

BURJUVA DRAMI, DENIS DIDEROT VE TİYATRODA GERÇEKÇİLİK

Burç İdem Dinçel*

XVIII. yüzyıl başlarında Fransa'nın, sanat ve edebiyat alanında hemen hemen tüm konularda büyük bir itibara sahip olduğu, küresel çapta bir kültürel çekim merkezi oluşturduğu gözlenmektedir. XIV. Louis'nin uzun süren saltanatı ülkeyi bir kültür ve eğitim merkezi haline getirmiş; bir önceki asrın son çeyreğinde ölmüş olmalarına rağmen Molière, Corneille ve Racine'in eserlerindeki görkemli etkileri, Fransız tiyatrosunu dönemin Avrupa'sında önemli bir konuma getirmiştir. Kalıcı tiyatroların kurulmasıyla oyun yazarlarının sayısında gözlenen artış yeni tiyatro türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1731 tarihinde İngiliz yazar George Lillo tarafından yazılmış olan *The London Merchant* (Londralı Tüccar), pahalı bir fahişeye olan tutkusu yüzünden katil olan bir kalfayı konu almakta ve işlediği tema ile Fransa'da gelişecek olan yeni tiyatro biçimlerinin öncüsü olmaktadır. Nivelles de La Chaussée "*bilgelik ve erdem dersi vermek, seyirciyi duygulandırmak amacını güden*"¹ eserlerinde, orta sınıftan insanların özel yaşamlarını işleyerek, tiyatro sahnesine halkı taşımıştır. Seyirci sahne üzerinde krallar ve soylulardan ziyade sıradan insanları görmeye, kent ve köylerdeki günlük yaşayışa ilişkin oyunlar izlemeye başlamıştır. Gelişen bu yeni tiyatro eserlerinde, sıradan kişilere yer verilmesi, aile ilişkilerinin ele alınması, seyircide acıma duygusunun uyandırılması, gülümseme ile hüznün bir araya getirilmesi gibi, gerek klasik tragedya gerekse klasik komedyaya tanımına aykırı özellikler göze çarpmaktadır. Konuları ve izleyici ya da okuyucuda uyandıracığı etki göz önüne alındığında, geleneksel tragedya ve komedyaya anlayışı dışında yer alan bu oyunlara "duygusal tragedya", "gözüyaşlı komedyaya" gibi isimler verilmiştir. Bu türleri "dram" adı altında toplayan kişi ise, Denis Diderot olmuştur.

Diderot'nun kuramını oluşturmasındaki en önemli etkenlerden biri kuşkusuz 1753 tarihinde Edward Moore'un *The Gamester* (Kumarbaz) adlı eserini çevirerek Fransız sahnesine taşıması olmuştur. George Lillo'nun eserlerine büyük bir hayranlık besleyen Diderot, burjuva dramının belirgin bir örneği olan bu oyunu Lillo'nun eserleriyle birlikte değerlendirerek burjuva

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü mezunu, çevirmen, Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü Yüksek Lisans öğrencisi

¹ Berke Vardar, **Fransız Edebiyatı**, İstanbul, Multilingual, 1998, s. 260

gerçekçiliğinin tiyatrodaki kendisini göstermekte olduğunun ayırıcılığına varmıştır.² Gerçekten de bu yazarların (ve kendilerinden sonra gelecek diğer XVIII. yüzyıl yazarlarının) eserleri farklı bir seyirci tipolojisi düşünülerek yazılmıştır. Bu seyirci tipi tiyatroyu kendisini eğitebileceği, erdem kazanabileceği bir mekan olarak gören burjuva seyircisidir. Burjuva seyircisi mutluluk gözyaşlarıyla kendinden geçebilmek, insan duygularının evrensel acılarına gösterilen merhamete tanık olabilmek ve sahne üzerinde gündelik hayatından gerçek kesitler görebilmek için tiyatrolara gitmeye başlamıştır. Toplumun her kesiminden hayatların konu olarak işlendiği bu “erdemli oyunlar” burjuva izleyicisinin, tiyatro yoluyla düşünmeye, içinde bulunduğu gerçekliğe şahit olarak kendisini yönetenleri sorgulamaya başlamasına neden olmuştur.* Burjuva gerçekçiliğinin yansıtıldığı bu oyunlar bir psikolojik dramın gelişmesi anlamına da gelmektedir ki bu yeni tiyatro türü beraberinde yeni bir oyuncu modelini de beraberinde getirmektedir. 1770’lerde kaleme aldığı ve dilimize *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* başlığıyla çevrilen *Le Paradoxe sur le comédien* adlı eserinde Diderot, oyunculuğa ilişkin o güne dek yerleşmiş olan anlayışları sorgulamakta ve “seyirciyi etkileyebilmek için oyuncunun kendi oyununa kapılmaması, duygusuz kalması gerektiğini”³ savunmaktadır. Bir başka deyişle burjuva dramının oyuncusu duygularını, sahne üzerinde taşıdığı karakterden ayırmayı başarabilen oyuncudur.

XVIII. yüzyıl, Fransa için bir Tiyatro Çağı olarak kabul edilmektedir. Sahnelenen oyunlarda toplumun her kesiminden insan yaşamının konu olarak ele alınması, tiyatro salonlarını bireylerin hem ortak hem de farklı tecrübeleri paylaşabilecekleri bir yer haline getirmiştir. Bununla birlikte Saray, tiyatroyu salt bir eğlence aracı olarak görmüş ve tiyatroyu bu amaçtan uzaklaştıracak her türlü çabayı yasaklamıştır. Bu yasağa rağmen burjuva dramı yazarları tiyatroyu etik değer ve davranışların öğretilebileceği bir okul olarak görmüşler ve burjuva izleyicisinin tiyatro yoluyla düşünmesini, erdemli birer insan olmalarını öğretmek toplumsal iletişimi daha sağlıklı bir seviyede gerçekleştirmesini sağlamaya çalışmışlardır. Tiyatroyu sadece bir eğlenme biçimi olarak görmeyen, aynı zamanda insan aklının üstünlüğü üzerine kurulu

² Diderot’nun İngiliz tiyatrosu, burjuva dramı türünde eserler vermiş olan Pierre Carron de Beumarchais ile Michael Jean Sedaine’in oyunları üzerine görüşleri ve kuramını örneklendirmeye çalıştığı iki dramı; *Le Fils Naturel ou les Epreuves de la vertu* (Piç ya da Erdemin Geçirdiği Sınavlar) ve *Le Père de famille* (Aile Babası) üzerine bir değerlendirme için bkz. John Morley, **Diderot and the Encyclopedists**, The Macmillan Company, New York/USA, 1905, s. 129-143

* XII. ve XIII. yüzyıllarda (gerçekleşen kent devrimiyle) ortaya çıkan burjuvazi, kentlerde feodal düzenin kısıyında kendi dinamiklerini geliştirmiştir. Kendisine ait bir sosyal iktidara da ancak Fransız Devrimi’yle sahip olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde burjuvazi, elinin altında tiyatro aracı olmasa da bile çıkarları gereği içinde bulunduğu düzeni sorgulama gereği duyacaktır.

³ Berke Vardar, **Aydınlanma Çağı Fransız Yazını**, Kuzey Yayınları, Ankara, 1985, s. 67

Aydınlanma düşüncesinin gelişebileceği bir platform olarak gören Diderot'nun “duygularından arınmış” burjuva aktörü, sahne üzerindeyken kendisine müdahale edebilecek her türlü dış etkenin de hakkından gelebilecektir. Duygularını rolünden ayırabilmesi burjuva oyuncusunun politik kimliğini, dünya görüşünü ya da gerçek karakterini “erdem maskesi” altında gizleyebilmesini sağlamaktadır. “*Sahne oyuncusunun modelinin gündelik ilişkilere de yansıtılabilecek bir model olabileceğinin ipuçlarını*”⁴ veren Diderot, oyuncu özelinden yola çıkarak durumun burjuva seyircisi için de pek farklı olmadığını savunmuştur:

“*Comédie'nin kapısına gelen yurttaş bütün kusurlarını, çıkarken tekrar alıp gitmek üzere, orada bırakır. Tiyatroda bulunduğu sürece o, artık adaletli, tarafsız, iyi baba, iyi dost ve erdem aşığdır...*”⁵

Diderot'nun başını çektiği burjuva dramı yazar ve kuramcılar tiyatro sahnesini, erdem ve iyiliğin ödüllendirildiği, izleyicinin aydınlatılacağı didaktik bir alan olarak görmüşlerdir. Aralarında Pierre Caron de Beumarchais ve Louis-Sébastien Mercier'nin de bulunduğu oyun yazarları sahne üzerinde gerçeğin bir yansımasını yaratmaya çalışmışlar, sahnelenen oyunlardaki gerçekliğin üzerinde durarak tiyatro izleyicisini duygulandırarak etkilemeyi amaçlamışlardır. Bu noktada Diderot'nun geliştirdiği kuramın, XVIII. yüzyıla dek geçerli tiyatro anlayışını oluşturan Aristotelesçi paradigmadan farklı olduğu görülmektedir. Aristoteles'in tragedyanın amacı olarak gördüğü katharsis kavramı, Diderot'nun kuramında duygulandırarak eğitmek kavramına dönüşmüştür.⁶ Tiyatronun kitleler üzerindeki bu didaktik etkisi, Diderot'nun tiyatro sahnesini kilisenin yerini alarak erdemin öğretileneceği yepyeni bir mekan olarak tasarlamasına sebep olmuştur.* Bu noktada burjuva dramının, yeni düşünme biçimleri yaratarak, toplumdaki bireyleri aydınlatacak olan kültürel değişimin ideolojik bir aygıt olma işlevini gördüğü gözlemlenmektedir. Başka bir deyişle bu kültürel değişim burjuvazinin, Ancienne Rejim'in

⁴ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 26

⁵ Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çeviri: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996, s. 76

⁶ Diderot'nun, Aristoteles ve Platon'un görüşlerine ilişkin bir değerlendirme için bkz. Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 27-35

* Aslında Diderot'nun yazın hayatına bakıldığında, eğlence ile öğretme eylemleri arasındaki diyalektik ilişki üzerinde ilk olarak 1757 tarihinde yazdığı *Entretiens sur le Fils Naturel* (Piç Oyunu Üstüne Konuşmalar) ile 1758 tarihli *Discours sur la poésie dramatique* (Dramatik Şiir Üzerine Deneme) adlı incelemesinde durduğu görülmektedir. *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* bu bilgi ışığında okunulduğunda Diderot'nun daha önceki görüşlerine, döneminin oyunculuk anlayışını sorgulayarak daha geniş bir perspektif kazandırdığı gözlemlenmektedir.

klasik iktidarları olan kilise ve krallık/senyörlük kurumlarının yerine kendisini geçirerek Batı toplumunda söz sahibi olma çabasının bir başlangıcıdır.

O güne dek sahne üzerinde krallar, soylular ve yarı-Tanrılar'a ait doğa üstü olayların işlendiği konuları görmeye alışmış olan tiyatro izleyicisi, artık elle tutulabilir, kendi hayatlarına ait gerçek enstantanelerle anlatılan olayların izleyicisi haline gelmiştir. Mevcut tiyatro kuramları ve dönemin hakim görüşleriyle bir hesaplaşma içine giren Diderot, temelleri Antik Yunan tiyatrosunda bulunan bu anlayışları sorgulayarak tiyatro oyunlarında gerçek konuların işlenmesi gerektiğini belirtmiştir:

“İKİNCİ

Peki, niçin başkaldırmıyorlar tiyatrodaki?

BİRİNCİ

Çünkü, tiyatrodaki bir anlaşma vardır. Koca Aiskhylos tarafından ortaya atılmış bir formüldür bu; üç bin yıllık bir protokoldür.

İKİNCİ

Peki, bu protokol daha uzun zaman sürecek mi?

BİRİNCİ

Bilmem. Bildiğim bir şey varsa, o da yaşadığımız yüzyıla ve ülkeye yaklaşıldığı ölçüde ondan uzaklaşıldığıdır.”⁷

Döneminin hakim tiyatro anlayışını bir “protokol” olarak niteleyen Diderot, Sir Isaiah Berlin'e göre, “sosyal yaşamı büyük bir fabrika atölyesi olarak değerlendirmiştir.”⁸ Diderot'nun neoklasik akımın tumturaklı dili ve oyunculuk anlayışının kısıtlı -çoğu zaman donuk- hareketleri karşısında düzyazı ve “insanı evrenin akışına bağlayacak bir ifade biçimi olarak gördüğü”⁹ jestlerden oluşan bir oyunculuk biçimini savunması, tiyatrodaki gerçekçiliğin bir yansıması olarak kendisini göstermiştir. Soylular arasındaki ilişkilerin işlendiği, iktidar, mutluluk, güç ve çıkar için her yola başvuran saray insanların konu edildiği neoklasik tiyatrodaki karşısında oluşan, halkın gündelik hayatının ele alındığı burjuva dramının vazgeçilmez konusunun aile içi ilişkiler olması

⁷ A.g.e. s. 30

⁸ Isaiah Berlin, **The Age of Enlightenment**, Mentor Books, New York/USA, 1956, s. 21

⁹ Meg Mumford, “Barthes on Brecht's Tableau: Fetish Meets Flux”, **Communications, Volume 32, June 2003**, Editor: Gudrun Tabbert-Jones, International Brecht Society, Maryland/USA, s. 44

bu türün “domestik tragedya” olarak da anılmasına sebep olmuştur. Neoklasik tiyatro eserlerinde başlıca mekan olan sarayın yerini artık sıradan evler almıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Diderot’nun, kuramını örneklendirmek için yazmış olduğu iki oyununda -*Piç ya da Erdemin Geçirdiği Sınavlar* ile *Aile Babası*’nda- aile içi ilişkileri ele alması şaşırtıcı değildir. *Aile Babası*, oyunun başlangıcında aile bütünlüğünün sekteye uğraması, ama sonunda bu bütünlüğün tekrar sağlanması üzerine kurgulanmış bir domestik tragedya’dır. Ailenin oğlu Saint-Albin, sevmiş olduğu yoksul kız Sophie yüzünden amcasının kendisini mirasından mahrum etme tehdidiyle karşılaşmış, bunun üzerine Albin’in babası kızını bu aşktan vazgeçirmiştir. Bununla yetinmeyen amca, Sophie’ye fahişe olduğu iftirasını atarak hapse girmesine neden olur. Bunun üzerine Albin’in ailesini reddederek bağlarını koparması, ailenin toplumca saygın olarak görülen bütünlüğünün bozulmasına yol açar.* Oyunun sonunda ise Albin’in babasının şefkatli tutumuyla iki genç evlenerek ailedeki bütünlük tekrar sağlanmıştır. Benzer bir kurgunun, *Piç ya da Erdemin Geçirdiği Sınavlar* için de geçerli olduğu görülmektedir. Clairville ve Dorval, Rosaile adlı bir genç kıza sevmektedirler. Arkadaşının yardım isteğini kıramayan Dorval, Rosaile’den vazgeçer fakat oyunun sonunda Dorval ve Rosaile’in aynı babadan olduklarının anlaşılması, ailenin kudsietine olan inancı pekiştirici niteliktedir ve bu kudsieteye herhangi bir zarar gelmemesiyle “mutlu son” arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Burjuva ailesindeki bütünlük olgusunun tiyatro eserleriyle desteklenmesi kuşkusuz burjuvazinin Fransız Devrimi’ni gerçekleştirmesine kadar varacak gelişimini hızlandıran bir etken olmuştur. Merkezi otoriteyi destekleyen klasik tragedyanın karşısında gelişen burjuva dramı, orta sınıfın önemli bir dayanağı haline gelmiştir.

Diderot’nun *Piç Oyunu Üstüne Konuşmalar, Dramatik Şiir Üzerine Deneme ve Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* başlıklı çalışmalarında döneminin oyunculuk ve tiyatro anlayışının yanı sıra tiyatro sahnesine ilişkin yeni öneriler getirdiği görülmektedir. Gerçeğin bir yansıması olarak gördüğü tiyatro sahnesinin önünde bulunan izleyici koltuklarının kaldırılarak gerçeklik olgusunun kuvvetlendirilmesi görüşü -kuramının, burjuvazinin salt bir simgesi olduğu göz önünde bulundurulduğunda-, XIX. yüzyılda kendisini toplumdan soyutlayarak ayrıcalıklı bir sınıf halini alacak olan burjuva sınıfının geçirdiği evrim açısından dikkat çekicidir. Burjuvazi, Diderot’nun yaşadığı dönemde halkla iç içe olan konumunu XIX. yüzyılda değiştirmiştir. Siyasal iktidarını oluşturup toplumdaki gelişmeler üzerinde gerçek bir üstünlük kazanması nedeniyle

* Bu noktada burjuva hukuku ve ahlakının aile kavramını yücelterek kutsallık atfettiği vurgulanmalıdır. XVIII. yüzyıl burjuva anlayışına göre, sıradan bir ailenin dahi bir kudsietesi vardır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, sıradan bir ailenin saygınlığının tüm toplumun tarafından kabul edebileceği yorumu yapılabilir.

kendisini toplumun diğer sınıflarından/kesitlerinden ayırt etme kaygısı içindedir. Bu nedenle Karl Marx, Pierre Joseph Proudhon ve Saint-Simon gibi bazı düşünürlerin gözünde “ilerici sınıf” konumundan “gerici sınıf” konumuna düşmüştür. Bu duruma bağlı olarak burjuva tiyatrosu da belirli bir değişim geçirecektir.¹⁰

Diderot'nun görüşlerinin, tiyatrodaki gerçekçilik kavramının oluşması, sahne üzerine günlük hayatın taşınması ve yaşadığı güne değin oyuncuyu yazarın adeta bir kuklası olarak gören hakim anlayışın sorgulanmasında çok etkili olmuştur. Bu anlayış aynı zamanda oyuncunun duygularından arınmasını, kendine has model oluşturarak oyun yazarının kurgusuna sahne üzerinde yeni bir biçim vermesini, böylece oyunculuğun ayrı bir disiplin olarak kabul edilmesini sağlaması bakımından büyük öneme sahiptir. Oyuncunun, sahne üzerindeki performansını gündelik hayattan yapacağı gözlemlerle zenginleştirilmesi kuşkusuz bir birey olarak içinde bulunduğu gerçeği daha başarılı bir şekilde yansıtmaya neden olacaktır. Diderot'nun görüşleri günümüzde bireyin, geleneksel anlayışlar tarafından oluşturulmuş kalıplaşmış dünya görüşünü redderek, gözlerini çevresinde olup bitenlere çevirerek, gözlem yaparak gerçek dünyayı algılaması olarak da okunabilmektedir. Bununla birlikte, burjuva dramı ile gelişen tiyatro sahnesini toplumu eğitebilecek didaktik bir alan olarak gören düşünce biçiminin, zaman içinde gelişerek politik, ideolojik söylemlerini seyirciye empoze eden otoriter bir anlayış haline gelmesi ise günümüz tiyatrosundaki en büyük sorunsallarından biridir. Bugünün tiyatro anlayışı anlatımda didaktikliği radikal bir tarzda sorgulamaktadır. Şüphesiz Diderot, XVIII. yüzyılda hakim olan tiyatro anlayışının halkça benimsenebilmesi için tiyatroyu didaktik bir araç olarak görmüştür. Fakat daha sonra yüzyıllarda gelişecek burjuvazinin, Diderot'nun tiyatro anlayışını ne ölçüde sürdürdüğü de başka bir tartışma konusudur.

KAYNAKÇA

- BERLIN, Isaiah (1956), **The Age of Enlightenment**, Mentor Books, 1956, New York/USA

¹⁰ Tarihsel süreç içinde burjuvazinin geçirmiş olduğu evreler ve endüstrileşme ile birlikte yükselişi üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz. Baykan Sezer, Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, “Endüstrileşme ve Yükselen Burjuva Sınıfı”, **Sosyoloji Yıllığı Kitap 12: Tarihte Doğu-Batı Çatışması**, Yayına Hazırlayanlar: Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, Kızılelma Yayınları, İstanbul, 2005, s. 388-394

- DIDEROT, Denis (1996), **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çeviri: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, 1996, İstanbul
- HOWARTH, William D. (1997), **French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789**, New York: Cambridge University Press, 1997, New York/USA
- KARABOĞA, Kerem (2005), **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, İstanbul
- MUMFORD, Meg (2003) “*Barthes on Brecht’s Tableau: Fetish Meets Flux*”,
- **Communications**, Volume 32, June 2003
- MORLEY, John (1905), **Diderot and the Encyclopedists**, The MacMillan Company, 1905, New York/USA
- SEZER Baykan, EĞRİBEL Ertan, ÖZCAN Ufuk, “*Endüstrileşme ve Yükselen Burjuva Sınıfı*”, **Sosyoloji Yıllığı Kitap 12: Tarihte Doğu-Batı Çatışması**, Yay. Haz. Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, Kızılelma Yayınları, 2005, İstanbul
- VARDAR, Berke (1998), **Fransız Edebiyatı**, Multilingual, 1998, İstanbul
- VARDAR, Berke (1985) **Aydınlanma Çağı Fransız Yazını**, Kuzey Yayınları, 1985, Ankara, İstanbul

Abstract

In theatre, realism is inextricably connected to new social forces aiming at revising the established social order. The development of realism as a concept in theatre history can be traced in eighteenth century bourgeois drama. This article entitled “Bourgeois Drama, Denis Diderot and Realism in Theatre” investigates the birth of realism in theatre by taking into account Denis Diderot’s remarkable study “Paradox of Acting” whose primary focus is the notion of actor-character split. Furthermore, the article gives an account of the theoretical basis for his ideas of instruction through theatre which the French philosopher expounds further in various essays such as “Commentaries on the ‘Natural Son’” and “Discourse on Dramatic

Poetry". Apart from that, the article aims at pointing out how Diderot's theories united the bourgeoisie against the Old Regime by functioning as an ideological instrument of cultural change. The essay concludes with an evaluation from a contemporary perspective.