

## TİYATRONUN İÇERİĞİ VE SEYİRCİYE YÖNELİŞİ

DOÇ. DR. ÖZDEMİR NUTKU

İnsan yaşamı içinde, tiyatro olgusunun yerini doğru bir yolda saptayabilmek için her şeyden önce bu sanat dalının toplumdaki görevini açık ve seçik ortaya koymak gerekir. Çünkü tiyatro, bir arada, topluca yaşayan insanların -tek tek değil- yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır. Bunun için de, edebiyat türlerinden daha değişik özellikleri içerir. Tiyatronun kaynağı, yaşamsal ihtiyaçlarını sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır. İkel insanların avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura, sel baskınına karşı kurdukları evler, ısınmak için kestikleri ağaçlar, suyu geçmek için yaptıkları sallar, ağaca tırmanmak için ördükleri saz ipler onların doğaya sağladıkları üstünlüğü getirir. Bunun da bilincine varmıştır ilkel insan; bu bilgisini de bazı hareketler yaparak, sesler çıkararak topluca değerlendirir. Doğanın durmadan insan yaşamını etki altında tutmasına karşı, insan da doğal olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider. Bu üstünlüğün anlatımı ise ilkel insanın birlikte düzenlediği yalın ve yabancı oyunlarla ortaya çıkar. Bu ilkel oyunlar gittikçe daha belirgin ve düzenli bir durum alarak birer ritüel, yâni dinsel tören aşamasına doğru gelişir. Bir yandan da, insanların vakit geçirmek, eğlenmek için buldukları topluluk oyunlarından *homo ludens*, yâni “oynayan insan” doğar. Dinsel tören, insanın doğayla çatışmasını simgelerken, *homo ludens*’i ortaya çıkaran topluluk oyunları insanın insanla çatışmasını işler ve din dışı bir kaynağa sahiptir. Dinsel törenin düzenindeki özellikler insan organizmasının çalışma niteliklerine bağlı olarak varolur. *Homo ludens* de bu özelliklerle yaratıcı olur. Örneğin, insanın soluk alıp vermesi, kan dolaşımı, sinir sistemi onun gövdesel hareketlerini düzenlerken onun duyuları da (cinsel itki, tat, koku, ışık ve renk, dokunma, işitme) bu gövdesel hareketlere kendine özgü ayrıntıları ve anlatımı sağlayan kaynaklar olur. Bundan da, insanın doğaya

üstünlük sağlamasına yarayan büyüün özü varolur. Demek ki, ilkel insan bu topluca ortaya çıkardığı anlatım biçimindeki iki kaynaktan hareket etmektedir: anlatım biçimini düzenleyen *konu*, ki *güncel olan bir olayı yansıtır* ve bu konunun insanla ilgili *büyük yanı*, ki *yaşamın evrensel değerlerini* ortaya çıkarır.

Bu ilkel insanın dinsel törenlerinde ve *homo ludens* ile varolan *mimus*'ta önceden saptanmış ya da yazılmış bir metin yoktur. Ama güncelliği olan bir konunun insanın kendi organizmasının olanakları içinde değerlendirilmesi vardır. Öyleyse, tiyatro olgusunun kaynağında oyun, metin olmadan varolmuştur. Kısacası, tiyatro olgusu metinden önce yaşamaya başlamıştır.

Metnin tiyatro olgusuna girmesi ancak tiyatronun öteki öğeleri ile bir uyum gösterdiği anda gerçekleşmiştir. Antik Yunan tiyatrosunda metnin ilk kez önem kazanması, onun ancak gösteri özellikleri ile bir anlaşma içine girmesiyle olanak kazanmıştır; koral ezgiler, danslar, uyumlu hareketler, belli yerleri simgeleyen panolar, gösteriye yardımcı olan teknik araçlar ile metin geçerli bir duruma girmiştir ve doğal olarak bu özelliklere göre biçim değiştirmiştir.

Her tiyatro adamı, tiyatro sanatını geliştiren ve dramatik gerilimi sağlayan metnin yalnızca bir başlangıç noktası olduğunu bilir. Ünlü tiyatro bilgini Heinz Kindermann metnin *"tiyatro öğelerinden yalnızca birini gerçekleştirdiğini"* belirttikten sonra şöyle sürdürür düşüncesini: *"Tiyatro metinsiz de varolabilir; tiyatro, başlangıcını metinden aldığı zaman, metin yalnızca bir 'partiyon' gibi etkiler"*. Yazar, yazısının başka bir yerinde de, *"Oyun yazarının sunduğu metin hiçbir zaman, olduğu gibi oynanabilecek bir metin diye alınamaz. Hemen her zaman zorunlu olarak, metin üzerinde, onu oynanabilecek duruma getirebilmek için, dramaturgi yönünden çalışmalar yapılır. Yazarın sunduğu biçimde, metni oynamayı istemek de bunun için yanlıştır. Ayrıca, edebiyat biliminin gerekli değer ölçülerini, tiyatro bilimi alanında kullanmak yersiz, hem de görüş açısını bozar"*, demektedir. Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, metin tiyatronun önemli bir öğesi olmakla birlikte, ancak tiyatronun öteki öğeleri ile birleştirilince anlam kazanır. Çünkü tiyatro yalnızca sözle değil, söze can katarak, sözden biçime giderek ve yalnızca düşünceyle değil, düşünceden eyleme giderek gerçekleşebilir.

Tiyatro yapıtı, tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkan edebiyat yapıtından daha doğarken ayrılır. Edebiyat yazarı, yapıtının taslağını,

yapısını, biçimini, üslûbunu, kişilerini, konuşma örgüsünü, dünya görüşünü, kendi hayal gücüne, kendi yaşamına, kendi yaratıcı sezgisine ve düşüncesine göre vareder; oysa tiyatro olgusunda bu bambaşkadır: Tiyatro, birlikte yaratma ve topluca katılma başarısı ile bir yapıt ortaya çıkarabilir. Burada bir çok güç ve bu güçlerin yeteneği söz konusudur. Oyun yazarının yapıtını tamamlayabilmesi için çok sayıda sanatçıya ve teknik elemana ihtiyaç vardır. Tiyatro olgusu yalnızca oyun yazarı ile değil, onun yanısıra dramaturgun, yönetmenin, oyuncuların, dekor ve kostüm sanatçılarının, ışıklama uzmanının, bestecilerin, dansçıların, çalgıcıların, fotoğrafçıların, sahne ve sahne gerisi teknik adamlarının birlikte yaratmasıyla varolur. Ancak tiyatro yapıtının tamamlanmasında bunlar da yeterli değildir: tiyatro yapıtının doğması, yaşaması ve soluk alabilmesi için yüzlerce akla, yüzlerce duyuya ve yüzlerce anlayışa ve algılamaya yeteneğine seslenebilmesi zorunludur. Tiyatro olgusu ancak seyircinin tepkisi ile gerçekleşebilir.

Ne var ki, tiyatronun görevi, seyirciye olan tek yanlı bir iletimle de tamamlanamaz. Tiyatronun bir yarım küresi olan sahne ile öteki yarım küresi olan seyirci arasında karşılıklı bir etki-tepki bağı aktif olarak kurulmuş olmalıdır. Bu aktif etki-tepki bağı işe seyircinin yaşamına bir şeyler katmakla anlam kazanır. Aristoteles, *Poetika*'sında, bir tıp terimi olan ve "tedavi" anlamına gelen *katarsis* ile seyircinin acıma ve dehşet duygularıyla bir "ruhsal arınma" ya gittiğini belirtir. Oysa "Ruhsal arınma" bir yönden seyirciye bir şeyler katmakla birlikte bu aktif bağ konusunda yeterli değildir; çünkü bu *acıma* ve *dehşet* duygularında pasif bir geri çekilme vardır; doğrudan doğruya duygulara yöneldiği için de yargılama olanağı vermez seyirciye. Seyirci, *katarsis*'te özdeşlik kurduğu kahramanın yönelişine duygularıyla tepki gösterir ve onun acı veren ya da dehşet duyuran sonunu kabul eder. Bu da kendi yaşamında bir artmayı değil, bir boşalımı getirir. Oysa "ruhsal arınma"yı ancak seyircinin düşünerek, yargılayarak bir karar vermeye yönelmesi varedebilir. İşte o zaman seyircinin yaşamında artan bir şey ortaya çıkabilir. Bunun için de, akılla denetlenen bir duygu alışverişi zorunludur. Öbür yanda, tiyatro olgusunun iki yarım küresi, yâni sahne ile seyirci arasındaki birleşmede, insanoglunun yaşamında *doğru*'lara yönelik bir artma sağlama işlemi hiçbir zaman yaşamın katı ve kuru bir tanımlaması olmamalıdır. Tiyatronun görevi her an bütünlüğü içinde insanı düşünürken "*heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında da kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır*". Brecht gibi, öğreticiliği öngören bir yazar-kuramcı bile yalnız akli değil, yalnız düşünce-

leri değil, duygularla ve sezgiyle de seyircisini etkileme yolunu tutmuştur. Çünkü seyircinin karşısına yalnızca bir tiyatro yapıtıyla çıkmak yeterli değildir, o tiyatro yapıtına seyircinin katılmasını sağlamak gerekir. Ernst Fischer şöyle der: “*Alınyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyüünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlıyken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de büyüünün her zaman payı olmuştur sanatta. Sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat*”, Fischer’in bu sözlerinde, yazımın başında değinmiş olduğum tiyatronun kaynağındaki, birbirinden ayrılmayacak olan iki yönelişin sonucu belirlenmektedir. Bunlardan biri anlatım biçimini düzenleyen, düşünce açısını saptayan ve güncel bir olayı yansıtan konu: bunu *tarihsel öz* deyimiyile karşılayabiliriz. Öbürü ise insan yaşamının evrensel değerlerini ve varoluşun nedenini araştıran büyü: buna da *evrensel öz* diyebiliriz.

Tiyatronun kaynağındaki bu ikili özü kısaca ele almak gerekir. *Tarihsel öz*, güncel (aktüel) olma niteliği içinde topluca yaşayan insanı, o insanın ilişkilerini ve onun daha iyi yaşama olanaklarını araştırır; insanın düşünsel, siyasal, toplumsal ve kültürel çabaları üzerinde bir incelemeye girer; insanı ve yaşamını değişkenliği ve gelecekteki olasılığı içinde göstererek eleştiriye yönelir. Estetik varoluşun temeli olarak tarihsel gerçeği kabul ettiğinden insanı oluşum durumunda gösterir. Bu düzeyde davranışlar ve olaylar vurgulanır; bunun için de, genel sorunlar başlangıç noktası olur. Bu genellemesine yönelişte seyircinin akıl yoluyla tepkisi sağlanır. Seyirci, düşünme, yargılama ve karar verme olanağını elde eder.

Ancak seyircinin tam olarak etkilenip aktif bir duruma gelebilmesi, kendi içinde bir artmaya ve çoğalmaya gidebilmesi için, bu genellemesine yönelişin yanısıra, derinlemesine bir yönelişi de yaşaması zorunludur. İşte bu derinlemesine yöneliş *evrensel öz* ile sağlanır. *Evrensel öz*, insanın kendi ile ilgili, kendi varoluşunu değerlendiren bir yaşantıyı vareder. Bu düzeyde estetik, etik ve yapısal özellikleriyle birey açımlanır; bunun için de başlangıç noktası özel sorunlar olur. Bu derinlemesine yönelişte seyircinin duygu yoluyla tepkisi sağlanır; seyirci, bu kez sezgi ve algılama ile akli destekler.

Yukarda birkaç kez tekrar ettiğim gibi, tiyatronun kaynağında bulunan tarihsel ve evrensel açılar birbirinin tamamlayan, birbirinden ayrı düşünülmeyecek bilimsel estetik bütünlüğü getirir. Bunların biri eksik oldu mu, tiyatro sanatının bütünlendiğinden söz etmek bir aldatmaca olur. Öyleyse ne yalnız içine dönük bir evrensellik, ne de yalnız dışa dönük, kuru bir genelleme tiyatroyu varedebilir; ama hem genellemesine, hem de derinlemesine olan yönelişle elde edilecek bütünlükte sanatsal eylem söz konusu olabilir. Shakespeare'in ölümsüzlüğü bundandır; onun yapıtlarında hem bütün çağların güncelliği ve değişkenliği, oluşmakta olan insanın davranışları, olaylar içindeki tavrı, hem de bireyin kendi varoluşunun özeti vardır. *Hamlet* gibi, onun en kapalı ve yoğun yapıtı bile *Hamlet*'in kişiliği kadar, yozlaşmış bir düzenin yokoluşu ve bu yokoluşun nedenleri üzerinde durur. Bu tragedyada tarihsel ve evrensel öz birbirini tamamlar niteliktedir. Doktriner bir yazar olan Brecht ise oyunlarında bu ikili öze önem verir. Onun hemen bütün oyunlarında bu ilişkiyi görebiliriz. Yazarın duygu-akıl çatışması ve çelişkisi ile kurduğu diyalektik yapı zaten bu ikili özü doğrudan doğruya içerir. Örneğin, *Cesaret Ana*'da, Anna Fierling savaştan yararlanan, küçük, fırsatçı bir tüccar olduğu kadar, acı çeken bir anadır da. *Galile*'nin kişileri bu ikili düzeyde varolurlar; Galile kişisel çelişkileri kadar, toplumla olan ilişkileriyle bir suçlu-kahraman olarak ortaya çıkar. Puntila ayıkken katı, acımasız bir patron, sarhoşken dünyaya iyilik etmek isteyen duygulu bir insandır. *Puntila* oyununda Patron ilişkisi içinde *tarihsel* öz vurgulanırken, insansal yanıla Puntila'nın çelişkisi *evrensel* özü getirir.

Tiyatronun kaynağındaki bu ikili özün sahne uygulaması açısından ele alınması yine seyirci-sahne ilişkisindeki temel soruna ışık tutacak niteliktedir. Ünlü yönetmen Max Reinhardt tiyatronun görevini *tozlarından arıtıp o dünyaya can, damarlarına kan vermektir; hem de bugünün kanını aşıtıyarak. Böylece kitaplardaki tozlanmış dünyayı kendimizle ve yaşamımızla yakın bir ilişkiye getirmek ve o dünyanın içimizde yaşamasını sağlamaktır. (...) Ölçümüz, bir yapıtı, oyunu yazanın yaşadığı döneme göre uygulamak değildir. Onu, yazıldığı çağa göre değerlendirmek bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı bir değerlendirmedir. Bizim ölçümüz bir oyunu kendi çağımız içinde yaşanır duruma getirmektir".* Öyleyse, eskiden yazılmış da olsa, bir sahne yapıtını "çağımız içinde yaşanır duruma getirmek", tiyatronun içeriği ile yakından ilintili olan önemli bir düşüncedir. Tiyatronun her çağda kendini yenilemesi ve insanoğlunun yaşamına katkıda bulunması *tarihsel* öz'ün söz konusu edilmesidir. Tiyatronun güncelliği, edebiyata olan ayrıca-

lığının en kesin özelliğidir. Çünkü tiyatro sanatı yaratıcı özelliğini her an yeniden oluşan, çoğu hiç de edebi olmayan kaynaklardan gelen çeşitli güçlerin içiçe dokunmasından kazanır. Bütün bunlara, her çağda başka türlü yorumlandığı halde, gene aynı kalan edebi metinle, çağının profiline uygun olarak durmadan değişen ve metni de bu değişime uygun olarak yorumlayarak sahneye çıkararak tiyatro sanatı arasındaki temel ayrımı da eklemek gerekir. Edebiyat biliminin değerlendirme ölçüleri ile tiyatro biliminin değerlendirme ölçüleri arasındaki önemli bir ayrıcalık da, edebiyat biliminin, bir edebiyat yapıtının değeri üzerinde vereceği yargıda zaman aşımını kullanmasıdır. Bu değerlendirmede yüzyılları aşarak gelen sanatın etki gücü önemlidir; bunun için de, yapıtın edebiyat yönünden başarılı olması gerekir. Oysa bu bir sahne yapıtını tiyatro bilimi açısından değerlendirmede söz konusu olamaz. Metin, tiyatro için yalnızca ateşleyici bir araçtır. Bir sahne yapıtı, edebiyat tarihçisinin estetik ölçüleri ile değerli bulunmayabilir, ama aynı yapıt, sahneye koyuşta önemli bir yeniliği getirecek olanaklara sahipse yapı değişikliğine uygunsa, tiyatronun kapsamı içindeki sanat dallarında bir gelişmeyi getirecek özellikleri varsa ve en önemlisi tiyatro biliminin ölçüleri içinde çağdaş öz ile güncelliği kapsıyorsa, değeri çok büyük olabilir.

İşte bu düşüncelerin ışığında, tiyatro uygulamalarının, *tarihsel özü* içerebilmesi için tiyatro tarihinin gelişimi içindeki bütün önemli sahne yapıtlarına çağdaş açıyı getirecek yorumla ortaya çıkarılması zorunludur. Bugün, Orta Avrupa Romantizminin en önemli temsilcilerinden biri olan Schiller'in bir oyununu oynayacaksak, bunu yazıldığı dönemdeki anlayışla değil, çağdaş görüş açısıyla sahneye çıkartmamız gerekmektedir; çünkü tiyatroya hayatini veren çağdaş yorumla varedilecek güncelliktir. Ancak o zaman tiyatro bugün de yaşanır durumunu sürdürebilir. Örnek olarak Schiller'in tanınmış bir oyununu kısaca görelim: *Haydutlar*, Almanya'daki burjuva aydınlanmasının diyalektiğini veren ve XVIII. yüzyıl sonu *Coşkunluk ve Atılım* çığırını yansıtan romantik bir tragedyadır. Günümüzün sahne uygulamasında, Franz von Moor, ruh ve madde arasındaki ilişkiye yönelen Helvetius ve Holbach gibi düşünürlerin açısından bir güncellik kazanabilir; ya da Franz'ın mekanik maddeciliği, kardeşi Karl'ın aristokrat başkaldırısı ve idealizmi ile karşılanabilir. Sonuçta çağımız için önemli bir düzeye gelinebilir. Yazarın, Rousseau'nun etkisiyle burjuva ihtilâlini ve sınıf çatışmasını tipik bir romantik tutumla ele alması çağımızda değerlendirilebilir. Kötülüğe başkaldıran Karl'ın kendi canına kıymadan önce yakın dostları Schweizer ile Kosinski'ye, "kendinizi devlete adayın. İn-

san hakları için savaşıyor bir kralın hizmetine girin,” demesi bu yapının çağdaş bir yoruma oturtulmasında bir anahtar olabilir; çünkü çağını yorumlayabilen bir yönetmen, “Hangi devlet bu, hangi kral?” sorusunu sormayı zorunlu görecektir.

Ya da İbsen’in bir oyununu, örneğin *Brand*’ı çağdaş bir yorumla ele alacaksak, Brand’ın başkaldırısını, değirmenlere saldıran Don Kihote’nin düşsel eyleminin benzeri olarak izleyeceğiz. Çünkü Brand güzel konuşmasını bildiği halde, “Bütün gücünüzle saldırın!” dediği düşmanı göstermez. Brand’ın ateşli söylevinde “hiç” in karşısına koyduğu “hep” nedir? Bunu Brand’ın kendi de bilmez. Kısacası, Brand bilinmeyen bir ülkü için başkaldıran bir hayalperest olarak değerlendirilebilir çağımızda. Oysa Brand yazıldığı dönemde (1866) bir idealist olarak alkışlanmıştır.

Bir başka tanınmış örnek alalım: *Hamlet*. Bu oyunda çeşitli sorunlar vardır: siyasal, ahlâksal sorunlar, aşk sorunu, yaşamın son ereği üzerine kuramsal ve deneysel tartışmalar, aile sorunu, vb. Aynı zamanda, ölüm, sonsuzluk, yeniden doğuş, madde ve yaşam kavramları metafizik aşamada ele alınır. Hemen her şey vardır bu oyunda: derin psikolojik incelemeden, kanlı çatışmalara kadar. Yönetmen vurgulamak için bunlardan birini seçer. Ama önemli olan yönetmenin neyi seçtiğidir. Ve doğru olan da, o yönetmenin çağdaş sorunlar açısından içinde bulunduğu çağın insanlarını ve sorunlarını eleştirmesi ve yorumlamasıdır. Bir düşünürün dediği gibi, çağımızın ana sorunu siyasettir. Metafizik çağ da çoktan geride bıraktığımızı göre, bugünün tiyatrosu içinde, *Hamlet* tragedyasının önemli yanı da bu yapının siyasal yanındır. Bu oyunun başından sonuna siyaset bir itici güç olarak belirir. Oyundaki hiçbir karakter de siyasetin dışında değildir, siyasetten kurtulamaz. Konuşmaların ana çizgisi siyasettir. Ophelia bile bu mekanizmanın dışına çıkamaz ve onun kurbanı olur. Böyle siyasal cinayetlerin işlendiği bir düzende aşka yer yoktur; Ophelia’nın oyun içindeki anlamı budur. Bugünün *Hamlet* yorumunda önemli olan Danimarka Prensi’nin ruhsal durumu değil, tarihsel çatışmalar yoluyla tutulan yol ve Hamlet’in bu çatışmalar içindeki çeşitli ilişkileridir. Nitekim, aynı tutumu yansıtan çağımızın ünlü yönetmenlerinden biri olan Meyerhold, Hamlet kişiliğinde Prens Bakunin’i bulur. Polonyalı Wyspianski’nin yorumunda ise Hamlet, bir türlü harekete geçemeyen, “elinde kitapla dolaşan zavallı bir genç” tir. Bu oyundaki yozlaşmış düzene son veren de bir eylem adamı olan genç Fortinbras’tır. Bu yozlaşmış düzen herkesin başını yedikten sonra, başkaldıran gençlerden en güçlüsü ve en

dinamik olanı gelir, gülümsiyerek şunları söyler: “Cesetleri kaldırım. Şimdi hükümdarınız benim!” Böylece, çağdaş yorumda, eski çağların anlayışının tersine, Fortinbras oyunun anahtar kişisi olur ve eski yorumlarda budanıp oyundan çıkarılan Fortinbras, çağdaş görüş ve düşünce düzeyinde yönetmen için vurgulanacak bir kahraman olur.

“Geçmişin yerine geleceği kuralım. Bir zamanlar tiyatro alışkanlığının sürdürüldüğü yerde, bundan böyle yaşanan, canlı bir tiyatro doğsun”, der Reinhardt. Geleceği kuracak olan, yaşamını yitirmeyen tiyatro tarihsel öz ile getirdiği genellemesine ve güncel yorumun yanısıra, evrensel özü savsaklamayan bir tutum içindedir. Uygulama alanında evrensel öz, başta oyuncu olmak üzere, tiyatro estetiğini tamamlayan çeşitli öğelerle varedilir. Çünkü yorumu derinlemesine geliştirecek başta oyuncu olmak üzere, tiyatronun çeşitli sanat yönelişleridir. Ancak evrensel öz, her şeyden önce, yoruma bağlı olarak, insanı vareden oyuncu ile gerçekleşebilir. Bunun için de, bütün tiyatro araçları oyuncunun hizmetinde olmalıdır. Seyircinin dikkati onun üstüne en iyi biçimde çekilmelidir; çünkü oyuncu, sahne ile seyirciyi aynı yaşam damarına bağlayan ve kan dolaşımını sağlayan en aktif öğedir. Oyuncu, tiyatrodaki anlatımın en güçlü aracıdır. Bir tiyatrodan konuşmayı, giysiyi, ışıkları, kulisleri kaldırsak, ortada yalnızca hareket eden oyuncu kalsa, tiyatro yine tiyatrodur. Öyleyse, tiyatrodaki evrensel açıyı getiren ve sanatın temelini kuran oyunculuktur. Ancak evrensel açının uyumlu ve doğru bir yolda varedilmesi için yönetmenin yorumu, yâni tarihsel açıyı getirmesi zorunludur. Böylece, evrensel özün tarihsel öze sıkı sıkıya bağlı olması gibi, oyuncu ile yönetmen de birbirine öyle bağlıdır. İşte bu ilişkinin bütünlenmesi ile tiyatro olgusu geçerli olabilir.

Bir an için tarihsel özü, yâni çağdaş seçimi, yorumu ve güncelliği dikkate almadan yalnızca tiyatronun sanatıyla yaşayabileceğini sanan toplulukları anımsıyalım. Bunlar çağ dışında kalmış, tiyatro sanatını estetik bütünlüğü içinde değil, mekanikliği ile kabul etmiş, bir oyuncunun şu ya da bu pozunu tiyatronun en önemli tavrıymış gibi gösteren geri kalmış topluluklardır. Öbür yanda, tiyatro olgusunun evrensel özünü bir yana bırakıp yalnızca işin güncelliğini ya da düşünce yanını, rahatsız edici bir kurulumla getiren toplulukları düşünelim. Bunlar da, sanatı bir yana bıraktıkları için seyirciyi etkilemekte kendilerini kısırlaştıran, tiyatrodan çok polemik yapılan bir kürsüyü getiren, bunun içinde bir ülkenin tiyatro eylemine aslında pek katkısı olmayan tiyatrolardır. Ünlü tiyatro yönetmeni Meyerhold “agit-prop” tiyatro konusunda yazdığı yazıda dediği gibi, “Retoriğe dayanan, salt kışkır-



*tıcı tiyatro, yâni estetik öğelerden yoksun bir tiyatro yarar değil, zarar getirir*". Halk tiyatroya ne yalnızca sanat görmek, ne de yalnızca söylev dinlemek için gider. Halkına katkıda bulunan, ona bir şeyler ekleyen, onu etkileyip onda birikim sağlayan tiyatro bu ikili özü uyumlu bir yolda kaynaştırmış, uyumlu bir senteze varmış olan tiyatrodur.

Yazıma son verirken, yukardaki düşüncelerin ışığında ülkemizdeki bir tiyatro konusuna kısaca değinmek isterim. Bunun için de bir örnekle işe başlayacağım. Weimar Saray Tiyatrosu'nun başında bulunan büyük Alman ozanı Goethe, Fransa'nın melodram patronu Pixerecourt'un *Montargis'in Köpeği* adlı vodvilinin kendi yönettiği tiyatrodada oynanacağını öğrenince görevinden çekilmişti; bir tiyatro kahramanının köpek oluşunu bayağı buluyordu. Ne var ki, Pixerecourt, saray tiyatrosunun müşterilerini yakından tanıyordu. Sonra işin daha çok satışıyla ilgilendiğinden bir köpeğin tam bu alıcıların beğenisine göre olduğunu Goethe'den daha iyi biliyordu. Nitekim oyun saraylı seyirciler tarafından tutuldu. Weimar Dükahlığında halk en hayati ihtiyaçlarından yoksunken, saray köpekleri kuş tüyü yataklarda yatırılıyor, bunlara işlemeli keten örtüler üstünde biftekler yediriliyordu. Özel doktorları ise köpeklerin üşümemelerine çok dikkat gösteriyorlardı. Bu yönden *Montargis'in Köpeği* sarayın çok yakından tanıdığı bir kahramanı işliyordu.

Bu örnekte "popüler" bir yazarın topluma bakışındaki insansızlaştırma eylemini izleriz. Yazar, yüzeyde bir taşlamaya giderken insanı ortadan kaldırıyor ve yerine bir köpeği koyuyor. Bu özdeşleştirme çabası içinde insan bir "hiç" tir, para ve başarı her şeydir. Artık "*insani olan hiçbir şey yabancımdır değil*", sözleri tiyatro sanatını ticarete indirgemiş bir yazar için anlamsızdır. Bu tutumda Cezanne'nın acı dolu kaçışındaki neden bile yoktur; Cezanne, bir kez şöyle demişti: "*Daha hiç resmi yapılmadı kırılan. İnsan hiç ortada olmamalı, o, kır görünümünde özümlemeli*", Ünlü ressam insanın yerine doğayı koyuyordu bu kaçışında. Örnekte belirttiğimiz "popüler" vodvil yazarı ise sanatsal kayguyu bir yana bırakarak insanın yerine bir köpeği getiriyordu. Böylece, o yazar için insani olan her şey ona yabancıydı. İşte bu noktada tiyatro sanatı özünden soyutlanıp boş bir kalıp, daha doğrusu yararsız bir iş, bayağı bir ticaret "meta" 1 olarak kullanılmaktadır.

Her şeyin temeli para olan bir düzende, tiyatro sanatı da yozlaştırılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü orta sınıfın boş hareketlerinin ardında barındırdığı dar ahlâkçılığı, evrensel ahlâk kavramını ve

gerçek insani açığı yok ettiği gibi, bir ülkenin halk edebiyatındaki ve halk fantazisindeki zengin anlamı ve dili de ortadan kaldırır. Bu geniş ve zengin dünyanın yerine basmakalıp sözler, ayak üstü bira içilirken yapılan espriler, her durumda kullanılan anlatım biçimleri konuluyor. Oysa her insan, az ya da çok, kendini yenileme gereksinmesi içindedir. Kendisi ve çevresini değiştirmek özlemini duyar. Onu yaşama bağlayan, onu yaratıcı duruma getiren de onun bu itkisidir. Sanatın buna yardımcı olması gerekirken, sanat adı altında yürütülen ticaretle insanı değişmezmiş, yenilenmezmiş, gelişmezmiş gibi göstermek, ya da insanın kendini yenileme devinimini unutturacak bir uyuşturma, yatıştırma ticaretine girmek, insan yaşamı içinde işlenen en büyük manevi cinayetler dizisini vareder.

Kendi sanat kimliğini, değil halk çoğunluğunda, tiyatro eylemi olan bir kaç büyük kentinde bile henüz varedememiş olan bu ülkede, az sayıdaki olumlu tiyatro topluluklarının bu alanda yaptığı denemeleri yok sayan çok sayıdaki tiyatro bezirgânları bir kültür sarsıntısına yol açmaktadırlar. Bu tiyatro simsarlarına mal bağlayan yazarlar da vardır. Bunlar, içinde yaşadıkları toplumun yükselmesinden, gelişmesinden hiçbir sorumluluk duymayan ve halkın ne istediği üzerinde bir an bile düşünmedikleri halde, "halk bundan hoşlanıyor", damgalarını vurarak halkı manen ve maddeten sömüren, kendi ceplerinin dolmasına bakan kimselerdir. Bu tutumda elbet maddi çıkarlar ve halkına karşı saygısı olmayan bir yöneliş vardır. Halkın sanattan anlamadığını sananların her şeyden önce kendilerinin sanattan haberleri yoktur. Çünkü bilgisi kıt olan halk kesiminde bile yüzyılların getirdiği kültür birikimi içinde gelişmiş bir algılama yeteneği vardır. Üstelik sanat, halkın ötesinde ve erişilmez bir şey değildir; tersine, halka yararlı olacak, onun yaşamından doğacak, ona kendini yenileme heyecanını getirecek belli kuralları olan bir araçtır. Brecht'in deyimiyle, sanat "*en yüce sanat olan yaşama sanatına yardımcı olacak*" bir araçtır.

Tiyatronun yozlaştırılma işlemine karşı gerçek tiyatro sanatını uğraşı edinmiş kişilerin de daha dikkatle eğilmeleri gereken noktalar var. Bunların en başında oyunculuk sorunu geliyor. Tiyatro sanatının temeldeki anlatımını içeren oyuncunun yöntemli bir yolda eğitilmesi ve onun, yarım yamalak, yalnızca ham maddesindeki yetenek ile ortaya çıkardığı hayaletler tiyatrosunun önüne geçilmesi bugün bir zorunluluk olmuştur. Teknik ve biçim, özü geliştirmede, o özü anlaşılabilir, etkiyebilir nitelikleriyle ortaya çıkartmada önemlidir ve uygulayıcılar tarafından atılması gereken ilk adımdır. Etkili ve usta bir oyunculuk

olmadıkça, en önemli düşünce bile tiyatro sahnesine gereken etkinliği getiremez; nitekim getirememektedir de... Tiyatronun mesajını iletmede en ustalıkla kullanılması gereken öğesi oyunculuktur.

Bundan başka çağdaş düşünce düzeyi ile sanatçının kendi toplumunun özelliklerini bir arada ele alması, irdelemesi gerekir. Çağdaş düşünce ile bir toplumun kültür birikimi senteze götürülmedi mi şu ya da bu biçimde bir bağınağa ve durallığa düşülebilir. Bir de, birbirini içerir biçimde işlenmesi gereken ve sanatı, asıl görevi olan yararçı duruma getiren değıştirme devinimini ve büyü öğesini, birinden birini yok saymadan, değıştirme zorunluluğu unutulmamalıdır. Bu noktada da yönetmenin önemine değışmiş oluyoruz.

Son yıllarda olumlu gelişmeler gösteren yazarlar ve topluluklarda tiyatronun salt özünde bulunan büyü yanı henüz tam anlamıyla gelişmedi. Bunun için de, tiyatro sanatı dışında kalan, ama bu sanatı ve bu sanatın yöneldiği seyirciyi bir yandan yozlaştıran ticaret uzmanları karşısında üstün çıkabilmek için etkiyi varedecek büyü öğesini mutlaka koymak gerekiyor. Bu büyü, evrensel düzeydeki insan gerçeğini ve bir ülkenin halk kaynaklarındaki fantaziye ve şiiri getirmekle olasılık çazanır. Orta sınıfın belli süreçler içinde varedtiği sınırlı anlatım biçimleri, birbirine benzeyen kalıpları, korku verici bir kişiliksizliği sahneye çıkartmaktadır. Her durumda kullanılan ucuz sözcükleri, yüzlere verilen "duruma uygun" bilinen ifade biçimlerini ve her an saklanan gerçek duyguları ve düşünceleri anımsıyalım. Bu kalıplarla ve dar ahlâk anlayışı içinde yaratılmış baskıları düşünelim. Tiyatronun görevi, insanoğlunu bunlardan kurtarmak, onu, durumu üzerinde düşündürmek, bilinçlendirmek değil midir? Bu değıştirme, yenileme görevini, aynı kalıpları ve anlatım biçimlerini kullanan tiyatro yapabilir mi?

Şiirli halk tiyatrosunu yaratma zorunluluğu içinde, buna giden yolları zaman yitirmeden araştırmak, bulmak gerekmektedir. Tiyatronun içeriğini anlamlandıran, insanın değışkenliğini vurgulayan tarihsel öz ve yine bu içeriğin ayrılmaz birimi olan büyüleme eylemiyle varedilen evrensel öz uyumlu bir yolda kaynaştırıldığı anda boş güldürülerin ve içgüdüsel ağlamaların ucuz, ticari gösterileri de büyük bir yenilgiye uğrayacaktır.

Çağımızın büyük halk ozanı ve bestecisi Federico Garcia Lorca, Yerma adlı yapıtı oynandığı gece oyunculara yaptığı konuşmada, "Tiyatro", demişti, "bir ülkenin eğitimi için en yararlı ve en etkin araçlardan biridir; o ülkenin yüceldiğini ya da çöktüğünü gösteren bir barometredir. Duyarlığı olan, oturmuş bir tiyatro (...) bir halkın duyarlığı-

*nı bir kaç yıl içinde geliştirebilir ; buna karşılık, uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönüşmüş, yâni soysuzlaşmış bir tiyatro bütün ulusu hantallaştırır ve uyuşturur”.*

Bir ülkenin gerçek tiyatrocuları at nallarının altında ezilen bir tiyatroyu elbette istemezler. Ama, Lorca'nın deyimiyle, o nalların tiyatrodan uzaklaştırılması için uçmayı sağlayacak kanatları varetmek yine onlar için kaçınılmaz bir sorumluluktur. Tiyatromuzun bugün içinde bulunduğu bu önemli sorunun çözümlenmesi, hastalıklı yanını kesip atması, olumlu yolda olan tiyatroların yalnızca doğru oyun seçmeleriyle gerçekleştirilemez. Bu önemli iç hastalıktan ancak zor ve dikkatle yapılması gereken bir ameliyatla kurtulunabilir. Bu ameliyat da ancak yazarlarımızın, uygulayıcılarımızın ve sanatçılarımızın yeteneklerini deney, yöntem ve teknikle birleştirilip, tiyatro eylemini kesin bir değişime yöneltmeleriyle başarı kazanabilir.

Yazımı yine Lorca'nın şu sözleriyle bitiriyorum: *“Tiyatrosuna yardım etmeyen ve desteklemeyen bir ulus, henüz ölmemişse bile, ölmek üzeredir ; halkının dramını, tarihsel ve toplumsal yürek vuruşunu duymayan ve ister kahkaha ile ister gözyaşlarıyla olsun, onun ruhunun ve görünümünün gerçek rengini yakalayamayan tiyatronun kendine tiyatro adını vermeye hakkı yoktur, o bir eğlence yeri ya da 'zaman öldürmek' denen o kurkunç şeyin yapıldığı bir yer olmaktan başka bir şey değildir”.*