabilirdi. Tiyatronun kuruluşunu da sanatçının, yaratıcı dehasıyla bunları birbirine kaynaştırmasında buluyordu. Sahneye koyucu tiyatronun kimyacısıydı Craig'in bildirisinde. Bugünün ileri tiyatrolarına bir göz atarsak Craig'in oynadığı büyük rolü görmek kolaydır.

Sahneye koyucunun, büyüler yaratan laboratuvarında, sahnedeki oyunla seyirciyi ritmik bir büyü içinde birleştirmesi gerekiyordu. Onun için de, sahneye koyucuyu mutlak yönetici olarak kabul ediyordu Craig. Kitabındaki birinci "dialog"da şöyle bir konuşma görüyoruz:

Seyirci	Demek sahneye koyucuyu oyuncudan daha öne koyuyorsunuz.
Sahne yönetmeni	Evet. Sahneye koyucunun oyuncuya olan ilişkisi bir orkestra şefinin otkestraya olan, ya da bir yayıncının bir baskıcıya olan ilişkisine benzer (2).

Tiyatro sanatında sahneye koyucuyu tek egemen sanatçı olarak görmesi, Craig'in disiplin anlayışına bağh olduğu gibi, bireşimci tutumuna da uyuyordu.

Gerçekçi tiyatroya karşı çıkan Craig'i özel bir seyirci topluluğuna yönelmek

(1) Bk. Bölüm II; "Wagner,.

(2) Gordon Craig — *On The Art Of Theatre*, (Heinemann, London, 1957), s. 147

istediği sanılabilir. İlk bakışta bu duyguyu vermekle beraber, onun halk çoğunluğuna eğilmek isteği daha gerçektir. Yeri gelince bu anlayışını belirtmiş, tiyatronun herzaman halk için olduğunu hatırlatmıştır. Gerçekçi olmayan bir tiyatronun çoğu zaman halk için olmadığı düşüncesini vermekte ozanları suçlu görür Craig. Onların, tiyatroyu yalnızca aydın seyirciler, diye zor duruma getirdiklerini, olağan seyirciden uzaklaştırdıklarını, oysa tiyatronun halka yönelmesi, onlara gerçek hayatı, güzeli göstermesi gerektiğini savunur.

Craig'in gerçekçi tiyatroyu kınaması zamanındaki Batı Tiyatrosu'nun eğilimini beğenmemesine bağlıdır. O zamanki Batı Tiyatrosu'nun sanatın yaşamsal ilkelerine önem vermediğini söyler. Şöyle ki, bu tiyatro sanatın sağlığına yararı dokunacak yenilikleri değil de, kalabalığı ucuz yoldan çekecek sözde devrimleri bir çırpıda yapıvermekte, ya da başka bir yerden almaktadır. Doğasal araçları güçlendirecek yerde, korsanlığı, taklitçiliği ateşlemektedir tiyatro yönetmenleri de. Craig'e göre, bu yöneticiler tiyatro sanatının anahtarını asıl koruyucularından, sanatçılarından alıp piyasanın "iş adamları"na vermektedirler.

O, tiyatro sanatının yeniden canlanabilmesi için denemeyi şart koşuyordu. Ama bu denemeler ticarî nitelikte tiyatroların sınırlamalarından uzakta yapılmalıydı. Yeni anlayışlarla yeni bir tiyatro sanatını getirecek bir tiyatro okulu gerekliydi (1). 1913'de, Floransa'da Arena Goldoni'de böyle bir okul kurdu Craig. Bir yıl boyunca, yeni anlayıştaki tiyatro okulunda çalıştı. Ne yazık ki, Birinci Dünya Savaşının patlamasıyla bu okul da kapandı.

Craig için, geleceğin tiyatrosu söylev çekip gevezelik eden bir tiyatro değil, seyirciyi yeni dünyalara götüren, onlara gerçek hayatı gösteren bir tiyatrodur. Tiyatro sanatının kaynağı harekettir; hareketse hayat simgesinin kendidir. "Yalnızca simgeler yoluyla hayat bizim için mümkün olabiliyor." diyordu kitabında (2). İnsanlar simgeyi her zaman kullanmaktadırlar çünkü. Alfabenin harfleri simgelerdir; sayılar simgelerdir; simgeler kimya ve matematikte kullanılırlar. Dünyanın bütün paraları simgelerdir, iş hayatı buna dayanır. Kıralların, papaların armaları da öyle... Mizah simgeler yoluyla anlam kazanır. Onun için de, simge dirimliliğin sağlanmasına yarar. İşte buradan başlıyordu Craig ilkelerine. Göze görünen şeyi önemli bulmuyordu böylece. Onca önemli olan, "iç gözle" görünen değerlerdi. Sahneye koyucunun da, bir oyunun değerini ortaya çıkarabilmesi için, yapıta "iç gözler"le, yâni Robert Edmund Jones'un terimiyle "beynin gözleri" (3) ile bakması gerekiyordu.

"Gövdeyi bırakın, Ruhu verin!" diyorlardı İzlenimciler Naturalist'lere... İzlenimciler çevre ruhunun gövdeden ayrılabildiğini tanıtlama yoluna gittiler. Bunu, çevrenin bütünlüğü içinde önemli bir ayrıntıyı ön düzeye çıkararak başardılar. Örneğin, bir tek kilise sütunu büyük bir katedral mimarisini vermeye yetiyordu. Günümüzün stilize sahne düzeni onlara çok şey borçludur, diyebilirim. Onlar için

(1) Şu anda, ben de Türk Tiyatrosu için aynı gerekliliği duyuyorum.

(2) Gordon Craig — *On The Art of Theatre, s.294*

(3) Özdemir Nutku — *Tiyatro ve Yazar,* (GİM Yayınları, Ankara, 1960) s. 69

sahne bir plâstik bütünlüktü çünkü. Plâstik bütünlüğü ise ancak "iç gözler"le sağlamak mümkündü.

İşte Craig'in çalışma yöntemi buna dayanır. 1926 yılında, Ibsen'in bir oyununu sahneye koymak için Danimarka'ya gittiğinde şunları söylemiştir Craig: "Bir sahne düzenini hazırlarken, mantık dışı bir yol tutar, esasları düşünmekten çok duymaya çalışırım.... Yapıta sol elimle dokunur, duyduklarını sağ elimle kağıda geçiririm Ama çoğu vakit ilk izlenimlerimi değiştirdiğim de olur.... Ama bu duygusal çalışmayı hep yeğ tutarım; çünkü iyi bir oyun daha gerçek bir ifadeyi ancak bu yoldan kazanabilir. Düşünme işi sonra gelir. Düşünme, yalnızca deneysel erekler içindir" (1).

Craig'in çalışmasına başka bir örnek alacak olursak, onun Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu *Hamlet* hazırlıklarına bir pencere açmak yeter. Her yerde bu duygusal yönteme önem veren Craig, sık sık Stanislavski ile çatışmıştır. Örneğin, iki büyük tiyatro sanatçısının Ophelia'nın özelliği üzerinde bir tartışmaya girdiklerini izleriz.

Craig, Ophelia'nın kişiliksiz bir figür olduğunu savunuyordu. Stanislavski, "Öyleyse, Hamlet ona neden aşıktır" diye sorunca, Craig kendine özgü yanıtını vermiştir: "Hamlet kendi imgelemine aşıktır, Ophelia'yı kendi imgeleminde (muhayyelesinde) yarattığı gibi görür." Stanislavski buna şu yanıtı vermiştir: "Öyleyse, perde arasında bunu seyirciye açıklıyalım" (2). Craig ile Stanislavski arasında geçen *Hamlet* tartışması kanımca tiyatro tarihinin en ilginç konuşmalarından biridir. Yine *Hamlet* oyununun sahne düzeni üzerine bu iki devin şöyle kapıştığını görüyoruz:

Stanislavski: Dünyada en güç şey sahne üzerinde hareketsiz duran iki oyuncuyu konuşturmaktır. Bu hemen en kötü şekliyle iğreti bir durum alır.

Craig: Ama sözcükler kendi başlarına güzeldirler. Fikir sözcüklerdedir. (3)

Bunun üzerine, Stanislavski, sözcüklerin orijinal dilde (İngilizce) bu ağırlığı taşıyabileceğini, ama Rusça çevirisinde sözcüklerin ağırlıklarından kaybettiklerini Craig'e hatırlatmıştır. Almanya'da Otway'in *Venice Preserved* oyunu için Craig'in hazırladığı dekorları inceliyen Brahm, "Kapı nerede?" diye sorunca Craig, "Kapı yok: yalmzca giriş çıkış için bir yer var," diye yanıtlamıştır bu soruyu.

Craig, bildirilerinde oyuncuyu tiyatro sanatının altında bulur. Onu "Üstkukla" deyimiyle değerlendirmiştir. "Oyunculuk bir sanat değildir," demiştir Craig, "bunun için, oyunculardan artist diye söz etmek yanlıştır. Çünkü rastlantı sanatçımn düşmanıdır. Sanat pantomimin tam karşıtıdır. Pantomim birçok raslantının bir araya yuvarlanmasıdır. Sanat yalnızca bir taslakla gelir. Öyleyse, herhangi bir sanat yapıtını işlemek için hesaplı gereçlerle çalışabileceğimiz açıkça anlaşılıyor. İnsan,

(1) Toby Cole — H.K. Chinoy — *Directing The Play*, (The Bobbs-Merrill Co., 1953) s.45

(2) David Magarshack — *Stanislavski, A Life*, (Mac Gibbon and Kee), s. 299

(3) Aynı kitap

bu gereçlerden biri değildir" (1). Craig bundan sonra, insanın bütün doğasının özgürlüğe eğilimli olduğunu ve bu yüzden onun (insamn) bir tiyatro gereci olmasındaki yararsızlığını kendi içinde tanıtladığını belirtir. Oyuncunun gövdesel hareketleri, yüz ifadesi, sesinin tonu, Craig'e göre, oyuncunun heyecanlarındaki fırtınaların insafına kalmıştır. İşte oyuncudaki bu heyecan onu (oyuncuyu) avucunun içine aldığından, oyuncunun kendi kendini yargılaması yersizdir. Böylece, oyuncunun usu heyecanımn kölesi olunca rastlantıların ardından rastlantıların gelişi normal bir durum oluyor. Öyleyse, bu noktada heyecan ilkin yaratan, sonra da yokeden bir nedendir. Sanat ise raslantılara izin vermez. O zaman oyuncunun bize verdiği şey sanat yapıtı değil, birtakım raslantısal itiraflardır.

Bu yoldan giderek Craig oyuncular için verdiği formülün ilkesini şöyle koyar: "Oyuncular kendileri için yeni bir oyun biçimi bulmalıdırlar." Bu yeni oyun biçimi için de asıl bölümü simgesel "Jest" lerden kurulu bir türü önerir. Craig, gerçekçi tiyatroda oyuncuların rollerini kişilendirdiklerini ve yorumladıklarını, oysa ilerde yalnızca temsil etmeleri ve aktarmaları, daha sonra da yaratmaları gerektiğini savunur. Bu tutum da uslûbu geri getirecektir tiyatroya. Craig'in oyuncuların belli birini kişilendirmelerine karşı çıkışında güçlü bir gerekçe vardır. Örneğin, Romeo'dur: aşık olduğunu seyirciye bildirir ve bunu Juliet'i öpmekle göstermiye kalkar. Craig bunu sanat olarak anlıyanlara şu yanıtı veriyor: "Bu tıpkı bir ressamın duvarın üstüne koca kulakh bir hayvan resmi yapıp altına da "Bu bir eşektir" sözünü yazmasından başka bir şey değildir" (2). Oysa Craig'in oyunculuk anlayışında, oyuncunun role girmesi" değil, rolden tamamen kurtulması önemlidir. Rolünden kurtulan oyuncu, hayata bir fotoğraf makinesi adesesinden bakmamış olacaktır. Oyuncunun sahne üzerindeki görevi, "müzik" gibi bir sanata yakındır. Yâni Craig'in yerdiği oyunculuk anlayışından daha soyut, daha derinlemesinedir. Dans'ın adeta bir türünü uygulamalıdır oyuncu.

Bozuk düzen bir sahne gerçekçiliğine önayak olan oyuncunun denet altına alınması ile tiyatro özgürlüğüne kavuşacaktır Craig'e göre. Oyuncu gerçekçi tiyatro tutumunun yerine, doğayı benzetlemiyen, ama doğayı yaratan bir gereç durumuna gelmelidir. Adı konuncaya kadar, Craig bunu "Kuklaüstü" terimiyle anmayı doğru bulur. Oyuncu tiyatro bütününden ayrı bir bütün değil, bu düzenin ayrılmaz bir parçası olmaktadır böylece. Craig'in sahneye koyucuya mutlak egemenlik tamması da bundandır; oyuncuyu bu bütünün içine kaynaştırmak içindir...

Appia gibi, Craig de alışagelinmiş, tekdüzen tiyatro estetiğini temelinden sarsmıştır kurallarıyla. Ancak onun izinden tiyatro günümüzdeki evresini açmıştır. Hatta gerçekçi tiyatro bile hâlâ yaşamasını bu Bireşimcilerin düşüncelerine borçludurlar.

---

(1) Gordon Craig — *On The Art Of Theatre*, (Heinemann, London; 1957)' s. 55

(2) Aynı kitap s, 62

HENRIK IBSEN

Ibsen'in büyüklüğü, bence, bir yandan batırılırken, bir yandan göklere, çıkarılmasıdır. Bir yazar bu evreye geldikten sonra kayıtsız şartsız büyük yazardır. Çünkü onu sevmeyenlere olumsuz, sevenlere olumlu görünecek kesin çizgilerini, kişiliğini elde etmiştir artık. İngiltere'de Clement Scott, "çürümüş bir leş üzerine doymaz bir iştihakla kayalıklardan inen Norveçli bir leş kargası," derken, George Bernard Shaw, "Eğer Shakespeare bugün bizim için yaşıyorsa, Webster'e benzediği yönleri yüzünden değil, Ibsen'e benzediği yönleri yüzünden yaşıyor," diyordu. Bu sözlerden uzun yıllar sonra, Ibsen'in tiyatro anlayışından oldukça başka bir yolda gelişen bir Güneyli yazar, yâni Luigi Pirandello, rahatça şunları söylüyordu: "Büyükler söz konusu olursa Shakespeare'den sonra hiç düşünmeden sıraya koyacağım yazar Ibsen'dir."

Ibsen'in büyük bir yazar olduğunu gösteren bir şey de, hiç eskimemiş oluşudur. Yüzyıldan beri Ibsen genç oyun yazarlarının ustası olarak kalmıştır. Yaşlılığında Knut Hamsun gibi, güçlü bir yazarın ona karşı çıkmasına, Strindberg gibi bir oyun yazarının olmasına rağmen, Ibsen bu dağların arasında kalmış ve can çekişmiş bir kişilik değildir. Ellinci yaş yıldönümünde Norveç gençliği onun adına bir fener alayı düzenlemiştir. Ibsen, öğrencilere, "Bir insanın erişebileceği doruk nokta, o insanın kendini tamdığı yolda hayatını düzenlemesidir," demiştir. Kanımca, Ibsen'in gelişimi ve büyümesini anlıyabilmek için bu sözler doğru bir çıkış noktası olabilir. Kendini tanımak için birçok yazarlardan daha büyük çaba gösteren bu Norveç'li yazar. Danimarkalı tarihçi ve tiyatro eleştirmecisi Georg Brandes'e kendini bile bile hırpalattığı gibi, genç ve sert bir yazar olan Knut Hamsun'un daha sonra,

kendisinin de bulunduğu toplantıda, ağır sözler söylemesine, hiç ses çıkarmadan işitmek istemiş bir kişiliktir.

Ama onun kendi anlayışında bir doruğa çıkabilmesi, onun başkaldırıcı karakter özelliğine de bağlanabilir. Hem çevresinde, hem de kendine karşı başkaldırması Ibsen'in hayatının sonuna dek sürekli bir devinim içine sokmuştur.

Ibsen'in gençliğinde — oyun yazarlığı yolundaki ilk adımlarında - küçük bir Norveç tiyatrosu vardı. Tiyatro topluluklarının hemen hepsi Danimarka'lı idi. Bu toplulukların oynadıkları oyunlar Danimarka, Fransız ve başka yabancı dillerdeki oyunlardı. Norveç oyunları da tek tük sahnelerde görülüyordu. Tennant, "1851 yılına kadar Norveç Tiyatrosu'nun tarihinde Norveçli ulusçularla Danimarkalı modasını ve oyunlarını izlemeyi seven Oslo'nun ileri gelen sosyetesi arasındaki çatışmayı görürüz" der (1). Ibsen işte bu ulusçuları başarıya ulaştıran bir yazardır, diyeceğim.

Ondokuzuncu yüzyılın yarısında gerçekçilik ve ayrıntılı gerçekçilik (naturalism) anlayışlarının uyanışından söz ederken o çağın "ihtilâlci" bir karakter taşıdığına işaret etmek istemiştim (2). 1848 yılı, hemen her Avrupa ülkelesinde bir başkaldırma hareketini geçirmiştir. Norveç'teki başkaldırma olayı Şubat ayında başlamış ve bu ülkenin içinde yeni, ileri görüşlü bir ulusçuluk akımı yaratmıştır. Bu ulusçuluğun doruğu bulması da, bir yıl sonra, 1849'da Norçeveç'li sanatçıların bir kongre yapıp Norveç düşüncesini ve sanatım tanımlama yoluna gitmeleridir. Bu kongreyi yapan müzisyenlerin, yazarların ve çeşitli sanatçıların çoğu o zamana değin yurt dışında yaşamaktaydılar; keman virtüozu ve Ütopist Ole Bull'un önderliğinde sanatçılar sonradan bu kımıldanışa katılmışlar,bir devrim yapma çabasına girmişlerdir.

Bu sanatçının önderliği ile yine ilk ulusal Norveç Tiyatrosu, bir yıl sonra Bergen'de açılmıştır. 1851 yılında, yine Ole Bull, genç ozan ve yazar Ibsen'i tiyatronun en yüksek ücretli oyun yazarı olarak tutmuştur. İşte bu ilk ulusal tiyatronun yönetmenleri Norveç tiyatrosunu geliştirmek düşüncesiyle genç Ibsen'e burs vererek onu Danimarka ve Almanya'ya göndermişlerdir.

Ibsen'in biraz önce aktardığım sözleri, "bir insanın kendini tanıdığı yolda hayatını düzenlemesi," onun oyunlarının temalarına da ışık tutar. Örneğin, borç, ya da meslek sorunlarının Ibsen'in bütün son oyunlarında ortaya çıktığım görürüz. En az yedi oyununda da bunlar sezilir: *Taht Üzerinde Hak İddiacıları*, *Brand*, *Peer İmparator ve Galileli*, *Hortlaklar*, *Rosmersholm ve Hedda Gabler*.

Meslek kavramı Ibsen'in oyunlarının tek teması değildir, aynı zamanda onun oyunlarında genel yaşama sorunları da yer alır. *Brand* oyunu üzerine konuşurken yapıtı o yakınlarda geçirdiği bir "denemenin" sonucu olarak yazdığını belirtir. Bunun gibi, kendine fener alayı düzenliyen öğrencilere: "Şu son on yıl içinde yazdığım bütün her şeyi kafaca yaşamış bulunuyorum," diye bir açıklama yaptığını görürüz.

(1) P. F. D. Tennant—*Ibsen's Dramatic Technique* (Bowes and Bowes, Cambridge,1948) s,35
(2) Bk. BÖLÜM I, BÖLÜM II

Üstünde kafa yorduğu sorunlardan biri kendi mesleği idi. Kafası çalıştığı için bir adam bütün hayatını oyun yazmaya vermeli miydi? Yoksa çevresine başka yollardan mı yararlı olabilirdi?

Ibsen onaltı yaşından itibaren hayatını kazanma zorunda kalmış ve birçok yıllar parasız bir şekilde yaşamıştır. Bir eczacının yanında çalışmakla doktor olma fırsatını elde edeceğini düşünmüştür. Yirmi iki yaşındayken matematik ve Yunanca'daki başarısızlığı kendine maddî imkânlar sağlıyacak bir mesleği bırakmıya yetmiştir. Gazeteciliği denemiş, sonra da bir mizah dergisi çıkartarak Norveç ulusçu akımı içinde işçi sorunlarıyla uğraşmaya başlamıştır. Bundan sonra bir tiyatronun (Kristiana) yönetimini üzerine almış ve bu kez de bir hükûmet dairesinde çalışmayı düşünmüştür. Bütün bu işler, onun bir oyun yazarı olarak çalışmasından daha değerli miydi?

Bir oyun yazarı olarak işinden ciddî şekilde kuşku edip etmediğini anlamaya çabalamasını ve Georg Brandes'in onun üzerindeki etkisini aydınlığa çıkarabilmek için Ibsen'in hayatı üzerinde biraz daha durmak gerekir sanırım.

İmtihanları başaramayan Ibsen, tıb öğrenimini bırakmaya karar vermiştir. Bir arkadaşından aldığı parayla ilk oyunu olan *Catilina*'yı bastırmıştır. Ertesi yıl, Ole Bull onu Norveç'in ilk ulusal tiyatrosuna çağırmış, yukarıda da anlattığım gibi, böylece o dışarı gitme imkânını bulmuştur. Danimarka ve Almanya'da tiyatro yönetimi ve sahneye koyuculuk öğrenimi yapan Ibsen, yeni bir oyun daha yazmıştır. Yirmi dört yaşındaydı ikinci oyununu yazdığında. Oyununu bitirdikten sonra büyük bir istekle Bergen'e dönmüştür.

Yazdığı *Yaz Ortası Arifesi* daha ilk oynanışında başarısızlığa uğramıştır. Bir yıl sonra yazdığı üçüncü yapıtı *Yiğitler Mezarı* bir temsilden sonra kapanmıştır. İki yıl dinlendikten sonra çıkardığı *Solhaug Şöleni* başarılı olarak görülmüşse de ancak altı kez oynanabilmiştir. Bir yıl sonra bitirdiği altıncı oyunu *Olaf Liljenkrans* iki temsilden sonra tutunamamıştır. Daha sonraki yapıtı *Helgeland Savaşçıları* Danimarka Kırallık Tiyatrosu tarafından geri çevrilmiş ve Kristiana tiyatrosunun Danimarka'lı yönetmeni tarafından masraflar gözönüne alınarak bir yıl sonraya geciktirilmiştir (1).

Altı yıllık geceli gündüzlü didinmesine rağmen, ulusçu düşüncelerle oyunlar yazıp başarısızlığa uğrayan Ibsen, tiyatro yönetmeni olarak da başarılı sayılamazdı. Tennant, "hem sanatçı, hem de tiyatro yönetmeni olarak Ibsen'in çeşitli yanlardan hücuma uğradığını," belirtir. "Tiyatrodakiler onu kendini beğenmiş buluyorlardı; oyuncular onun sahneye koyuculuğunu küçümsüyorlardı. Seyirciler onun ülküleştirdiği manzum tiyatro içinde onu fazla mağrur olduğundan yakınıyorlardı. Danimarka'lı biri tarafından yönetilen Kristiana Tiyatrosu'nun bazı maddî nedenler yüzünden tekrar Ibsen'in istemediği Fransız ve Danimarka oyunlarına dönmeye zorlandığı için onunla alay ediyorlardı" (2).

(1) Ibsen, bu tiyatronun yönetimini ele aldıktan sonra bu oyunu oldukça iyi bir anlayışla sahneye koymuştur.

(2) P. F. D. Tennant—*Ibsen's Dramatic Technique* (Bowes and Bowes, Cambridge, 1948) s.42

Onun ulusçu akımına kendini verdiği zamanki bu değersizlik duygusuna bir yenisi de eklenmiştir. Hükûmete yaptığı burs isteği de geri çevrilmiştir. Oysa hükûmet onunla aynı anda burs için başvuran arkadaşları Vinje ile Bjornson'a bursları vermiştir.

Kendini içkiye verdi bundan sonra Ibsen. Sık sık sızıp kaldığı sokaklardan kaldırılıp eve taşınmaya başlandı. İntihar düşüncesi gittikçe güç buluyordu Ibsen'de. Ibsen'in kendi üzerinde kuşkuya düşmüş olmasına şaşmamalı bence. O, *Helgeland Savaşçıları*'ndan sonra beş yıllık bir sürede eline kalem almamıştır.

İşte Georg Brandes böyle kritik bir anda ortaya çıkmış, ona tutacağı yolu göstermiştir. Ayrıca, o dönemin başarılı yazarı olan Björnson'un ona göstermiş olduğu arkadaşlık ile Üniversite'nin Norveç halk türkülerini toplamak için verdiği burs onu biraz daha ayaklarının üzerine dikmiştir. Böylece, halk türkülerini toplama ve araştırma çabası içindeyken yeni bir oyun yazmak isteğini içinde duymuştur. Yıl 1863. İşte yeni yazdığı *Taht Üzerinde Hak İddiacıları* oyunuyla Brandes'in ilgisini çekmiş, Brandes de onun gelişimini saglamıştır.

Bu oyuna Brandes'in gösterdiği ilgiyi değerlendirmeden önce, Ibsen'in yaşamındaki başka bir yöne göz atmak gerekir kanısındayım. Onun oyun yazarlığı konusunda umutsuzluğa kapılmış olmasının nedeni yalnızca oyunlarının başarı sağhyamamış oluşu değildi.

En çok etki altında kaldığı yıllarda, yâni yirmi, yirmi iki yaşlarında İskandinavya'nın en etkili düşünürlerinden Danimarka'lı Sören A. Kierkegaard'ı okumaya başlamıştır. Ibsen, hernekadar bu felsefenin onun düşünüşünü biçimlendirmediğini söylemişse de, arkadaş toplantılarında hep bu felsefeden konuşuyordu. Kierkegaard öldüğünde Ibsen yirmi yedi yaşındaydı.

Bu felsefenin Ibsen üzerinde ne gibi bir iklim yarattığını anlamak için Kierkegaard'ın en iyi bilinen doktrinlerinden birini buraya alalım. Bu filozof'a göre, insanların kendilerini kapasitelerine ve değerlerine dayanarak bir sınıflaması vardır ki bu da üç kesin bölüme, ya da "stadium"a ayrılır. En altta estetik düzey, ortada töreci ve toplumcu düzey, en üstte de dinsel düzey vardır.

B.W. Downs (1), Ibsen'in oyun yazarlığı mesleği üzerine olan kaygusunu Kierkegaard'ın bu sınıflamasının etkisi altında olduğunu savunur. Downs, Ibsen'in kendi gibi bir oyun yazarını yakından tanıdığını, onun bir sanatcı olarak estetik yüzeyde çalıştığını ve böylece en alt düzeyde olduğunu düşündüğünü ve kendinin de bir oyun yazarı olarak üçüncü sınıf bir insan olup olmadığı üzerinde kuşkusu olduğunu belirtiyor.

Az önce belirttiğim gibi, meslek sorunu ve kişisel değerlerin ölçüsü, onun birçok oyunlarının konusunu kurar. Raymond Williams, bunun Ibsen'in bütün oyunlarının konusunu kurduğunu savunur. Williams şöyle diyor: "*Hak İddiacıları* oyunu tekrar tekrar üzerinde durulmuş bir tek temanın bütün olarak sunulmasıdır: Bu tema da meslek kavramıdır" (2). Bu oyunun yılları kapsıyan bir susuştan sonra yazılmış

(1) B. W. Downs — *A Study of Six Plays By Ibsen* (Cambridge at the Uni. Press. 1947)

(2) Raymond Williams—*Drama From Ibsen To Eliot* (Chatto and Windus, London 1952) s.50

olduğu göz önüne alınırsa, uzun bir zaman aşımından sonra yazılan bu yapıtın Ibsen'in başarısızlıkların hız alarak işlenmiş olduğu anlaşılır.

Downs'a göre, Ibsen "üçüncü sınıf bir varlık" olmayı kabul etmiyordu. İşte Georg Brandes sanatçılığın töreci ve toplumcu olan ilgisini Ibsen'e sağlam önergelerle göstererek sanatçının "ikinci sınıf bir varlık" olabileceğini tanıtlamıştır. Birinci sınıf varlık olmak ise çok az kimseye elvermiş bir şeydi. Örneğin, Danimarka'nın en yüksek yerinde bulunan Başrahip Mynster ölünce, Kierkegaard onun iyi bir adam olduğunu, ama onun kutsal bir varlık olmadığını bir kusur olarak ileri sürmüştür. (1).

Brandes'in Ibsen'e hizmetinin büyüklüğü onu estetik değerlerle topluma eğilmesini söylemesi olmuştur. Brandes'in önerdiği bu yalınç formülün Ibsen üzerindeki faydası ölçülmiyecek kadar büyüktür. Bir kez, Ibsen'in gereksindiği güveni ve saygıyı sağlamıştır. Bu noktadan sonra Ibsen'in yazdığı oyunlar büyük yapıtlardır. *Brand*'dan ittibaren en iyi yapıtlarıyla, en tutulan oyunlarını yazmaya başladı.

Tennant, Brandes–Ibsen ilişkisini şöyle anlatır: "Brandes Ibsen'in hem yol gösteren öncüsü, hem de koruyu meleğiydi.... O, eleştirme ve kurallarıyla Ibsen'e yol açtı ve yazarın ilk toplum yapıtlarıyla yarattığı fırtınada ona siper olarak onu yüreklilikle korudu" (2).

Bundan sonra, Ibsen sahneye koyucu, giysilerin bekçisi ve folklor koleksiyoncusu olmayı bıraktı. Bunlara verdiği zamanla oyun yazabileceğini anladı. Bu kararından sonra, tiyatro ile bağlarını bir süre keserek Norveç dışında yaşamaya başladı. Arada sırada yaptığı ziyaretler dışında, Ibsen 1864 yılında Norveç'i terkettikten sonra, yirmi beş yıl yurduna dönmedi. Almanya, Schleswig–Holstein'i Danimarkadan istemesi üzerine, İsveç ve Norveç'in Danimarka'ya yardım etmelerini doğru bulduğu halde, Danimarka ordusunda çarpışmayı kabul etmedi: "Biz ozanların," diyordu, "daha başka ödevleri var" (3).

Bu sırada, ortaya çıkardığı yapıt, birçok eleştirmecilerin Ibsen'in en büyük oyunu olduğuna inandıkları *Brand*'ı bitirdi. Bu oyunun kahramanı bir toplumun dinsel önderi olarak inançları bahasına çevresindeki toplumu yıkılma tehlikesine attığı gibi, kendi kendini de yokeder. Ibsen, bu yapıtla hem üne erişmiştir, hem de paraya. Norveç hükûmeti sanki, 1860 yılında en çok ihtiyacı olduğu anda vermediği bursun kefaretini ödemek için onu hem onurlamış, hem de burslar öne sürmüştür.

Bu büyük dramatik şiiri, *Peer Gynt* izledi. Bunun kahramanı ise, Brand'ın karakterine karşıttır; bencildir ve yalnız kendini düşünmektedir. Ibsen'in *Peer Gynt'i* Norveçli besteci Eduard Grieg'in müziği için yazmış olduğu söylenir. Ancak Grieg, bu müziği Ibsen'in özendirmesi ile yazmıştır. Grieg, Björnson'a yazdığı bir mektupta oyunun müzik için pek uygun olmadığını belirtmiştir ve müziği de yalnızca para kazanmak düşüncesi ile bestelemiştir. Ama bu müzik, bugün için ticarî değerin çok üstüne çıkmış bir değer gösterir.

Bu değin yoğun dramatik şiirlerle, bir ozan olarak büyük bir kabiliyeti olan

(1) P.F.D. Tennant—*Ibsen's Dramatic Technigue* (Bowas and Bowes,Cambridge,1948) s.63
(2) B,W. Downs—*A Study of Six Plays by Ibsen* (Cambridge at the Uni. Press 1947) s.63
(3) B.W. Downs—Aynı kitap, s. 18

sanatçının, maddî imkânları da sağladığı halde, neden birdenbire şiiri bıraktığı tuhaf gelebilir. Şiirleriyle ortaya çıkardığı sınırsız özgürlüğü bırakıp neden bundan sonra yazdığı oyunlarda yalınç bir dille düzyazıya dönmüştür?

Bunun nedeni yine Georg Brandes idi. Ibsen, 1866'da kendine ayhk bağlanması için kırala yazdığı mektupta, işinin Norveç için çok önemli olduğunu ve Norveç halkını soylu bir yolda düşünmeye götürdüğünü belirtiyordu. *Brand*'ın her yerdeki başarısı Ibsen'in yanılmadığım gösteriyordu. Ancak Brandes bunu yeterli bulmuyordu.

Brandes, yirmi dokuz yaşında aydın çevrenin önderi olmaya başladığı zaman, 1871'deki bir açılış töreninde Ibsen'den söz ederek onun çabasım başka yola dökmesini öğütlemiştir. Bu konuşmasında, toplantıda bulunan Ibsen'i adıyla çağırıp ona meydan okur bir tonda, zamanın ruhuna uymasını ve oyunlarında bazı sorunların tartışmasına geçmesini, oyunlarını mutlaka modern bir yapıya oturtmasını söylemiştir. Bu konuşmada karmakarışık olan Ibsen, bugün ile dün arasında korkunç bir uçurumun açıldığım ilk kez bilinçle farketmiştir.

Bu konuşmadan çok etkilenen Ibsen, estetik ve töreci değerlerin kaynaştırılıp sorunlar üzerinde tartışmaya girmek gerektiğini düşünmüştür. Brandes'in onu hu yolda uyarması tam zamanında olmuştu; Ibsen iki ayağını sağlam olarak basmıştı yere çünkü.

Ancak Brandes'in etkisi böyle genel nitelikte kalmadı. İyi bir eleştirmeci olduğundan vardığı sonuçları büyük bilgi hazinesinden çıkarıyordu. Yöntem üzerine belirttiği düşünceleri de Ibsen'in dramatik gelişiminde çok yararh oldu. Ibsen nereye gideceğini artık biliyordu, ama nasıl gideceği üzerinde kesin bir düşüncesi yoktu henüz. Çekhov'un, Gorki'nin bir yapıtı için genç bir öğrenciye söylediklerini hatırlıyalım: "bir insanın ileriye gidebilmesi için önce yolunu bilmesi gerekir." İşte Brandes bu yolu Ibsen'e kestirmeden gösterdi. Örneğin, *Hak İddiacıları* oyununun yöntemi üzerine şunları yazmıştır Brandes Ibsen'e: "Karakterlerinin kendilerini çok genel olarak ifade etmelerine izin veriyorsun. Belli bir durum içinde o karakterlerin kişi olarak ne olduklarını bilmek önemliyken, bu karakterler binlerce duruma uygulanabilecek kadar genel oluyor." Brandes, gözlemlerini kesin örnekler göstererek canlandırmıştır. Örneğin Ingebjorg'un durumundan dert yanması şöyle bir konuşmayla verilmiştir oyunda: "Kadınların kısmeti sevmek, her şeyi feda ettiğin halde, unutuluyorsun."

Brandes bu konuşmayı çok genel, çok kişiliksiz buluyordu. Ibsen de Brandes'in haklı olduğunu görmüştü. Onun için de, oyunun ikinci baskısında konuşmaları değiştirdi. Yukarıda gösterilen konuşmayı da şöyle yaptı: "Kısmetim böyle, her şeyi feda ediyorum, sonra unutuluyorum."

Brandes yöntem çözümlemesi ve tekniği üzerine olan düşüncelerinden, Ibsen, daha sonraki oyunlarını yazarken yararlanmıştır. Yeni yazdığı ve toplum sorunlarını tartıştığı ilk yapıtı üzerine Brandes'e gönderdiği mektupta Ibsen'in şunları yazmış olduğunu izliyoruz: "Yazar tarafından acemice ele alınan konuşma yöntemi için yapmış olduğun uyarma... etkisini gösterdi." Bundan sonra Brandes'in eleştirmesine

uyarak *Gençlik Birliği*'nin daha doğru bir gerçek görüntüsü getirdiğini belirtmiştir mektubunda Ibsen. Yönteminde başarmış olduğu gelişimi, monolog ve alçak sesle söylenen sözleri çıkarmakla elde ettiğini büyük bir gururla eleştirmeciye anlatmıştır. 1869 yılında yazdığı mektupta, "oyunun biçimi üzerinde çok uğraştım; daha önemlisi tek monolog, hatta tek alçak sesle söylenen söze gereksinme duymadan işimi bitirdim," diye yazmıştır.

Şunu da belirteyim ki, Brandes'in etkisi yalnız bu ereğin ve değerlerin, bu tekniğin yöntemlerini göstermekten ibaret değildir. Örneğin, Ibsen Brandes'in Shakespeare'in oyunları üzerine olan incelemelerini över. Brandes'in, Shakespeare'in oyunlarındaki gerçeklik üzerine olan eski bir yazısını, Ibsen en son tarihî oyunu olan *İmparator ve Galileli*'yi yazarken görmüş ve okumuştur. Ibsen'in her oyununda daha zengin ve daha gerçek görüntü yaratma çabası incelenirken, Brandes'in, Shakespeare'in *IV. Henry* oyununda Hotspur'un karakterini nasıl geliştirdiğini irdelemesi aydınlatıcı niteliktedir. Brandes'in bu yazısında belirttiği noktalar, Strindberg'in onbeş yıl kadar sonra *Bayan Julie*'nin önsözünde açıkladığı noktalara benzer. Brandes, Shakespeare'in Hostpur'un dirimliliği vermekteki hünerinden şöyle söz eder: "Hotspur'un eksantrikliğe olan eğilimi, düşkünlüğü, zaafları, kaprisleri, hareketleri onun bünyesi ile oranlıdır. Kanının hafif ve yavaş dolaşımı, fiziği, ev içindeki ve dışındaki hayatı, at üzerindeki ve savaş alanındaki hareketleri en küçük ayrıntılara kadar düşünülmüş.... Sinirli bir yürüyüş, bir kekeleyiş, kötü bir bellek, dalgınlık, bunların tümü o karakteri ortaya çıkaran noktalar. Bunlar bir karakter kendisi üzerine bir şey söylemese de, o karakterin ne olduğunu bize açıklar...."

1828 ile 1906 arası yaşamış olan Henrik Ibsen, genel olarak modern gerçekçiliğin babası sayılıyorsa da, bunu ne kendi kabul etmiştir, ne de bugünün bazı eleştirmecileri. Ben de katılıyorum böyle düşünenlere. Hernekadar, Strindberg'in de, Çekhov'un da, Shaw'un da önünde Ibsen usta varsa da ondan önce bu yola girmiş olanlar vardı. Bunların içinden örnek Friedrich Hebbel'dir. Hebbel 1844 yılında yazdığı *Maria Magdalena* ile toplum–kişi karşıtlamasını ele almış ve kişilerini günlük konuşmalarla konuşturmuştu. Hattâ Georg Brandes'in Ibsen üzerindeki etkisini düşünecek olursak gerçekçiliğin babası olarak onu alabiliriz belki. Zola'nın herkesi gerçekçilik akımına çağırması Brandes'ten iki yıl sonra olmuştu. Bu noktada, okuyucu, tiyatroda gerçekçiliğin babası kim olursa olsun, bu önemli mi, diye düşünebilir. Bence bir yönden önemli, çünkü bugünün tiyatrosu içinde kim gerçekliği vurmak istese, nişan tahtası olarak karşısına Ibsen'i koymuştur. Oysa Ibsen belli bir gelişim zincirinin tamamlayıcı halkasıdır. Çağının sesine uyması yönünden durduğu düzey de doğrudur. Hattâ Ibsen olmasaydı, belki gerçekçilik bu değin hızla eskimiyecek, bu da yeni akımları ortaya çıkarmıyacaktı. Bence gerçekçiliği vuranların, nişan tahtası olarak Ibsen'i değil, bugünün Ibsen'cilerini seçmeleri çok daha olumlu bir çaba olurdu.

Shaw, Ibsen'in en büyük savunucusuydu. 1890 yılında, İngilterede, tiyatronun öldüğünü öne süren Shaw ancak fikir dramları ile bu tiyatronun yeniden dirileceğini

savunmuştur. "Musikisiz tiyatro fikir yönünü benimsemedikçe yaşama yeteneklerini yitirecektir," demiştir Shaw, "....yalnız sorun tartışmalarını yapan oyunlar yaşıyacaktır, çünkü dram sanatı yalnızca doğaya kamera tutmak değildir: Aslında insanların iradesi ile çevrelerinin çatışmasından çıkan sorunları ortaya sürecek bir araçtır." Shaw bunları *Bayan Warren*'in *Mesleği* adlı oyunun önsözünde belirtmiştir. Ama onu böyle konuşturan Ibsen'in oyunlarıydı.

Shaw ve kuşağı Ibsen'i özellikle tiyatroda tartışılacak sorunlar öne süren bir öncü olarak görüyorlardı. Hattâ Shaw, Ibsen'in etkisiyle oyun yazmaya başlamıştır. Ibsen'in öncülüğü hem onu yaşayan oyun yazarlarının "en büyüğü ve en iyi ahlâk eğitmeni" olarak alkışlıyan, hem de onu "çürümüş bir leş üzerine doymaz bir iştahla kayalıklardan inen bir Norveç'li leş kargası" olarak yadsıyanlar için doğru bir düşünceydi.

Peki ama, bu kuşak nasıl topluluktu? Ibsen'i ne yolda ele almıştı? Ibsen, yalnızca toplumsal sorunlar için tartışmalar açmış bir yazar olsaydı bu tartışmanın modası eskiyince Ibsen'in yapıtları ölüp gitmiyecek miydi?

Onun yapıtlarını doğru bir yolda yargıya vurabilmek için bazı olayları yeniden, kısaca anmak gerekiyor. Brandes, Zola ve öteki naturalist'ler çağlarının ruhunu yansıtıyorlardı. O çağın ruhu ise bilimsel yöntemlerin artması ve insanın siyasal, toplumsal, ekonomik, dinsel ve artistik yönlerinin bu bilimsel yönteme uygulanması ile ortaya çıkar. Darwin'in *Türlerin Kaynağı* adlı yapıtı, hernekadar önceki dönemlerdeki fikirlerin ve araştırmaların billûrlaşması idiyse de bir bomba gibi patlamış ve etkisi bugüne değin sürmüştür. Bu kitap insanların evrene olan mekanik, ahlâk ötesi, yağmacı kavramlarının çatışmasını göstermesiyle o çağın insanlarına sanki bir yıldırım gibi çarpmıştı. Kopernik'ten beri hiçbir bilimsel kural Batı Avrupa'nın inancım bukadar sarsmamıştır.

Büyük yazarlar kendi çağlarını gösteren en duyarlı barometrelerdir. Bunun için de, Brandes ve Zola da tiyatronun bilimsel gelişim ruhuna koşut olmasını doğru bulmuşlardı. Ibsen gibi bir sanatçının da böyle bir çağrıyı kabul etmesi de hiç saşılmayacak bir gelişimdir. Yukarda da belirttiğim gibi, Ibsen "dün ile bugün arasında korkunç bir uçurum açıldı," diyordu. Dün o yalnızca Norveç ulusçuluğunu destekliyen ve manzum tiyatro yapıtları yazan bir ozanken, "bugün" Brandes'in bebelirttiği tartışma forumunu, ya da Zola'nın sözettiği insan ve çevre çatışmasını inceliyen laboratuvar incelemesini kabul etmişti. Bu yolda o bir tek olmadığı için, o da Darwin gibi, çağını yalnız yansıtmakla ve billûrlaştırmakla kalmadı, ama yaratma yoluna gitti.

İşte bu güç onun yapıtlarının tarafsız bir yolda irdelenmesini zorlaştırmaktadır. Eleştirme işi, böylece, tarih, toplum, siyaset felsefe ve olayları da işe karıştırmış oluyor. Sanatının destekleyici yönü olan toplumsal tartışmalar bu yoldan sanki onun sanatının aslı gibi görünüyor.

Bence bu nokta göz önüne alınarak, Ibsen'in yapıtları bir toplumculuk olarak değil de, sanat yapıtları olarak incelenmelidir. Williams'ın da dediği gibi, Ibsen sanatın aleyhine gelişen bir gelenek içinde çalışan büyük bir sanatçıydı. Onun başa-

rısının ve başarısızlığının ölçüsü işte budur kanısındayım. Yapıtlarının daha sonradan taklit edilmesi Ibsen'in aleyhine olmuştur. Önemli olan başlangıç noktası, onun Avrupa dram sanatına bilinç sağlamış oluşudur.

Ibsen'in yöntemini geliştirmekte Scribe ile Sardou'nun tekniğine bağb olması göz önüne alınırsa, bu ilişkinin burada kısaca görülmesi gerekir. Ibsen'in Scribe'in oyun kurma tekniğinin etkisi altında kalmasının nedeni, Scribe'in "iyi kurulu oyun" düzeninin bütün Avrupa'ya egemenliği altına almış olmasıdır. Scribe'in oyunları ve taklitleri üzerine temeli atılan Danimarka Tiyatrosu, böylece 1860'a kadar Norveç'teki tiyatro anlayışını da etkilemişti.

Ibsen, 1852 yılında, Bergen Ulusal Tiyatrosu tarafından tiyatro öğrenimi için dışarıya gönderildiğinde ilk uğrağı tabiî ki Danimarka olmuştur. Kopenhag'da altı hafta kalmış ve bütün tiyatrolara gitmiştir. Hiçbir temsili kaçırmamış, sahne araçlarını incelemiş, giysiler, musiki üzerinde bilgi edinmiş ve oyunlar toplamıştır. Bu oyunlar arasında Scribe'in birçok oyunları bulunduğu gibi, Scribe taklidi birçok oyun da vardı.

İkinci uğrağı Almanya olmuştur Ibsen'in. Dresden'e giden yazar, o sıralarda Dresden Tiyatrosu'nun o zamanın en modern tiyatrolarından biri olduğunu görmüştür. Burada da "iyi–kurulu oyun"lar bulmuştur Ibsen. Bunlar üzerinde incelemeler yapan Ibsen, yazarlık hayatının ilk dönemlerinde bu tekniği kullanmıştır. Kendini geliştirdikçe, bu teknikten yararlanarak kendi tekniğini ortaya çıkarmıştır. Örneğin, şöyle bir tarama yapılacak olursa Ibsen'in ilk oyunları ile son oyunları arasında önemli bir yöntem gelişmesi izlenir. 1857 yılında yazdığı, *Östrat'lı Bayan İnger*'de 59 apar, 26 fısıltı, 21 yüksek sesle düşünme, 11 monolog varken, 1866'da yazdığı *Brand*'da hiç bir apar kullanmamıştır. fısıltı 11'e yüksek sesle düşünme 7'e inmiştir. 1881'de yazdığı *Hortlaklar*'da ise bu gelişim daha belirlidir: Hiç apar yok, hiç yüksek sesle düşünme yok, hiç monolog yok, yalnızca 4 fısıltı vardır.

Ibsen Norveç'te tiyatronun başına geçince oyunları seyirciyi düşünerek seçmiştir. Bergen'de dört yıl çalışmış; bu süre içinde yüz kırkbeş oyun sahneye koymuştur ki bunların yetmişinden fazlası Fransız oyunları, yirmi biri de Scribe'in yapıtlarıdır. Ibsen, böylece, "iyi kurulu oyun" tekniğini bir ihtiyaç karşısında öğrenmişti. Ama o sürekli olarak kendi oyunlarını en iyi uyacak tekniği aramıştır.

Kendine elverişli olan bir dramatik teknik aramasının yanısıra, Ibsen'i başarıya ulaştıran bir başka noktayı da burada gözden geçirmek gerekir kanısındayım. Bu nokta ise Ibsen'in yirmi yaşlarında sanat gerçekçiliği üzerine yazdığıdır: "Sanat kavramı içinde yalın gerçeğin, çıplak gerçeğin yeri yoktur, tersine görüntünün yeri vardır."

Ibsen'in bu söyledikleri akılda tutularak onun gerçekçi akım içindeki yeri anlaşılabilir. Aynı şekilde, onun yapıtlarını yalnızca toplumsal sorunların içinde değil, derinlemesine yapılacak bir inceleme ile başka renklerin içinde de bulmamıza bize Ibsen'in yukardaki sözleri yardım edecektir. Tennant, *Hortlaklar* oyununun gerçekçi bir oyun olarak kabul edildiğini ve böylece Ibsen'in yapıtlarına toptan bir "realism" damgası vurulduğunu söylüyor. Bence bu bizi yanlış yola çıkarır bu konuda.

Gordon Craig'de bunu savunanlardandı: "Ibsen'in gerçekçiliği *Rosmersholm* ve *Hortlaklar*'da olduğu kadar hiçbir yerde bukadar belli değildir.... Realism yalnızca bir "teşhir"den ibarettir, sanat ise bir vahiydir."

Craig bu sözleri hiç de yanlış değil. Ancak Ibsen konusunda da tam değil. Öyleyse, Ibsen'in yapıtlarının ereği yazarın söz ettiği görüntüye dayamyorsa bunun ne biçim bir görüntü olduğunu anlamamız gerekli. *Hortlaklar* oyunundan çıkan tartışmalar konusunda konuşan Ibsen, bütün çabasının okuyucuya ve seyirciye "bir parça gerçeğin yaşantısı üzerine bir izlenim vermek" istediğini belirtmiştir. İşte anahtar sözcük ortaya çıkıyor burada: "İzlenim vermek".

Norveç'li yazarın, *görüntü* ve *izlenim* terimleri onun oyunlarını yazmaktaki ereğiydi, diyebilirim. Onun hayatı boyunca ereği *görüntü* yaratmak olmuştur. Görüntü ise bir görüşü belirtmekte kullanılan bir sanat ortamıdır. Brandes'in istediği yolda yazdığı oyunlarda yazarın aradığı görüntü bir izlenimini vermekti.

Öyleyse, tesbit edilmesi gereken nokta, Ibsen'in istediği görüntünün niteliğini araştırmaktır. Bu da onun kapsadığı "realite'nin niteliğini belirten görüşün değerini açıklıyacaktır. Bunu sonuçlandırmak için Ibsen'in birçok yapıtlarının özelliklerini görmek gerekliydi. Ama ben bu bölümde kimi eleştirmecilerin "kuru gerçekçilik" ile yerdikleri *Hortlaklar* oyununu ele alıp incelemek isteğindeyim. Ama ondan önce, Ibsen'in *görüntü* ve *izlenim* terimlerini biraz açmak gerekiyor.

Peer Gynt'ten hemen sonra yazdığı oyunu yoluyla bunu açıklıyor Ibsen bize. Yazdığı oyunun (yazarın son tarihi oyunu) manzum olmadığı için hayal kırıklığına uğradığını belirten bir eleştirmeciye yanıtı şu oluyor Ibsen'in:" Dikkat etmiş olacağınız gibi, oyun *(İmparator ve Galile'li)* gerçekçi bir açıdan ele alınmıştır; yaratmak istediğim *görüntü* gerçektir; okuyucuya vermek istediğim *izlenim* okuduklarının olmuş şeyler olduğunu hissettirmekti. Eğer nazım kullanmış olsaydım yapmak istediğim şeyi elimle baltalamış olacaktım.... Genel olarak konuşma şeklinin oyunun niteliğine uyması gerekli. Oyunum eski anlamdaki bir tragedya değildir; çizmek istediğim insanlardır ve bunun için de *tanrıların dilini* kullanmaktan kaçındım" (1).

"Tanrıların konuştuğu dilin" insanlar için olmadığım belirtmesinde bana önemli görülen başka bir nokta var ki, bu da özellikle *görüntü* ve *izlenim* kavramlarıyla ilgili. 1883 yılında, sahnedeki otuzuncu yılı için bir jübile düzenlemek ve bunun için de Ibsen'den bir prolog istiyen bir aktris'e bir mektup yazmıştır yazar. O sırada *Yaban Ördeği* üzerinde uğraşıyordu Ibsen. Bu aktris'in istediğini birkaç sebepten geri çeviren Ibsen, ayrıca manzum yazmayı bıraktığını, oysa prolog için nazmın gerekli olduğunu belirtmiştir. "Şu son yedi sekiz yıldır bir tek satır bile şiir yazmadım, ancak daha zor bir işe başladım günlük konuşmalar ile şiir yaratmaya çalışıyorum" (2). Onun sanat ereğini belirten şu son cümlesi bana önemli görünüyor: "daha zor bir işe başladım, günlük konuşmalar ile *şiir yaratmaya çalışıyorum.*" Ve daha önce de şöyle yazmıştır Ibsen: "... küçük bir adamın hayatı artistik açıdan hiç de öyle küçümsenecek bir

(1) P.F.D. Tennant—*Ibsen's Dramatic Technique* ss.52-3

(2) Aynı kitap, *s.* 54

şey değildir; artistik yapı olarak büyük adamların hayatları kadar ilginçtir."

Ibsen, bir sanatçı olarak, gerçek imgesini bir noktada toplamayı, günlük konuşma ile küçük adamların şiirini vermeyi Brandes'in yardımı olmadan bulmuştur. Onun bu yönelişi öyle yalnızca toplumsal sorunlara bağıtlı kalmadığını belirtmeye yeterlidir. Bu noktadan Ibsen'in oyunlarına geçmek doğru olur. Bu işe uluslararası bir heyecan getirmiş olan *Hortlaklar* oyunu ile başlamak yanlış olmaz. Bu oyunun tarihi önemi ise Ibsen'i bir sanatçı olarak düşünmeye götürüyor kişiyi. İşte burada, "tartışma sorunları" artık tartışılmadığına göre, bu oyunun değeri üzerinde duralım ve 1962 yılında bize görünen gerçeğin niteliğini araştırmaya geçelim.

Ibsen, 1881'de yazdığı *Hortlaklar* oyunu ile uluslararası bir üne erişmiştir. Bu onun yedinci yapıtıdır. Bilindiği gibi, ilk yapıtı *Catilina*'yı 1850'de yazmıştır. Böylece, yazarlık hayatının otuzuncu yılında *Hortlaklar*'ı vermiştir. Daha ilk anlarda gerek eleştirmeciler, gerek halk ikiye bölünerek bu oyunu hem kötülemişler, hem alkışlamışlardır. *Hortlaklar*'ı ilk kabul eden halk Alman seyircisidir. Önce 1886'da Augusburg Stadttheater, sonra da, 29 Eylül 1889'da Otto Brahm'ın ünlü Freie Bühne'sinde başarıyla sahneye konmuştur. Bu temsillerden biri sırasında o çağın ünlü tiyatro kişiliklerinden biri olan Julius Hoffroy perde araları salonda dolaşıp tanıdıklarına: "Bugün Alman edebiyatı için yeni bir gün doğmaktadır," (1) demiştir. Bu başarı Fransa'da Antoine'in tiyatrosuna atlamış, bu oyun sonra İngiltere'de J.T. Grein'in tiyatrosunda oynanmıştır.

Toplu bir erek içinde, Ibsen'in bir oyunu olan *Hortlaklar*'ı iki nedenden dolayı vurgulamak istiyorum: İlki, Brandes, Shaw ve Ibsen'cilerin bütün dikkatlerini Ibsen'in yalnızca beş altı oyunu üzerine toplamış olmaları ve yazarın en iyi oyunları yalnız bunlarmış gibi ele almalarıdır. İkinci neden, Ibsen'in yazarlığını bütünüyle düşünmesidir. O, şiirinin sırayla bütün oyunlarında bulunabileceğini ve tek tek oyunlarının bünyeleri içinde tamam olmadıklarını savunmuştur. T.S. Eliot'un Shakespeare için vermiş olduğu yargı, bence Ibsen için de aynıdır. Eliot, Shakespeare'in bir oyununun anlamı yalnızca kendi bünyesi içinde olmadığını; o oyunun yazılış sırasında, bütün öbür oyunlarıyla ilintide olduğunu ve onun bir oyununu anlamamız için yazdığı bütün yapıtlarını bilmemiz gerektiğini belirtir.

Açıkça görülüyor ki, Ibsen'in tam olarak değerlendirilebilmesi için öteki yirmi altı oyunun tümünü birbirlerine olan ilintileriyle bilmek gerekli. Ancak onun bütün oyunlarının incelenmesi, başlı başına bir kitap içinde yapılabilir.

Bence oyun, *Kıral Oidipus*'a benzer; çevresinin ve kişiliğinin durumlariyle savaşan ve sonunda bunlara yenik düşen bir kadın üzerinedir. Bu açıdan görülünce, bu oyunda iki geleneğin kaynaştığını izleriz: biri *Oidipus*'tan bu yana gelen klâsik gelenek, öbürü Naturalism geleneği. Kadının çevresinin kurbanı oluşu naturalism anlayışı, kendi kişiliğinin kurbam olması ise klâsik anlayışı sağlar.

Oyunda ilk hissettiğimiz şey, bayan *Alving*'in istemediği bir adamla evlenmeye

(1) Aynı kitap, s. 13

zorlanmış olmasıdır. Bu onun annesi ve iki teyzesi tarafından yapılmıştır. Bayan Alving şöyle der: "Üçü de benim adıma bol keseden iş gördüler.... Annem şimdi beni görebilseydi.... Onun istediği saltanatın neye vardığını!" Bu üç kadın, çevrenin de etkisiyle onun üzerinde o kadar güçlü bir ödev duygusu yaratmışlardır ki bu ondaki yaşama sevincini yoketmiştir. Son sahnede oğlu Oswald ile Regina'yı şöyle der bayan Alving:

Hepsi bana ödevler öğrettiler, ben de
hepsini ciddiye aldım. Her şeyimiz ödeve
dayanıyordu —benim ödevlerim ve babanınkiler...
şimdi düşünüyorum da zavallı babana bu evi
çekilmez bir şey yapmıştım...İçinde bulunan o kabına
sığmıyan yaşama sevincini kullanmak için hiç
imkân bulamadı. Ben de eve hiç ferahlık
getiremedim.

Bunları dinliyen Oswald sezmiştir bu havayı. Yalnızca evlerindekileri değil, çevredeki hava onu ürkütür. Oswald'ın ürktüğü çevrenin sesi rahip Manders'tir. Bayan Alving, hiç istemediği evlenmesinin gerçekten dayanılacak gibi olmadığını anladığı zaman rahibe koşmuştur. Rahip hemen ona eve dönmesini ve "ödev boyunduru"nu geçirmesini öğütlemiştir. Yıllar sonra rahip bu olayı hatırlamaktadır.

Rahip Manders. Bana kaçıp gelmeniz şaşılacak bir delilikti.

Bayan Alving. Değil mi ama, rahip efendiye sığınmıştım...
yakın bir dosta sığınmıştım....
(rahip kadının gözlerindeki gizli alayı
anlıyacak gibi değildir)

Rahip Manders. Öyle olduğu için. Tanrıya şükürler olsun...
seni delice plânlarından vazgeçirdim....
elinden tutup ödevin bulunduğu yola soktum ve
seni kocanın evine getirdim.

Bayan Alving. Evet, Rahip Manders, bunu gerçekten yaptınız.

Rahip Manders. Ben yüce bir elin aciz bir hizmetkârıyım.

Rahip Manders "yüce bir el" ile tanrıyı kasdediyorsa da, oyun ilerdedikçe bunun sığ ve sınırlı bir çevrenin yumruğu olduğunu anlarız. Ibsen'in rahibe çizdiği portre ile, çevrenin ne kadar çürük, sınırlı ve budalaca olduğunu sezeriz. Rahibin portresi her fırça vuruşunda biraz daha ortaya çıktıkça, Ibsen'in bizimle bölüşmekte olduğu gizli alayın farkına varmaya başlarız. Bu alayı Ibsen biraz daha ileri götürür; anlarız ki kadın ona sadece kendini kurtarmak için gitmemiştir. Onu sevdiği için kaçmıştır. Çevrenin rahipte çöreklenen sesi onu istemediği adama geri yollamakla yalnızca onu yıkmıyor, böylece aşk kavramı da kökünden kazınmış oluyor.

Bu kaçışını ve ayaklanışını başaramayınca, bayan Alving bu kez ayakta durabilmek için "ödev boyunduru"nu kabullenerek o istemediği çevreye uymak zorunluluğunu duymuştur. Çevresinin onu saran ağından kurtulamayınca, bayan Alving kocasına uymak için daha başka yollara da baş vurmuştur. Önce kendisinin acı

çektiği bir çevreden oğlunu kurtarmak için onu "büyük dünya"ya (Paris'e) göndermiştir. Sonra oğluna yazdığı her mektupta evlerinin sıcak ve babasının saygıya değer bir adamı olup bütün halk tarafından sevildiğini yazarak oğlunu hayallerle beslemiştir. Sonra kocasının metresi olan hizmetçi kızı kovarak, bu hizmetçiden olan kız çocuğunu yanına almıştır. Bu bilgisini kocası üzerinde kullanarak mallarının yöntemini paylaşmış ve kocasının ölümünden sonra mâli yönden bir özgürlüğünü kazanmıştır. Elindeki parayla kocasının adı altında bir öksüzler yurdu kurarak oğlu için saygıdeğer bir ad sağlamak çabasına girişmiştir. Bilindiği gibi, bütün bu çabaları başarısızlığa uğrar bayan Alving'in.

Burada ilginç olan nokta, bayan Alving'in neden başarısızlığa uğradığını Ibsen'in ne yolda bir yargıyla ortaya koymuş olmasıdır. Oidipus'un inancı kendi yüzünden yıkılır gider. İnandığı şeye tepki gösteren ve iç dünyasını yankılıyan Oidipus kendi yıkılışına yol açar. *Hortlaklar* oyunundaki gizli alay ise, bayan Alving'in inançlarına ve onun iyi hareketlerine rağmen yıkılmasına yol açmasında belirir. O çevresinin ondan beklediği gayret dürüst ve akıllı bir yolda yerine getirmiştir. Onun yıkılışı varoluşunun niteliğindedir.

Bu açıdan Ibsen'in görüşü, Darwin'in ve zamanının öbür naturalist'lerinin yolunda gelişidir. Yazarın bu görüşü öbürlerinden biraz faklıdır.

Bilindiği gibi, Darwin'in elde ettiği sonuç, çevrenin baskısı ile organize karakterlerinin ve hayatlarının tesbitidir. Oswald'ı muayene eden doktor, "daha doğumda sende bir kurt yeniği varmış... Babaların günahı oğullara geçer," der. Başka bir deyişle, Oswald'ın alınyazısı daha doğumda belli olmuştur ve bayan Alving bunu değiştiremez.

Oyunun gerektirdiklerini göz önüne alarak Ibsen, Oswald'a frengi hastalığını vermiştir. Önemli olan burada, Ibsen'in "frengi" konusu ile ilgilenmemiş oluşudur. Yazarın ilgilendiği nokta, hem toplumsal, hem de kişisel soyaçekim sorunudur.

III. Perdede, Regina babasının Yüzbaşı Alving olduğunu öğrenince Alving'lerin evini terketmek ister. Bayan Alving ona engel olmak ister:

Bayan Alving. ...Kendini fırlatıp atma, Regina!

Regina. Olacak neyse o olur. Ya Oswald babasına benzer, ben de anneme benzersem, ne olur sonra?

II. Perdenin başlarında, bayan Alving kendilerinin ve çevrenin "*Hortlaklar*" olduğunu söyler rahip Manders'e:

Hepimizin hortlaklar olduğunu düşünüyorum, rahip efendi. Sadece annelerimizin ve babalarımızın bize bıraktıkları şeylerin içimizde hareket etmesiyle kalmıyor ki. Her şey öyle: Bir sürü ölü fikir, hayatsız, eski inançlar....Hiçbirinde hayat yok, buna rağmen her yanımızı sarmışlar. Bunlardan kurtulamıyoruz bir türlü. Bu hortlaklar

bu ülkeyi denizdeki kum gibi örtmüşler.. Hepimiz,
ama hepimiz ışıktan okadar korkuyoruz ki.

Ibsen, soyaçekim sorununu "Hortlaklar" imgesine bağlarken, "hortlaklar" kavramım *ışıksızlık* motifine de bağlar. Bayan Alving'in çevresi ışıktan yoksundur. Ve her şey bir öncekinin tekdüzen devamıdır. Oswald'ın çiçeklikte Regina ile oynaşlık etmesi, çok önceleri babası Yüzbaşı Alving'in aynı yerde hizmetçi kızla oynaşlık etmesine benzer; yâni Regina ile Oswald birer hortlaktır.

Işıksızlık motifini Oswald'ın konuşmalarında rastlıyoruz. II. Perdede Oswald ev için, "bütün gün güneş ışıklarından yoksun burası," der. Aynı perdenin sonlarında, Oswald, "Burası, okadar karanlık ki... sonra durmadan yağan yağmur.... Güneşin yüzünü birazcık olsun görmemek! Evde olduğum zamanlar güneşli bir hava gördüğümü hatırlamıyorum." İşte bu motif, çeşitli aşamalarda belirdikren sonra son perdede tamamlanır. Oswald, anasına onu yatıştıracak morfini gösterdikten sonra bayan Alving, "Bak işte ne güzel bir hava olacak bugün Oswald! Berrak bir hava! Sen de evini gerçekten evini göreceksin," der. İşte o anda Oswald'a kriz gelir. O gece öksüzler yuvasında çıkan yangını bastırmak için gösterilen boşuna çabalardan, babasının ahlâksızlığını, ve onun gerçekten nasıl bir adam olduğunu öğrendikten, evlenmek istediği kızın da üvey kardeşi olduğunu anlattıktan sonra kriz en ileri evresine erişir. Oswald aklını kaçırmak üzeredir. O anda acı bir feryatla anasına bağırır: "Anne, bana güneşi ver!" Bu söz yazar tarafından iki anlamda kullanılmıştır kanımca. Biri uyuşturucu ve öldürücü ilacın güneşin yerini alması ki, tek kurtuluş kapısı odur. Sağlanan öbür anlam ise Alving'lerin evinde hiçbir vakit güneşin doğmayacağı, ışığın aydınlığın gelmeyeceğidir. Ibsen'in bu oyununda ışık ve aydınlık gelse bile, yangın şeklinde gelmektedir. Oyunun motif bütünlüğü ışıksızlıktır. Bu ışıksızlık ise çevrenin kör baskısını sembolleştirir.

Oyunun gelişimi içinde, bu konuşulanlardan daha önemli olan nokta, bu konuşmaların birtakım olaylarla gözümüzün önüne getirilmeleridir. Örneğin, rahip Oswald'ı yüzbaşı Alving'in yaşayan hayali olarak görür, onu babasına çok benzetir. Oswald da Regina ile kendi babasının Regina'nın annesi ile yaptığı şeylerin aynını yapar.

Bu naturalist görünüş dışında ortaya çıkan bazı zorluklar da bayan Alving'in kendi karakteri yüzünden olur. Bu da oyunun klasik geleneğini ortaya koyar.

Bayan Alving'in bu durumdan kendini sorumlu hissetmesi, II. perdenin başlarında görülüyor. Kocasının gerçek hayatını sakladığı için, kendini korkaklıkla suçlayan bayan Alving bu sorumluluk duygusunu açıkça belirtir. Oyunun sonlarına doğru, kocasına doğru dürüst bir ev hayatı veremediği, bu hayata bir ışık getiremediği, ona hayatın sevincini sağlıyamadığı için kendini daha açık bir yoldan suçlar. Ödev düşüncesi onu sakat bir evlenmeye sürüklemiştir, ancak yaşanmıyacak duruma kendinin getirdiğini ve böylece kocasını Regina'nın anasının kollarına ve başka kadınların kucağına attığını kesin olarak anlamıştır. Böyle olunca Oswald'ı kemiren hastalığın babasına bulaşmasına da bizzat kendi sebep olmuştur. Bu açıdan bayan Alving'in durumu Oidipus'un durumunu andırır. Oidipus da içindeki hak duygu-

suyla kıral Laos'u öldüreni bulmak için ileri atılır, ama onu öldürenin kendi olduğunu anlar. Apollon'un böyle istediğini söyler, ancak gözlerini kör edip kendini uzaklara gönderen yine kendidir.

Rahibin sözcüsü olduğu ahlâk anlayışı her şeyi saklamak, ışıktan ve halkın bilgisinden uzak tutmaktır. İşte bu ahlâk kavramına bağıtlı olduğu için bayan Alving'in tragedyası ortaya çıkar. Kocasını evde tutmak için, o da geceleri onunla içmiş ve kendinin de bir alkolik olduğunu saklamıştır. Hizmetçi kız kocasından hamile olunca, epeyce para verip hizmetçinin de ağzını kapamıştır. Dışarda olan oğluna mektuplar yazarak gerçekleri saklamıştır. Ama şimdi yaptıklarının yanlış olduğunu anlamıştır bayan Alving. O korkakça gerçekleri gizli tuttukça, gerçeğin üzerine yaldız çektikçe daha bir boşluğa kaymıştır.

Ibsen çevreyi, sınırlandıran ve biçimlendiren bir güç olarak almasıyla naturalist olarak karşımıza çıkıyor; insanların gerçeklerle yaşayabileceklerini ve böylece "hayatın sevincini" elde edebileceklerini göstermekle bir rasyonalist oluyor. Bu görüşüm, Ibsen'in oyun içinde kurduğu bir karşıtlık ile beliriyor: "Büyük dünya" ile ödev kanun ve düzen sınırlamalarının yarattığı bir Manders ve Alving toplumu olan yöresel dünya arasındaki karşıtlama...

Ibsen'in naturalist dokuyu klasik gelenek ile birleştirerek bir modern gerçekçilik elde etmesi tiyatro tarihi yönünden önemlidir. P. F. D. Tennant Ibsen'in önemini daha çok bir teknisyen olarak kabul ediyor: "Ibsen'in tiyatroya getirdiği en önemli şey onun fikirlerinden daha ön plânda görülen dramatik oyun biçimidir," diyor Tennant (1).

Ben böyle düşünmüyorum. Ibsen'i daha çok bu yönüyle kabul ettiğimiz taktirde, Ibsen'i ikinci sınıf bir yazar olan Scribe'in yanına koymuş olmaz mıyız? Scribe, iyi kurulu oyun tekniğiyle dramatik biçim yönünden her yönden yetkin bir biçim sağlamamış mıdır? Ama o oyun yazarlığının iyi bir marangozudur, okadar. Şimdi Ibsen'i bugün salt tekniği yönüyle değerlendirme yoluna gidersek onu da yalnızca sahne işçiliği iyi olan bir yazar olarak kabul etmek gerekecektir.

Oysa Ibsen'i büyük yapan onun oyun tekniği değil, oyunlarına temel yaptığı artistlik bütünlüktür. Zaten Ibsen'den önce de oyun tekniği temel çivisine kadar sağlam olan yazarlar vardı. Yalnızca teknik açıdan usta olsaydı Ibsen, acaba bugüne değin yaşıyacak mıydı? Yaşamıyacaktı bence. Bunun açıklamasını kısaca yapmak istiyorum.

Strindberg, Ibsen için, "O eski şişelere yeni şarap doldurdu," der. Bazı buluşları dışında Ibsen, Scribe düzenini uygulamıştır oyunlarına. Ayrıca biraz dikkat edilirse, yazarın biçim konusunda son oyunlarına kadar tam bir kesinliğe ulaşmamış olduğu anlaşılır. İşte Ibsen'in asıl zayıf yönü de budur, yâni teknidir kanısındayım.

Oyun tekniğinde bugünün seyircisini doyurmayan ilk şey oyunlarındaki raslantılardır. Her oyununda izleriz bu iğreti raslantıları. Ama ben konu bütünlüğünü sağlamak için yine *Hortlaklar*'dan örnek vereceğim.

II. Perde de Rahip Manders, Engstrand üzerinde konuşurken kapı vurulur Engs-

(1) P. F. D. Tennant – *Ibsen's Dramatic Technique*, s. 15

trand içeri girer. I. perdenin sonunda bayan Alving rahibe, kocası ile hizmetçi arasında geçen olayı anlatır, o sırada aynı olayın hizmetçinin kızı Regina ile Oswald arasında geçtiğini izleriz. Yine I. perdenin sonunda, bayan Alving kocasının ahlâksızlıklarını anlatırken bir paket gelir; bu paketin içinde kocasının adı altında açılacak öksüzler yurdunda söylenecek açış söylevi vardır. Böyle inandırıcı olmayan raslantılardan biri de oyunun sonunda karşımıza çıkar. Oswald'ın annesine morfini göstermesinden ve annesinden kriz anında bu ilâcı ona vereceği üzerine söz almasından hemen sonra kriz gelir.

Ibsen, *Hortlaklar* üzerine,"okuyucuya vermek istediğim izlenim okuduğu bir gerçeği yaşatıyormuş duygusunu sağlamasıdır," der. Bunun için ,kurduğu olaylar dizisi kadar Ibsen'in karakterlerini de yaşıyan karakterler olarak yaratması gereklidir. Oysa, oyunu inceleyince, Rahip Manders'in karakteri hiç de inandırıcı gelmiyor. Manders yalnızca dialog düzenini beslemek için ortaya çıkartılmış bir kukladır. Bir korkuluktur Manders. Belli bir karakter içinde yuğrulmamıştır. Manders'in sözlerini hatırlıyalım: "Korkunç bir şey bu! Bayan Alving, bu günahların ödenmesinden başka bir şey değil." Ondan sonra söyledikleriyle perde iner: "Hem de sigortalı değildi!" Herkes yangına koşmuştur, o odanın içinde ellerini kenetliyerek "sigortalı değildi," der. Manders'in bu tepkisinden onun bir karikatür figürü durumuna indirilmiş olduğunu görürüz. Ancak rahibin bir korkuluk olduğunu savunabilmek için daha geniş örnekler gerekiyor. Alalım şu sahneyi:

Alving. Gerçek şu ki, kocam hayatta olduğu gibi bir ahlaksız olarak öldü.

Manders. (Bir sandalyaya tutunarak) Ne söylüyorsunuz, Allahaşkına!

Bayan Alving kocasının metresi olan hizmetçi kadına üçyüz dolar vererek Engstrand ile evlenmeye zorladığını ve böylece kadının ağzını kapadığını anlatır. Rahibin buna olan tepkisi gülünçtür:

Manders. Al bakalım! Bir üçyüz dolarcık için sen git de düşmüş bir kadınla evlen.
(Manders burada Engstrand'ı imâ etmektedir)

Alving. Peki ama, benim evlenmeme ne buyurulur? Ben de gittim düşük bir adamla evlendim.

Manders. Aman yarabbi, ne diyorsunuz? Düşük bir adamla mı?

Alving. Ben Alving ile evlenmek için kiliseye gittiğim zaman kocamın Engstrand ile evlenen Johanna'dan daha mı temiz olduğunu sanıyorsunuz?

Manders. Ama ikisi arasında çok fark var.

Alving. O kadar büyük fark yok, sadece bir fiyat farkı– bir üçyüz dolarcık ile bütün bir gelecek...

Manders. Nasıl olur da ikisini karşılaştırırsınız?

Manders'in göründüğü öbür sahnelere de bakacak olursak onun bu tipik durumunu izliyebiliriz. Bütün bunlar Manders'in yalnızca oyun yazarına kolaylık sağlıyan bir korkuluk olduğunu gösterir. Oysa *Hortlaklar* türündeki bir oyunun korkuluğa, yâni

karikatür figüre uymadığını biliriz. Parodik bir oyunda böyle bir figür rahatça kullanılabilir, ama *Hortlaklar*'da değil.

Ya öbür karakterler? Engstrand, entrikayı döndürmek için çok basitleştirilmiş bir araçtan başka bir şey değildir. Ya Oswald? Onun durumu, hareketleri çok mu inandırıcıdır? Regina'da ötekilerden pek farklı değil. İnandırıcı bir derinliğe inen yalnızca bir bayan Alving var. Ancak onun karakteri bile, başka gerçekçi yazarların karakteriyle karşılaştırıldığında çok daha dar bir yol üzerinde gelişiyor.

Biçim yönünden bu gibi eksikleri olan Ibsen, bu eksiklerini karşıtlamalar, gizli alaylar, motifler yaratarak kapatma yoluna gitmiştir.

Tennant'ın savına bu noktada katılmıyorum, ama başka bir noktada katılıyorum. Katılmadığım nokta, onun iyi bir teknisyen oluşu düşüncesi. Katıldığım nokta ise Ibsen'in fikirlerinin özellikle çok güçlü olmadığı savıdır. Ancak burada da Tennant'ın düşüncesine bir karşıt konabilir. Şöyle ki: Oyun yazarının işi, Ibsen'in de dediği gibi bir "görüntü yaratmak"tır. Görüntü usun yapıtıdır. Düşünceler de bu görüntünün içine girer. Ancak bir sahne yapıtında önemli olan düşüncelerin toplandığı dirimliktir. Oyun yazarının canlılık bulan düşünceleri onun ifade bulan gücüyle, onun aydın, artistik duyarlılığına ve teknik hünerine dayanır. Teknik hüner ise, teknik ustalığı anlamına gelmez; tersine, teknik yönden kusurlu olan noktaların kapatılması anlamına gelir. Ibsen'in – Tennant'ın ağzından – güçlü olmayan düşüncelerine verdiği dirimlilik, yani bu düşünceleri beslediği gizli alay güçlüdür kanımca.

Bir sahne yapıtının büyüklüğü, o yapıtın kendi bünyesi içinde bir bütünlüğe erişmiş olmasında aranır. *Hortlaklar* oyununda da kendi bünyesi ve özelliği içinde bu bütünlük vardır. Kanımca, bir oyun yazarının büyüklüğü yalnız teknikte, yalnız düşüncede aranmamalıdır. Bu belirttiğim, oyuna dirimlilik sağlayen, artistik bütünlükte aranmalıdır. Onun için, Ibsen'i Ibsen yapan büyüklüğü herhangi bir noktada parçalıyarak göstermek yanlıştır.

Raymond Williams'ın şu sözleri benim savımı destekliyor: Ibsen'in yapıtları "Shakespeare'in, ya da Sophokles'in yapıtlarının büyüklüğünde değildir. Ama çağımızın teneffüs ettiği gerçek ve süreklilik kadar gerçek ve süreklidir" (1). Bu da yeter kanımca.

(1) Raymond Williams – *Drama From Ibsen To Eliot*, s. 97

AUGUST STRINDBERG

O'Neill'in doğduğu yıl olan 1888'de, Strindberg'in *Bayan Julie*'nin önsözünde ileri sürmüş olduğu düşünceler, yazarın anlayışını kısaca ortaya çıkarır. Bu önsözde Strindberg şöyle yazıyor:

> "Gerçek hayatta bir devinim (bu yeni bir buluştur) esaslı olan, ya da olmayan bir nedenler sırasının sonucuyla ortaya çıkar.... Bayan Julie'nin acı alınyazısı da onu çevresiyle olan ilişkisinden gelişir: Annesinin karakteri, babasının kızını yanlış yetiştirmesi, kızın kendi doğası ve nişanlısının zayıf ve soysuzlaşmış bir kafaya etkide bulunuşu... Yine onun alınyazısını sonuçlandıran dış etmenler ise Bahar bayramının kanı kaynatan havası, babasının yokluğu, kızın aylık hastalığı, hayvanlarla olan uğraşısı, dansın verdiği heyecan, akşam karanlığının büyülü havası, çiçeklerin cinsel isteği arttıran etkisi, yine iki genç insanın bir odada yalnız kalmaları ve bir de erotik bir erkeğin varlığıdır.... (Karakterlerim modern olduğundan) ve önceki dönemlerden daha ateşli bir isteri gösteren çağda yaşadıkları için, kişilerimi bocalar, düşkün bir yolda gösterirken eski ve yeni akımların karışımı arasında bıraktım... (Onlar) geçmiş ve şimdiki uygarlığın toplanması ile kitaplardan, gazetelerden yırtılmış insan parçalarıdırlar; bir ipekli kumaşın paçavra olması gibi, insan ruhunda olduğu gibi, bir şey üzerine yamanmış kumaş parçalarıdırlar."

Strindberg, önsözünde eski yöntemle bir karakterin yalnızca tek yanlı ele alındığını ve o karakter üzerinde genelleme yapılacak bir sonuca varılmak istendiğini, "bu adam aptal, bu adam zorba, şu kıskanç, öbürü cimri gibi, dayamksız yargı-

larda bulunulur – işte bu ruhsal karışıklığın zenginliğini bilen ve karşıt nitelikleri araştıran Naturalist'lerin bu köhnemiş yöntemi ortadan kaldırmaları," gerekli diye kendini Naturalist akımın bir savunucu olarak öne sürüyor.

Strindberg, ilk oyunlarıyla Naturalist akım içine konulabilir. Ancak onun gelişimi naturalist anlayışın yetkinleşmesi için değil, naturalism'e karşı çıkacak akımları hazırhyacak yolda olmuştur. Onun son oyunları, *Düş Oyunu*, *Hayaletler Sonatı* gibi yapıtları Strindberg'i dışavurucu akımın habercisi durumuna getirmiştir. Strindberg'in bu gelişiminden, kitabımın ikinci cildinde, Dışavurumcu akımı incelerken söz edeceğim.

Önceki yönteme bu yolda zor bir işi sırtlarına yüklenerek çıkan Naturalist'lerden biri olan Strindberg (ilk yapıtlarıyla) de, Zola gibi o vakitki sahne tekniğinin onların istediği gerçeği sağlamak yönünden yetersiz olduğunu belirtir.

"Bazı ülkelerde," diyor Strindberg, "bugünkü öz içinde eski biçimler kullanılarak yeni bir dram sanatı yaratılma yoluna gidiliyor, bunların halk tarafından anlaşılması için yeterli bir zaman aşımı olmadığından, yeni düşünceler için yeni biçimler aranmadığından yeni şarap eski şişeleri çatlatmıştır. Eğer benim oyunlarım birçok insana kasvet veriyorsa bu onların kusurudur. Biz de Fransız İhtilâlindeki gönüllüler gibi güçlendiğimiz andan itibaren, ulusal parkları, yeni fidanların yetişmesine engel olan eski çürümüş ağaçlardan temizlemek bizi mutlu edecektir tıpkı derdine derman bulamayan bir hastanın ölümünden duyduğumuz bir rahatlık gibi."

Strindberg, türlü ayaklanmaların oluştuğu 1848 yılında doğdu, O'Neill'in yazarlık hayatının başlangıcı olan 1912'de öldü. Yalnız bu toplumsal karışıkların değil, kendi özel hayatın düzensizliği içinde ölüp gitti. Üç kez evlendi (1), üç kez mutlu olamadı, sonra aklî bir rahatsızlık geçirdikten sonra mide kanserinden öldü.

Edwin Björkman, Strindberg'in İsveç dilini en elverişli ve güzel bir yolda kullandığını yazar... "O ülkesinin edebî dilini modern bir duruma getirdi.... Ama bu yeniliği bilgiçlikle, göz boyayarak değil, halkın nasıl konuştuğunu gözliyerek yaptı. İşyerlerinde, sokakta, lokantada bu insanların nasıl konuştuklarına dikkatle kulak kabarttı. Onları severken, ölürken, kavga ederken, dedikodu yaparken neler söylediklerine dikkat etti. Hiçbir insan şimdiye değin bukadar dikkatle zamamnın soluğunu, fısıltısını dinlememiştir; yine hiçbir insan onun kadar dil ve törelerdeki gereksiz etikete bu değin doygun kalabilmiştir."

Mortensen ile Downs da (2) Strindberg'in dili yuğurma gücüne hayran kalmışlardır. Bu iki yazar kitaplarında, Strindberg'in lirik bir ozan olarak karşılarına çıkmasının nedenini onun dili kullanmaktaki ustalığına bağlarlar. Strindberg'in yürekliliklе sözcüklerine dirimlilik kazandırdığını, çünkü modern teknik sözcükler ve halk ağzında kullanılan sözcükler ile dobra dobra söz söylemekten korkmadığını da eklerler düşüncelerine.

(1) İlk karısı, 14 yıl evli kaldığı bir aktris olan Siri von Essen dir; ikinci karısı 1 yıl evli kaldığı yazar Frida Uhl, üçüncüsüde 3 yıl evli kaldığı aktris Harriet Bosse dir.

(2) B. M. E. Mortensen, B. W. Downs – *Strindberg*, (Cambridge at the Uni. Press, 1949)

Strindberg kendini yazar olarak geliştirmeden önce zamanının toplumu içinde kendi yerini anlama yolunu yeğ tutmuştur. İşte bu işi yirmi yaşındayken yazdığı ilk oyunu olan *Özgürdüşünür* adlı yapıtında gerçekleştirdi. Bu oyunda Karl adlı bir gencin bilinçaltı ile toplumunun bağıtlamaları ve töreleri arasındaki çatışmasını ele aldı.

İkinci yazdığı yapıt ünlü Alman tragedya ozanı Schiller'in havasında beş perdelik bir oyundu. Bu oyunda Strindberg'in kişi ile toplum arasındaki ilişki üzerinde durduğu görülür. Eski Atina'da "hürriyet şampiyonu" Demostesnes'in içinde yaşadığı korkak, ilgisiz toplumun ihanetine uğradığını anlatan bir oyundur bu da.

Dördüncü yapıtı ile Norveç'li Ibsen ve Björnson'un etkisi altında eski Izlanda konularını ele almıştır. *Haydut* adlı oyununda Paganism ile o dönemlerde ortaya çıkan Hiristiyanlık kavramlarının çatışmasını işlemiştir, böylece, Strindberg kendi içindeki dinsel inançların çatışmasını da ortaya koymuştur.

Ancak yirmi üç yaşlarındayken yazdığı beşinci oyunu onun güçlü bir genç oyun yazarı olduğunu ortaya vurmuştur. Konu olarak İsveç'e dönmüş, kilise–devlet–kişi ilişkisini tema olarak kullanmıştır. *Olof Hoca* adını verdiği bu oyunun konusu İsveç din devriminin olduğu sırada ve Gustavus Vasa'nın başta bulunduğu 1523–1560 yılları arasında geçer. Bu oyun yirmi üç yaşındaki bir genç için çok büyük bir başarıdır. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın oyun bugün bile tazeliğini yitirmemiştir.

Otuz iki yaşındayken *İsveç Halkı* adında bir kitap yazmıştır. Belirtildiğine göre, ölüm yılı olan 1912'de Kutsal Kitaptan sonra ençok okunan kitap bu olmuştur İsveç'te. Bu kitapta halk kavramını tanımlıyan toplumsal, ekonomik, siyasal, ideolojik öğelerin birbirleri arasındaki bağları ele alınır.

Shaw, Strindberg'in gerçek Shakespeare yolunda modern bir yazar olduğunu savunur. İrlanda'lı yazar Sean O'Casey ise bir yazısında, "Strindberg, Strindberg, Strindberg hepsinin büyüğü," diye inancını açıklamıştır. Strindberg, her fırsatta Ibsen'e saldıran bir yazar olduğu halde, Ibsen'in onun üzerine dedikleri ilginçtir: "Ben onun düşmanıyım – ama bu dobra dobra adamın deli gözleri karşımda olmadan bir satır bile yazamam" (1). O'Neill, Strindberg'i tek usta seçmiştir kendine ve Nobel Armağanını almak için İsveç'e gittiğinde bu duygularını da belli etmiştir.

Ama biz duygu yanı yoğun olan sanatçıların, yazarların bu duygulu sözlerinden Strindberg üzerine kolay yoldan bir fikir edinmiş oluruz. Strindberg ilk dönemdeki oyunları ile son dönemdeki oyunlarına kadar dram sanatı yönünden sürekli bir değişim içindedir. Ama Strindberg bir insan olarak baştan sona aynı Strindberg'dir. Ben Naturalist akımın en önemli oyunlarından biri olan *Baba*'yı burada incelemekle, hem Strindberg'i, hem de onun çağına olan ilintisini belirtmek ereğindeyim. Son dönemdeki oyunlarım "düşsel oyunlar" terimi altında inceliyorsak da, Strindberg *Baba* oyunundan önce de düş dünyasını denemiş bir yazardır. *Talihli Per'in Serüvenleri* oyunu ile bu düş dünyasına girmiştir. Kendi bu oyununu çocukları sevindirmekten başka değeri olmadığını belirtmesine rağmen, bu oyunun doğrudan devlet içinde herhangi bir devrimden kaçınan İsveç demagojisinin dolaplarını alaya aldığı izlenir.

(1) Eric Bentley – *The Playwright As Thinker* (Meridian Books, New York, 1955), s. 160

Baba, Darwin'in *Türlerin Kaynağı*'ndan otuz yıl sonra yayınlandı. Darwin'in doğal seçme, hayata uyabilenin yaşıyabileceği, dünya yüzündeki türlerin tesbiti düşüncelerinin Strindberg tarafından kabul edildiği izlenir bu oyunda. Bu oyundaki çatışma, değişik tür yaratıklar arasında olmakla beraber, karı koca arasında olan bir çatışma üzerine kurulmuştur.

Karı koca tek çocuklarını denetlemek uğruna birbirleriyle bir çatışma içinde kenetlenmişlerdir. Birinci perdenin başlarında erkek, "Görüyorsunya, bu bir düğüm," der. Kadının yanıtı ise: "Öyleyse, bu düğüm çözülmelidir," olur. İkinci perdede bu çatışmanın en karmaşık lifleri incelenmiştir. Erkek şöyle der karısına: "Eğer doğruysa biz maymundan gelmişiz, ama herhalde ayrı tür maymunlardan olsa gerek..."

Kadın. Ne demek istiyorsun?

Erkek. Bu döğüşte bir taraf yenilecek.

Kadın. Hangi taraf?

Erkek. Zayıf olan tabiî.

Kadın. Güçlü olan mı haklı yâni?

Erkek. Güçlü oldukça hakkı olmaya mecbur.

Kadın. Öyleyse ben haklıyım.

Erkek. Neden, senin ne gücün var ki?

Üçüncü perdede güçlü olan ortaya çıkar. Bu bölümde, oyunun sonuna doğru erkek eski bakıcısının bir aldatmacası ile bir deli gömleği giyip zayıf olduğunu anlar. Bakıcıya bunu yapmasını karısı söylemiştir. Aynı zamanda, doktora da etki etmiştir karısı. Erkek deli gömleği içinde, karısına heyecan dolu gençliklerinden, çiçeklerden konuşurken hayatın ne değin güzel olduğunu hatırlatır.

Erkek. Düşün, o zamanlar hayat ne güzeldi – bak şimdi ne halde! Ne sen, ne de ben böyle olmasını isterdik. Ama oldu bir kere.... Öyleyse hayatımıza kim hükmediyor?

Kadın. Tanrı.

Erkek. Çatışma Tanrısı desene – daha doğrusu Tanrıça.

Erkek kendini deli gömleğinin içinden kurtarmak için son bir gayret sarfeder ve ölür. Babasını gören çocuk, "Anne, Anne!" diye haykırır. Buna annesinin yamtı, "Yavrum! Benim yavrumsun sen!" olur. "Amin!" der papaz bu sözlerden sonra ve bu da oyunun son cümlesidir.

Burada, Darwin'in önerdiği çatışmayı izliyoruz.Doğada güçlü olanın üstün gelmesi yasası ve daha başka özellileri ile bu oyunun o zamanın yenici felsefî iklimine sıkıya sıkıya bağlı olduğu izleniyor. Zaten o zamanın yenicileri de bu oyunda kendi düşüncelerinin yansılarını buldular.

Naturalism'i edebiyat ve tiyatro alanına ilk getirenlerden Zola, Strindberg'in bu oyunundan otuz yıl kadar önce *Therese Raquin*'in önsözünde, "şimdi insanlarımızı gerçek üzerine kurmalıyız demiştir, "insanlar ve bunların yapıtları ancak ve ancak çevrelerinin, durumlarının ve örgensel öğelerinin dikkatli bir incelemeye konmasıyla gerçek olabilirler." Zola,*Baba* oyununda Naturalism için gerekli olan gerçeği bulmuştur. Strindberg'e yazdığı mektupta onun oyununun kendini çok ilgilen-

dirdiğini belirtmiştir: "Felsefî düşünce gerçekten çok ilginç ve yarattığınız karakterler ise dobra dobra açığa vurulmuş... Laura değerli ve kusurlu yanlarının bilinçsizliği ile örtülü... Eseriniz bana çok seyrek etki eden büyük oyunlardan biridir."

Kendi düşüncelerini bu oyunda görenlerden biri de Nietzsche'dir. Nietzsche, *Baba* oyunundan dört yıl kadar önce büyük yapıtı *Zerdüşt Böyle Dedi* adlı kitabını yayımlamıştı. Strindberg, Nietzsche'ye olan hayranlığını belirtmiştir. Örneğin, *Bayan Julie*'ye yazdığı önsözde Julie'nin alınyazısındaki dış ve iç etmeleri sayması tamamen bir Nietzsche etkisidir. Bu önsözde ayrıca, filozofun "Üstinsan" kavramını da ele alarak güç sözü üzerinde durmuştur. Kadın ile erkek arasında geçen güç üzerine olan tartışma da bu etkiyi vurgular. Strindberg, 1894'de *Baba*'daki Yüzbaşıyı bilimsel soyluluğun bir temsilcisi olarak göstermek istemiştir. Oysa kanımca, bu oyundaki Yüzbaşı karakteri Nietzsche'nin Üstinsan'ından çok uzaktadır.

Nietzsche'yi yalnızca kaba çizgileriyle biliyordu Strindberg o zamanlar. "Güçlü ve yüksek olanın hakkı", zayıflar üzerinde egemenlik kurma ve bunlara karşı duran din, toplum kısıtlamalarına karşı tiksinti... Ama Strindberg Nietzsche'yi kaba çizgileriyle bilsin, ya da bilmesin, asıl önemli olan Nietzsche'nin bu oyun üzerinde kendi düşüncelerinin bölünmez bir parçasını bulmuş olmasıdır. Zola gibi, Nietzsche de Strindberg'e şöyle bir mektup yazmıştır: "tragedyamzı büyük bir heyecanla iki kez okudum; türlerin birbirlerine karşı duydukları, ölüm getiren nefret kanunu üzerine kurulmuş olan oyununuz, benim aşk üzerine olan düşüncemi bu kadar güzel bir yolda verdiği için şaşırdım."

Bu ünlü yazarların tepkileri zamanlarının düşüncesini getiriyorsa, *Baba* oyununun geçen yüzyıldaki değişim çağının havasından ortaya çıktığını da kabul etmek gerekir. Strindberg, bu oyunu üzerinde şunları yazmıştır: "*Baba*, modern dram sanatının yerine getirilişidir. Bu oyun aynı zamanda şaşırtıcıdır. Şaşırtıcıdır, çünkü bu oyundaki çatışma insan ruhları arasındadır. Bu çatışma, (Schiller'in) *Haydutlar*'ında olduğu gibi, kılıçların, zehirlerin hüküm sürdüğü bir çatışma değil, zihinlerin araşındaki savaştır. Fransızlar hâlâ bu formülü arıyorlar, ama ben buldum."

Baba oldukça kısa bir oyun olmakla beraber, üç perdeye bölünmüştür. Bu perdeler içine, Strindberg, bu oyunun iki misli uzunluğunda bir iki oyun sıkıştırmıştır, denebilir.

Strindberg, klasik Yunan oyun yazarlarının ekonomisine hayrandı (1). Karmaşık bir oyun konusunu böylece kısa bir oyun içinde toplamasına bir sebep de bu gösterilebilir. Onda Aiskhilos'un yumuşak ekonomisini izlemek mümkündür. İsveçli otorite Martin Lamm, Strindberg'in bu oyunu ile modern bir *Agamemnon* yapamayı tasarladığını savunur.

Martin Lamm'ın öne sürdüğü bu karşılaştırmayı ben önemli buluyorum. Strindberg'in klasik *Agamemnon* teması içinde kendinin ilgi duyduğu iki tür arasındaki çatışmayı bulmuş olması ilginçtir. Aiskhilos'un milattan önce 458 yılında yazmış olduğu *Agamemnon* oyununu hatırlıyalım. Bu oyunda bir asker olan Agamemnon ile karısı Klytemnestra arasında bir çatışma görürüz. Truva'ya karşı giriştiği savaş-

(1) Nietzsche nin etkisi.

tan başarıyla dönen Agamemnon, başarısını sağlıyan tanrılara kızını kurban eder. Yurda dönüşünde Klytemnestra onu hile ile öldürür. *Agamemnon* bir trilogya'dır.

Baba'yı görelim: Emekli bir asker olan yüzbaşı ile karısı arasında bir çatışma vardır. Buradaki temel sorun da ana ve babamn kızlarıdır. Laura oyunun sonunda hile ile yüzbaşıya deli gömleği giydirir ve onun ölümüne sebep olur. *Baba* tamamlanmamış bir trilogya'nın ikinci oyunudur.

Strindberg türlerin çatışmasını klasik Yunan tragedyasında bulmuş olabilir, ancak onun çıkış noktası eski Yunan değildir, Naturalism'dir. Bir de kendi hayatından aldığı özellikler de çıkış noktasının başka bir kapısı olarak ele alınabilir. Oyunun havası yazarın kendi hayatının boğuntusunu taşır; Siri von Essen'le olan ilk evliliği başarısızlıkla sürüyordu. Kadınların ona hücum ettikleri İsveç mahkemeleri onun bu oyundaki havasını sağlar. Hatta *Evlenme* adını verdiği bir kitabından dolayı Kraliçenin kadınların saldırısını körüklediği söylenir. Kadınların bu saldırısından kendini "suçsuz" kararı ile kurtulan Strindberg edebiyatına karşı bu kez şiddetli bir kampanya açılmış ve onun yazdıkları "ahlâksızlık" olarak belirtilmiştir. Strindberg, böylece onu özgürlüğünden, yaşayışından hatta sağlam düşünmesinden etmek istiyen bir kampanyamn kendi aleyhine geliştiğini hissetmiye başlamıştı. Bu kampanyanın başında karısının da olduğuna inanıyordu. Strindberg, karısına karşı olan bu kuşkusunu ileri götürerek çocukların bile kendinden olduğuna güvenmiyordu (*Baba*'daki tema). *Baba*'nın temsili için Danimarkaya gelen yazar, karısının isteğiyle Rotshilde Tımarhanesi'ndeki Dr. Pontoppidan'a göstermiştir kendini. İndikleri otelde karısının başka masada oturmasım istemiştir. Yeni tamştığı biri, ona selam verip geçen ve karşı masaya oturan kadının kim olduğunu sorduğu vakit: "Bir zamanlar karımdı, şimdi metresimdir," yanıtını vermiştir. *Baba*'yı yazdığından üç yıl sonra (1891'de) Siri von Essen'den boşanmıştır.

Naturalist'lere ayak uyduran Strindberg, yazdığı yazılarda ve oyunlarda kendi yaşamasından da yararlamyordu. Ancak *Baba–Agamemnon* arasındaki koşutluktan anlaşıldığı gibi, o otobiyografik bir oyun yazmaktan çok, bir sanat yapıtı yaratmak çabasındaydı. Strindberg'in ve O'Neill'in bu yönünü anlamıyanlar, mutlaka yazarların yapıtlarının anlaşılmasına da engel olmaktadırlar. Bu tip eleştirmeciler, yazarın hayatı ile yapıt arasında bir takım koşutlar kurup yapıtları bir sanat olayı olarak almaktan vazgeçerek otobiyografik olarak görüp değerlerine hakkıyla giremiyorlar. Bir eleştirmeci, hernekadar bir yazarın yapıtını başka bir yazarınkine benzetse de, bunun gibi, onun yapıtları ile hayatı arasında koşutluk kursa da, yetenekli bir eleştirmeciyse yapıt üzerinde dikkatli bir incelemeye ve yargıya duracaktır.

Çözüm yolunda ilk ele alacağım şey, temel ereği yaratan ve ana temayı biçimlendiren çeşitli motiflerin bireşimi üzerinde durmak... Ana tema, tıpkı bir senfonide olduğu gibi, oyunun başlarında belirtilir ve sonradan sahneler ve karakterler yoluyla geliştirilir.

Bu oyunda çeşitli motiflerin bireşimi, yazarın *Baba*'dan sonraki oyunu *Bayan Julie*'nin önsözünde belirtmiş olduğu gibidir. Bu önsözde yazar, bazı oyun yazarhğı geleneklerinden, bu arada özellikle dialog kurma geleneğinden ayrıldığını bildirir.

Karakterlerin aptalca sorularını zekice yanıtlamak yöntemini kullanmadığını; ve Fransız dialog kurma tekniğindeki bakışık (simetrik), geometrik yöntemde kaçındığını açıklar Strindberg. Onun dialog kurma yöntemi, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, insanların kafasına düzensiz bir yolda çalıştırmayı seçmesinde izlenir; bir konuşma sırasında hiçbir konu sonuna değin konuşulmaz bu yöntemde ve bir oyun kişisinin düşünüşü öbürünün düşünüşünde girecek bir delik bulunca fırsatı kaçırmaz. Böylece, dialog daha sonra bir anlam içinde toplanan malzemeyi hazırlıyacak yolda ordan buradan dağınık bir şekilde, üzerinde işlenerek, tekrarlanarak, genişletilerek bir müzik teması gibi geliştirilir.

Bu yöntem daha çok *Bayan Julie* için kullanılmış olsa da *Baba* oyununun yöntemi de Strindberg'in belirttiği bu düzene uyar. Bu oyunda da, ilk sahnelerde öne sürülen gereç sonradan tekrar ele alınır, işlenir, genişletilir ve bir müzik teması gibi evrelenir.

Önce de belirttiğim gibi, esas tema kadın ile erkek çatışmasıdır. Bu çatışmanın ağırlık merkezi çocuklarının üzerinde denet kurma sorunudur. Yasalar yüzbaşıya bu hakkı vermiştir; oyunda belirttildiği gibi doğa ise annenin yanındadır. Bu ana temayı bütünlüyen çeşitli motifler var oyunda. Toplumsal oyunlarda çoğu görülen motifler otorite (yasa), aile (sevgi), din (insanların Tanrıya olan ilişkileri) ve ölümdür. Baba oyununda da bu motifler var.

Otorite motifi oyunun hemen üçüncü satırında verilmiş: Emireri yüzbaşının buyruğunu bekler, "Nöjd.... emrinizi bekler yüzbaşım." Yüzbaşı ona içeri girmesini emreder ve yanında oturan kayın biraderi olan papaza Nöjd'ün hizmetçi kızlardan biriyle haltlar karıştırdığını söyler.

Papazın yanıtı din motifini getirir: "Şimdi ona vaaz vermemi mi istiyorsunuz? Bir er parçasına Tanrının sözleri ne dereceye kadar etkili olur dersin?" Yüzbaşı bunu şöyle yanıtlar: "Aziz kayın biraderim, bildiğin gibi senin vaazların bana şukadarcık bile etki etmez, ama..."

Oyunun ana teması olan çatışma sonraki sayfada belirir. Bununla aile motifi gelir. Yüzbaşı, Nöjd'e, "Sana son defa soruyorum: Çocuğun babası sen misin, değil misin?" diye sorar. Nöjd buna, "Bunu kimse bilemez ki efendim... siz... siz kendinizi benim yerime koysanız..."

İlk üç sayfayı bu motifleri ortaya çıkarmak için düzenliyen Strindberg, bundan sonra oyunun ana temasını ortaya koyar. Nöjd gittikten sonra papaz, "Bertha ve onun konfirmasyonu üzerinde konuşuyorduk," der. Yüzbaşı, "Mesele sadece kızın konfirmasyonu değil, onun bütün geleceğiyle ilgili. Ev bir sürü kadınla dolu, hepsi çocuğumu kendi istedikleri gibi yetiştirmek istiyor.... Bu arada ben, hepsinden çok çocuğum üzerinde hhakkı olan ben, onu buradan göndereceğim."

Papaz. Evi yöneten kadın bir değil ki.

Yüzbaşı. Bak bu doğru... Tıpkı bir kaplan kafesine kapatılmış hissediyorum kendimi.

(Papaz gülümser ve aileyi yönetenin kadın olduğunu belirtir)

Yüzbaşı. Ne olursa olsun, evdekilerin hepsi deli gibi. Laura onu yanın-

dan ayırmamaya karar kılmış, ama ben kızcağızı bu tımarhaneden kurtaracağım.

("Tımarhane" sözü ile oyunun son esas teması de belirtilir)

Papaz. Demek Laura ayak diriyor, öyle mi? Desene mesele çıkacak.

Strindberg, böylece üç buçuk sayfa içinde oyunundaki bütün motifleri ve esas temaları açıklıyor. Yazarın dramatik sorunu olan ölüm ve ölüm-sonrası-hayat kavramları bu dört sayfa içinde yarı gizli dışarı vuruluyor. Yüzbaşının papaza "muhafazakâr" bir din kavramının önemli olmadığını, ama bunun yanında kızının geleceğinin çok önemli olduğunu söylemesi bu kavramları ortaya çıkarır. Biraz sonra kızının onun ölümsüzlüğünü getireceğini, yâni onun ölümden sonraki hayatı olduğunu, bunun için eğer kızı onun yanında olmazsa tamamen yıkılacağını belirtir.

Dört sayfadan sonra, yüzbaşının karısı Laura sahnede görülür. Bu sahnede Bertha'nın durumu tartışılır.

Yüzbaşı. Ben onun bir şehirde yetişmesini istiyorum; sen ise onu evde alıkoymak istiyorsun... Görüyorsunya, bu bir kör düğüm.

Laura. Öyleyse, bu kör düğümü çözmek gerekli.

Bu sahneden sonra Laura ile doktorun sahnesi vardır. Bu sahnede Laura kocasının aklî dengesi üzerinde doktoru kuşkuya düşürür. Doktor sahneyi terkettikten sonra yaşlı sütnine gelir ve yüzbaşıya karısına iyi davranmasını söyler. Yüzbaşı buna kulak asmaz ve sütninesine eğer o da öbür tarafa geçerse çok kötü bir hareket te bulunacağım belirtir. Bu arada onun çevresindeki ağın daraldığını ve yeni doktorun da pek öyle dost olmadığını sözlerine ekler.

Bundan sonra yüzbaşının kızı girer. Yüzbaşı ona şehre gidip gitmeyeceğini sorar. Kız gitmek istediğini söyler. O sırada Laura gelir ve bu konuyu konuşmak istediğini belirtir. Yüzbaşı buna "Hayır," der "benim olan bir şeye kimsenin karışmasını istemem, ne bir kadının, ne de bir çocuğun. Bundan sonra, oyunun ikinci sayfasında gördüğümüz bir motifi Laura kullanır: Bertha'nın senin çocuğun olduğunu nereden biliyorsun?... Ben senin fikrini kullanıyorum sadece. Benim sana sadık kalıp kalmadığım nereden bileceksin?" Yüzbaşı bu sözlere gülünce, Laura kocasını daha da kızdıracak yolda kuşkulandırır. Laura kocasını bu yolda hırpaladıktan sonra, "Kendinden üstün olanla ne diye savaşıyorsun?" diye sorar.

Laura dışarı çıktıktan sonra kuşku ile kıvranarak yaşlı sütninesine sorar: "Ben Bertha'nın babasıyım değil mi? Cevap ver babasıyım değil mi?" Şaşıran sütnine yanıtlar: "Tanrım, çok çocukça bir soru bu. Tabii kendi çocuğunun babasısın."

Ancak Laura'nın zehiri etkisini göstermeye başlamıştır. Yüzbaşı evden çıkar ve geceyarısından önce eve dönmiyeceğini söyler. Birinci perde sütninenin şu sözleriyle son bulur: "Ey büyük Tanrım, ne olacak böyle?"

İkinci perde yüzbaşının eve döndüğü sırada, yâni geceyarısında başlar. Doktor Laura'ya yüzbaşımn akli dengesinde kuşkulanılacak bier şey görmediğini ve Laura'nın önceki söylediği şeylerde bazı yanlışlar olduğunu söyler. Laura bunu duymazlıktan gelir ve doktora şimdi de kocasının Bertha'nın kendi kızı olmadığı sanısına kapıldığını söyler.

Doktor: Bu çok ilginç! Bunu onun kafasına kim koymuş olabilir?

Laura: Kimbilir, yalnız adamlarından biriyle bu sabah doğacak bir çocuğun bakımı için konuşmuştu. Kızın tarafını tuttuğum vakit çok heyecanlandı ve hiçbir erkeğin çocuğun babsı olduğunu kesin olarak bilemiyeceğini belirtti. Tanrı şahidimdir, onu yatıştırmak için elimden geleni yaptım, ama nafile.

Laura bu sözlerden sonra ağlar ve doktora bu gece onu yalnız bırakmamasını rica eder. Aym zamanda, altı yıl kadar önce kocasımn kendi akli dengesinden kuşkulandığını bir doktora yazdığını açıklar. Bu sahnelerden sonra oyunun en uzun sahnesi olan yedi sayfa tutan yüzbaşı ile Laura'mn karşılaştığı yer gelir.

Laura. ....Ana senin dostun, kadın senin düşmanındır. Cinsel aşk bir çatışmadır (1). Sanma ki ben sana kendimi verdim. Sadece almak istediğimi senden aldım.

(Burada çocuğu kastediyor)

Yüzbaşı. Bir şey daha soracağım. Benden nefret ediyor musun?

Laura. Erkek olduğun için bazan.

Yüzbaşı. Bu tıpkı bir ırkın başka bir ırktan nefretine benziyor. Eğer gerçekten maymundan gelmişsek, mutlaka başka başka türlerin torunlarıyız. Aramızda hiçbir benzerlik yok, ne dersin?

Bu konuşmalardan sonra önce de buraya aktarmış olduğum güç üzerine olan konuşma gelir. Ama bu konuşma oyunun gelişimi yönünden ilginç bir yolda gelişir.

Laura. İhtiyacım olanı kadar var. Yarın seni müşahade altına koyduruğum zaman yasasal gücüm olacak.

Yüzbaşı. (Korkutucu şekilde Laura'mn üzerine yürür) Beni nasıl müşahade altına koydurursun?

Laura. Noterlikçe tastikli ve selahiyetli kimselerin eline geçmiş olan bir mektup yoluyla... Bak akli dengenden kuşkulandığını doktora bildirdiğin mektupla. Artık sana ne baba, ne de ekmek getiren biri olarak ihtiyacımız kalmadı. Sen artık gereksizsin bizim için. Gitmelisin artık...

(Bu sözler üzerine yüzbaşı yanan masa gaz lâmbasını kaptığı gibi, karısının üzerine atar. Kadın, doktor ve ev halkının beklediği yan odaya kaçar. İkinci perde de böyle biter)

Üçüncü perde ertesi akşama açılır. Yüzbaşıyı bir odaya kilitlemiştir karısı. Onun oda içinde gidip gelen ayak sesleri duyulur. Papaz girer, Laura hemen ona, "Bertha'nın babası olmadığını bağıra çağıra söyledi, sonra da yanan lâmbayı yüzüme attı," diye onu da kışkırtır.

Doktor da gelir; hepsi birden yaşlı sütninenin deli gömleğini giydirmesi için plân kurarlar. Kimse gömleği giydirmek istemez çünkü. Biraz sonra yüzbaşı kapıyı kırar ve elinde kitaplarla içeri girer. Geçirdiği korkunç gecenin ve gündüzün yorgunluğuyla yüzbaşı bitkin bir durumda sandalyaya yığılır. Sütnine gelir onu yumuşak

(1) "Cinsel aşk bir çatışmadır," sözü Nietzsche nindir.

sözlerle yatıştırırken deli gömleğini geçiriverir. İlk anlarda bunun farkına varmaz yüzbaşı. Ama sonradan bağlı olduğunu anlar ve emireri Nöjd'e kendini çözmesini oradaki kadınları öldürmesini söyler. Yüzbaşının aklını kaçırdığına inanan emireri hiçbir şey yapmaz.

Yüzbaşı bu durumda gittikçe erimektedir. Nihayet bir komaya girer ve bir inilti çıkarır ve minderin üzerine düşer:

Laura. Ona yardım edin doktor – eğer geç değilse! Bakın nefes almıyor!

Doktor. (Nabzına bakarak) Felç.

Papaz. Öldü mü?

Doktor. Hayır yaşama ihtimali var, ama yaşasa bile hayır yok artık.

Papaz. "... ve insanlara bir defa ölmek, sonra hükmolunmak mukadderdir." (1)

Doktor. Ne yargı ne de şikâyet yok. İnsanın almyazısına bir Tanrının hükmettiğine inanan sizlerin onu Tanrıya bırakması gerek.

Sütnine. Rahip efendi, son nefesinde Tanrıya dua etti.

Papaz. (Laura'ya) Doğru mu?

Laura. Evet, doğru.

Doktor. Doğruysa, hastalığını anlıyamadığım gibi, bunu da anlıyamıyorum. Benim hünerim burada son buluyor. Şimdi sıra sizde rahip efendi.

Laura. Onun yatağı önünde bütün söyliyecekleriniz bukadar mı, Doktor?

Doktor. Evet, bukadar. Fazla birşey söyliyemem. Benden daha çok bilen söylesin.

Bertha. (Koşarak odaya girer) Anne! Anneciğim!

Laura. Yavrum! Benim yavrum!

Papaz. Amin!

İlk önce bu oyunun Naturalism'e yalkından bağlı olan bir fotoraf sertliği yoktur. İkinci olarak, ne dialog'lar, ne durumlar gerçekçi yoldan gelişmez. Bir adamı yirmi dört saat içinde kendi öz çocuğu üzerinde kuşkuya sokup delirtmek ise pek inandırıcı değil. Böyle bir adamın, deli gömleği ile bağlandıktan sonra ölüp gitmesi de pek kandırmıyor insanı. Gerçekten kadın onu uzun bir süredir hırpalamaktadır, ancak oyunun başladığı andan itibaren doktor gibi biz de erkekde hiçbir anormallik görmüyoruz, onun için böyle kısa bir süre içinde adamın delirip ölmesi bizi yadırgatıyor.

Bu oyunda Strindberg erkek ile kadın arasındaki çatışmayı açık seçik belirtmiştir. Daha oyunun başlarında bunu belirttikten başka, hem konuşmalarda ve hem de hareketlerde bu yön tekrarlanmıştır. Kadının sırf kocasını yıkmak için yalan söylemesi, adamın geleceğiyle ilgili mektupları saklaması ve onu çaresiz bir duruma getirmesi gerçekten etkiliyen dramatik noktalardır. Son perdede kocasını deli gömleği

(I) "İbraniler: Ix, 27"

içinde bağlatması da bu güçlü dramatik yönü daha etkili yapmaktadır. Ancak bütün bunlar Zola'nm kendi yapıtlarına uyguladığı naturalism anlayışı değildir; Zola naturalist yazarı bir kadavra üzerinde açımlama yapan bir doktora benzetir.

Bu düşünceyi destekliyen ikinci perdede, Laura ile yüzbaşı arasında geçen sahne hatırlanırsa, bu sahnede karakterlerin haraketlerinde nekadar köşeli ve konuşmalarında nekadar hünerli olduklarını izleriz. Bizi etkiliyen bu konuşmalar gerçekçi konuşmalar değildir oysa. Konuşmalarda: Laura'nın yüzbaşıyı bir anne gibi sevdiği, ama bir metres gibi nefret ettiğini, ya da yüzbaşının maymundan geldiklerini anlatması, ama kadın ve erkek olarak ayrı tür maymunların torunları olduklarını belirtmesi gibi... Yine aynı Laura son sahnede kocasının kötü duruma düştüğünü görünce, "... bunun böyle olmasını istemedim. Tanrının huzurunda masum olduğumu hissediyorum," demesi de bence gerçekçi bir tutum değildir. Bunca yıldır, kocasını bilmeden, farkında olmadan yıprattıysa, nasıl olur da şimdi bunu gayet açık bir yolda sebeplendirebilmektedir. Yine onların arasındaki ilişkinin her şeyi yıktığım açıkça söyliyebilmektedir: "ana metres oldu – ne korkunç," sözünü nasıl edebilmektedir.?

Yirmi yıldır evli olan bu çiftin arasında geçen bazı konuşmalar da hiç gerçekçi değildir. Kocası ona yapılan masraflar için hesap tutması gerektiği vakit kadının ona, "Sen bakalım hesap tutuyor musun – dışarda ne sarfettiğini kâğıda geçiriyor musun?" diye sorması kandırmıyor insanı. Kadın sorar: "Yâni kadının hiç mi sözü yok?" Kocası da ona hiçbir söz hakkı olmadığını söyler, "Kadın evlilik sözleşmesi ile bütün haklarından vazgeçer. Buna karşılık erkek de karısma ve çocuğuna bakar." Kadın tekrar sorar, "Öyleyse, kadımn kendi öz çocuğu üzerinde hiç mi hakkı yok?" Yirmi yıldır evli olan bir çiftin konuşmasına benzemiyor bu.

Gerçekçi tutumdan uzaklaşan başka bir sahne de yaşlı sütninenin yüzbaşıya belli etmeden deli gömleğini giydirmesi. Strindberg, oyunun ilk başlarında yüzbaşının yalnız yaşlı sütninesinine inandığını belirtir. Ancak yüzbaşı sütnineye nekadar inanırsa inansın, kollarını deli gömleğinin içine sokarken farkında olmamasına imkân yoktur.

Bunun için, akla şöyle bir soru geliyor: Belki bu oyunu alışılagelinmiş gerçekçilik içinde incelememiz gerektir. Hele Naturalism içinde hiç. Belki de, Strindberg, klasik Yunan tragedyalarında bulunandan daha çok gerçekçilik istemedi kendi oyunu içinde. *Baba* ile modern bir *Agamemnon* yazmak idiyse, belki bizim de bu oyunu ona göre yargılamamız gerekir.

Bertha'mn söylediklerini buraya aktarmadım, ancak oyunda onyedi yaşında olması gereken bir kızın ancak yedi sekiz yaşındaki bir kız gibi konuşması da gerçekçi değil. O sırada Strindberg'in en büyük kızı ancak yedi yaşlarında olduğunua göre, yazarın Bertha'yı bu yaşa göre konuşmasımn nedeni çıkıyor ortaya.

Bence *Baba*'yı da Strindberg'in sanatçı kişiliğinin ışığı altında yargılamak doğru olur. Naturalism'e en yakın olan *Baba*, Strindberg'in daha sonraki düş oyunlarının ilk basamağını kurmuştur. Bence *Baba* da gerçek olan birtakım ilişkilere, çatışmalara yarı düşsel yoldan giren bir oyundur. Sonra yazar *Baba*'da gördüğümüz bu çatışmaları bir oğul, bir sevgili, bir koca olarak yaşamıştır. Aynı zamanda, top-

lumunun bir üyesi olarak kadınların Ibsen'in *Nora* adlı oyununu bayrak yapıp kendi haklarını nasıl aradıklarını görmüştür. Ibsen'i de haksız bulmuştur. Strindberg'in o zamanki kadınlar üzerine olan düşüncelerinin bazısı çok inandırıcı geliyor insana. *Baba*'dan sekiz yıl önce yazdan *Nora*'da karısına çocukmuş gibi davranan bir kocayı görürüz. Ama karısı da çocuksudur hareketlerinde. Erkek kadının hep böyle kalmasını dilemiştir. Kadının sorumsuz oluşu hoşuna gitmiştir, ama kadının sorumsuz bir harekette bulunduğunu görünce onu sorumsuzlukla suçlamıştır. İşte Strindberg, bu noktada kadınları haksız görüyor; çünkü yeni düzen içinde kadınların birtakım haklardan yararlanışları toplumun ve erkeklerin zararına olduğuna inamyor yazar. Buna sebep kadınların henüz o zamanlar bu haklarını doğru dürüst kullanacak öğrenimi ve kültürü almamış olmaları. Strindberg'in düşüncesinde bu hakların kadınlara verilmeden önce onların eğitilmeleri düşüncesi var ki, bu da bana normal gelen bir savdır.

Strindberg'in oyununu haklı bir yolda yargılamak için "realite gerçeği, sanat gerçeği ve tiyatro sanatı arasında bir ayrışım yapmamız gerekir. Doyurucu bir tiyatro çabasında bulunmanın temel ilkelerinden biri sahneyi gerçeği gösteren bir yöntem olarak almak yerinde kendi başına bir gerçek olarak düşünmektedir. Sahne kişisi bir gerçek değildir; gerçek, sahne kişisinin ve imgesinin gerisindedir. Tiyatro sanatı, yaşıyan hareketler aracı gölgeler ile gerçeğin anlamına yakınlaşma yöntemidir. Tiyatroda yaratılan gölgeler ise gerçeğin çizgilerini çizen yöntemleri, imgenin ötesinde duran sınırları, yâni alışagelinmiş gerçeğin sınırlarını gösterirler. Biz tiyatro işçileri, sahne üzerinde gerçeğin niteliğini bulmak için hayaller yarattığımızı unuttuğumuz andan itibaren kendimizi bir sürü zorluklar içinde buluruz.

Baba oyunu da gerçeğin gerçeğini çeşitli aşamalarda yansıtan bir görüntüdür. Türler arasındaki garip ve bazan acı çatışma hayatın genel gerçeğidir. Strindberg, bu çatışmayı daha da güçlendirmiştir; çünkü kendi hayatının da acı bir gerçeğidir bu. Aynı zamanda, o, tiyatro dünyasının büyük bir yazarı olup bu tiyatro gerçeğini eski Yunan'lılardan, Shakespeare'den öğrenmiştir.

Karakterlerin gerçeği Strindberg'in yaratmış olduğu aksiyon ışığında belirir. Bu karakterler Strindberg'in kendi gerçek kavramına uygun düşerler. Karakterlerle elde edilen görüntüler yoluyla ne dereceye değin gerçek çizildiği sorunu, oyunun hangi açıdan görüldüğü ve hangi denemelerle ele alındığı sorununa koşuttur. Oyun Zola'nın, Nietzsche'nin ve bizim zamanlarımızdaki seyircilere benzemiyen kişilere yönelir. Oyunun ana teması göz önüne alınırsa, oyun gerçekçidir; iki türün çatışması, dişinin üstün gelmesi... Oyunun gerçeği budur; bir sanat yapıtı olduğu kadar oyun gerçek kavramına da bağlıdır.

Sahne üzerindeki ve dışındaki olaylar ustaca düzenlenmiştir. Oyunun bir olasılığı ve oranı, düzeni ve bütünlüğü olduğu gibi, oyun Strindberg'in istediği gerçek görüntüsünü de sağlar.

Strindberg'in *Baba* oyunuyla Naturalism'in sınırlarını aşmasının nedenleri vardı. O Ibsen'in anlayışının yolunda değildi, başka bir yol tutmuştu.Yazarın bu oyunuyla başlıyan ekonomisinin ilk adımı oyunun biçiminde oldu. Fransa'nın ti-

yatro kıralı Francisque Sarcey Zorunlu Sahneden (scene a fair) söz ederken, oyun yazarının ödevinin sahne üzerindeki bir şeyi anlatmak değil, göstermek olduğunu savunmuştu. Strindberg, bundan da ileri gitti: "Göstermek bile fazla!" diyordu. Beş perdelik bir oyunun dört perdesini, seyirci için bir darağacı olarak kabul ediyordu. Fazla bölümlerin kaldırılması gerektiğini, böylece dram unsurunun saydamlaşacağım belirtiyordu.

Strindberg'in sahne tekniği üzerine olan düşünceleri de, Naturalist'lere karşı çıkan İzlenimcilerin görüşüne ışık tutmuştur. Bakışık olmayan dekorla görüntü yaratmak için "stilize" biçimleri yeğ tutuyordu yazar. Küçük tiyatro adıyla kurduğu, az yaşıyan tiyatrosunda bunları İzlenimciler'den önce o denemiştir. Aynı zamanda, tiyatroda ramp ışıklarının kaldırılmasını savunuyordu. Yüz ifadesini değiştirdiğini, oyuncular için çok önemli olan "gözlerin oyununu" yokettiğini ileri sürüyordu. Ayrıca, çok sonraları Dışavurumcuların ve İzlenimcilerin kullandığı makyaj sistemini de ilk Strindberg getirmişti. Yüz makyajı bir maske gibi olacaktı, bir şeyi göstermekten çok "imâ" edecektir.

Bence Strindberg'in önemi Naturalist'ler arasında olmaktan çok Naturalist'lerle Dışavurumcular (Expressionist'ler) arasındaki köprüyü kurmasında ortaya çıkar. Onun *Şam'a Doğru*, *Düş Oyunu* ve *Hayaletler Sonatı* bu köprünün en ustaca kurulmuş ayaklarıdır. Strindberg'in bu yönüne, kitabımın ikinci cildinde Dışavurumcuları incelerken değineceğim.

BÖLÜM VI

ANTON ÇEKHOV

Bir kölenin torunu olan Çekhov – büyük babası adam başına 700 Ruble ödiyerek kendisinin ve ailesinin özgürlüğünü satın almıştır – 17 ocak 1860'da Azov denizinin kıyısındaki Tagonrog kasabasında doğdu.

Ülkesini karış karış dolaşıp Tolstoi gibi, bilgili ve büyük insanlardan, en küçük insanlara kadar herkesi tanımaya çabşarak eserleri için konular toplamıştır. Gördüklerini ya bir not defterine kaydeden, ya da bir mektupla bildiren Çekhov'un bu gözlemleri bugüne değin elimize gelmiştir. Bu gözlemleri üzerinde bir fikir edinebilmek için, yazdığı mektuplarda söz ettiklerinden ikisini burada, kısaca, örnek olarak vermek iyi olacak. Mektuplarının birinde pencere kenarlarında yakılan ufak mumlarla aydınlanan bir köy kilisesinden söz eder:

> "Kilisenin kurucuları, ağaları ve baş duacıları küçük putlar tutuyorlardı. Dua edenler meşalelerden ve buhurdanlıklardan çıkan dumanlarla sanki boğulmuş kalmışlardı. Genç bir ilahiyat öğrencisi bir dolabın üzerinde oturmuş buhurdanlığa habire öd ağacı atıyordu. En sonunda, başlarında bir rahip olmak üzere din adamları geldiler. Uğultu dindi. Herkesin gözleri Peder Vassily'e çevrildi. İşte o sırada dolabın üzerinden buhurdanlığa öd ağacı atan ilahiyat öğrencisinin sesi geldi, "Baba" daha atacak mıyım?" (1).

Yolculuk dönüşü, bir çiftlikte yapılmakta olan Kazak düğününde onu da tanık olarak seçmişlerdi. Daha önceki mektuplarında kızkardeşine ayağındaki sızı-

(1) David Magarshack – *Anton Chekhov* adlı kitabındaki mektuplardan seçilmiştir.

dan söz etmişti, bu evlenme olayını anlatan mektubunda bu ağrıyı güzel bir yolda sokuşturuvermiştir Çekhov:

> "Genç evliler (kız onaltı yaşında var yok) , oranın töreleri icabı olsa gerek durmadan öpüşüyorlardı; birbirlerinden ayrılırken de dudaklarından sıkışarak çıkan hava büyük bir şapırtı yapıyordu ki bu sesle dudaklarımda kuru üzüm yemiş gibi baygınlık getiren bir tat hissediyor ve sol ayağımda da bir titreme duyuyordum. Ayağımdaki sızı bunların öpüşmeleri yüzünden bir kat daha arttı." (1).

Çekhov çevresindeki hayatı bir fen adamı gibi incelediği halde, yapıtlarını ortaya çıkarırken bunları doğrudan kullanmaz, o bir fotarafçı ve haberci değildir. Erekleri yalnız bir fotorafçı ve haberci gibi hareket etmek olan kimselerden hoşlanmazdı zaten. Böyle, yazarlık süzgecinden geçirmeden yazan kimselere, "burunlarının ötesini göremeyen yazarlar," derdi. Bu sözü özellikle böyle fantazisiz, yaratıcı olmayan bir arkadaşı için söylemiştir.

Çekhov, kendi yöntemi için şunları söyler: "Ben yalnız hatırımda ne kalmışsa onu yazarım, öyle gerçeği doğrudan doğruya hiç vermem. İşliyeceğim konu belleğimin süzgecinden geçerken, bence önemli ve tipik olanları kalemimin ucuna damlatır." Çekhov bu düşüncesini hayatının sonlarında açıklarmıştır. Yirmi üç yaşında yöntemini araştırırken bir hikayede aradığı şeyin iyi bir konu ve bu konuya gösterilebilecek etkili bir "protesto" olduğunu belirtmiştir.

Yazar, hayatı boyunca birçok şeylere karşı protesto çekmişse de bunu bir ahlâkçı, bir propagandacı gibi değil, gerçek bir sanatçı olarak yapmıştır. Sakhalin adasına yaptığı yolculuktan önce bir kadınla konuşurken şöyle söylemiştir: "Yazar geveze bir kuş değildir, hammefendi... Eğer yaşıyorsam, düşünüyorsam, karşı koyuyor, acı çekiyorsam bunların hepsi yazdıklarımın içinde yansıları olan şeylerdir. Ben size hayatı doğru yâni bir sanatçı olarak tammlıyacağım ve o zaman daha önce görmediğiniz şeylere tanık olacaksınız: Hayatın normalden ayrıldığını, çelişmelere düştüğünü bizzat göreceksiniz." Aynı yıl içinde; 1889'da, bir yazar arkadaşına yazacağı bir romandan söz etmişti: "Romanın temeli iyi insanların hayatı, bu insanların karakterleri, hareketleri, sözleri, düşünceleri ve umutları olacak" böylece, bir taşla iki kuş vurmak istiyorum: Hem hayatı olduğu gibi almak, hem de hayatın normalden nasıl uzaklaştığım göstermek ereğindeyim... Bu yaparken de, bana güzel gelen biçim içinde ve bunu benden önce yapmış, benden daha güçlü ve akıllı kimselerin (2) izinde yürüyerek denemek istiyorum. Bu biçim ise insanların kesin özgürlüğünü sağlıyacak güçtedir; onları zorbalıklardan, ön yargılardan, bilgisizlikten, kötülükten, birtakım isteklerden arıtacak bir yöntem bu."

Çekhov özgürlük düşüncesini hiçbir zaman yitirmedi. Sakhalin adasını ziyaretten sonra onun bu düşüncesi aydınsal bir inançtan çok duygusal bir yön almaya başladı. Bu ziyaretin sonucu ile Tolstoi'un öğretilerini hayat ve evrensel denemeler açısınsından yanlış bularak Tolstoi'u izlemeyi bıraktı. Bu mahpuslar adasında gördükle-

(1) Aynı kitaptan.

(2) Bu sözle, Çekhov, o zamanlar izinde yürüdüğü Tolstoi'u kastettiği anlaşılıyor.

riyle kötülüğe karşı edilgen (pasif) kalmanın hem kurbanı, hem de saldırganı daha vahşi yaptığını gördü. Mahpuslar ağır işler, şantaj, fahişelik yapmaya kamçı altında zorlandıklarından öncekinden daha kötü insanlar oluyorlardı. Zindancıların zorbalığı ve işkencesi altında inleyen bu insanlar eskisinden daha kötü ve vahşi oluyorlardı:

> "Tanrının toprakları güzel. Güzel olmayan bir tek şey varsa, o da bizleriz. İçimizde nekadar az hak duygusu, nekadar az utanç var! Kahramanlık sözcüğünün anlamını nekadar yanlış anlamışız! Gazetelere göre biz ülkemizi severmişiz, bu sevgimizi gösterebiliyor muyuz acaba? Bilgi yerine, kibir ve ölçüsüz kendini beğenmişlik; dürüst çalışma yerine, tembellik ve kötülük... Üniformanın onuru, kavramından başka hiçbir hak ve onur fikrimiz kalmamış; o onurlu üniformalara mahkemelerin sanık parmaklıkları arkasında sık sık raslarız. Çalışmamız gerekli, gerisinin canı cehenneme. Esas olan hak duygusunu kazanmamızdır, bunu elde ettikten sonra gerisi kendiliğinden gelir zaten."

Bu yolculuğunun sonucu olarak iki kitap yazdı Çekhov, bunları tıp bilgisine de borçluydu. Bu kitaplar *Sakhalin Adası* ve *Sibirya* adlarını taşıyorlardı. Bu yapıtlar öyle canlı ve tarafsız bir yolda ele alınmışlardı ki hükûmet bu kitaptakilerin doğru olup olmadığını anlamak için oralara birer kurul gönderip oralarda önemli değişiklikler yaptı.

Çekhov, okuyucu, ya da seyircinin duygusal tepkisinin ortaya çıkabilmesi için sanatçının bunu daha önce duyması gerektiğini söyler. Bir konuşmasında: "Hiçbir şey istemeyen hiç bir şeyden korkmayan ve umut etmeyen kimse sanatçı olamaz," demiştir. "Omurgasız avareler" adını taktığı Rusların okumuş sınıfına karşı olan kızgınlığı da onun bu inancım doğruluyordu. Moskova'da yayınlanan ve çok satan bir gazetenin yöneticisi olan arkadaşı Suvorin'e şöyle bir mektup yazmıştır:

> "Okumuş insanların konuşmalarına kulak kabarttıkça bunların nekadar aptal, batıl itikatlarına bağlı ve cahil olduklarını anlıyoruz. Bu kişiler her halde okul sıralarında o kadar korkutulmuş ki, kendi düşüncelerini açığa vurmaktan acizler. Kendilerine o kadar az güvenleri var ki, birgün Yemolova'yı çılgınca alkışlarlar, ertesi gün yaptıklarından utanırlar. Rusların malik olmaları gereken şeyler biraz istek, biraz da heyecandır. Bu omurga sız başıboşları gördükçe hasta oluyor insan."

Rus aydınlarına karşı gösterdiği bu tepki doğruydu. Sabırsızlığında da haklıydı Çekhov. Çünkü bu kişiler ne kendilerine ne de onlara ihtiyacı olanlara bir şey verdikleri yoktu. Onun asıl ereği, romamndan söz ederken söylediği sözlerdi: "İnsanlar kesin özgürlüğü elde etmeliler; zorbalıklardan, ön yargılardan, bilgisizlikten, kötülükten ve birtakım isteklerden arınmalıdırlar." Bu erek, özellikle, kendi ve Rus vatantaşları için köle kanım son damlasına kadar dışarı akıtmasından ortaya çıkıyordu. Aşağıya aldığımız mektubu, Çekhov'un hayatında yapmak istediği ve yaptığı ereği açıklıyabilecek niteliktedir. Bu mektup da gazeteci arkadaşı Alexey Suvorin'e yazılmıştı. Yıl 1894'dü:

"Bir genç, bir köle oğlu üzerine bir hikaye yazabilir misin? Bir dükkânda tezgâhtarlık yapmış, koroda şarkı söylemiş, önce okul, sonra üniversite öğrencisi, efendilerine yaltaklanmış, papazların elini öpmüş, yediği her ekmek kırıntısı için minnettarlığını belirtmiş, sık sık kamçılanmış, çizmesiz ders vermeye gitmiş, sokak kavgalarına katılmış, hayvanlara eziyet etmiş, zengin akrabalarına yemeğe gitmek için fırsat kollamış, Tanrıya ve insanlara karşı gizli bir alay duymuş, oysa bir sebep bulamamış, yalnız kendi değersizliğini duymuş olan bir genç üzerine bir hikâyecik yazabilir misiniz? Sonra bu genç adamın köleliği kendinden damla damla kan olarak akıtmış olduğunu ve bir sabah uyandığında damarlarında atan kanın köle kam olmayıp sahici kan olduğunu anlamışlığını kaleme alabilir misin?"

Bu bir sabah özgürlüğe uyanış, Çekhov'un yıllarca didinmesinden sonra sağladığı bir şeydi. Bu özgürlüğü elde etmesinin nedeni onun doğasal bilimler üzerindeki çalışmalarıydı. Hatırlanacağı gibi, Emile Zola 1873 yılında tiyatro ve edebiyat için doğasal bilimler yönteminin kullanılması gerektiğini savunmuştur. Zola'nın sanat gerçeği için hissettiği buydu. Strindberg'de 1888'de *Bayan Julie*'nin önsözünde aynı düşünceleri öne sürmüştür. 1895 yılında Çekhov doğasal bilimlerin Rusya'da gittikçe geliştiğini ve bu gelişmenin mucizeler yarattığım, insanların yaşayışını yönetip onlara güç verdiğini yazmıştır.

Hayatının sonunda, yâni 1904'de, yazar olarak yapıtlarını kendi tıb öğrenimi içinde incelemişti:

"Tıb öğrenimimin yapıtlarım üzerinde büyük etkisi olduğundan hiç şüphem yok; hayat üzerindeki gözlemlerimi arttıran ve bilgimi zenginleştiren bir alandır bu.... Bu bilim aynı zamanda benim yanlış bir yol tutmama engel oldu. Doğasal bilimler ve bilimsel yöntem kusurlarımı bulmama yardım etti; bunun için gereken yerlerde hep bu bilimsel alanı kendime kılavuz edindim; gerekmediği yerlerde ise bir şey yazmaktan kaçındım... Bilime karşı olumsuz bir yön alan yazarlardan hiç olmadım."

Yukarda da belirttiğim gibi gerçekçilik anlayışı, hayat deneylerine dayanarak gerçeği verme tutumu, Çekhov'un gerçekçiliği ile "realite" arasında yapmış olduğu sınıflama ile ortaya çıkar. Bir kez, Çekhov, yaratılacak olan yapıtların, bazan bilimsel gerçekleri gerektirmediğini işaret etmenin doğru olacağını söylemiştir. Ama o, bilimsel gerçeklerin doğruluğunun yaratılmış olan yapıtlarda hissedilmesi gerektiğini de eklemiştir sözlerine.

Sanat gerçeği ve bilimsel gerçek, yâni sanat ile "realite" arasında yapmış olduğu sınıflamayı bir Rus ressamının resmini ele alarak açıklamıştır Çekhov. Bu ressamın resmini anmasının nedeni Moskova Sanat Tiyatrosu'nun *Martı* oyununu sahneye köpek sesleri, çekirge cırcırları ve kurbağa vıraklamaları ile koymasıdır. Sahne bir sanattır, "realite" değildir, demiştir yazar. Bir sanat yapıtının üzerine doğal gerçeği uygulamanın nekadar çirkin olduğunu bu ressamın resmi ile aydınlatmak yoluna gitmiştir:

"Kramskoy'un yüzleri güzel bir yolda ifade ettiği bir yağlı boya resmi var. Bu resimdeki yüzlerden burunun birini kesip yerine gerçek bir insan burnu koysak ne olurdu? Burun çok gerçek olurdu, ama resmi berbat ederdik... Sahne birtakım kurallar gerektirir. Sahnenin dördüncü duvarı deriz, ama duvarı yoktur örneğin. Sahne bir sanat yoludur; hayatın esasını yansıtır. Sahne üzerinde gereksiz ayrıntıya hiç ihtiyaç yoktur."

Hayatın esasını bulabilmek için Çekhov bilimsel yöntemi en iyi bir araç olarak kullanabilmiştir. Ama sanat gücü çok, duyarlığı üstün olduğundan bu iki şeyi birbirine karıştırmazdı. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bu iki şeyi birbirine karıştırmasına da bu yüzden üzülmüştü.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşundan dokuz yıl önce Çekhov, bir edebiyatçı arkadaşına, "sahneyi bir sürü tüccarın elinden kurtarıp sanatçıların eline devretmeliyiz, yoksa tiyatronun sonu kötü olacak," diye yazmıştır.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk olarak oynadığı Toltoi'un *Çar Fyodor* adlı oyunu üzerine bu tiyatronun kurucularından biri olan Nemirovich–Danchenko'ya şöyle bir mektup göndermiştir: "Sizin bu başarınız gösteriyor ki gerek seyirci gerekse sanatçılar kültürlü bir tiyatroya çoktan susamışlar."

Bu tiyatronun üçüncü oyunu Çekhov'un *Martı*'sı olmuştur. Bu oyun yalnızca tiyatroyu kurmakla kalmamış, Çekhov'un tiyatro alanında büyük bir üne götürmüştür. Bu olay üzerine Danchenko, "Tiyatromuzun yıkılmasına az kalmıştı, Çekhov'un ilk temsillerinden sonra bu tehlike kayboldu ve yeni bir tiyatro gerçekten doğdu," demiştir.

1895'de bitirdiği oyununu arkadaşlarına okuyunca da beklediğini bulamamıştı arkadaşlarından. İyi kurulu Fransız türündeki oyunlara alışık olan arkadaşları bu oyundan pek bir şey anlamamışlardı. Ama buna rağmen Çekhov, sahne üzerinde daha iyi anlaşılabileceğini düşünerek Petersburg'daki Alexandrinski Tiyatrosuna vermişti oyununu. 17 Ekim 1896'da ilk kez oynanan bu oyun fiyasko ile sonuçlandı. İlk iki perdenin temsili sırasında yükselen kahkahalar ve ıslıklar Çekhov'un salonu terketmeye zorunlu kılmıştı. Geceyarısı onu merakla bekliyen arkadaşlarının yanına dönünce, temsil başladığından beri sokaklarda gezindiğini söylemişti. Sonra şunları eklemişti sözlerine: "Bir yüzyıl daha yaşasam. Hiçbir oyunumu tiyatroya vermem. Bu alanda talihsizim." Kışı Peterburg'da geçirmeye karar vermişken oradan kaçmıştır.

Çekhov'u bu karardan caydıran mutlaka Danchenko'nun hüneri ve yiğitliği olmuştur. Bir başka neden de, Çekhov'un "tüccarlar tarafından değil, ama sanatçılar tarafından yönetilen, kültürlü bir tiyatro'ya olan ilgisidir.

Martı'nın temsili sırasında Çekhov'un naturalist–realist oynanış yöntemi karşısındaki tepkisini bildiğimiz için, Çekhov'un ölümünden bir yıl sonra, 1905'de, Stanislavski'nin bu konuda söylediği sözler de ilginçtir:

"Sanhede gerçek ne anlama gelir? Bu tıpkı hayatta olduğumuz gibi hareket ediyoruz anlamına gelir mi acaba? Hiç de değil. Böyle olsaydı gerçek olma çabası çok önemsiz bir şey olurdu. Bir resim ile bir fotoraf arasında

da sanat gerçeği olarak bir fark var: Fotoraf her şeyi tesbit eder, resim yalnız esasları; esasları resim bezi üzerine geçirebilmek için bir ressam yaratıcılığının olması gerekir" (1).

Aslında Çekhov da, Stanislavski de aynı şeyleri söylüyorlardı; bunun için ikisi arasında iyi bir uyum olduğu düşünülebilir. Ama gerçek hiç de öyle değildi. İkisi de birbiriyle uyuşamıyordu.

Son yılların yazarları arasında, gizli alayları ile hayatı veren yazarlardan en önemlisi hiç şüphesiz ki Çekhov'dur. Gene buruk alaylarla dolu oyunlarından biri 1903 yılında bitirdiği *Vişne Bahçesi*'dir.

1903 yılında *Vişne Bahçesi*'ni yazmadan önce, karısına (2) bir hafif komedya yazmak istediği belirtmiştir. Önceki kısa güldürülerinin başarısından memnun olduğunu söyliyerek uzun bir komedya yazmak niyetinde olduğunu açıklamıştır. Onun biyografisini yazan David Magarshack, "sağlığı kötüledikçe onun neşeli şeyler yazmaya olan eğilimi artıyordu," der. Bu doğal bir gelişimdi Çekhov için; hayatı boyunca, yâni çocukluğundan ölümüne kadar kötü durumlarda işi hep gülümsemeyle atlatmaya çalışmıştır Çekhov. En kötü zamanlarda kullandığı silâhı şakaydı. Hatta ölümünden bir kaç saat önce bile karısıyla şakalar yapmıştır. Magarshack bunu şöyle anlatıyor: "Çekhov, semiz şımarık İngiliz ve Amerikan turistlerinin şehri gezip de yorulduktan sonra otellerinde iyi bir yemek yemeği düşündüklerini, ama ahçının çoktan onları bırakıp kaçtığını söyledikten sonra, o yolcuların bu durum karşısında gösterdikleri tepkinin birer birer taklidini yapmış ve o en acı anında bile güldürmüştü karısını."(3)

Son oyunuyla da hafif bir komedya yazdığına kendini inandırmıştır Çekhov. Moskova Sanat Tiyatrosuna metni gönderirken de özellikle bu noktayı belirtmiştir. Buna yanıt olarak Stanislavski heyecanla bir mektup yazmış ve bunun hiçbir şekilde bir komedya olmadığını savunmuştur. 1903 Arahk ayında Moskova'ya giden Çekhov, bunu yönetmenlerle tartışmıştır. Birkaç gürültülü toplantıdan sonra Moskova'dan ayrılmıştır; zaten sağlığı da iyice bozulmuştur.

Oyun sahneye koyucuların düşündüğü gibi hazırlanmış ve seyirci tarafından çok tutulmuştur. Temsilin başlamasından üç ay önce – yâni ölümünden üç ay kadar önce – Çekhov karısı Olga Knipper'e bir mektup yazarak bu temsil hakkında ki düşüncesini şöyle bildirmiştir: "Söyliyeceğim bir tek şey var: O da Stanislavski'nin oyunumu rezil etmiş olduğudur."

Çekhov'un ölümünden üç yıl sonra Stanislavski, bu konuyu ele alarak şunları yazmıştır:

> "Onu (Çekhov'u) hayrette bırakan şey, hatta ölümüne kadar bir türlü kabul etmediği şey, *Üç Kızkardeşin*'(ve sonra *Vişne Bahçesi*'nin) Rus hayatını gösteren ciddi bir yapıt olduğuydu. O, bunların hafif komedyalar

(1) E. R. Haphood – *Stanislavsky Legacy* "Theatre Arts" dergisinin Aralık 1958 sayısından.

(2) Çekhov'un karısı, Stanislavski'nin tiyatrosunda çalışıyordu. Adı Olga Knipper Çekhova idi.

(3) Magarshaek'ın yukarda adı edilen kitabından

olduğuna, hatta güldürüler olduğuna içtenlikle inanmıştı. Oyunlarım ilk okuduğu vakit dinliyenlerin bunların Rus hayatını anlatan ciddi oyunlar olduklarını söylemeleri üzerine kendi inancım öyle bir içtenlikle savunmuştur ki, hiçbir şeyi bukadar heyecanla savunduğunu hatırlamıyorum."(1)

Stanislavski'nin oyun üzerindeki yargısı doğruydu bence. Magarshack'ın da dediği gibi Çekhov, "her sanat yapıtın ciddi bir erekle yazılması gerektiğine" inanıyordu. Zaten onun büyük yapıtları bu "ciddi erek" yönüyle incelenmedikleri taktirde anlamlarından çok şey kaybederler kanısındayım. Bazı incelemeciler (2) Çekhov'u haklı görmektedirler. Bu incelemeciler, örneğin, *Vişne Bahçesi*'ni sahne sahne ele alıp, yâni parça parça ele alıp irdeliyorlar. Ya da karakterleri tek tek ele alıp gülünç yanlarını işaret ediyorlar. Bence bu yöntem, bu incelemecileri yanlış yola götürmüştür. Sahneler, ya da karakterler o anlık durumları içinde gülünç olabilirler, ama oyunun bütünlüğü içinde bu gülünç sahneler acı, buruk birtakım gerçekleri getiriyorsa, oyun komedya değil, ciddi ereği olan bir oyundur. Çekhov, oyununun gülünç olduğunu düşünebilir. Oysa estetik bütünlük içinde o oyun gülünç durumlarla bir takım buruk tatlar veriyorsa, bu Charlie Chaplin'in beyaz perdede yaptığını sağlar. Chaplin de *Sahne Işıkları*'nda birtakım çok gülünç sahneler, birtakım karikatürleştirilmiş kişiler getirir, ama filmin bütünlüğü gülünç değil, çok ciddi bir yolda söysöylenmek istemiş insan dramım sağlar. Bence en acı olan söz, bir gülümsemeyle söylenmiş olan sözdür. Çekhov Lopahin, Epihodov, Trofimoff gibi oyun kişileriyle bizi güldürüyorsa, bu oyunun sonunda en derin etkiyi yapmak içindir. Ben bunun için, yazarın en son – ve bence en yetkin – oyunu olan *Vişne Bahçesi*'ni ele alıp bir kaç yönden incelemek ereğindeyim. Bu inceleme sonucunda Stanislavski'nin haklı olduğu da ortaya çıkacaktır kanısındayım.

"Doğayı kapı dışarı et," diyor Çekhov, "pencereden içeri girer. İnsanlar fikirleri özgür olarak ifade etmek hakkından yoksun bırakılırlarsa düşündüklerini ifade ettikleri vakit heyecanla, kızgınlıkla ve Hükûmet söz konusu olduğunda, sık sık çirkin, hatta utandırıcı bir yolda ifade edecekleri normaldir. Bize basın özgürlüğü, vicdan özgürlüğü ve barış verin, gelecekten umudu olanlar barışa kavuşsunlar..." diye sanatçı duyarlılığını bir kez daha gösteren Çekhov'un *Vişne Bahçesi*'ni ele almadan önce onun dram sanatı tekniğini kısaca gözden geçirmek gerekir.

Dışta hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen Çekhov'un oyunları içten içe gelişen bir dokuyla kurulmuşlardır. Onun oyunlarında dış aksiyon vardır, ama oyunun gerilimini sağlıyan iç aksiyondur. Bunu daha sonra *Simgesel Gelişim* terimini önerirken belirteceğim.

Çekhov'un oyunları psikolojik'tir. Her karakterin hareketinde, insancıl, psikolojik bir gerekçe vardır; durumlarda buna koşut olarak karakterlerin tutumuna göre psikolojik havayı yaratırlar. Bunun içinde oyun kişilerinin istekleri, tutumları öl-

---

(1) Aynı kitaplar

(2) Prof. Grant Redford, Tiyatro Enstitüsü'ndeki derslerinde *Vişne Bahçesi*'nin bir komedya olduğunu savunmuştur.

çülü bir gelişim gösterir. Bu gelişim de Çekhov'un hayat gerçeğinin ayrıntılarından kaçındığım, doğrudan hayatın esaslarına indiğini izleriz.

Ibsen'in tersine, o, bir sorun üzerinde tartışmaya girmez, yalnızca o soruna işaret eder. Her oyununda ortaya attığı bir sorun vardır Çekhov'un, ancak sonunda bir sonuç çıkarmaz bundan. Yazar görüşlerin tarafsız olduğundan onun ne düşüncede olduğu şöyle bir bakışta anlaşılmaz. Çünkü Ibsen'in tersine, seyirciyi kendi düşüncesine inandırmak için retorik yolunu tutmaz. Onun içinde, karakterlerin bir düşünceye hizmet eden, anormal görünüşte değillerdir; hepsi normal, gerçek hayattan alınmış, ölçülü oyun kişileridirler. Herhangi bir tartışma söz konusu olmadığından, Çekhov'un oyunlarında sıkıcı ve didaktik konuşmalar yoktur. Karakterler yazar tarafından sanki özgür bırakılmışlardır, kendi yollarını kendileri çizer sanki...

Çekhov'un oyunlarını derinden derine geliştiren SİMGESEL GELİŞİM, motif yoluyla bir gelişim olduğu halde, Ibsen'in ya da Strindberg'in motif gelişimine benzemez. Ibsen ile Strindberg'de motifler yardımcı araçlardır. Oysa Çekhov'da motifler aksiyonun temelini kurarlar. Wagner'in önerdiği "leitmotiv" terimini, ondokuzuncu yüzyıllar yazarları arasında ençok Çekhov için uygun görüyorum. Onun oyunlarında ana simgeyi daha çok *Doğa* ve *Zaman* kavramları kurar. Örneğin, çatışmaları karşıtlıyan simgeler çoğu zaman şöyledir: Hayat x ölüm, yararlı x yararsız, kültür x doğa, eski x yeni... Bunun için Çekhov'un oyununun ana simgesi çıkınca, anlamının anahtarı da ortaya çıkar. Simgelerin bu evreli gelişimi de onun tiyatro şiirini sağlar.

Strindberg gibi, ekonomiktir Çekhov'da: Gereksiz uzatmalara yer vermez. Bunun için de, yalmzca oyunun anlamını getirecek karakterleri renklendirmek için, bir karakterin özelliğine yalnızca en uygun sahneyi ayrıntılarıyla gösterir. Çekhov'un ekonomiyi sağlamasında, yukarda belirttiğim *Simgesel gelişim* büyük rol oynar. Örneğin, *Martı* oyununu alalım. Yazar *Mart*'yı seyirciye ikinci perdede gösterir. O anda Treplef'in oyunu başarısızlığa uğramıştır ve sevgilisi Nina onun etkisinden kurtulup tanınmış bir piyasa romancısı olan Trigorin'in etkisi altında girmiştir. Treplef, bir elinde tüfeği, öbür elinde ölü bir martıyla girer:

Treplef. Yalnız mısınız?

Nina. Evet.

(Treplef ölü kuşu Nina'mn ayakları dibine koyar)

Nina. Bu ne bu?

Treplef. Bu martıyı hiç acımadan vurdum. Şimdi de onu senin ayaklarının önüne seriyorum.

(Nina kuşu alır ve bakar)

Treplef. Yakında kendimi de aynı şekilde vuracağım.

Nina. Son günlerde çok sinirli ve garip oldun. Anlaşılmaz şeyler söylüyorsun. Şimdi de bu ölü kuşla kendi aranda bir bağ kuruyorsun. Doğrusunu istersen ben bir şey anlamıyorum. Daha doğrusu *ben* bir şey anlamıyorum. Ne yapayım, seni anhyacak kadar okumuş değilim.

Bu olaydan sonra epeyi vakit geçer, Trigorin Nina'yı kirletmiştir. Nina kendi içinde aşağılandığını hisseder. Bu arada Treplef'e de sık sık mektup yazar.

Treplef. Çok acı çektiği belli. İmzasını "martı" diye atıyor. Pushkin'in Ruskka'sında değirmenci kendine "karga" der. Nina da "martı"ya benzetiyor kendini.

Oyun sonlarına doğru Trigorin, Treplef'lere bir ziyarete geldiğinde:

Shamrayef. Sizin kuşunuz hâlâ bizde Boris.

Trigorin. Ne kuşu?

Shamrayef. Konstantin bir gün bir martı vurmuştu, siz de bana bu martıyı sizin için doldurmamı söylemiştiniz.

Trigorin. Sahi mi, biç hatırlamıyorum.

Hemen bu konuşmamn arkasında Nina Treplef'i görmeye gelir:

Nina. Ben...ben bir martıyım... yok hayır... bir aktrisim. Evet, evet... bir martıyım ben. Aman yarabbi, neler söylüyorum? Hatırlıyor musun, hani sen bir martı vurmuştun...

Nina gittikten sonra Shamrayef, doldurulmuş martıyı getirip masanın üstüne koyar. Trigorin hâlâ aynı tonda mırıltanmaktadır: "Hiç hatırlamıyorum. Ama hiç..." İşte tam o sırada yandaki odadan bir silâh sesi gelir: Treplef kendini öldürmüştür.

Oyunun dramatik aksiyonunu içten içe bu "martı" simgesini geliştirir ve sonunda en buruk şekilde bitirir.

Hiçbir modern yazarda, Çekhov'da olduğu kadar, karakterlerin kendilerini anlatması ve karakterlerin kendi kendilerini dramatize etmeleri yer almaz. Çekhov'da sık sık bir karakterin kendi üzerinde konuştuğunu ve kendine acıdığım izleriz. Örneğin *Martı* oyununda Treplef. "Ben kimim ben neyim? Üniversiteden çıkarılmış, sorumsuz, beş parasız, kimlik kağıdıma göre Kiev'li bir el işçisi; babam da ünlü bir aktör olduğu halde, yalnızca bir zanaatkâr olarak bilinirdi..." Ya da *Vanya Dayı*'da Voinitski: "Akıllıyım, cesurum ve kuvvetliyim. Eğer normal bir hayat sürseydim, ben de bir Schopenhauer, bir Dostoievski olabilirdim." Yine *Üç Kızkardeş*'te Olga: "Herhalde, bütün günlerim lisede, sonra da akşama kadar derslerde geçtiğinden olacak, durmadan başım ağrıyor. Hem kafamın içinde de, sanki ihtiyarlamışım gibi, öyle birtakım düşüncelerim var ki... Gerçekten lisede bulunduğum dört yıl içinde gücümün, gençliğimin damla damla eriyip gittiğini duyuyorum. Yalnız durmadan güçlenip büyüyen bir tek hayalim var... Moskova'ya gitmek..." *Vişne Bahçesi*'nde Gayev: "Ben 1880'nin adamıyım. Bu devriden pek de iyi bahsetmezler, ama kanılarım yüzünden hayatta az çekmedim. Köylünün beni sevmesinde elbette bir sebep var. Köylüyü tanımak gerek... Onu hangi taraftan..."

Karakterlerin bu yolda kendilerini tanıtmaları, aynı zamanda oyunun anlamı yönünden de birtakım durumları açıklayıcı şekildedir. Olga'nın küçük bir kasabada yitişini, büyük bir kent için duyduğu özlem. Voinitski'nin gülünç denecek şekildeki böbürlenmesi, ya da Treplef'in iç kırgınlığı, hep oyunların tümüne etki eden durumlardır.

Çekhov'un bir özelliği de, her karakterin düşündüğünü karşısındakinin düşün-

cesine bağlamadan konuşturmasıdır. Bununla, insanların birbirlerine yabancı oldukları ifade edilir. Bu yöntemi sonradan Amerika'lı oyun yazarlarından Clifford Odets ile William Saroyan kullanmışlardır.

Çekhov, Ibsen, ya da Strindberg gibi yazarlık hayatında hep arayış durumunda olan yazarlara benzemez. Baştan sona tuttuğu yolu değiştirmemiştir Çekhov. Tek bölümlük oyunları dışında, uzun oyunları hep dört bölümlüdür. Oyunlarının konusu orta sınıf halk, ya da köylüler arasında geçer. 1887–9 yılları arasında yazdığı *Ivanov*'dan, 1903'de bitirdiği *Vişne Bahçesi*'ne kadar böyledir bu. Oyun kişilerini hep Rus halkı üzerindeki gözlemleriyle yaratır. Bu halkı bilimsel yoldan incelemiştir Çekhov, yukarda belirttiğim gibi.

Gelelim *Vişne Bahçesi*'ne şimdi. Çekhov mu haklıdır, Stanislavski mi? Bu soru birçok incelemeleri uğraştırmıştır. Ben de kendi yargımı bu oyunun incelemesinden sonra vermeye çalışacağım. Şurası gerçektir ki, Çekhov bu oyunu komedya yazmak düşüncesiyle kaleme almıştır. Hastalığı yüzünden Yalta'da kalması gereken Çekhov'a karısı Olga Knipper, Moskova'dan yazdığı metupta, "Anton, sevgilim, bir komedya yazmalısın. Mutlaka çok tutulur. Hiç Rus komedyası yazılmıyor..." demiştir. Beş gün sonraki mektubunda aynı konuya dönerek "Stanislavski de, buradakilerin hepsi de sorup duruyorlar: Komedyayı yazıyor musun?" Çekhov, bir iki hafta sonra karısına yazdığı mektupta, "Herkesi kahkahadan kıracak bir komedya yazmayı düşünüyorum," diye yanıtlamıştır. Stanislavski'nin de belirttiği gibi, Çekhov buna içtenlikle inanmıştır.

Dört bölümden kurulu olan *Vişne Bahçesi*, ilkbahar, yaz, sonbahar dönemleri arasmda geçer. Toprakları olan soylu bir ailenin yavaş topraklarım daha önce köylü olan ve yanında çalışan birine kaptırdıklarım ele alır oyun.

I. Bölümde: Ailenin Fransa'dan evlerine dönüşünü görürüz. Anne beş yıldır Fransa'da yaşamıştır. Döndüğünde borç yüzünden topraklarının satılığa çıkarıldığını görür. Bunun için, bir şeyler yapmak gerekmektedir.

II. Bölümde: Ev vişne bahçesinin içindedir. Bu soylu ailenin topraklarını kaybetmek tehlikesi karşısındaki becerisizliklerini ve yavaşlılığını izleriz burada.

III. Bölümde: Budalalığın yanısıra, bu soylu ailenin harekete geçememeleri üzerine toprakların bir açık arttırmada bir zamanlar yanlarında çalışan zengin bir köylü tarafından satın alınır.

IV. Bölümde: Ailenin budalaca kaybettiği mal, mülk karşısındaki tepkisini ve atalardan kalma evlerini ve bahçelerini bırakırken zengin köylünün de bu bahçeyi parsellere bölüp sayfiye evleri yapmak için çalışmaya başladığım görürüz.

Oyun, o devirdeki Rusya'nın ekonomik, toplumsal ve düşünsel durumunu açıklar. Bunu yavaş yavaş açmaya başlıyacağım.

Çekhov'un yöntemindeki bir incelik de monolog konusundaki yeniliğidir. Bir yazar olan kardeşi Alexander'a şöyle yazmıştır bir mektubunda: "En iyi şey karakterlerin duygusal durumlarını tanımlamak değil, duygusal durumlarını hareketleleriyle göstermektir." Çekhov, insanlarm sık sık kendilerinden konuşma ihtiyacında olduklarım da sezinlemiştir. Bunu kızkardeşi Maria'ya yazdığı mektupta açıkla-

mıştır. Bunun için de aksiyon için gerekli olan bilgiyi karakterlerini konuşturarak belirtme yoluna gider. Netekim, *Vişne Bahçesi*'ne bir monolog'la girer Çekhov:

(Dunyaşa elinde bir mumla, Lopahin de bir kitapla girerler.)

Lopahin. Tren...ne kadar gecikti acaba? Enaz iki saat .(Esner, gerinir) Bende olur aptallardan değilim Gûya buraya onları istasyonda karşılamak için gelmiştim. Uyuya kalmışım; hem de oturduğum yerde. Çok fena oldu... Bari sen uyandırsaydın... (sessizlik) Lyubov Andreyevna Avrupa'da beş yıl yaşadı. Şimdi çok mu değişti bilmem... Herkesle iyi geçinir, iyi bir insandır. Hâlâ hatırlıyorum, onbeş yaşında idim; rahmetli babamın burada bir dükkânı vardı. Bir defasında, bilmiyoyorum ne için, beraber bu evin avlusuna geldik. Babam hayli sarhoştu, yüzüme bir yumruk indirdi, burnumdan kan boşandı. Bugünmüş gibi hatırlıyorum, o vakit daha genç ve daha zayıf olan Lyubov Andreyevna beni musluğa, işte bu odanın çocuk odasının musluğuna götürdü. "Ağlama," diyordu, "mujikçiğim düğününe kadar geçer." (sessizlik) "mujikçiğim", gerçekten babam bir mujikti, ama işte benim de beyaz bir yeleğim, sarı fotinlerim var. Pasta dükkana girmiş bir domuz gibi. Zenginim param çok. Ama aslına kalırsa yine de bir mujiğim. (Elindeki kitabı açar ve yaprakları çevirir) İşte bu kitabı okudum da hiçbir şey anlamadım. Okurken uyku bastı.

Bu sahnedeki monolog ana simgenin önemli öğelerini açıklamış oluyor: Küçük köylü çocuğu artık köylü değildir ve "iyi kalpli" olan ev sahibesini beklemektedir. Bu dış durumun yanısıra, Lopahin'in iç durumu ve psikolojisi de aydınlığa çıkar. Alnının teriyle zengin olmuş, kültürlü olmayan, ama ticaretten anlıyan, bir iş adamı olduğu halde, Andreyevna'lara karşı kendini aşağı hissetmektedir. Kendine özgü bir esprisi, kendine güvendiği halde, kendinin ne olduğunu bilen bir dürüstlüğü vardır.

Konunun ana simgesi, "vişne bahçesi", Lopahin'in konuşmasından biraz sonra karşımıza çıkıyor. Bu monolog'da Çekhov, "vişne bahçesi"ni bize yalmzca tanıtmakla kalmaz, aynı zamanda anlamı belirtmek ereğiyle, imgeleri nasıl kullandığını, nasıl bir aksiyon sağladığını da göstermiş olur. "Pasta dükkânına girmiş domuz" imgesi hem güzel, hem de anlamı veren bir ifadedir. "Vişne ağaçları üzerindeki çiy" imgesi de aynı yolda bir anlam kazandırır oyuna.

Gelenleri karşılamak için Epihodof elinde bir buketle, parlak çizmelerini gıcırdatarak içeri girer; girerken elindeki buketi düşürür. Sonra buketi yerden alarak çiçekleri bahçıvanın yemek odasına konmak üzere gönderdiğini söyler. Buketi Dunyaşa'ya verir. Buketle dışarı çıkarken, Lopahin Dunyaşa'ya Kıvas getirmesini buyurur. Dunyaşa çıkar.

Epihodof. Dışarda sabahın ayazı. Sıfırın altında üç. (İçini çeker) bir

yandan da vişne ağaçları çiçeklenmiş. Doğrusu bu iklimimizin ettiklerini doğru bulmuyorum – Doğru bulamamda.İklimimizin bir işi ötekine uymuyor. Bakın, izin verir misiniz, size bir şey söyliyeyim? İki gün önce bu çizmeleri aldım. O kadar çok gıcırdıyor ki felâket... Gıcırdamaması için ne süreyim?

Lopahin. Hadi çek arabanı, kafa ütüleme.

Epihodof. Hergün başıma bir belâ gelir. Ama şikâyet etmem. Hatta alıştım bile. (Dunyaşa girer, Lopahin'e Kıvas verir) Gidiyodiyorum. (Bir sandalyaya çarpar, sandalya devrilir) İşte (muzaffer bir tavırla) İşte görüyorsunuz ya. Özür dilerim... Hay Allah! Zaten... bu gerçekten fevkâlade bir şey oldu. (çıkar)

Epihodof, "Dışarda... sıfırın altında üç, bir yandan da vişne ağaçları çiçeklenmiş," dediği ve "iklimin ettiklerini doğru bulmadığını" söylediği zaman başka bir bir durumun havasını da simgesel yoldan vermektedir. Açık seçik görülen başka bir nokta da, Çekhov'un seyircisine toplum ve ekonomik iklimin de böyle olduğunu göstermek istemesidir. Aile durumunun çiçeklenmesine engel olacak bir ayaz gelmiştir. Daha sonra, Lopahin ağaçları kesip toprakları parselleyerek kiraya vermeyi öne sürer evi ve bahçeyi kurtarmak için. Bir yönden, bu ayaza engel olmak için Lopahin'in çiçekleri koruyacak yerde ağacı kökünden kesmesi simgesidir. Bu simge oyunun sonunda dış görüntüyle de oluşur ve aile evi terkederken vişne ağaçlarına inen balta sesleri duyulur.

Epihodof'un konuşması ve onun sandalyayı devirmesi de birkaç saniye sonra öğrendiğimiz şekilde onun "yirmi iki felâket" olduğunu belirtir.

Çekhov "vişne bahçesi" temasını böylece oyunun başlarında ele aldıktan sonra, bu motifi çeşitli yerlerde kullanarak, bir müzik parçasında olduğu gibi, temayı geliştirir. Biraz ilerde bir senfoni kuruluşuyla karşılaştıracağım *Vişne Bahçesi* ve Çekhov'un oyunlarının dramatik çatısı için bu yüzden *Simgesel Gelişim* terimini doğru buluyorum.

Vişne bahçesi, böylece eski geleneği simgelemektedir. Eski gelenek ise yokolma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Soylu sınıfın budalalığı ve ağırlığı, yavaşlığı ile bu gelenek de yavaş yavaş yerini yenisine bırakacaktır. Paris'ten gelen evin onyedi yaşındaki kızı Anya pencereye koşar; "Odam, pencerelerim. Sanki buradan hiç ayrılmamışım gibi. Evimdeyim. Yarın sabah kalkacağım, *bahçeye koşacağım*..."

Ana simge çeşitli yükseliş ve aşamalarla gelişmeye başlar. Avrupa'dan gelen ailenin odalarına, evlerine, bahçelerine olan özlemlerini ifade etmelerinden biraz sonra Lopahin vişne bahçesinin satılacağından söz eder:

"... Bildiğiniz gibi vişne bahçeniz borçlardan dolayı satılacak. Mezat günü 22 Ağustos olarak tayin edildi. Ama siz kaygulanmayın. Rahat rahat uyuyun. Elbette çıkar bir yol vardır. (Sonra bahçeyi parsellere ayırıp kulübeler yaptırarak bunları kiraya vermek fikrini ortaya atar).... Hülâsa,

sizi tebrik ederim. kurtuldunuz. Arazinin yeri fevkalâde, dere derindir. Ancak tabii biraz düzene sokmak, temizlemek gerekir... Meselâ, ne bileyim, bütün eski binaları, hiçbir işe yaramayan bu evi, eski vişne bahçesindeki ağaçları kesmek gerekir..."

Lopahin'in bu teklifi kötü karşılanır. O da gitmek zorunda kalır. Az sonra vişne bahçesi teması başka bir aşamada karşımıza çıkar. Bu kez simgenin sesi melankoliktir, çocuksudur:

Gayef. (Lyubof'un büyük kardeşi) Bütün bahçe bembeyaz. Lyuba, unutmadın değil mi? Bak bu uzun hıyaban dosdoğru gider, bir şerit gibi. Mehtaplı gecelerde parlar. Hatırlıyorsun, değil mi?

Lyubof. (Pencereden bahçeye bakar) Ah benim çocukluğum, safiyetim. Bu çocuk odasında yatardım. Buradan bahçeye bakardım. Mutluluk benimle birlikte her sabah uyanırdı. Bahçe yine o bahçe....

O arada Lopahin bahçenin kiralanması üzerine onları kandırmakla uğraşmaktadır. Böylece, birinci bölümün ana simgenin genel ifadesi hareketli bir görünüştedir.

Oyunun ikinci bölümü bahçede geçer. Burada yine eski ve yeni gelenek çatışması simgesel yolda geliştirilir. Genç öğrenci Trofimof düşünce yönünden, Lopahin ise ekonomik yönden geleneği simgelelerler. Bu bölümde daha çok duygulu bir ton izlenir. Bu bölümün kuruluşu daha çok yumuşak bir fikir aksiyonuna dayanır.

Trofimof. Bütün Rusya bahçemiz değil mi? Ülkemiz büyük ve güzel. Ondan birçok güzel yerler var (sessizlik). Bir düşünün Anya: Büyük babanızın, atalarınızın ve bütün soyunuzun köleleri vardı. Elleri altında bir sürü insan tutuyorlardı. Bu bahçenin her ağacında, her yaprağında size bakan bir insan görüyor musunuz? Oh!... Korkunç birşey.....Biz enaz iki yüz yıl geriyiz. Geçmişe nasıl bakılır bilemiyoruz. Ancak kuru kuru felsefe yapıyoruz. Sıkıntıdan şikâyet edip votka içiyoruz. Bugün yeni bir hayata başlamak için önce geçmişin kefâretini vermek gerek. Onun kefârcti ancak, acıyla, görülmemiş sürekli bir işle ödenebilir. Bunu anlayın Anya.

III. Bölüm evdeki bir toplantıya açılır. Orkestra antrede çalmaktadır. Lyubof Andreyevna merakla çiftliğin satılıp satılmadığım öğrenmek için beklemektedir. Böyle kaygulanıp dururken biri ona "Çiftliğiniz satılmış, satılmamış ne önemi var?" diye sorar. Birkaç konuşma sonra Lyubof "Vişne bahçesi olmaksızın hayatımın anlamı yok. Eğer gerçekten satmak gerekirse; o zaman beni de birlikte satın..." der. Ancak biraz sonra çiftliğin Lopahin tarafından satın alındığını öğreniriz.

Bu bölümde *Vişne Bahçesi* simgesi başdöndürü bir tempo kazanmıştır; bölüm, vişne bahçesinin yokoluşunu, simgeler. Bu iç aksiyonun karşıtında dış aksiyon daha hareketlidir. Evdeki toplantı, orkestranın dans müziği çalması, iç aksiyonun burukluğunu daha da arttırır. Böylece eski gelenek yerini yenisine bırakır.

Dördüncü bölümde ailenin çeşitli plânlarla ayrı yönlere dağıldıkları görülür. Lopahin onların gelecekteki plânları ve mutlulukları için kadeh kaldırmak ister. Ancak onlar onu ve vişne bahçesini görmemezlikten gelirler. Oyunun sonunda Lyubof ve kardeşi bir iki dakika kadar yalnız kalırlar ve o anı bekliyorlarmış gibi birbirlerinin boynuna sarılırlar. Aşağıda araba beklediği için çocuk odasını bırakır çıkarlar. "Ortalığa derin bir sesizlik çöker. Yalnızca, uzakta, bahçede, ağaca vurulan baltanın tınlıyan sesi işitilir."

Çekhov'un bu oyunun *Simgesel gelişimi*, bir senfonide olduğu gibi, ana simgenin çeşitlemeleriyle ortaya çıkar. Çekhov'un uzun oyunları bir senfonide olduğu gibi, dört bölümden kuruludur. Şimdi bu önerimi daha bir açabilmek için bir senfoniyi örnek alıp *Vişne Bahçesini* karşılaştırmak istiyorum. Hem anlamı yönünden, hem de gelişimi yönünden Beethoven'in Do minör 5. senfonisi bana uygun geliyor. Bu senfoninin çoğu kimseler tarafından tanındığını da göz önüne aldığımdan, Çekhov'un oyununu bu senfoniyle karşılaştırmayı uygun buluyorum. Yalnız burada açıklamak istediğim bir nokta var: Bu karşılaştırmamla, Çekhov'un Beethoven'den esindiğini söylemek istemiyorum. Böyle bir çaba da zaten gereksiz olurdu. Yalnızca *Simgesel gelişim* terimini neden Çekhov'un oyunları için seçtiğimi böylece daha iyi anlatmaya çalışacağım.

Beethoven'in bu senfonisine "kader" senfonisi de denir. Bu senfoninin açılışında, kapı vuruluşu duygusunu veren dört notalık bir ritim görürüz. Bu kaderin kapıyı vurmasıdır.

Vişne Bahçesi oyununda da bu "kader" teması vardır. Ana simge "vişne bahçesinin kaderi"dir. Nasıl 5. Senfonide kader kapıyı vuruyorsa oyunun başında da vişne bahçesinin kaderi üzerinde bilgi verilmektedir.

Beethoven'in 5. Senfonisi'nin birinci bölümü *Allegro con brio*'dur; yâni hızlı, canlı bir şekilde çalınan bir bölümdür. Başka bir deyimle hareketlidir bu bölüm. Çekhov'un *Vişne Bahçesi*'nin birinci bölümü de hareketlidir. Avrupa'dan gelen aile de evlerine kavuşmaktan dolayı bir canlılık sezilir.

Senfoninin ikinci bölümü *Andante con moto*'dur; yâni yavaş, duyguyla çalınacak bir yerdir. Beethoven'in, senfonisinin bu bölümünü sıra varyasyon'lar ile beslediği görülür. Esas temo viola ve violonselllerle, *pizzicato* bir kontrabas eşliğinde verilirken, ikinci tema aynı ton üzerinden sürerek umut dolu bir do majöre doğru gelişir. *Vişne Bahçesi*'nin ikinci bölümü de senfoninin bu bölümüne çok benzer özellikler taşır. Önceden de belirttiğim gibi, bu bölüm oyunda daha çok çeşitli fikir aksiyonlarıyla gelişen bir yerdir. Temposu yavaş ve duyguludur. Esas tema olan "vişne bahçesi", önkişiler tarafından ele alınırken, birtakım başka konular da ikincil kişiler tarafından konuşulur. Beethoven'in senfonisindeki bu bölümün umutlu bir yola değişmesi ise, oyunda Trofimof'un yeni bir Rusya için söylediği umutlu sözlerle bir koşutluk kazanır.

Senfoninin üçüncü bölümü *Scherzo*; yâni çok hareketli bir bölümdür bu, bir dans temposu olan *menuet* durumuna gelmiştir bestecinin senfonilerinde... Vişne bah-

çesi'nin üçüncü bölümü de çok hareketli bir şekilde açılır. Bir toplantı vardır ve orkestra bir dans parçası olan *Grand Ronde*'u çalmaktadır.

Dördüncü bölümleri de birbirine koşutluk kurar bu senfoniyle bu oyunun. Senfoninin bu bölümünün özelliği *Allegro*'dur; yâni hareketlidir. Ama ikinci bölümde olduğu gibi umutvar bir tona yükselmez. Gittikçe yoğunlaşan bir karamsarlığa götürür temayı. *Vişne Bahçesi*'nde de hareketlidir son bölüm. Ama umut kapıları kapanmış. Vişne bahçesi elden gitmiş, ağaçlar kesilmeye başlanmıştır. Beethoven, başta kullandığı temaya sonda yine döner. Bu dramatik dönüşle yeniden "kader" kavramını hatırlatarak senfonisini bitirir. Çekhov'da oyununun başını ve sonunu aynı çocuk odasında geçirir. Başta çocuk odası düzenlidir, eşyalar yerli yerindedir. Son da çocuk odası boşalmış, eşyalar bir kenara yığılmıştır.

Beethoven'in bu senfonisi ile Çekhov'un *Vişne Bahçesi*'nin birbirlerine bu yolda koşut bir şekilde gelişmeleri nekadar ilginçse, Çekhov'un oyununu bir besteci gibi simgeleri kullanmak suretiyle geliştirmesi o kadar önemlidir kanısındayım.Böylece, dışta hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen yazarın oyunları yeni bir dramatik gelişim anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bunun için de, Çekhov'n bir oyununu sahneye koyacak sanatçının çok üstün bir duyarlılığı, çok iyi bir kulağı olması gerekmektedir.

Şimdi Çekhov'un bu oyununun bir komedya olup olmadığım anlama işine geçelim. Grant Redford, Tiyatro Enstitüsü'nde verdiği derslerde, *Vişne Bahçesi*'nin çeşitli sahnelerini ele alıp bunların gülünç olduklarını, böylece Çekhov'a daha çok hak verdiğini belirtmiştir. Gerçekten Redford'un incelediği sahneler o anlık görünüşleriyle gülünçtürler. Zaten Çekhov'un karakterleri'nin çoğunun gülünç yönleri vardır. Ama bu gülünçlük, bu hafiflik içinde bu insanların acı dramları ağır bir yolda içine oturur kişinin.

Çekhov, hayatının son yıllarında bir gence şunları söylemiştir: "İnsanlara hayatlarının nekadar kötü olduklarını göstermek için yazarım." Öyleyse, Çekhov'un bazı şeyleri gösterirken ciddiye almamız gereken bir karamsarhğı var. Komedya'da bir karamsarlıkla yazılabilir, ancak Çekhov'un insanları Moliere'in insanları gibi değildir. Moliere gibi karakterleriyle alay etmez Çekhov; tersine onlara acıyan, onları affeden yumuşak bir yönelişi vardır. Onun gizli alayı bireye değil, topluma yönelmiştir. Bu yönelişinde de bireyi, Moliere'in yaptığı gibi, ayaklarının altına alıp ezmez. İşte Çekhov'un bu tutumu onu buruk olan, acı olan bir alaya götürür. Komedya güldürerek, eğlendirerek doğruyu gösteren bir türdür. Ciddi bir yapıtta da gülünç sahneler olur, ama bunlar yalnızca gülümsetir insanı; bilinçli bir seyirci acıyla yaşar bu gülünç sahneleri, düşünerek yaşar...

Çekhov'un oyunlarındaki ciddi yönü görebilmek için, oyunu parçalamak değil bütünlemek gerekir. Başka bir deyişle, oyunu bütün olarak görmek doğru olur. Kanımca, Danchenko ile Stanislavski'nin de oyunu incelemekte tuttukları yol budur.

Trofimof'un ebedi öğrenciliği, idealizmi, iri sözleri belki parça parça alındığında gülünçtür, ancak oyunun anlam bütünlüğü içinde onun bu niteliklerinin çok acı olduğu izlenir. Örneğin, sayın Redford'un gülünç sahnelere verdiği örnekler arasında verdiği Trofimof'un şu konuşmasına bir bakalım:

Trofimof. Bir insan kendini beğenmekten vazgeçmeli. Yalnız çalışsın yeter... İnsanlık daima yürür. Kabiliyetlerini mükemmelleştirerek yürür. Şimdilik erişilmez gibi görünen bazı şeyler bir gün yakın, anlaşılması kabil bir duruma gelir. Ancak yalnız çalışmak gerekli. Rusya'da şu zamanda çalışan çok az.

Otuzuna geldiği halde hâlâ bir öğrenci olan Trofimof'un "çalışmaktan" sözetmesi hernekadar gülünçsede, ben Trofimof'un bu sözleri ardında Çekhov'un ciddi yüzünü görüyorum. Daha önce de belirtmiş olduğum gibi, yazar Rus aydınlarının tembelliğinden söz etmiştir. Trofimof'un burada söyledikleri, yazarın ciddi olarak seyirciye iletmek istediği düşünceleridir.

Lyubof'un vişne bahçesine olan bağlılığı budalaca bir romantism ile gülünç olabiliyor, ama Çekhov'un bu bahçeyle simgelendirdiği bir kütlenin yokoluşunu vermesi oyunun trajik akımını kurar. Aynı şekilde, Epihodof'un Dunyaşa'ya olan aşkı komik fırça vuruşlarıyla yazar tarafından gösteriliyorsa da, ikinci bölümdeki bahçe sahnesinin havası içinde ve oyunun bütünlüğünün gelişiminde Epihodof'un acı varlığını her an duyuyoruz. Zaten Eflatun *Şölen* adlı yapıtında da belirttiği gibi, büyük oyun yazarı komik ve trajik öğeleri usta bir yolda kaynaştırabilen bir kişidir. Çekhov'da bunu yapıyor. Yüce bir vitüozdur o. Komik durumlardan oldukça buruk gizli alaylı, sık sık acı şeyler çıkartmasını bilmiştir. Bu oyun bir komedya olarak sahneye konmuş olsaydı, şiirinden çok şeyler yitirdiği gibi, yalnızca yüzeyde olan kaba çizgiler ortaya çıkardı. Böyle olunca da, oyunda yakaladığımız komik noktalar, komik olma niteliklerini yitirirlerdi. Çünkü *Vişne Bahçesi*'ndeki komik durumlar, bir komedyayı kapsıyacak genişlikte değildirler. İnsanı kahkahalarla güldürmekten çok, düşünceli bir yolda gülümsetirler. Ama Anouilh da yalnızca gülümsetir, diyeceksiniz. Anouilh'un komedyalarının temelini gülümsetme üzerine kurmuştur. Ayrıca, Anouilh'un "Kara Oyunlar" adı altında topladığı ciddi yapıtlarında da bazan gülümsiyecek bir espri buluruz. Ama bunların temeli de, Çekhov'unkiler gibi, gülümseme üzerine kurulmamıştır. Bunun için de, bu komik noktaların oyunun ciddiliğin içinde erimesi bence Çekhov'un bu oyununun inceliğini gösteren bir tek şeydir.

Çekhov'un herhangi bir oyununu sahneye yönelten bir sanatçı, bir noktaya iyice dikkat etmelidir: O, Ibsen gibi, oyunlarında bir tezi tartışmaz, yalnız ileri sürer. Başka deyişle, Ibsen tez–antitez–sentez yöntemini kullanırken ve karakterlerini bu sentezi ortaya çıkartmak için seçerken, Çekhov yalnızca gösterir. Gösterdiği içinde karakterleri psikolojik olarak daha özgürdürler. Çekhov'un ereği, herhangi bir sonuca varmak değil, önemli saydığı şeyleri göstermektir. Bu da sahneye koyucuyu oldukça çetin bir çalışma alanında bırakıyor.

Bence, Çekhov'un oyununu sahneye koyarken, yapılacak en önemli iş, yazarın şiir çabasını, şiir düzlemini ortaya çıkarmaktır. Dediğim gibi, yazarın oyunlarının temel gelişimi bu içten devinen şiir akımıyla olur.

Bitakım olayları ve durumları öne almak Çekhov'un oyunlarını asıl değerinden yoksun bırakır; bu da oyunları sahne üzerinde başarısız kılar.

Yukarda da açıkladığım gibi, Çekhov'un *Martı* oyunu Alexandrinski tiyatrosun-

da başarısızlığa uğramıştır. Çünkü sahneye koyarken olaylar ve durumlar ön düzeye getirilmiş ve böylece oyun özünü tamamen yitirmiştir. Öbür yanda, Çekhov'un dünyanın en büyük oyun yazarlarından biri olduğunu tanıtlıyan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Çekhov'un oyunlarını sahneye koyuşdaki başarıda ve başarıyı sağlıyan, sürekli yenilik ve değişiklik ardında olan Konstantin Stanislavski'de aranmalıdır. Bu büyük sanatçı, "Bu tiyatro organik hayatı yansıtmak ve yaşatmak için kurulmuştur," derken yeniliğe gitmenin içten dışa doğru bir gelişim olduğunu savunmuştur.

Ancak burada bir noktaya değinmek isterim. Bugün, örneğin, *Vişne Bahçesi*'ni sahneye koyacak bir sanatçı, başarıya varmak için kesinlikle Stanislavski'nin sahne düzenini uygulamaya zorunlu değildir. Çekhov, bütün büyük yazarlar gibi, her çağın yazarıdır. Stanislavski'nin bu oyun için hazırladığı sahne düzeni bugün birçok nedenlerden eskimiş olabilir ve bugünün seyircisini kandırmayabilir. Netekim, Stanislavski bu nokta üzerinde durmuştur. *Sanat Hayatım* adlı otobiyografisi'nde şöyle der:

> "Hayır, Çekhov'a ait olan bölüm aslâ bitmedi; okunması gerektiği gibi okunmadı bile, daha işin esasına tam olarak inilmeden kitap kapatıldı. Onun için, ilerde bu kitap yeni baştan açılmalı, yeni baştan okunup incelenmeli."

Günümüzün sahneye koyucuları da Stanislavski'nin naturalist sahne düzeninden uzaklaşıp bir yalınlığa doğru gitme çabasındadırlar. Örneğin, ünlü sahneye koyuculardan Josef Svoboda, Çekhov'un parmak bastığı gerçekleri ortaya çıkartmak için ayrıntılardan kaçınarak salt temel noktalara önem vermiştir. Bu hem oyunun simgesel yönünü seyirciye açık seçik belli etmiş hem de oyunu seyircinin gözünü oyalıyacak ayrıntılardan kurtarmıştır.

Bugün için tıpatıp bir Stanislavski sahne düzeninden kaçınmanın bir yararı da, bu büyük sanatçının gözünden kaçan kimi eksiklerin de tekrarlanmaması demektir. Bu savıma örnek olarak John Fernald'ın parmak bastığı bir kusuru ele alalım..

Moskova Sanat Tiyatrosunda Stanislavski'nin sahneye koyduğu bu oyunda dekor düzeni hiç de kusursuz değildir, örneğin. Vişne bahçesini gösteren pencereler, seyircinin tam karşısına gelen sahnenin arka yanına açılmıştır. Oyunun önemli karakterleri olan Lyuboff ile Gayev'in dramatik yönden en güzel en etkili sahneleri bu pencerenin önünde geçer. Lyubof ile Gayev bu pencerelerden vişne bahçesine bakarak konuşurlar. Pencereler arkaya açılınca oyuncular sırtlarını seyirciye dönmek zorunda kalmışlardır. Oysa bu sahnede seyircinin her ikisinin de yüz mimiklerini izlemesi, dramatik etki yönünden önemlidir.

Bu oyunu 1955 yılında, Paris'teki Theatre Marigny'de sahneye koyan Jean–Louis Barrault, bu eksikliği sezmiş olacak ki, pencereleri sahnenin sol yanında, diagonal açıda toplamıştır (1). Bu da yukarda belirttiğim önemli sahnelerin seyirci tearafından daha iyi izlenmesini sağlar.

---

(1) Bk. "Le Théâtre dans le Mond" Yaz 1960 tarihli sayısı, s. III, ikinci resim.

Vişne Bahçesi'ni sahneye koyarken, düşünülecek başka bir nokta da duvar süsünden kaçınmak olmalıdır. Duvar süsü yerine oyun için önemli olan eşyaları yerinde seçmek gerekir. Böylece, örneğin, bir odada geçecek sahnede oyuncular daha çabuk seyirciye yöneleceklerdir; duvar süsüne ve birçok ayrıntılara önem verildiğinde ise, seyircinin dikkatinin bir kısmı renklere, süslere yönelecektir. Oysa Çekhov'un oyunlarında en önemli ortam karakterlerdir.

Yalınlığa gitmenin bir başka gerekçesi de, oyunun iç akımını ortaya çıkarmak için gerekir. Barrault'un dediği gibi, "Aşırı dekor hayali baltalar, az dekor ise canlılığı yokeder" (1). Bunun için, *Vişne Bahçesi*'nin ikinci perde dekoru, doğrudan yalın bir gerçekçilikle değil de, imâ edici nitelikle olan bir düzenle verilebilir. 1946 yılında Roma'daki Teatro Quirino'da Orazio Costa adb bir sanatçı tarafından sahneye konan *Vişne Bahçesi*'nin ikinci perdenin düzeni bu dediğime iyi bir örnektir. Dekor sanatçısı Tullio–Valeria Costa, kavak ağaçları ile telgraf direkleri arasında bir karşıtlama yaparak simgesel bir anlam sağlama yoluna gitmiştir. Kavak ağaçları yokolmak üzere olan eski geleneği, telgraf direkleri ise yeniye doğru yönelişi imgelemiştir. Bu da oyunun anlamı yönünden yerinde bir çabadır.

Çekhov'un oyunlarında düşünülecek en önemli sahne ortamlarından biri de ışık düzenidir. Rus sahneye koyucusu Boris Babotchkine, seyirciyi Çekhov'un istediği üzerine çekmek için yöresel ışıklamadan yararlanmıştır. Sahne anlam yönünden neyi gerektiriyorsa, ışık o noktaya verilmiştir. Ancak böyle bir düzende hiçbir zaman oyuncuların yüzüne gölge düşmemesi gerekmektedir; yukarda da belirttiğim gibi, oyuncuların yüzündeki deyiş dramatik gerilim ve etkileme yönünden önemlidir. Başka bir sanatçı da, Çekhov'un şiirini dramatik aksiyon ile kaynaştırmak için hen ışıklamaya önem verdim," diyor .Bu sözleri söyliyen Rus sanatçısı Nisson Chifrine, Çekhov'un diline uygun bir yalınlığın, en önemli öğe olduğunu belirttir.

Çekhov'un, "hiç görülmemiş derinliği olan bir sahne isterim," dediğini hatırlıyacak olursak ışıklamanın neden bu değin önemli olduğunu daha iyi anlıyabiliriz. Yazarın gerektirdiği sahne derinliği gerek dekor, gerek ışıklamada yapılacak ön hazırlıklarla sağlanabilir. Ancak hunu yaparken, dekorun sahneye hâkim olmaması gerekir.

Çekhov'un oyunlarının, başka oyunlarla karşılaştırınca, gerekli kıldığı şey sahnede uyumlu hareket eden bir takımdır. Yazarın karakterleri psikolojik yönden en ince noktalarına kadar incelendiği için, oyuncular arasındaki ahşverişin eksiksiz bir dengeyle ortaya çıkması beklenir. En küçük bir karakterin aksaması öbür karakterlerin görüntülerini tüm yanlış yöne kaydırabilir.

Vişne Bahçesi oyunu Çekhov'un en kusursuz oyunudur. Stanislavski'nin de dediği gibi, "*Vişne Bahçesi*'nin kusursuz bir oyun olduğuna bildiriyorum. Kim olursa olsun , bunu anlamıyan budaladır. Buna içtenlikle inanıyorum." Stanislavski bunları

(1) Jean–Louis Barrault – *Dans Quel Style Monter Tchekhov?* (Le Theatre dans le Monde'un Yaz 1960 tarihli sayısı, s. 117

bir altmış yıl önce söylemiştir. ama bugün de doğruluğundan hiçbir şey kaybetmemiştir. Onun için, sahneye koyucunun ilk yapacağı iş, şiirle kaynaşmış bulunan iç akımı çıkarmaktır. Bunu bulduktan sonra teknik yönden saydığım noktalar zaten sahneye koyucunun belleğinde kendiliğinden ortaya çıkmaya başlar.

GERHART HAUPTMANN

Hettner, 1852 yılında yayınladığı *Das Moderne Drama* adını verdiği kitabında, haklı olarak modern dram deyince Alman oyun yazarlarından söz etmiştir. Haklı olarak diyorum, bir kaç kez belirttiğim gibi, Naturalism'in Ibsen'de renk bulmasından çok önce, 1844'de Hebbel bu yola girmişti. Çünkü oyunlarında birey–toplum çatışmasıyla, bilinçli olmasa da birtakım sorunların tartışmasını yapmış oluyordu. Alman Naturalism'i ise bugün bile edebiyat ve tiyatro alanlarında sürüp gelen bir türün başlangıcıdır. Naturalism'in tiyatro alanında ençok Almanya'da gelişmesinin birkaç gerekçesi vardır.

Bir kez, Theâtre Libre'in kurulmasından on yıl kadar önce (1877) İskandinavya'lı yazarlar o zaman için öncü oyunlarını oynatacak alam yalnızca Almanya'da buldular. Önce Björnson, sonra Ibsen Alman tiyatrosunu geliştirici rol oynadılar. Almanlar, o çağda bütün öncü oyunların dünya "premier" lerini yapıyorlardı.

Otto Brahm, 1889'da Freie Bühne'yi kurduğunda, naturalist oyunların oynanması yönünden, Almanya'nın havası, öbür ülkelerle karşılaştırılınca, daha uygundu. 1943'de ölen büyük sahneye koyucu Max Reinhardt, yirminci yüzyıla çok etki eden çabasıyla, araştırıcı, yenilik getirici çalışmasıyla, sonradan yönetimini aldığı Deutsches Theater'de Hauptmann'ın değerini verdi (1). Ayrıca, bu sanatçının tutumuyla, özellikle Strindberg'in oyunlarına gerçek değeri vermesiyle, Alman Tiyatrosunun İskandinavya'ya büyük etkisi olmuştur. Alman tiyatrosunun bir koldan etkisi de, Amerika'ya çağrılan Reinhardt'ın oradaki çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır.

Diyeceğim, Gerhart Hauptmann ilk oyunu *Gün Doğarken*'i yazdığı vakit (1889),

(1) Max Reinhardt'ı ikinci kitabımda ayrıntılarla inceleyeceğim.

tam olmasa bile Almanya'daki naturalist ortam hazır gibiydi. Hernekadar, onu alaya alan birtakım eski anlayışta kimseler olduysa da kısa zamanda tutulduHauptmann.

Bu yıl yüzüncü doğum yılını kutladığımız Hauptmann'ın naturalism'i, 1886 yılında Bleibtreu adlı bir yazarın *Die Revolution der Litteratur* adını verdiği ve naturalist akımı savunan uzun yazından etkilenmesiyle kabul etmiştir diyebiliriz. Bu hızla Hauptmann, Arno Holz, Johannes Schaf adlı yazarlarla *Durch* adım verdikleri bir dernek kurmuşlardır. Bu dernek toplumsal sorunları edebiyatta tartışmayı erek olarak seçmişti. Bu derneğin çahşmaya başlamasından üç yıl sonra da Berlin'de Freie Bühne kurulmuştur.

Freie Bühne, önceden de belirttiğim gibi, ancak bir yıl yaşamıştır, ama bu arada o zamana kadar adı hiç duyulmamış genç bir Alman yazarını tanıtmıştır. *Gün Doğarken*'i seyredenler ikiye bölünmüş, bir bölümü bu yapıtı ıslıklarken, öbürküler alkışlamışlardır. Oyunun toplumcu kahramam, Loth, aynı zamanda genç Hauptmann'ın da toplumsal düşüncelerinin temsilcisiydi. Bu karakter Alman tiyatrosuna girmiş yepyeni bir karakterdi. Yenici eleştirmeciler bunun için oyunu çok beğenmişlerdir. Edward Steiger şöyle yazıyordu (1):

> "İlk kez, her şeyiyle yıkıcılığa giden bir toplumu bu değin açık yürekliliklе ve dürüstlükle anlatabilen bir Alman yazarının sahneye çıktığını görüyoruz....."

Hauptmann'ın konuları yerlisi olduğu Silezya'ya aittir. Darwin'in soya çekim, cinsel çatışma sorunları bu oyunda yer aldığı gibi, genel çizgileriyle Ibsenin toplumsal tartışması da bu oyunda izlenir. Genel çizgileriyle diyorum, çünkü Hauptmann'ın karakterleri Ibsen'inkilerden daha psikolojik olarak yaratılmışlardır. Bu ilk oyununda bir de Tolstoi'un etkisini izleriz yazar üzerinde. Çiftliğin sahibi korkunç, sarhoş ve ahlâksız bir adamdır. Bu canavarın ikinci karısının yeğeniyle bir ilişkisi vardır; ama bu ilişkiyi saklamak için kadın üvey kızı Helene'i sevиştiği adamla evlendirmek ereğindidir. Oyunda bir hayli sarhoşluk, cinsel ilişkiler ve doğum çığlıkları vardır. Bugünün seyircisini bu oyunda rahatsız eden şey, oyunun havası değildir, – çünkü Tolstoi'un yapıtlarından daha yumuşak bir yolda sağlamıştır bu hava – ama oyunun doktriner bir tutumla yazılmış olmasıdır. Bu da genç Hauptmann'ın henüz kendini bulamamış olmasmdan ileri gelmiştir. Yazar soyaçekim sorununu gereğinden çok ön düzeye getirmiştir.

Helene, bir yatılı okulda, bu kötü aile havasının uzağında yaşamıştır. Bu ara Alfred Loth adlı bir gençle nişanlanmıştır. Ama bir aile doktoru olan Schimmelpfennig (Ibsen'in Dr. Relling'ine benzer) iki gençin evlenmelerini tehlikeli görür ve Loth'a çocuklarının ve nişanlısının alkolik babamn yolunda olacaklarını haber verir. Loth bundan kurtulmanın çaresi olup olmadığını sorar. Doktor olumsuz yolda yanıtlayınca bu soruyu, Helene'e veda etmeden Loth evi terkeder. Helen de üzüntüsünden intihar eder.

Bu oyunda kişiyi kandırmayan şey bu soyaçekim sorununun oyunun hemen

(1) Edward Steiger – *Das Werden des neuen Dramas* (Anna Irene Miller'in *The Independent Theatre of Europe* kitabından aktarılmıştır.)

hemen ana gelişimini kurmuş olmasıdır. Özellikle bugünün seyircisi için bu çekilmez bir durum olabilir sahnede.

Hauptmann'ın bir yıl kadar sonra bitirdiği *Barış Şenliği* adlı oyununda yine bir soyaçekim durumu vardır. Bu kez, soyaçekimle ortaya çıkan bir hastalıktır. Hauptmann'ın bu sıralar Ibsen'in etkisinde kaldığı muhakkaktır; çünkü üçüncü ve ilk başarılı oyunu olan *Yalnız İnsanlar*'da (1891), Ibsen'in *Rosmersholm* adlı yapıtı düşünülerek yazılmıştır. Ancak Ibsen'in oyunun tersine, bu oyun sembolik öğeleri olan bir oyun değil, daha çok karakter psikolojisini vurgulayan bir yapıttır.

Hauptmann'bu oyunla Avrupa'nın genç kuşağının duygusal açısını belirtmek istemiştir. Genç kuşağın eski kuşaktan kopmuşluğu ve tek başına kalmışlıkları bu oyunun temasını ateşler.

Sessiz ve silik bir kadınla evli olan Johannes adlı bir adam kendini yalnız ve karısından uzakta hissetmektedir. Bir gün evlerine bir genç kadın konuk gelir. Kişiliği olan, güçlü bir kadındır bu; kafaca da Johannes'le uyuşur. Johannes ile bu genç kadın birbirlerini severler. Ancak genç kadın bu çıkmaz üzerine, karı kocanın evlerini terketmek zorunluluğunu duyar. Johannesde kendini öldürür.

Bu oyun ilk kez Hauptmann'a ün sağlamış olan yapıttır. Almanya'da ve başka ülkelerde oynamıştır. O sıralarda genç kuşağın umutsuz durumu birçok ülkelerin yazarlarını düşündüren bir şeydi. İskandinavya'da Bang'ın *Umutsuz Kuşak* adlı romanı da bu tutumda olan bir yapıttı. Yine Strindberg'in *Evlilik*'teki hikâyeleri de bu havayı taşır.

Hauptmann'ın oyunu Almanya'da çok tutulduğu sıralar, Ibsen'in *Yapı Ustası Solness* de ilk kez sahneye çıkmış bulunuyordu. Solness'in genç kuşaktan bir mimar olan Ragnar Brovik'ten korkmasına simgesel yoldan halk, Ibsen'in Hauptmann'dan korktuğuna bağlamıştı. Oysa Ibsen Knut Hamsun'u kastediyordu.

Hauptmann'ın en büyük oyunu *Dokumacılar*'dır. 1892 yılında biten bu oyun, 1893 yılında Neue Freie Bühne'de oynamıştır. Bir açıdan Hauptmann *Gün Doğarken*'in havasına geri dönmüştür bu oyununda. Yazar 1844 tarihlerindeki Silezya'daki dokumacıların ayaklanmasını işlemiştir bu oyunda. Hauptmann'm ailesi de dokumacılardan gelir ve büyük babası bu ayaklanmada yer almış bir kimsedir. Bu aile geleneğinin yamsıra, yazarı bu oyunu yazmaya götüren bir şey de, Zimmermann'ın 1885'de yayınladığı, Silezya Endüstrisi üzerine yazdı bir ekonomi tarihidir. Oyunun ayrıntılarını bu yapıttan çıkarmıştır Hauptmann. Ayrıca, Zola'nın *Germinal*'indeki madencilerin ayaklanması Hauptmann'ı etkilemiş olabilir. Ancak yazarın üstünlüğü oyununu Zola'mnki abartmamış oluşudur.

30 yıl savaşlarından beri dokumacıların nasıl kötüye kullanıldıklarını edildiklerini anlatır Zimmermann'ın kitabı. Silezya, önceleri Avusturya İmparatorluğu'nun bir bölgesiyken sonradan Prusya'ya devredilmiştir. Böylece fiyatlar ve vergiler değişmiş, ama bu dokumacıların sefil durumuna bir yarar sağlamamıştır.Dokumacılar yüzyıllardan beri gelen bu sefilliklerini düzeltmek için tarihte bir kez işverenlere karşı ayaklanmışlardır. 1844'de özgürlük düşüncesi birden bütün dokumacıların aklını çelmiştir.Kaynağı bilinmeyen bir dokumacılar türküsü evden eve yayılmış ve bir özgür-

lük simgesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. İçşiler ayaklanarak işverenlerin evlerini basmışlar ve haklarını istemişlerdir. Ama yiğitlikleri uzun sürmemiş acele çağrılan polis kuvveti iki dokumacıyı öldürmüş, öbürküleri de işlerine göndermiştir. Böylece, dokumacılar yine aynı sefil haytlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır.

Hauptmann'ın oyunu bu olaya bağlı kalmıştır. Tarihi bir oyun havası getirmekle beraber, *Dokumacılar*'ın işlenişi moderndir. Hatta bir açıdan dışavurumcu izleri taşır. Berlin'deki polis sansürü bu oyunun halka oynanmasını yasak etmiştir. Oyun yalnızca özel bir topluluğu gösterilmiştir. Bu yüzyılın başında bazı gerici Alman incelemecileri, bu oyunu Hauptmann'ın yazdığı oyunlar listesinden çıkartma çareleri aramışlardır.

Dokumacılar tek kişinin dramı değil, bir kütlenin bir toplumun çığlığıdır. Bunun için bu oyunda bir baş karaktere raslamayız. Birkaç çok iyi işlenmiş karakter vardır, ama bunlar öbür karakterlerin ölçülerinin üstünde değildirler. Bu karakterlerin tümü insansı yönden, bir insan kütlesinin acısını seslendirir.

Oyun başladığında ayaklanma başlamak üzeredir. Oyun bittiğinde de ayaklanma henüz bastırılmamıştır. Ayaklanmayı bastırmaya gelen kuvvetler geri püskürtülmüştür, ancak oyunun sonunda Hilse'nin ağzından dokumacıların yenileceklerini sezeriz. Oyundaki olaylar dizisi bir iç mantıkla geliştirilmiştir. İşverenin evine giren işçiler kendilerini lüks eşyaların arasında çok aşağı görürler, sonra da eşyaları kırarlar. Öbür yanda, işverenin şaraphanesini açan dokumacılar, şarap içmeye, eğlenmeye başlamışlardır. Daha burada bu ayaklanmanın yenilgiyle sonuçlanacağını anlarız; çünkü ayaklanan kütle özgürlüğünü nasıl kullanacağını bilmemektedir.

Hauptmann bu oyunuyla, Synge ve Lorca gibi, köylü dramına eğilmektedir. Büchner'in *Woyzeck*'inden sonra Alman tiyatrosundaki en güçlü toplumsal oyun *Dokumacılar*'dır, kanısındayım.

1893'de, Antoine tarafından Theâtre Libre'de sahneye konan *Dokumacılar*, belki Antoine'mn sanatçılık hayatının en büyük ürünüydü. Sahneye koyucu, sahneye işçilerin eğri büğrü kulübelerini, ortalığı daha bir karanlık ve pis gösteren dokuma tezgâhlarını getirmiştir. Temsil okadar başarılı olmuştur ki, seyirciler ayağa kalkıp dakikalarca alkışlamışlardır. Antoine bu oyundan şöyle söz eder:

> "Umduğumun tersine bu oyun büyük bir başarı kazandı. Seyirci perde araları hiç alkışı kesmedi. Bu oyun her şeyden önce umutsuzluğun ve sefaletin sesidir.Bu toplumsal tiyatronun bir şaheseridir. Oyunun sonunda çok heyecanlanan Jaures (1) bu oyunun bütün siyasal kampanyalardan ve konuşmalardan çok daha etkili olduğunu belirtti.
>
> Ayrıca, çabamın ürünlerini ufukta gördüğüm şu anda bu benim en son sahneye koyduğum oyunlardan biridir." (2)

Hauptmann'ın *Dokumacılar*'dan sonra yazdığı oyunlar, iki komedyadır. Biri

(1) Jean Jaures sosyalist partisi milletvekili, proleter ve liberal Fransa'nın taptığı adamdır. Birinci Dünya savaşının başında öldürülmüştür.

(2) Anna Irene Miller – *The Independent Theatre In Europe* (Ray Long and Richard R. Smith, New York, 1931)

sarhoş bir akedemi profesörü üzerine, öbürü de Kleist'ın *Kırık Testi* komedyasının çizgisinde yürüyen *Kunduz Kürk*. Kleist'ın oyununda kırık testiyi kimin kırdığını inceleyen bir yargıcın testiyi kendinin kırdığını anlaması gibi *Kunduz Kürk*'te de bir soylu kişinin kunduz kürkü çalanın kendi evinde çalışan Frau Wolff olduğunu öğrenmesi gösterilir.

Hauptmann, bundan sonra simgesel oyunlara eğilim gösterir. Örneğin, 1896 yılında yazdığı *Batmış Çan*, zamanında *Dokumacılar*'dan bile fazla tutunmuştur. Bu oyunda simgesel bir masal havası izlenir. Güzel şiirli geçişleri olan bu oyunun fantazi yönü, Shakespeare'in oyunlarının tersine, cansız, kuru ve iğretidir. Bundan sonra simgesel ve yarı simgesel oyunları olarak *Ve Pippa Danseder*, *Hannele* gibi oyunlarını görürüz. Ama bence Hauptmann, simgeleri kullanmakta usta olmadığı gibi, bu oyunlar onun en zayıf tiyatro yapıtlarıdır.

Onun yazarlık gelişmesinde önemli rol oynuyan iki yapıtı, *Rose Bernd* ile *Arabacı Henschel*, öbür oyunlarıyla karşılaştırınca iki noktada değişiklik gösterirler: Bu oyunlardaki karakterler acıyla gelişirler, alınyazıları birtakım dış etmenlere (çevre, soyaçekim gibi) tesbit edilmemiştir. Karakteler alınyazılarını kendileri yaratırlar. Bu bir. İkincisi, karakterler hareketlerini kendileri seçer, hareketlerinde özgürlüklerini bulmuşturlar ve daha önemlisi, gerçek bir psikoloji yolunda gelişirler.

Hauptmann son oyununu ölümünden ondört yıl önce yazmışrtır. İlk oyunu *Gün Doğarken*, son oyunu da *Gün Batarken*... Bu adlarda biraz da yazarın kendi hayatından parçalar olduğu muhakkak. Umutsuz bir sonbahar aşkını işliyen oyunun *Yalnız İnsanlar*'a benziyen bir yönü var... Bu oyunun kahramanı Hauptmann ile yaşıttır (70). Genç bir kıza aşık olan yaşlı erkeğin duyduğu sevgideki çıkmazı anlayıp zehir içerek kendini öldürmesi ele alınmıştır oyunda.

Hauptmann'm oyunları iki bölüme ayrılabilir: Naturalist tutumda olan oyunları ve Romantik, simgesel havası olan oyunlar... Bence Hauptman'ın tiyatro alanında büyük olmasını sağlayan naturalist tutumdaki oyunlarıdır. Hauptman, hayatın anlamını arayan ve bu anlamı ortaya çıkarmaya çalışan akilcı bir yazardır çünkü. Bunun için de, hayat dolu, gerçeğe uygun karakterleri, fantazi karakterlerinden daha iyi işlenmiştir. Onun hayata bakışı tamamen beşeri açıdandır. *Dokumacılar* o zamanlar siyasal bir açıdan ele alındığından sansür tarafmdan yasaklanmıştır. Oysa yazarın bu oyunda üstünde durduğu şey *toplum içindeki insandır*. Hauptmann, hayatında hiçbir döneminde bir dış akımın, anlayışın ideolojinin içine girmemiş bir yazardır. O yaptıklarını insanlığa bakıştaki evrensel duyguyla yazar. Örneğin, Nazilere karşı durmuş, fanatik toplumculara sırtını dönmüş, kısacası insanlıktan uzaklaşan herhangi bir tutum ondan çok aşağılarda kalmıştır. Onunla 1932'de yapılan bir konuşmada Naturalism tarihi sorulunca yanıtı şu olmuştur:

> "Naturalism tarihi diye bir şey yok! Belki
> sonsuz güçlerin tarihi anlamında öyle
> bir yola girebiliriz. Ama doğayı taklit
> ne zamanımızın hastalığıdır, ne de zamanımızın
> hastalıklarına sağhklı bir tepkidir. Naturalism,

insanın esasta duruşudur. bir esas iradedir:
yâni sonsuz bir güçtür" (1).

Tamamen usçul bir davranışla Naturalism'i zamanın modası olduğu için kabul etmiş bir yazar değildir Hauptmann, onun için de 1946 yılındaki ölümüne çadar çeşitli tiyatro akımlarını eskiterek bu güne kalmıştır. Örneğin, 1896'da başlıyan İzlenimci, 1910'da tiyatro'da başlıyan Dışavurumcu akımların çok taraftar bulmasına rağmen, o bilinçli naturalist tutumuyla ayakta kalabilmiştir.

Hauptmann, psikolojik bir özellikle ilk oyunlarını, çoğu kimsenin sandığı gibi, Ibsen'in değil, Dostoievski'nin etkisinde yazmıştır. Hernekadar, 1891 yılında yazdığı *Yalnız İnsanlar* ile *Rosmersholm*'u örnek almışsa da üslûp yönündan Ibsen'in bu yapıtından çok başka yolda gelişir Hauptmann'ın bu oyunu.

Bence Hauptmann'ın zayıf yanı, üstün değerde bir yazar olmasına rağmen yazarlık hayatı boyunca bir değişime girmemiş oluşudur. Baştaki ölçüleriyle sonraki ölçüleri aynı yerdedir yazarın. Bunun nedeni, onun biraz da kendinden öncekileri örnek almış olmasıdır. Netekim, en büyük yapıtı olan *Dokumacılar'da* Tolstoi'un etkisini, *Arabacı Henschel*'de Dostoievski'nin, *Kunduz Kürk*'te Kleist'ın, *Ve Pippa Danseder*'de Robert Browning'in havasını buluruz. Daha sonraları simgesel yanı olan oyunlar yazmışsa da, Strindberg, ya da Chekhov gibi simgeleri gerçeklikle iyi bir yolda kaynaştıramamıştır.

Hauptmann'ın Naturalist akım içindeki yerini daha iyi belirtmek için, onu Ibsen ile karşılaştırmayı doğru buluyorum. Bu karşılaştırma da örnek olaral alacağım oyunlar daha çok Ibsen'in *Nora*'sı ile Hauptmann'ın *Rose Bernd*'i.

Önce benzerliklerini kurcalıyahm. Bir kez, ikisi de naturalist anlayışta olan yazarlardır; güçlü olanın üstün gelmesi, soyaçekim, cinsel çatışma gibi, birtakım biyolojik koşulları kabul etmişlerdir. Darwin'in *Türlerin Kaynağı*'nın etkisiyle, güçlü olanın üstün gelmesi iki yazarın da hemen bütün oyunlarında vardır. *Rose Bernd*'e Streckmann'ın üstün gelmesi. *Dokumacılarda* acı çeken bir kütlenin yenilgisi, *Hortlaklar*'da Bayan Alving'in ikili yenilgisi (çevreye ve kendine karşı), *Yapı Ustası Solness*'te genç mimar Ragner Brovik'in üstün gelişi... Soyaçekim konusunda babadan oğula hastalık ve kusurların kalması sorununu izliyoruz her iki yazar da. *Gün Doğarken* oyununda çiftçinin sarhoşluğu ile kızı helen arasındaki durum, *Barış Şenliği*'nde soydan gelen hastalık; bunun gibi, *Nora*'da Doktor Rank'ın soyundan gelen hastalığı, *Hortlaklar*'da Oswald'ın babası yoluyla kaptığı hastalık. Cinsel çatışma konusu bu yazarların çoğu vakit ana temasını koruyor: *Rose Bernd*'e Rose–Streckmann, Rose–Flamm, Bayan Flamm–Flamm arasında izlenen çatışmalar, ya da *Nora*'da Nora-Torvald, Nora–Krogstad arasındaki cinsel çarpışmalar....

Her iki yazar da konularında ayrıntılara iniyorlar ve bir problemi yüzeyde değil, içinden inceleme yoluma gidiyorlar. Analitik Yöntem her ikisinde de var. *Brand*'da kahramanın toplumla olan çatışması dinsel düzeyde ele alınmış, *Dokumacılar*'da bu ekonomik düzeyde incelenmiş.

---

(1) K. Lothar Tank – *Gerhart Hauptmann* (Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959), s. 96

Her iki yazar da bireyin özgürlüğünü vurguluyor. Ibsen, birkaç oyununda kadın hakları ve özgürlüğü üzerinde, bir de düşünce özgürlüğü üzerinde duruyor. Kadın haklarına *Nora*, *Hortlaklar*, *Denizden gelen kadın*, *Hedda Gabler* gibi oyunlarında, düşünce özgürlüğüne *Brand*, *Peer Gynt*, *Yapı Ustası*, *Toplumun temelleri* gibi oyunlarında rastlıyoruz. Hauptmann'ı iki çeşit özgürlük ilgilendiriyor: birey ve kütle. Ancak kütle özgürlüğü üzerindeki tutumu da bireyci açıdan Hauptmann'ın.

Ibsen ile Hauptmann arasındaki ayrılıklar ve aykırılıklar benzerliklerden daha çoktur. Ibsen'de toplum düzeni ön düzeydeken, Hauptmann'da toplum içindeki birey daha öndedir. Örneğin, Rahip Manders'in toplumun sesi olması, bu ses değişmedikçe birey'in yitikliğinin sürüp gitmesi Ibsen için daha önemli görünür. Alvin'gin çevre ile çatışmasında yokuluşu, Ibsen'in bireyi de düşünmesinden ortaya çıkıyor. Ancak Ibsen'in ilkelden yöneldiği nokta toplumdur. Öbür yanda, Hauptmann Rose'un ezilmesini topluma değil, bireye bağlar. Çevre Rose'a yakındır. Rose'u, Flamm ile Streckmann ezer, bunda biraz Rose'un kabahati de vardır. Rose bu yönden kendi davranışlarından da sorumludur.

Bunun için, Ibsen yeni bir toplum düzeni için çarpışırken, Hauptmann toplumu olduğu gibi kabul eder. Hauptmann, "hayat trajiktir," düşüncesiyle çevreyi olduğu gibi kabul etmeğe zorunlu hisseder kendini. onun için de, Hauptmann'ın oyun kişileri bu "trajik hayat"ın kurbamrlar; onlar çevreden çok birbirlerinin kurbanıdırlar. Yazar, yeni bir toplum düşünmez, onu ilgilendiren genel anlamı içinde insandır. Ibsen ise Hauptmann'a kıyasla daha ülkücü görünüşlüdür. Kadın hakları, yeni fikirlerin tutunması üzerine amansız bir çarpışmaya girerken, gelecek için daha iyi bir toplumu yeğ tutar.

Ibsen, bu toplumsal düzeyini en iyi yolda seyirciye yöneltmek için orta sınıf halkı seçer konularına. Hauptmann ise acı çeken "insan" ile ilgilendiğinden alt sınıfı, köylüleri konu edinir. Bunun için de, hiçbir tartışmaya girmez, yalmzca gösterir Chekhov gibi. Oysa Ibsen toplum sorunları üzerinde kalem oynattığından tartışmak zorundadır.

Ibsen'in fantazi dünyası da güçlüdür; Hauptmann'ın fantazi dünyası kısırdır. Onun için de, oyun kişileri Ibsen'in düşsel kişileri gibi, renkli ve güçlü değildirler Ibsen'in simgesel tutumu, dolayısile Hauptmann'ın tutumundan çok daha iyi ürün verir. *Rosmersholm*'de "beyaz atlar," *Yaban Ördeği*'nde "yaban ördeği," *Yapı Ustası*'nda "Hilda, kule ve ev," *Hortlaklar*'da "ışıksızlık" Ibsen'in oyunlarının derinleşmesine yol açar. Bu simgeler iyi bir yolda kaynaştırılmıştır gerçeklerle...

Ama Ibsen tartışma ereğiyle birtakım oyun kişilerini ereği uğruna "dondurma" yoluna gittiğinden besleyici kişilerinde bir iğretilik bir korkuluk niteliği sezeriz. Hauptmann'ın tartışmayı düşünmeyişi onun besleyici kişilerini de baş oyun kişileri kadar canlı ve renkli yapar. Hauptmann'ın bu tutumu biraz da, yazarın karakterlerini psikolojik açıdan görmesi ile oluşur. Örneğin, Rose Bernd acı alınyazısına doğru psikolojik değişimler içinde yol alır. Öbür yanda, Ibsen'in karakterleri psikolojik değildirler, çünkü tartışma için daha önce yazar tarafından tesbit edilmiş, yazarın

ereğine hizmet eden birtakım kalıplardır. Ama bu Ibsen'in karakterlerinde hiç psikoloji yoktur anlamına gelmez. Karakterlerini belli bir gelişimin içinde gösterebilmek için tabii psikolojik durumlardan yararlanmıştır, ama bu Ibsen'in psikolojik bir yazar yapmaz.

BÖLÜM VIII

SONUÇ

Ondokuzuncu Yüzyılın sonlarında Naturalism'e bir tepki olarak ortaya çıkan izlenimci ve daha sonra dışavurumcu akım modern tiyatroyu bireşime götüren iki çabadır. Ama bu daha sonra yayınlacağım ikinci kitabın konusu içine girmektedir.

Bu kitaba konu yaptığım Romantism ile Naturalism akımları bugünün tiyatrosunu çeşitli yüzeylerde etkilemişledir. Ancak bu iki akım Modern Tiyatro'ya bir iki kesin düşünce kesiti sağlamışlardır. Romantik tiyatro anlayışıyla ortaya çıkan dramatik biçimde *Özgürlük* fikri, daha önceleri 1765 tarihlerinde Lessing, bu tarihten sonra Goethe tarafından ortaya sürülen kurallardan sonra, Fransa'da biçim ve düşünce özgürlüğü üzerindeki eğilim ilk Victor Hugo'nun *Hernani*'si ile izlenir. Hugo yirmi altı yaşların *özgürlük* fikrini savunurken klasik Yunan yazarlarının ve klasik anlayıştaki Avrupa yazarlanının anladığı özgürlükten daha başka bir şey kastediyordu. Klasik yazarların birtakım kurallarla kendilerini dondurmalarına karşı çıkıyor, yalnızca belli konuların değil,her konunun işlenilebileceğini öneriyordu. Hugo'nun *Özgürlük* kavramına biçim ve üslup yeniliği de giriyordu.

Öbür yanda, Romantism'e bir tepki olarak çıkan Naturalism modern tiyatroya iki yeni kavram daha getirmiştir: *Çevre* ve *Görüntü*. Naturalist'ler sahneyi bir çevreyi yansıtan ortam olarak görürler. Hippolyte Taine'nin çevre bilinci sorunu tiyatroyu hızla etkilemiştir. Çevre kavramı ise bütün naturalist oyunların çatışma kaynağını ortaya çıkarmıştır. Hebbel'in *Maria Magdalena*'sı, Becque'in *Kargalar*'ı, *Paris*'li *Kadın*'ı, Ibsen'in, Hauptmann'ın ve Çekhov'un oyunları hep bu çatışma sorunu üzerinde gelişmiştir.

Tiyatro sahne üzerinde gerçeğin görüntüsünü getirmelidir, düşüncesi ise belir-

siz ve bilinçsiz bir yolda Aydınlanma Çağı İtalya'sında saray oyunları konusunda karşımıza çıkan bir kavramdır. Ancak bu kavramı bilinçli bir duruma getiren Naturalist'lerdir. Daha sonra Naturalism'e çıkan Adolphe Appia ile Gordon Craig tarafından işlenen *Görüntü* düşüncesi modern tiyatronun ilkelerinden biri olmuştur. Appia ile Craig, daha önce de belirttiğim gibi "bireşimci sanatçılardır". Appia bu kavramı ışıklama düzeni ile, Craig ise sahneye koyuculuk ve dekor anlayışı ile geliştirmeyolunu tutmuşlardır.

Bugünün tiyatro anlayışı bu tür *Özgürlük ve Çevre–Görüntü* kavramlarıyle gelişmektedir. Bundan sonraki kitabımda ele alacağım sahneye koyucular —Meierhold, Reinhardt, Copeau, Vakhtangov, Hopkins, Jouvet, Jessner, Barrault, Brecht Kazan gibi— bu kavramları daha da geliştirerek tiyatro sanatını karmaşık, ama yetkin bir duruma getirmişlerdir. Bu yetkinlik öyle bir aşamaya gelmiştir ki, bugünün tiyatrosunun bir çıkmazda olabileceği de tartışılabilir.

———————

EK: 1 — COMMEDIA DELL'ARTE ÜZERİNE

Commedia dell'Arte İtalya'nın halk "tulûat" tiyatrosudur. Bu terimin tam olarak tarihî evrimi bilinmiyorsa da, kesin olarak bilinen şey, bu türdeki tiyatro'nun metinsiz ve oyuncuların yaratıcılığına bağlı oluşudur. "Arte" sözcüğü ile oyuncuların "sanat yapma" anlamı ortaya çıkmaktadır. Yalnız metinsiz, deyişimden kasıt bu tiyatro türü için oyunların yazılmayışıdır. Yalnızca oynanacak oyunun genel çizgilerini göstermek için bir senaryo hazırlanır. Daha sonraları Carlo Gozzi ve Carlo Goldoni bu tür tiyatroya dayanarak oyunlar yazmışlardır İtalya'da.

Bu tür tiyatro için kullanılan başka terimler de vardır: *all'improviso, dei zanni, dei mascherе, all'italiana* gibi... Bu tür tiyatronun bu terimlerde de bir "tulûat" tiyatrosu olduğu kesinleşiyor. *Commedia dell'Arte* türünün kaynağını bulmak için üç yol vardır kanısındayım: 1) Bir gelenek arıyarak, 2) Bu tür tiyatronun bulucusunu bularak, ya da 3) bu tiyatronun dramatik durumunu inceleyerek. İlk ikisi *Commedia dell'Arte*'nin kaynağı için pek bir şey vermemekle beraber, hiç de yararsız değildir.

Bu tiyatronun dramatik durumu incelendiğinde, gerek tipleri, gerek ele aldığı konular açısında Roma Tiyatrosu'nun Attelana komedyasındaki tipler, Pappus (ihtiyar), Cicirrus (Böbürlenen asker), Maccus ile Bucco (soytarılar), Dosennus (Bilgiç adam), sonradan başka adlar, ama aynı özellikler içinde *Commedia dell'Arte*'ye girmiştir.

Elimizdeki belgelere göre, bu tür tiyatronun ilk gönüllüsünü, 1520–42 yılları arasmda çahşmış olan Angelo Beolco'yu anmak gerekir. Sahne adı "Ruzzante" olan Beolco, geveze bir Padua'lı köylü tipini oynardı. Bu oynuya oynuya kalıplaştırdığı tipi halk arasında gittikçe daha çok tutulmaya başladı. Bunun üzerine "tulûatçı-

çılar" da böyle kalıplaşmış tipleri canlandırmaya başladılar. Sanat kabiliyeti yüksek olan tutunuyordu.

Beolco öldükten sonra Andrea Calmo adlı başka bir oyuncu parlamaya başladı. Ama Calmo, Beolco kadar kabiliyetli değildi. Buna rağmen, yaşlı bir Venedik'li zengini tip edinmişti (Pantalone'nin ilk kaynağı).

Böyle birkaç oyuncunun halk arasında tutulması üzerine, oyuncunun, o anlık yaratma sanatıyla oynanacak konuları ele alan tiyatro toplulukları kurulmaya başladı. Az bir süre içinde de o dönemin ençok tutulan toplulukları bunlardır oldular. Faransa'ya, Almanya'ya İngiltere'ye çağırılmaya başlandılar. Fransa'ya giden *Gelosi* topluluğu Moliere'in gelişmesinde büyük rol oynamıştır. İngiltere'ye giden ilk topluluklar da Shakespeare'i etkilemişlerdir.

Bu topluluklar birtakım sıfatları gösteren adlar alıyorlardı: örneğin, *I Gelosi* (gayretkeş), *I Desiosi* (istekli), *I Confidenli* (Güvenli), *Uniti* (Birleşik), *I Accesi* (İlhamlı), *I Fedeli* (Sadık) gibi... Bu topluluklar çoğu vakit yedi erkek ve üç kadından kuruluydular.

Bu tür tiyatro için senaryalar yazılır demiştim. Bu senaryolar iki düzeyde ele alınırdı: komik tipler için, yâni Zanni (uşak), *Capitano* (böbürlenen asker), *Pantalone* (Venedikli yaşlı zengin), *Dottore* (Bilgiçlik taslıyan adam); bir de, komik olmıyan tipler için, yâni *Innamorato* (aşıklar), *Cantarina* (Ezgiciler) ve *Ballarina* (dansçılar).

Senaryo açısından yapılan bu sınıflama oyun açısından şu yolda genişletilebilir: Yaşlılar, Komikler (soytarılar), Uşaklar ve Aşıklar.... Şimdi bu sınıflamaya göre *Commedia dell'Arte*'nin belli başlı tiplerini kısaca ele alalım.

Yaşlılar:

Pantalone — Venedik'li bir zengin. Tüccar. Parası çoktur, ama cimridir. Haline bakmadan genç kadınlara, dullara ve kızlara aşık olur. Ama hep atlatılır. Çoğu zaman güzel bir kızın babasıdır. Kız da babasını atlatıp sevgilisiyle buluşur. Pantalone'nin kızı *innamorato*'lardan biridir. Uşağı, *Pantolone*'nin parasını almak için türlü düzenler kurar. Önceleri kırmızı bir pelerin, kırmızı külâh giyer, siyah yarım maske takar, beyaz keçi sakalı vardır. *Pantolone*'nin pelerine sonradan siyah olmuştur

Dottore — Adı Graziano'dur. Bolonya'lı bir Hukuk Doktorudur. Ama şarlatan olduğu için tıb doktorluğu da yapar. Hatta sırası gelince ameliyatlar yapıp bıçağı altındakini öldürür, ama sonradan diriltmesini de bilir. Çok konuşan gürültücü bir adamdır. Tek arkadaşı *Pantalone*'dir. O da tek dostu gibi aldatılır, boynuzlanır. Kırmızı yanaklı, koca burunlu, siyah pelerinli, şapkalı ve maskelidir.

Komikler:

Capitano — Böbürlenen bir askerdir. Ya denizcidir, ya da kara askeri. Övünmesine övünür, ama kavga anında ondan korkağı yoktur. Çoğu vakit genç kızlara takılır, ama uşaklardan korkarak kaçar. Uzun bir maske takar ve palabıyıkları vardır.

Scaramuccia — Bazan bir *zanni* (uşak) da sayılır. Ama daha çok övünen asker-

ler sınıfındadır. Çok içer. İçince de yüreklenir. Bu yönden öbürünkünden daha yüreklidir. İyi ut çalar.

Pulcinella — Bencil ve insanlıktan uzaktır. Herkesle alay eder. Kötülük eder. Hiç temiz yürekli değildir. Attelana komedyasındaki *Maccus*'un gelişmişidir. İngiltere'ye bu tip *Punch* olarak girmiştir.

Uşaklar:

Arlecchino — ençok tanınan uşak tipidir. Öbür uşaklardan da daha çok sevilir. Çünkü hırsız olmasına rağmen, iyi yüreklidir. Kadın uşaklardan *Colombina*'nın sevgilisidir. Sahneye takla atarak girer ve birçok şaklabanlıklar yapar. Bugün stilize edilmiş olarak gördüğünüz baklava biçimindeki renkli elbiseleri, onun yamalarının gelişmiş durumudur. Hırsızlığı kadar, dilenciliği de olduğundan elbisesi renk renk yamalarla doludur. Yalancı, tahtadan bir kaması vardır. Çoğu vakit *Pantalone*'nin uşağıdır, mümkün olduğu kadar cimri efendisinden para sızdırır. Ama aslında aşık erkeklerden birinin uşağıdır. Hizmetlerini hep para karşılığında yapar. Onu yönetebilen tek *Colombina*'dır. Değişik renkte maskeler takar ve kılık değiştirir.

Brighella — Zorba, merhametsiz, kötü yürekli bir uşak tipidir. Gerçek, sivri bir kaması vardır. Kolayca adam öldürebilir. Kötü suratlı bir maskesi vardır. İyi ut, ya da gitar çalar.

Scapino — Bugünün palyaço giysileri *Scapino*'nun giysilerinden gelir. Her yandan bol bir şekilde sarkan bir giysidir bu. Giysilerinin içine bir aylık erzağı koyabilir. Bu bol giysilerinin altı her şey bulunan bir dükkânı andırır. Sivri uçlu büyük bir kama taşır. (Aynı sınıftan Mezzetino, Pedrolino, vb...)

Colombina — Kadın uşak tipidir. Çoğu vakit aşık kadınlardan, ya da dullardan birinin hizmetçisidir. *Pantalone*'nin kızının hizmetine de baktığı olur. Şuh, kıvrak, toprağa yakın bir kadındır. Çok güzeldir. Bazan *Ballerina* olarak karşımıza çıkar. (Aynı Sınıftan Rosetta, Pimpinella vb...)

Aşıklar:

Bunlar *Commedia dell'Arte*'nin en renksiz tipleridir. Oyundaki tek görevleri aşık olmaktır. Bunlar maske takmazlar. Erkek aşık uşaklardan birinin, ya da ikisini. Kadın aşıklar da, ya Colombinayı, ya, Pimpinella'yı, ya da Rosetta'yı hizmetlerinde kullanırlar. Bazan iki hizmetçi birden kullandıkları olur. Aşıkların ilişkisine koşut olarak erkek ve kadın uşaklar da birbirleriyle ilişki kurarlar.

İki çeşit sahnede oynanır Commedia dell'Arte: ya açık alanlarda bir düzey üstünde, ya da kapalı salonlarda küçük çerçeve sahnelerde ve kapalı düzeylerde.

EK: 2 — SAHNEYE KOYUCULUĞUN TİYATRO TARİHİNDEKİ BELİRTİLERİ

İlk kez, ilkel kabilelerin büyücüleri çıkıyor karşımıza oyun ve dans düzenleyicileri olarak. Büyücüler çeşitli törenleri yöneten ve bu törenlere katılan kişilerdir. Törenlerde giyilecek şeyleri, takılacak maskeleri bunlar tesbit ederlerdi.

Sonradan Yunan ozanlarının sahne düzenini yönettiklerini görüyoruz. Bunlar Craig'in söz ettiği "tiyatronun sanatçıları" dır. Yunan'lı ozanlara *didaskalos*, yâni eğitmen adı verilirdi. Çünkü ozanlar kendi oyunlarında oynayan oyunculara girecekleri ve çıkacakları yerleri gösterirler, onlara nasıl oynuyacaklarını anlatırlardı.

Bir de sahneye koyuculuk çalışmasına Orta Çağlar'da izliyoruz. Kiliselerde oynanan oyunlar için senaryolar yazardı rahipler ve bu oyunların düzenlemesini yönetirler, dinsel oyunları hazırlarlardı. Örnemin, onuncu Yüzyılda Winchester Piskoposu, bir yönetmenlik yazmıştır bu oyunlar için.

Mass denilen dinsel törenlerde dört satırlık bir konuşma olurdu. İki kadın ve iki melek arısında geçerdi bu konuşmada: "Ey hırıstiyan kadınları bu mezarda kimi arıyorsunuz?" "Ey kutsal yaratlıklar, çarmıha gerilen Nazareth'li İsa'yı arıyoruz!" "O burada değil: Öncedende bilindiği gibi o cennete yükseldi. Gidin ve onu mezardan çıkıp Cennete gittiğini ilân edin!" İşte bu "Quem queritis" adı verilen konuşmaya bir yönetmelik yazmıştı Winchester Piskoposu:

> "Bu emri duyar duymaz üç keşiş koroya dönüp Haleluya, şükürler olsun efendimiz dirildi, desinler. Bu dendikten sonra hâlâ mezar başında oturan melek onları geri çağırıyormuş gibi, "Gelin yeri görün!" ilâhisini okusun sonra kalkıp örtüyü kaldırsın ve onlara artık haç bulunmayan, yalnız haçın sarılmış olduğu bezin kaldığı kabri göstersin. Ötekiler bunu görün-

ce ellerindeki buhurdanlıkları aynı mezarın içine koysunlar ve bezi alıp "Efendimiz artık kefenin içinde değildir, kıyam etti" diyerek bütün cemaatin gözleri önünde tutsunlar ve bundan sonra, kefeni sunağın içine koysunlar. İlâhi bitince ölümü alt edip dirilen yüce Melikin zaferi karşısında onların duyduğu sevinci paylaşan manastır başı da, "Te Deum" Tanrım seni övüyoruz ilâhisine başlasın ve bütün çanlar hep birden çalsın..."(1)

İngilterede Shakespeare'de gerek oyunlarında, gerek sahnede oyuncuları yetiştirici yazar–sanatçılardan biridir. Hamlet'in oyunculara öğütü, o zamanlar için bir "sahne düzeni defteri" gibi bir şeydir. Moliere de *Impromptu at Versailles*'de oyuncular üzerine söyledikleri sahneye koyuculuk üzerinde bir çalışmayı gösterir. Ayrıca, Moliere'in sarayda oyunlar koyduğu ve oyuncular yetiştirdiği de göz önüne alınırsa, sahneye koyuculuk gelişimi içinde onun da yerinin önemli olduğu anlaşılır.

Daha aşağılarda, İtalya'da onaltıncı yüzyılın ortalarında Leone de Sommi, Mantua Sarayı'mn tiyatro danışmanlığını yapmış bir kimsedir. De Sommi, "iyi oyundan çok iyi oyuncu sağlama" işinin önemli olduğundan söz eder. Oyuncuların, onun dediklerine boyun eğmeleri gerektiğini söyler. De Sommi'nin sahne düzeninde en önemli ve kalıcı çabası ışıklama düzeni üzerindedir. O, tiyatro tarihi içinde ilk kez ışıklamanın önemi üzerinde durmuş bir sanatçıdır.İngitere'de, Drury Lanc tiyatrosunun oyuncu–yönetmeni David Garrick ve Almanya'da, oyuncu–yönetmen Konrad Ekhof sahne düzeni üzerinde çahşmış sanatçılardır. Garrick, provalara daha çok önem vermeye başladı, yeni bir hareket düzeni getirdi sahneye. Ekhof ise, oyunun belli bir uyum içinde ele alınması gerektiğini, bunun için her oyunun önce okunup çözümlenmesi gerektiğini açıkladı.

Onsekizinci yüzyılın sonlarında ve ondokuzuncu yüzyılın başlarında Weimer Saray Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yapan Johann Wolfgang von Goethe, sahne tekniğini ve provalar geliştiren ve oyuncular için kurallar koyan bir sanatçıdır. Ozan, düşünür, hukukçu, siyaset adamı, tiyatro yazarı ve daha birçok sıfatları olan Goethe'nin oyuncular için doksan madde halinde hazırladığı kurallar ilginçtir. Dil, Dek lamasyon, Ritmik konuşma, oyuncunun sahnedeki duruşu ve hareketi, el ve kol hareketleri, mimik, sahnede kütleleşme üzerinde bitrçok zorunluluklar ve sakıncalar öne süren Goethe'nin çağına göre çok ileri bir tiyatro anlayışı olduğu muhakkaktır. Dekorları da kendi yapardı Goethe, çünkü resamlığı da vardı. Oyuncuları sıkı sıkıya sahne yönetmenine bağladı. Ancak onun oyunculuk anlayışı daha klasik ve "eda"lı oyunculuktu.

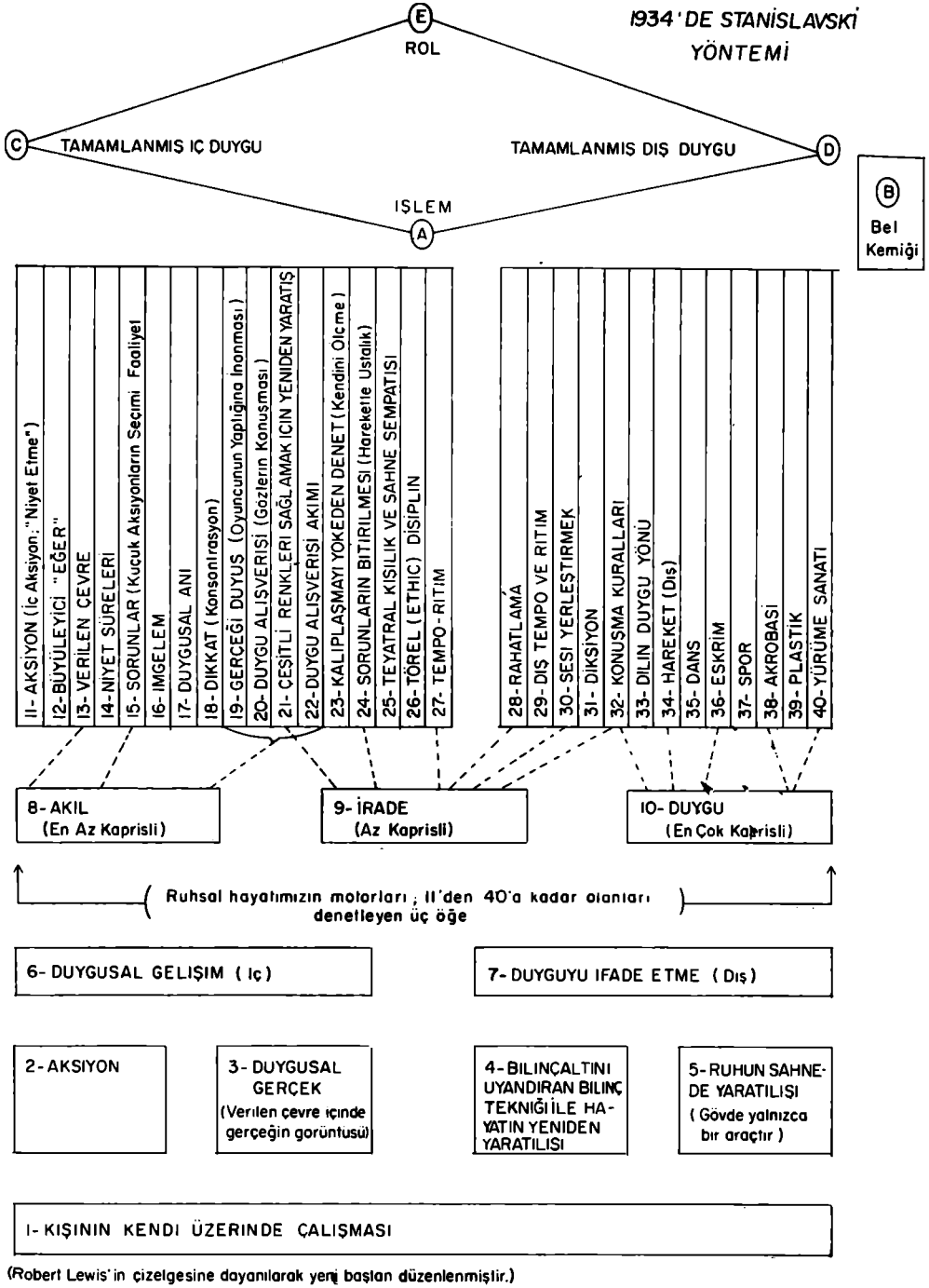
Goethe'nin tiyatro öğretileri içinde sahnede gövdenin duruşu ve hareketi üzerine söyledikleri ilginçtir: "Oyuncu, her şeyden önce, yalnızca doğayı taklidetmek değil, onu ideal bir yolda *temsil* etmek zorunda olduğunu, gerçeği güzelle birleştirmesi gerektiğini düşünmelidir. Gövdenin duruşu, göğüs dışarı çıkık, kolun üst kısmı dirseğe kadar gövdeye yapıştırılırmış, baş ve yüzün dörtte üçü daima seyircilere olmak

(I) Memet Fuat'ın Çevrisinden (Varlık Yayınları)

şartıyle, biraz konuşulan kimseye çevrilmiş olmalıdır. Çünkü oyuncu orada hep seyirci için bulunduğunu düşünmelidir. Oyuncular, doğal olmak gerekir, sözünü yanlış anlıyarak karşılarında bir üçüncü yokmuş gibi, oyunu kendi aralarında oynamamalıdırlar. Onlar seyirci önünde profilden oynamamalı ve seyirciye arkalarını dönmemelidirler. Buna, karakteristik bir durumun ifadesi olarak ihtiyaç duyulursa, dikkatli ve çekici bir yolda yapılmalıdır." (*Theater und Schauspielkunst*'tan).

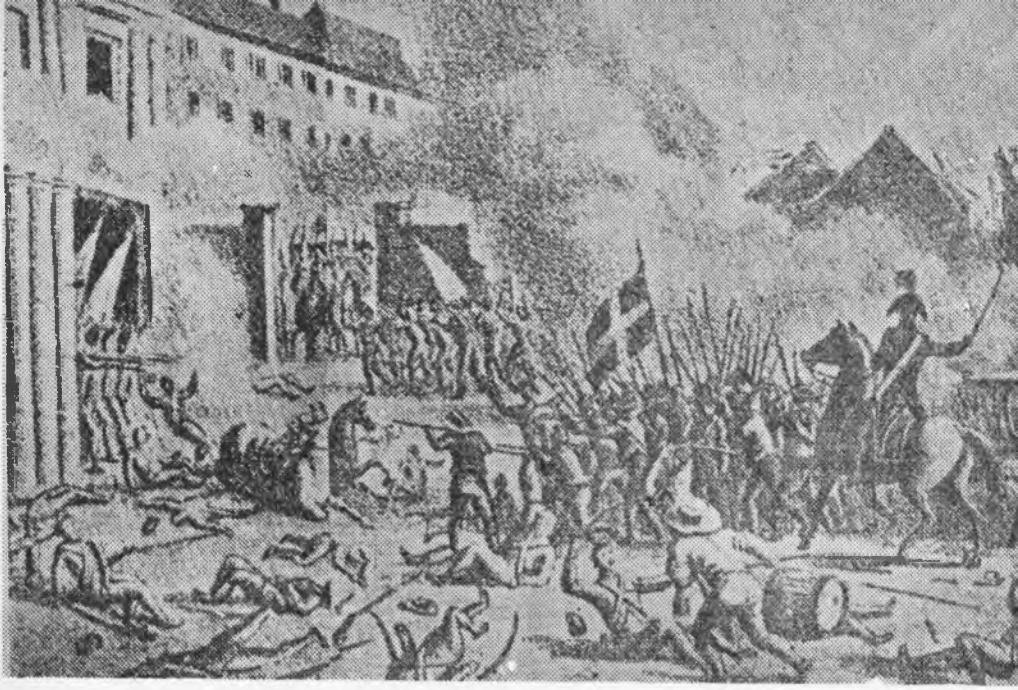
İngiltere'de yıldız oyunculardan Macready de sahne düzeni ölçülerini yükseltmek istiyen bir sanatçıdır. Provalara daha önem vermesi, sahne dekoru ve ışıklamasında uydurmacaya son vermesi yönünden, o da bu çizgi üzerinde sözü edilecek kişiliklerdendir.

———o———

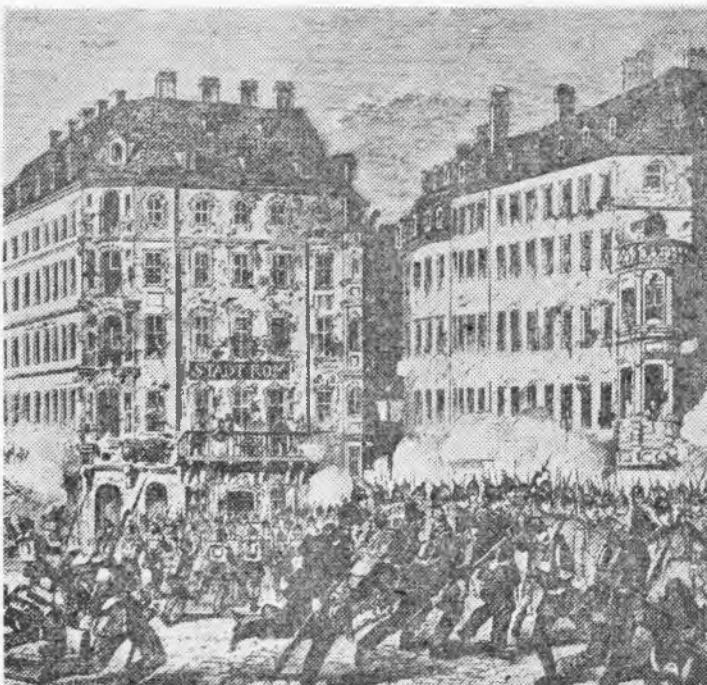


(Robert Lewis'in çizelgesine dayanılarak yeni baştan düzenlenmiştir.)

ÇİZELGE 1934'de Stanislavski Yöntemi



Paris halkı, 10 Ağustos 1792'de Tuileries'deki muhafız alayını yoketmiş kıral XVI. Louis ve ailesini hapsetmişti. Bu halkın başında Danton vardı.



1849'da Dresden şehrindeki ayaklanma olayı. Richard Wagner bu ayaklanmaya aktif olarak katılmıştır.



Kiel Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Büchner'in **Danton'un Ölümü** *oyunundan III . perdenin 7. sahnesi.*



1956 Bayreuth'taki Wagner şenliğinde, **Uçan Hollandalı** *müzikli dramının III. perde dekoru.*

André Antoine'nın **Yaban Ördeği** *için hazırladığı dekor. Antoine'nın bu dekor düzeninde Ibsen'in istediğini en ince noktasına kadar sağladığı izlenir.*



Stanislavski'nin elleri

a) Ostrovski'nin **Akıllı Adam da Yanılır'***ında*



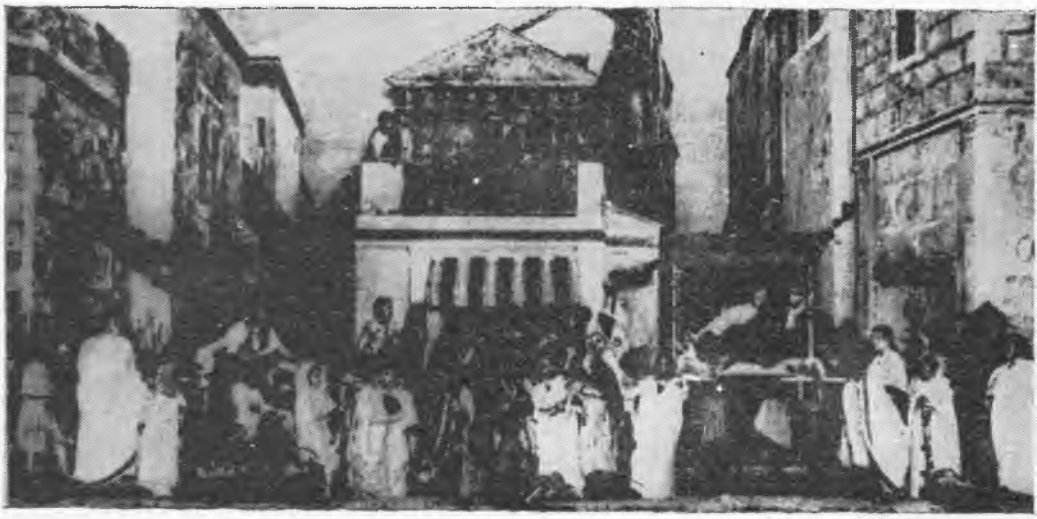
b) Ibsen'in **Halk Düşmanı'***nda.*

ANTOİNE'ın



Jül Sezar *düzeninin forum sahnesi.*

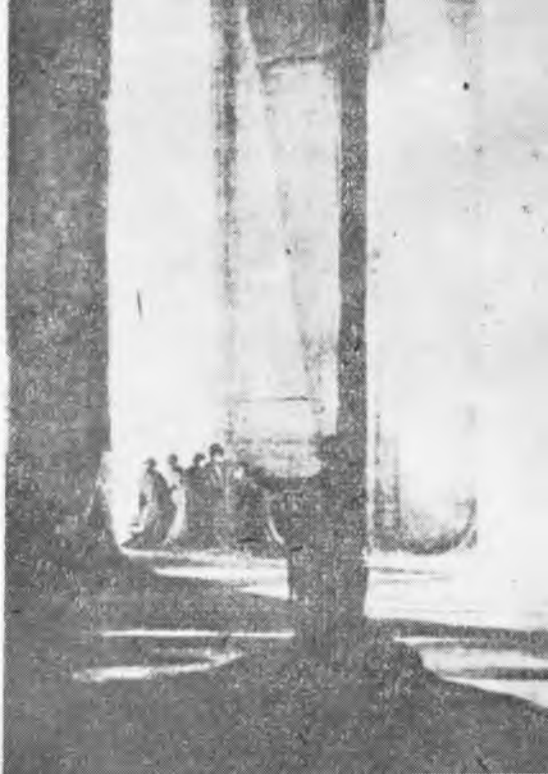
STANİSLAVSKİ'nin



Jül Sezar *düzeninin forum sahnesi.*



Adolphe Appia'nın 1842'de **Die Walküre** *için yaptığı eskiz.*

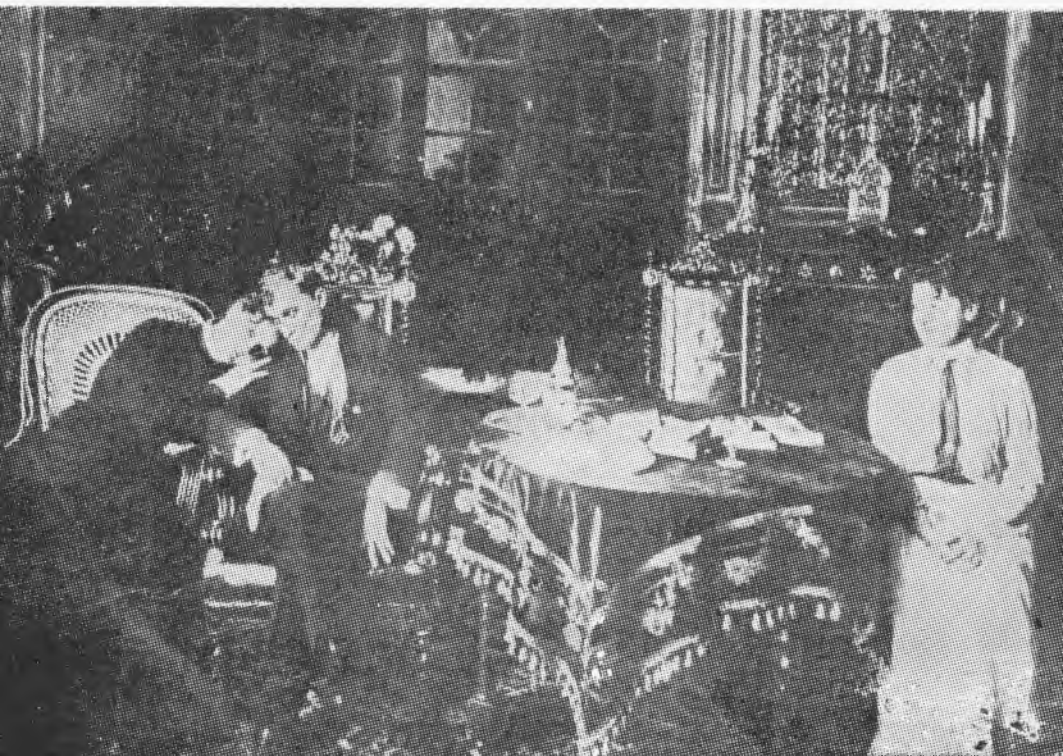


Edward Gordon Craig'in **Elektra** *için çizdiği eskiz.*



Henrik IBSEN

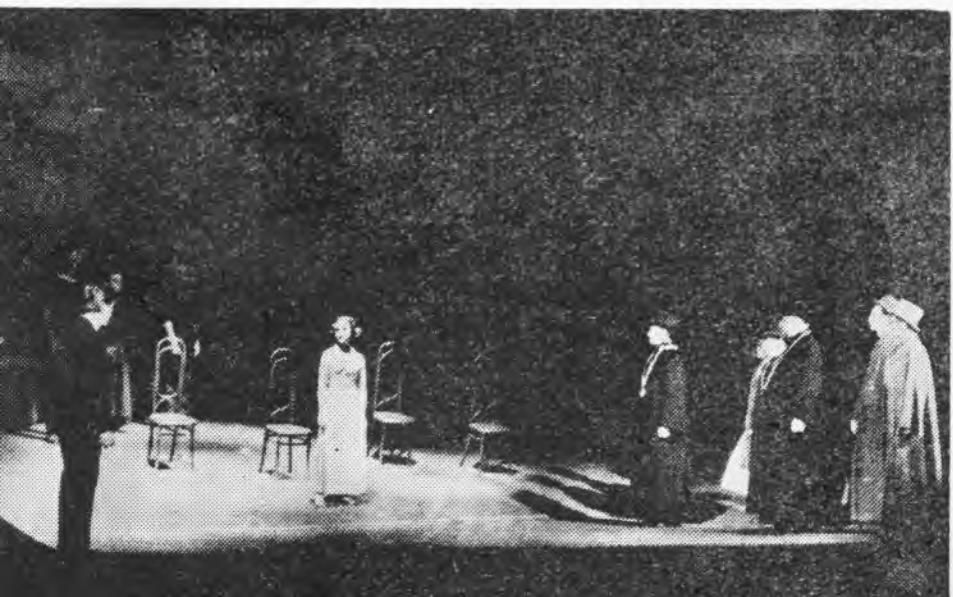
Ibsen'in **Hortlaklar** *oyununda Bayan Alving-Oswald sahnesi (XIX. yüzyılın sonları)* ↓





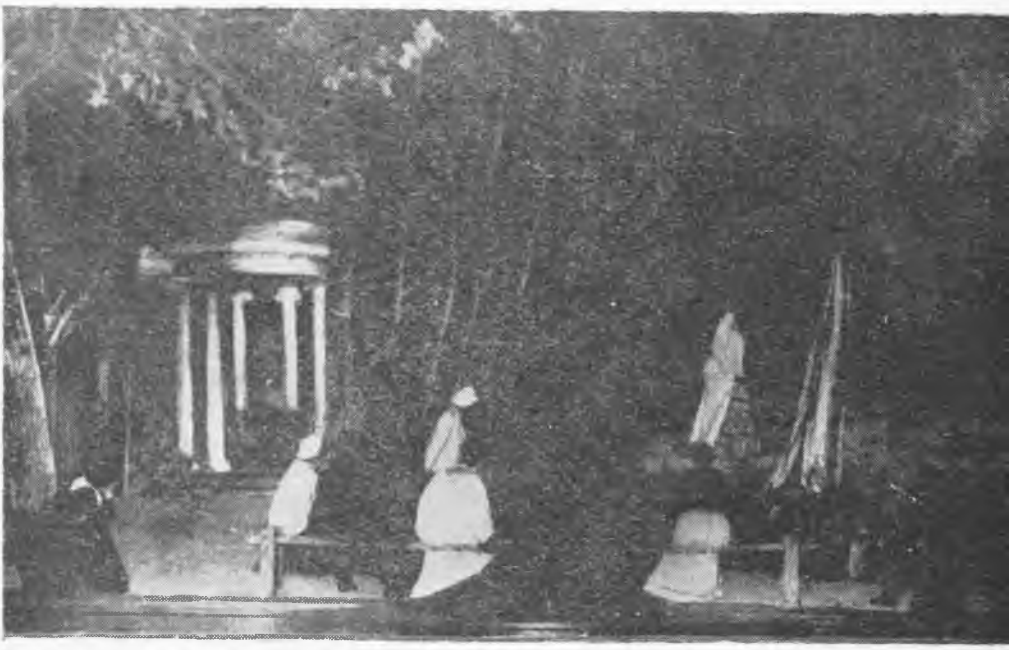
August STRINDBERG

Finlandiya Devlet Tiyatrosu'nda 1959-60 döneminde oynanan Strindberg'in **Düş Oyunu.**





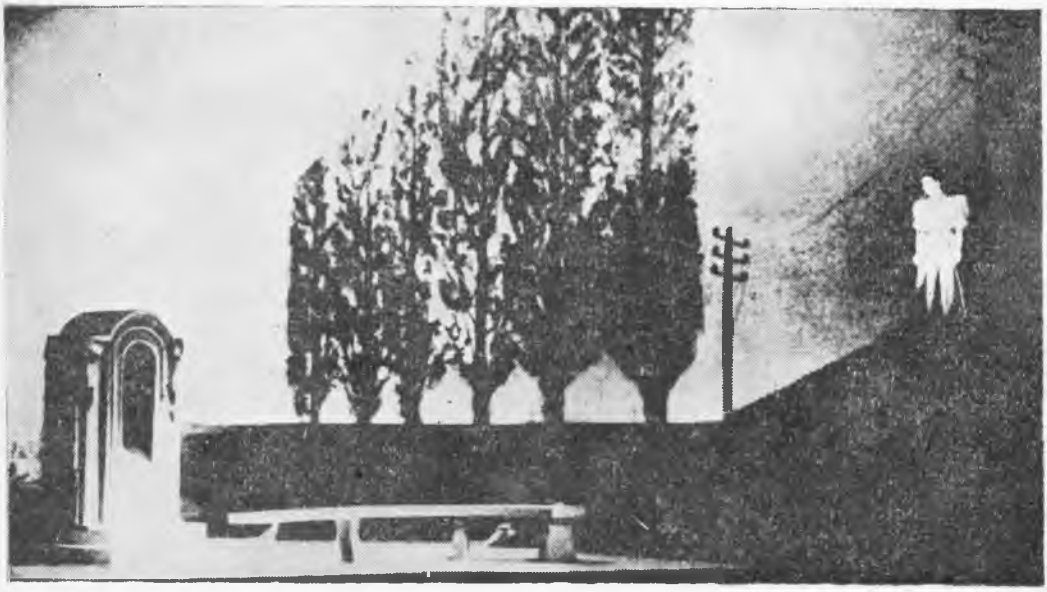
Anton ÇEKHOV 1900 yılında Gorki ile birlikte.



Stanislavski'nin sahneye koyduğu **Martı** *oyununun I. perdesi.*



Martianova ve Laurov'un sahneye koydukları **Vişne Bahçesi'** *nin II. perdesi.*



Orazio Costa'nın sahne düzeniyle oynanan **Vişne Bahçesi'** *nin II. perdesi.*



Gerhart HAUPTMANN



Hauptmann'ın **Ve Pippa Dansetti** *oyununda Emil Jannings.*

Dost Yayınları: 37

Fiyatı: 10 Lira