

TIYATRODA 'AÇIK BİÇİM' VE TÜRK TIYATROSU BAKIMINDAN ÖNEMİ

METİN AND

Yalnız tiyatro için değil fakat bütün sanat ve edebiyat dallarında 'ulusal'ı arar ve tanımlarken eski Osmanlı sanat ve edebiyatının ortaklaşa yapı ve üslup özelliklerinin araştırılması, geleneksel kaynakların incelenmesi gerekmektedir. Bu önemli yapı özelliklerinden birisi de 'açık biçim'dir. Bu kavram estetik bir konu olarak bugün Avrupa sanat ve edebiyatı için incelenmiş ve incelenmektedir. 'Açık biçim' genellikle sanat ve edebiyat açısından, özellikle bu yazının konusu olarak tiyatro açısından bizi çok yakından ilgilendirmektedir. Çünkü ister Osmanlı edebiyatı olsun, ister Osmanlı plastik ve seyirlik sanatları olsun bunlarda 'açık biçim' önemli ve ortak bir yapı özelliğidir. Bunun tiyatrodaki tanımını yapmadan önce kısaca sanat düşünürlerinin görüşlerine yer vermek gerekir. 'Kapalı' veya 'tektonik' ile 'açık' veya 'atektonik' birbirine karşıt iki önemli biçim ve üslup anlayışıdır. Bu terimler Wölfflin'in eserinden alınmıştır.¹ Wölfflin'e göre kapalı biçimle az ya da çok ölçüde tektonik araçlarla sanat eseri kendi içinde sınırlanmış bir görünüme sokulmuştur. Bu görünüş eserin her yerinde kendi kendini anlamlandırmaktadır. Bunun tam karşıtı olan 'açık biçim' ise kendini aşarak ileriye gösterip, sınırlanmamış olarak etkili güce sahiptir.

Wölfflin'in plastik sanatlarda ele aldığı beş ana karşıtlıklarından bir çifti olan bu karşıtlık edebiyat alanında da ilgi görmüştür. Wölfflin'in 'tektonik' diye adlandırdığı üslup sınırlanmış ve doyurucu, bitmişlik niteliği taşır. Tektonik olmayan (atektonik) üslup ise kapalı biçimi arar, doyulmuş oranını daha az doyulmuş orana geçirir; görünüşte bitmemiş olan biçimle bitmiş olan biçimi, sınırlanmamışla sınırlanmış olanı tamamlar, durgun, rahata kavuşmuş etkinin yerine, gerilim ve hareket etkisi yaratır. Gerçi bu tiyatroya uygulan-

¹ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, Dover Publication 6. baskı s. 124 ve sonrası

dığında 'kapalı' diyebileceğimiz oyunda da gerilim ve hareket bulunmadığını göstermez. Edebiyatta Barok'tan söz açmak Wölfflin'in bu iki karşıtlığı tanımlamasından sonra ortaya çıkmıştır. Nitekim Oskar Walzel bu kapalı-açık karşıtlığını, incelemesinde Shakespeare'e uyguladı.²

Shakespeare'in eserlerini inceleyerek onların barok olduğu sonucuna vardı. İkincil kişilerin sayısı, bakışsız (asimetrik) öbekleşmeler, oyunların bölümlemelerindeki önem vurgulamasının gösterdiği değişiklik bakımından bu eserlerin bakışsız ve atektonik olduğu, buna karşın Corneille ve Racine'in (bu yazarlar daha sonra kimi Alman düşünürlerince barok olarak kabul edilmişlerdir) ise Renaissance anlayışında buldukları, bu yazarların tragediyalarını bir eksen kahraman çevresinde kurup, bölümler arasındaki önem vurgulamasını Aristocu örneğe uygun olarak yaptıklarını söylüyor. Walzel'in bu görüşünü Max Deutschbein *Macbeth*'e uygulamıştır. incelemeci *Macbeth*'in iç yapısının çiziminde tıpkı barok kilise ve şatolarının yer planındaki gibi yumurtamsı bir biçime varabilmiştir³. Wölfflin'in görüşlerini edebiyata başka bir yönden uygulayan ve bu iki karşıtlığı klasik ve romantik ayrımında gören Fritz Strich⁴ insan-oglunun ölümsüzlüğe, kalıcılığa varmak için yetkinlik, olgunluk veya sınırsızlık arasında gidip gelmeler yaptığını belirterek, yetkinliğin kapalı, sınırsızlığın açık, yetkinliğin durgun, suskun, sınırsızlığın hareket ve değişim içinde, yetkinliğin belirgin, sınırsızlığın belirsizlik gösterdiğini, yetkinliğin imge, sınırsızlığın simge aradığını belirtmiştir. Ancak bunun sonucu romantikliğin dinamik, açık biçimli, belirsiz, senbolik olarak gösterilmesi onu baroka yaklaştırmak sayılacağı düşüncesinde olanlar vardır.⁵

'Açık' ve 'kapalı' ayrımı aynı müzik cümlesinde bile görülür. Aynı ezginin ilk yarısı açık, çözülen, sonuçlanan ikinci yarısı ise kapalıdır. Açık ve kapalı kavramların genellikle sanatta iyice anlaşılması için bunlara bağlı alt, yan karşıtlıkları gözden geçirmek gerekir.⁶ Bu karşıtlıklardan biri merkezci (centripète)-merkezkaç (centrifuge) ayrımıdır. Bunlardan merkezilde sanat eseri saptanmış bir merkez-

2 »Shakespeares dramatische Baukunst«, *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft* 52 (1916), s. 3-35

3 Rene Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale 1963, ss. 96-97

4 *Deutsche Klassik und Romantik, der Vollendung und Unenlichkeit* 1922

5 Wellek, *a, g, e.*, s. 204

6 Bunların güzel sanatlarda, müzikte ve dansdaki örnekleri için bkz. Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, New York 1946

den gelişir. bu odak noktası veya eksenden ayrılan her hareket yeniden miknatisla çekilmiş gibi aynı yere dönmeyi gerektirir. Merkezkaçda ise eserin unsurları merkez noktastan sürekli dışarıya kaçmaktadır. Gene bu karşıtlıklarla ilgili olarak eserin çevre çizgisinin düz, engebesiz olmasıyla, bu çevre çizgisinin çentikli, sıçramalı, içli, dışlı, girinti çıkıntı göstereni de düşünülebilir. Resimde ve heykelde görülen bu ayırım müzik, dans, edebiyatta da görülür.

Bir ayırım da en eski ve ilkel sanat yapısı ilkelerinden olan tekrar, eklenme, çeşitlenmenin gelişme gösterip göstermediği yolundandır. Tekrar, benzer birimlerin sıralanması, herbiri ardına istifidir. Eklenme çeşitli unsurların birbirinin üstüne toplaşmasıdır. Her ikisinde de gelişme olmadan hareket, veya rahatlama olmadan durak duygusu verir. Yürürler fakat bizi bir yere götürmezler. Çeşitlemede ise gelişme olabilir de, olmayabilir de. Aynı biçimde, boyda fakat her biri değişik renk ve mermerden sütunları olan bir mimari yapıda gelişme olmamasına karşın, 16. yüzyıldaki binalarda aynı boy ve oranda üç kattan birinin Dorik, ikincinin Ionik, üçüncünün Korent olması durumundaki çeşitlemede bir gelişme olduğu söylenebilir. Böylece duraganlık ve gelişme iki önemli nitelikdir. Duraganlık kişisiz, kalıcı, durgun, gelişme ise sınır tanımaz, kişisel tutkulara ve gelişmeye dayanır. İlkel yapı özelliklerinden tekrar, eklenme veya çeşitleme ilkeleri, birleşmiş bir bütün içinde örgütlenip, her birim başka bir karşıt birimle yanıtlanır ve dengelenirse bu bir eksene göre bakışlılıktır (simetri). Buna karşı parçaları toplayıp bütünlemek, her birini bağımsızlıktan ayırıp bir bütünde birleştirmektir. Barok mimaride heykel öbekleri gibi. Bunlar kendi kendilerine yeter olmaktan çıkıp bütünü tamamlarlar.

Duragan ve gelişmeli usullar arasında bir karşıtlık da ayırma-birleşmedir. Birincide sanatçı parçaları ayırır, bu durumda bunların birinden ötekine hareket yerine durgunluk görülür. İkincide ise parçaları birleştirir, bu akıcılığa ve gelişmeye yol açar. Ayırmada nesnelere oldukları gibi kalır. birleştirmede hareket ve eylem halinde bir duygu yaratır. Klasik Yunan sütunları başlıklarıyla mimari yapıda bitiştikleri yatay kütleyle bir ayrılık verirler, bu bakımdan görünüşleri duragandır. Gotik sütunlar böyle bir kopukluk göstermediği için birincideki denge ve duraganlıktan yoksundur. Operadan örnek alırsak, recitative, aria, cavatine, duet, marş, koro ve final gibi bölümler, ve ayrıca her ariyanın ABA gibi üç kesime ayrılması (da capo biçim) birbirinden kopuk ve bütünü tehlikeye düşüren bir ayrılık gösterir. Buna karşın

müzikli dramlar adı verilen operalarda kesiksiz gelişme, solo ile topluluklar, ses ile çalgı müziğinin kaynaşması, eskiden bağımsız olan uvertürün yerini birinci perdeye bağlanan prelude'ün alması, Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasında olduğu gibi perde aralarının kaldırılması, bütün dramı tek parça bir eylem durumuna sokar. Opera tarihi *Rheingold*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, Richard Strauss'ın *Salome*, *Electra* gibi operalarıyla bunun en güzel örneklerini vermiştir.

Bir başka karşıtlık ta karşıtlıklar ve eşlikler benzerliklerdir. Duragan ve ayrılıklardan yararlanan sanatçı karşıtlıkları da kullanmak zorundadır. Öte yanda gelişmeli sanatta yoğunluğu, birliği, tek yönlü gelişmeyi hem biçim hem öz bakımından zorlaştıracak karşıtlıkları kullanmaktan kaçınır. Bu karşıtlıklar içinde en önemlisi tektonik-tektonik olmayan (atektonik) ayrımıdır. Mimari yapıda tektonik, yapısal eklemelerin vurgulanması ağırlık ve dayanakların dengelenmesidir. Doğu mimarisinde (dolayısıyla Osmanlı mimarisi), Bizans mimarisinde kütleler arasında ilişki belirsizdir, yatay ve dikey unsurlar arasında kesin, belirgin karşıtlıklar yerine süslemeli, çıkıntılı, ayrıntılı yüzeyler görülür. Bir Barok kilisesinin dışardan, içerden olduğundan daha yüksek görünmesi gibi.

Bu karşıtlıkların ve 'açık' ve 'kapalı' biçimlerin tiyatroya uygulanması için birtakım ön çalışmalar yapılmıştır. Wölfflin'in ayrımında önce klasik tektonik uslubun incelenmiş olduğunu görüyoruz. C. Steinweg bunu Corneille, Racine ve Goethe'nin oyunlarında incelemiştir.⁷ Steinweg bu dram türüne 'ruh dramı' demiştir, çünkü burada gerçek action kişinin içinde oluşur. Tektonik özellikler bakışım-lılıkta, ve orantı kurallarında, kişilerin öbekleşmelerinde, birlikte oynamada, bölümlerin kuruluşunda, sahnelere bölünmede, söyleşme ve söylenişlerin düzeninde görülür.

R. Petsch de⁸ kapalı biçimdeki oyunlarda düşünsel öz, fikri-ruhî tiplleme, çizgi bakışım-lılığı, mimiğin arka plâna geçmesi, action'un kısalığı, içeri doğru derinleşme, dramatik, yüksek bir dil bulmaktır. Açık biçimde ise geniş renkli tablolar, bu tabloların gevşek dolduruluşu, ana motiflerin çatışkısı, düşünselin ölçsüz oluşu, motiflerin ve bölümlerin bağımsızlığı, alacalı renklerde değişimler, action'un çözüme, sonuçlanmaya varmayışı gibi özellikler sıralıyor. Daha başka incelemeler de vardır, ancak bunlar daha çok kapalı oyunu ha-

⁷ Corneille (Halle 1905), Racine (Halle 1909), Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen (Halle 1912)

⁸ Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945

reket noktası almışlardır. Bu karşılığı Büchner'in oyunlarında inceleyen E. Scheuer'in⁹ ve H. Krapp'ın¹⁰ incelemeleri gibi.

Fakat bu konuda en önemli yakın tarihli araştırma Volker Klotz'un eseri olmuştur.¹¹ Kapalı biçim ve açık biçimde tiyatro eserlerini action, mekân, zaman, dil bakımından ele alan Klotz, 'kapalı oyun' için Racine'in, Goethe ve Schiller'in, 'açık oyun' için Lenz, Büchner, Grabbe, Wedekind ve Brecht'in oyunlarını incelemiştir. Burada onun vardığı sonuçları genellemelerle ele alarak tiyatrodaki 'açık biçim' özelliklerini özetleyelim. Açık biçimde çoğunlukla bölünme atektonik biçime toparlanmamış, sınırsız, parçalanmış, kendi ötesini gösterir bir özellik gösterir. Kapalı oyunda action'un yer ve zaman ortaklaşığına karşın açık oyunda action'da yer ve zaman çokluğu görülür. Açık oyunda action ne tektir, ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olaylar yanyana bulunurlar, bunlar kendi içlerinde az veya çok bir süreklilikten yoksundurlar. Bu dağınıklığı toparlayan çeşitli yöntemler vardır. Kimi kez iki olaylar çizgisi birbirini şartlar, tamamlar ve açıklar. Kimi kez bu tabloların dili, mecazlar, imgeler yoluyla olur. Kimikez de bunu eksen ben üzerine alır. Bu 'ben' in karşısında bir kişi değil bütün evren bulunur. Bütün ayrıntılarıyla bu evren kahramanın çevresini sararak onu bu dışardan gelen görünümlere karşı tepkiye çağırır. Action sürekli bitişe doğru gitmez, kimi kez kesilerek, belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürür. Kapalı oyunun düz, amaca doğru giden action'unun yerine burada sonsuz bir çember, dairevi bir action buluruz. Dış action ilk sahneye başlamadığı gibi, son sahneye de bitmez. Serim yoktur, bütün olaylar gösterilir. Hızla birbiri üstüne yığılan sahnelerin, şaşırtıcı, çok yönlü dünya görünüşlerinin toparlanması ve bütünün anlamı bir bütünleme noktası olan sahnede oluşur. Kimikez bu ortada, kimikez oyunun başında, kimikez sondadır. Her parçanın içinde gizli olan bütünün ana amacı ortaya bu noktada çıkar. Bunda çözülmeyen gerilim, sınırları aşma kendini belli etmektedir.

Zaman da özgür, geniş bir yayılma alanına sahiptir, kendi başına bir güçtür, action üzerinde etkilidir. İlk sahnenin daha önce başlamış bir olayın ortasına atlaması gibi esneklikler gösterir. Zamanın hareketi sahnelerde ne oyun kişilerin ne de seyircilerin bilinçli olarak yaşan-

9 »Akt und Szene in der offenen Form des Dramas», *Germanische Studien*, 77, Berlin 1929

10 *Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt 1958

11 *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960

maz. Sürekli gelişim anı sürekli zaman akışı eksiktir. Sahnelerin herbirinin zamanı ayrılmış, ve bu sahnelerin birbirlerine değinme noktalarında seyircinin kendini kaptırdığı şimdiki zamandan ayırır, onu zaman çeşitliliğinde uyarır, bir tek sahnenin zaman derinliği bütün oyunun geçtiği zamanı unutturur.

Action'un ve zamanın bu dağınık görünüşünde ve zamanla ilgili oluşumuna uygun olarak 'açık oyun' çok mekânlıdır. Kişiler evrenin çeşitliliği içinde birçok mekân bölümlerinden yaşarlar. Mekân oyuna etkin olarak katılır. Mekân kendi içinde, kendisiyle veya kendi aracılığıyla oluşan şeyi şartlandırır. Bu yoldan ben'in veya eksen kişinin doğa ile veya tarihle ilişkisini gösterir.

Oyunun kuruluşuna gelince 'kapalı oyun' da action'un bütünü topluca önceden vardır. Bu bütünün parçalarının anlamları bütünlü, bu parçalar arasındaki ilişkiden çıkar. Oyun kişileri sayı ve toplumsal bakımından sınırlandırılmıştır. Oyun kişisi herkes için aynı olan bir dünya görüşüne uygundur ve belirli bir toplum yapısının bütünü içindedir. Bunların kapalılıkları action'un perde aralarındaki zaman süreçleriyle belirlenirler, bu kesintiler aşama sırasına göre yukarıdan aşağıya doğru olur. 'Açık oyun' da ise kuruluş aşağıdan yukarıyadır. Action'un bütünü düzenlemesi diye bir görevi yoktur. Burada sorun, dağılmış bölümlerin çokluğunun nasıl kapatılacağı, olayın ufak parçalarının nasıl düzenleneceği, yöneltileceği yolundadır. 'Açık biçim' de sahneler büyük karmaşık olaylar bütününden koparılmıştır, tek bir sahne bütün olarak sunulan action'un daha ayrıntılı ve bağımsızlaştırılmış bir bölümüdür. Action daha perde açılmadan önce başlamış, çoğunlukla perde kapandıktan sonra da sürer. 'Açık oyun'a son veren iç action'un sona ermesidir. Öte yandan dış action, kişilerin yaşamı sürmektedir. Oysa 'kapalı oyun' da kahramanın ölümü herşeye bir son çizgisi getirir. Kapalı oyun da iç ve dış action aynı ölçüde kapalıdır, 'açık oyun' da ayrılırlar. 'Kapalı oyun' da bölümler bağlarla birbirine bağlanırlar, açık oyun'da kendi başların ayrılmış, bütünden koparılmış parçalarıdır. Bölümlerin özü kendi içindedir, akışları zamanla aynı akışı sürdürdüğü sanısını uyandırmazlar. Kendi bağıntılı mekânları, kendi zaman nitelikleri, kendi kişi öbekleşmeleri, kendi action'ları vardır. Ana konu her sahnede bir başka görünümüyle belirir, tek tek her bölümün özelliği ana konunun özelliğini belirler. Bunu 'kapalı oyun'da olduğu gibi bütüne bağlamaz, kendi bağımsızlığı içinde yapar. Her sahne içinde ana konuyu içine alarak bütünlü bir orandadır. Yani en küçük birimle en büyük birim arasındaki yakınlık, küçük birimlerin

kendi aralarındaki ilişkiden daha yakındır. 'Kapalı Oyun' da bölümlere ayrılma bakışım (simetri) ve oranlılık ilkelerine göre yapılıır. 'Açık oyun' da action'un çeşitliliği ve bölümlemesi böyle düzenleyici yasalara göre olmaz. Bakışım, oran, ve baş kişi (protagonist) ile karşıt kişi (antagonist) kutuplaşması yoktur. Karşıt kişi yerine kahramanın karşısına tek tek oluşumların bütünü içindeki dünya vardır, bu her yönden kahramana doğru yürür, bir çember meydana getirir. 'Açık oyun' da ağırlık, eksen noktası merkezin dışındadır, bu bakımdan hareket merkezkaç'tır. Ne sahnelerin birbirini izlemesi, ne de kahraman bir gelişim göstermezler. Bir amaca doğru yönelen iç ve dış gelişimi belirleyen çizgide ileri bir hareketleri yoktur. Evren ve kahraman her sahne ile yeni özellikler gösterirler. ilk sahnede verdikleri ana etkiyi renklendirip çeşitlendirirler, ama onu değiştirmezler, tekrarlarla bir çember çizerler. 'Açık oyun' da çeşitleme, başkalaama en çok başvurulan kuruluş yöntemlerindedir. aynı durum arka arkaya tekrarlanır oluntusal (episodique) bir yanyanalıkla ilerler. Kimi 'açık oyun' larda bu eksendeki 'ben' ilkesine dayanır, bu eksen kabul edilince perde bölümlemesinden vazgeçilir. Ancak perdenin bölümleri ayırmaktaki kullanılışı, 'kapalı oyun'dan değişiktir. 'Kapalı oyun' da perdeler 'açık oyun'da olduğu gibi bütünün bölümleri olmayıp, görevleri daha çok sahne yığınına toparlamadır, yoksa akışın birer durağı değildir.

Kuruluş ilkelerinden biri olan karşıtlık ilkesine gelince, bu karşıtlıklara şu örnekleri verebiliriz: Geniş mekânlı sahneyle, dar mekânlı sahne, dokunaklı sahnelerle, illusion'dan yoksun sahneler, açıklayıcı sahnelerle, görel sahneler, bireyin görüldüğü sahnelerle, toplulukların görüldüğü sahnelerin birbiriyle yarattığı karşıtlıklar gibi. Kuruluş bakımından kısaca tamamlayıcı çizgi, mecazlı kapanış, eksen 'ben' çeşitleme, tekrar, eş sahneler ve karşıtlığı sayabiliriz.

'Açık oyun' dil bakımından da bir takım özellikler gösterir. Kişi ve toplumun çok katlılığı dil ve uslupta da çokluğu gerektirir. Tek tek kişilerde bile dil değişiklikleri, yer yer kişinin kendine özgü konuşmasını yitirmesi, özellikle kişinin dilini denetleyemediği durumlarda görülür. Kişinin kendi içindeki karşıtlıkları ve karmaşıklığı ve evrenkiler böylece dilde de yansısını bulur. Action'da sahneler nasıl bir çıkış noktası ise dilde de tek tek cümle bölümleri öyle çıkış noktalarıdır. 'Kapalı oyun'da gerçek, yüksek soylu bir dile, mısralara başvurulurken, 'açık oyun'da dil gerçeikle aynı düzeyde kalmayı, ona doğru dan doğruya anlam vermeyi yeğler, Bütüne kesin bir bakış yoktur. Kişi karşılaştığı olaylar karşısında ille kendini savunmaya itilir. Pan-

tomime'e kaçıış da karşı yanın gücü karşısında bir susuştur. Veya güçlü ve belirsiz karşı gücün saldırısı karşısında savunmanın mantıksızlığını gösteren sözler söylerler. Kişi aynı zamanda birçok çizgilerde konuşur, işe düşünceler, duygular, doğal tepkiler, dilbilim dışı (doğru başlanmışın düşüşü, cümle bölümlerinin bağlaçlarla birleştirilmemesi gibi) karışıır.

Özetlersek 'kapalı oyun' un bütünü kendi içinde sınırlanmış ve her yerde, her bölümde bütünü anlamlandırır. Kendi içine dönük ve kapalıdır. Bölümleri, karşıtlaşmış kişileri, mekân ve zamanın olayın çerçevesi olarak birbirlerine bağlı sahneler, aşama sırası gözetken cümle ve cümle kesimleri hep bütünüle ilgili değere sahiptir, bağımsızlıkları yoktur. Buna karşın 'açık oyun' kendini aşar, sınırsız görünmek ister. Action sınırsızdır, ne başı, ne de sonu bellidir. Zaman ve yer çevrelenmemiş, özgürdür. 'Kapalı oyun' fikri bir bütünlük vermek çabası içindedir. Yapıda belirli başlangıç yükseliş, ve son noktaları bulunur, kuruluşu bakışımı, baş kişi ile karşıt kişi arasında düzenli bir dil, çatışma yoluyla bir kutuplaşma görülür. 'Kapalı oyun' a evrensel bir uyum düşüncesi egemendir, kahramanın eylemi ve sonu bu yasalı düzeni kendi içindeki bir olumlu değer olarak tanımlar. Olayın anlamını üste çıkarmak, düşüncüyü açıkça gerçekleştirmek, kişinin davranışlarında ince ayrıntılarla belirlenir. Action'un dar düzeni bu biçimi toparlayıp onu içten sınırlandırır. Zamanın akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. Bu çizgiye uymayan olaylar dolaylı olarak duyurulur. Zaman akışı dramatik bütünlük içinde olur, insanlara etkisi görülür. Dilin anlatamayacağı şey yoktur.

Bu ikili ana eğilim her çağda, veya aynı yazarın değişik eserlerinde görülebilir. Bir yazar ne ölçüde, neden ve hangi dürtülerle bu iki eğilimden birine çekilmektedir? Bunda yazarın dünya görüşü, yazarlık tutumu kadar toplumbilimsel ve tarihî nedenler de aranmalıdır. Örneğin aynı yazarın değişik eserleri ele alınırsa Goethe, *Faust*'un birinci bölümünde, *Götz von Berlichingen*'da 'açık biçim'e, *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso*, *Die natürliche Tochter*'de 'kapalı biçim' e, *Faust*'un ikinci bölümünde ise her iki eğilime yönelmiştir. Schiller'de *Haydutlar*'da 'açık biçim'e, *Maria Stuart* ve *Die Braut von Messina* ile 'kapalı biçim'e yönelmiş, bu ikisi arasında karışmış bir tür olan *Die Jungfrau von Orleans* geliyor daha sonra ise *Wilhelm Tell* ve *Demetrius*'da tektonik kesinlikten uzaklaşmıştır.¹²

Çağlar arasında da bu iki eğilime yönelik bakımından kesinlik yoktur. 17 yüzyılda Fransa'da klasik tragedya tam 'kapalı biçim'de

12 a.e., s. 236

olduğu halde, aynı çağda İspanyolların, İngilizlerin 'kapalı biçim'-den çok 'açık biçim' e yöneldikleri görülür. Roma'da Seneca'nın tragedyalari 'kapalı biçim' de iken aynı çağda önemli örnekler sayılmamakla birlikte 'açık biçim' de oyunlar görülür. Shakespeare'in özellikle gevşek dokulu tarihî dramları 'açık biçim' e eğilim göstermekle birlikte-her ne kadar bunlar kesin olarak 'açık oyun' sayılmazlarsa da aynı çağda 'kapalı oyun' lar da buluruz.

'Açık' ve 'kapalı' kavramlarını bir de Aristocu ve Aristocu olmayan tiyatro anlayışları bakımından değerlendirebiliriz. Bu ikisi arasındaki belli başlı ayrımları gösterirken Aristocu olan özellikler parantez dışına, Aristocu olmayanlar parantez içine alınmıştır: Baş kişi oyun kahramanıdır (baş kişi gözlemcidir), oyunu yürüten action'dur (oyunu yürüten gözlemdir), action'dan gözleme gidilir (gözlem action'a paraleldir), dram ile olaylar dizisi birdir (olaylar dizisi anlatıcının yorumlarıyla tamamlanır), olaylar dizisinde nedensellik, neden-sonuç bağlantısı vardır (olaylar dizisinde nedensellik bağlantısı yoktur), seyirci belirlenir, şartlanır (seyirci oyunu tartışmaya itilir), zaman akışı action'la birliktedir (zaman çizgisi bilinç ölçüsüne vurulur), sürekli bir dış action (tablolar, durumun gösterilişi), bir olayın bir parçası verilir (olayın tümü verilir), yer ve zamanda birleşme (yer ve zamanda yayılma, ayrılma), oyunun ağırlığı kişiler arasındaki ilişkidedir (ağırlık birey üstü ve dış olaylardadır), action seyirciyi duygulandırıp, özdeşleştirecek biçimde oyuna yaklaştırır (action seyircilerin önüne getirilir).

Aristocu olmayan tiyatro için şu örnekleri verebiliriz: Aiskhylos'un *Persler* adlı tragedyasında dış action yoktur, oyun epik ve lirik bir biçimdedir. Duraklı oyun (station play) denilen, birbirini izleyen tablolarından oluşan zamandaş ve çok sahneli düzeniyle Orta Çağ dramı günümüzün epik tiyatrosuna yaklaşır. Daha sonra Hans Sachs'ın oyunları, Jesuit oyunları, 18. yüzyılda Ludwig Tieck'in *Çizmeli Kedi* ve *Genoveva* adlı oyunlarında bu belirtiler gözüktür. Brecht'in öncülleri sayılan J. M. R. Lenz, Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Frank Wedekind, Karl Kraus da bu arada sayılabilir.¹³

Aristocu olmayan tiyatroyu oluşturan bir dünya görüşü gitgide belirlenmiştir. Sahnelerin bağımsızlığı, durumun çok yanlılığı, oyun içinde oyun, 20. yüzyıla doğru bu dünya görüşünün getirdiği yenilikler

13 Bu öncüller ve Brecht'le ilişkileri yeni bir kitapta incelenmiştir. bkz. Max Spalter, *Brecht's Tradition*, Baltimore, 1967

olmuştur. Toplumsal çevrenin koşulladığı olumsuz kahraman daha çok kişinin kendi yaptıklarında değil fakat kendisine yapılanlara katlanmasındaki yığıtlikte görünmektedir. Böylece Dünyayı bütünüyle yansıtmak bir teknik gereksinime ortaya çıktı. Bireyler arası ilişkilerin yerini kopmuşluk, anlaşmazlık veya anlaşma güçlüğü aldı. Kişiyi dış olgular, genellemeler kapsamı içinde göstermek olanakları arandı. Bu bütünlüğü vermek için genelleme, yer ve zamanda sınırsızlık, düşler, anılar ele alındı. Dünyayı tümelci bir biçimden vermek için ya tarihsel bir kesim, ya da bütünü temsil edecek bir dünya dilimi seçildi.

Bu zorunluluklarla günümüzde 'epik tiyatro' denilen tür kesin biçimine kavuştu. Epik gerçekçilik denebilecek bu tür 1880-1920 arası gerçekçilikten değişiklidir. Ayrıca bu gerçekçiliğe karşı çıkarken epik gerçekçilik dışavurumculuktan ve absürd tiyatrodan da ayrıldı. Bir mozayik gibi çeşitli parçalardan gerçek dünyanın anlamlı bir resmini vermeğe yeltendi. Sembolik dekorlar, maskeler, şarkılar, seyirciye doğrudan doğruya sesleniş, anlatı ve yorum kesimleri, bildiriler, yaf-talar, sinema, zamandaş dekor gibi çeşitli araçlara başvurdu. Bir bakıma bunun öncüsü *Dokumacılar* adlı eseriyle geniş bir toplumsal, tarihi, siyasal ve ekonomik çevreyi yayılmış bir biçimde gösteren Gerhart Hauptmann sayılabilir. Solcu Alman yöneticisi Erwin Piscator bu görüşü açısını şöyle belirliyor: "Önemli olan insanın kendisiyle veya Tanrıyla olan ilişkisi değil toplumla ilişkisidir... Yeni dram anlayışının yığıtsi etkeni bireyin kendi özel, kişisel kaderi değil fakat çağın, yığınların geleceğidir." Bu yöntemi romanda da John Dos Passos *U. S. A.* adlı üçüzleme romanıyla uyguladı. 1920 de Piscator'un oyunlaştırdığı *İyi Asker Schweik* büyük bir etki yaptı. Bir takım il-keler ortaya çıktı. Oyunda her sahne toplumsal ve siyasal ilişkileriyle gösterilmeli; yorumla öğretmeye götüren eğitici bir tiyatro; bilimsel, bireyüstü, nesnel tiyatro. *Schweik* sonu gelmeyen bir oyun olarak 'açık biçim'e güzel bir örnek sayılabilir. Ancak 'epik tiyatro' diye adlandırdığı bu tiyatro türüne gerek çok sayıda eseriyle, gerek kuramsal yazılarıyla Brecht kesin biçimini verdi, ayrıca 'epik tiyatro' nun ad babası oldu. Ne varki bu tiyatroya epik denmesinin yanlış olduğunu ileri sürenler olmuştur. Ünlü tiyatro adamı ve Brecht'in yakın arkadaşı Eric Bentley¹⁴ 'epik' ile dramatik olmayan kastedildiğine göre Brecht,-in tiyatrosuna lirik denmesinin daha doğru olacağını ileri sürdü. Brecht

14 »Epic theater is lyric theater», *The German Theater Today*, The University of Texas Press 1963, ss. 91-122

te sonraları epik tiyatro deyiminin biçimci kaldığını son yazılarında belirtirken, bu yazılarına koyduğu 'Tiyatroda dialektik' başlığından bu tiyatroya 'dialektik tiyatro' denebileceğini sezinliyoruz.¹⁵

Baal adlı 20 tablolu dramatik biyografisinden, örnek, parable, öğretici oyunlarına kadar Brecht epik tiyatrodaki durak ve tablolarla dramatik çatışmaların anlaşılmasını sağlamış, sorunlara biçim vermiştir. Bunlar ne anlatılır, ne örnekler, ne de- Aristocu tiyatrodaki gibi- kat kat bir olaylar yapısı kurmaya kalkar; bunlar daha çok aynı değerde olan fakat birbirlerini tamamlayan tablolar dizisi olarak, kendi içlerinde bütünü taşıyan duraklarla ana itkinin çeşitlemelerini yaratırlar, çeşitli yüzlerin birleşmesiyle dünya sorununu, dramatik özü aydınlatırlar. Temaların, durumların, motiflerin tekrarının bu yolda yapılmasını başka yazarların eserlerinde de görüyoruz; örneğin Yugoslavyalı yazar Aleksandar Obrenoviç'in *Çeşitlemeler* adlı oyununda olduğu gibi Olayın itici nedeni dış eylem akışından değil, iç sorun akışından çıkar, bütün tabloları bağlar, onlarla ilişki kurar ve her tablo görülür durumaddır. Bu yöneme başvuran yazarların hepsi Brecht gibi Marksist bir dünya görüşünden hareket etmemişlerdir. Örneğin Schnitzler'in *Anatol* ve *Reigen* adlı oyunları biçim bakımından bu yoldadır. İlk dış vurumculuktan örneğin Reinhard Johannes Sorge'nin *Dilenci*'si de bu biçimdedir. Rolf Lauckner'in *Havari Paulus'un Düşüşü* adlı oyunu ruhun maddeyle savaşını böyle duraklarla vermektedir. Georg Kaiser'in *Sabahtan Geceyarısına*dek, *Cehennem*, *Yol*, *Dünya* adlı oyunları, Ernst Toller'in *Değişim*'i Julius Maria Becker'in dünyayı sorguya çeken oyunu *Son Yargılama*, Franz Theodor Csokor'un ben dramı *Büyük Savaş*'ı, *Kırmızı Cadde*, Franz Werfel'in *Ayna Adam*'ı, Ernst Barlach'ın *İyi Zaman*'ı ve daha pek çok örnek. Gerçek-üstüçülüğe de yatkın olan bu biçim bu akımın ilişkilerince kullanılmıştır. Erken bir örnek olarak Paul Apel'in *Hans Sonenstösser'in Cehennem Yolculuğu* adlı oyunu gösterilebilir. Böyle duraklı yöntemde epik araçlardan birisi de öne, arkaya ve araya gidilerdir. Bunlarla olaylar açıklanır, olayların niye böyle olduğu, veya etkilerin nasıl olacağı veya olabileceği gösterilir. Dürrenmatt'ın *Bay Mississippi'nin Evliliği* adlı oyununda olduğu gibi. Savunma ve uyarma oyunları da bunu yargılama şahneleriyle yaparken bu duraklı yola başvurulur. Bu gibi eserlerde daha çok insanın yargılanması, verdiği kararların ve davranış biçimlerinin açıklanması söz konusudur.¹⁶ Brecht'in etkisi büyük olmuştur. Bunun izleri örneğin

15 John Willett, *Brecht on Theatre*, London 1964, s. 282

16 bkz. Margret Dietrich, *Das Moderne Drama*, Stuttgart 1961, ss. 588-592

W. H. Auden ile Christopher Isherwood'un birlikte yazdıkları *The Dog beneath the Skin* ile *On the Frontier*'de görülür. Ancak Brecht etkisi dışında, ondan alabildiğine değişik çıkış noktalarından hareket ederek epik türde oyunlar yazılmıştır. Örneğin Japon tiyatrosundan da esinlenerek eserler yazmış olan büyük Fransız şairi ve oyun yazarı Paul Claudel'in *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne au Bûcher*, *Le Soulier de Satin*, *l'Histoire de Tobie et de Sara*'da görüldüğü gibi. Amerika'da 1930'larda epik tiyatro denemeleri yapılmıştır, Sidney Howard'ın *Yellow Jack Clifford* Odets'in *Waiting for Lefty*, Federal Tiyatronun 'canlı gazete' denemeleri (*Triple-A Plowed Under* veya *One-Third of a Nation* gibi), Bunun dışında Thornton Wilder'in kısa oyunları *The Happy Journey to Trenton and Camden*, *The Long Christmas Dinner*, *Pullman Car Hiawatha* veya uzun oyunları *Our Town* ve *The Skin of Our Teeth* gibi, Tennessee Williams'ın iki oyunu, *The Glass Menagerie* ile *Camino Real* gibi; bir bakıma Arthur Miller'in *Death of a Salesman*'ı, Eugene O'Neill'in *Strange Interlude*'ü, gene bir bakıma Lorca ve Schehade'nin şiirsel tiyatrosundan kimi örnekler, Beckett ve Adomov, Ionesco'nun Absurd tiyatrosu ve günümüzde çeşitli yazarların eserlerinde epik tiyatro izlerini bol bol buluyoruz.

Günümüzde belgesel tiyatro, siyasal tiyatro, canlı tiyatro gibi çeşitli adlar altındaki denemelere ister 'açık biçim', ister 'epik tiyatro', ister 'duraklı tiyatro' densin, Aristocu olmayan tiyatroya büyük bir eğilim gösteriyor. İşte Türkiye'de ulusal tiyatroya yükselirken açık biçim yazarlarımız için önemli bir yöntem olabilir. 'Açık biçim'i Osmanlı mimarisinde, resminde, şiirinde, müziğinde de buluyoruz. Bunlar konumuzun dışında kalmakla birlikte kesin olarak söyleyebiliriz ki geleneksel tiyatromuz Karagöz, Ortaoyunu da 'açık biçim'-deydi. Goethe "Epik ve dramatik edebiyat" adlı yazısında eski hikaye anlatıcısı rapsod'u şöyle tanımlar: Baştan aşağı geçmiş olayı anlatan rapsod olayın tümüyle ilgili olarak bilgili ve eleştirci görünür. Dinleyicinin kendisini uzun süre beyeniyle dinlemesini yitirmemesi için dinleyiciyi eğlendirmeyi ve ilgiyi uygun bir biçimde bölmeyi amaç edinir. Özgürlükle geriye gidip, sonra gene ileriye geçişler yapar. Bütün İslâm ülkelerinde belki tek dramatik tür olan hikaye anlatıcı veya meddah, ve bunun benzeri gölge oyunu ve bizdeki Ortaoyunu bu tanıma uymaktadır. İslâm dünya görüşü ve çıkış noktası ve amacı tamamen başka olmakla birlikte kullandığı yöntem açık biçimdir¹⁷. Öyle ki

17 Bu konuda geniş bilgi için bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, ss. 243-245

'açık eser' tanımında daha ileri bir aşamaya vararak yalnız eserin yaratıcı bakımından değil fakat eseri algılayanın (okuyucu, dinleyici, seyirci, gözlemci) da tıpkı eseri değiştirip yeni bir düzene sokabildiğini, ona biçim verebildiğini çağdaş müzik, plastik sanatlar, edebiyat açısından yapılmış denemelerinde ışığında gösteren İtalyan düşünürü Umberto Eco'nun¹⁸ görüşlerine uyan ileri bir 'açık biçim' anlayışına uymakta, yani seyircinin biçim vericiliğine, yönelticiliğine dayanan bir tiyatro yöntemine sahiptir.

Gerek 'açık biçim' gerek 'epik tiyatro' yu tamamlayan ve ayrı bir inceleme konusu olabilecek genişlikteki ve önemdeki göstermeci uslub da geleneksel Türk tiyatrosunun temel niteliklerindedir. Bu bakımdan ulusal tiyatrodaki geleneksel kaynaklara inerken açık biçim ve göstermecilik önemli bir kaynak olabilir. Nitekim genç yazarlarımız içinde bu temel kaynaklara eğilenler, bunları oyunlarına uygulayanlar olmuştur.

18 bkz. Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano 1962.