

AMERİKAN TİYATROSUNDA SANAT VE POLİTİKA: ELMER RICE VE
CLIFFORD ODETS'İN OYUNLARINDA BİREYSEL BAŞKALDIRI TE-
MALARI

Art And Politics in American Theater: Themes Of Individual Rebellion in El-
mer Rice and Clifford Odets' Plays

(Makale Geliş Tarihi: 24.11.2019/ Kabul Tarihi: 15.12.2019)

Deniz ARAS*

Öz

Politik tiyatro, sanatın birey ve toplum üzerinde yaratabileceği etkinin bir ifadesi şeklinde ortaya çıkarken, iki Dünya savaşı arasında sıkışıp kalan insanlığın tanıklık ettiği radikal değişikliklerle birlikte değişmesi gereken düzene işaret eder. Siyasi bilincin gelişmesi için tiyatronun bilinçlenmesinin gerekliliği ve yükselen Marksizm düşüncesiyle birlikte önem kazanan toplumsal eleştiri, 1930'lara doğru Amerikan tiyatrosu içerisinde tartışmasız bir yere sahip olur. Dönemin yazar ve sanatçıları, sorgulanması gereken gerçekleri ve değişmesi gereken düzeni, toplumun değer yargılarını yeni bir politik duruşla birleştirerek aktarmaya çalışırlar. Bu dönem içerisinde ortaya koyulan yapıtlar ise dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarına tepkisiz kalamayan sanatın başkaldırısıdır. Bu çalışmanın amacı, Amerikan tiyatrosu içerisinde yer alan Clifford Odets ve Elmer Rice'ın oyunları üzerinden toplumsal gerçekçilik ve solcu tiyatro anlayışıyla izleyici duygusunun ve katılımının tamamını talep eden tiyatronun kapitalist sisteme karşı birleştiği politik hareketin sanatsal başkaldırısını açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Politika, Amerikan tiyatrosu, Başkaldırı, Politik Tiyatro.

Abstract

It can be said that political theater emerges as an expression of the influence that art can have on individual and society. It also points to the social and political order that must be changed considering the radical changes witnessed by humanity trapped between the two World Wars. Social criticism,

* Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü; *Asst. Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Letters, American Culture and Literature Department*, deniz.aras@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3722-6831>

which gained importance with the necessity of the awareness of theater for the development of political consciousness and with the idea of rising Marxism, has an indisputable place in American theater towards the 1930s. The writers and artists of the period try to focus on the facts to be questioned and the order to be changed by combining the value judgments of society with a new political understanding. For this reason, the works/plays created in this period can be considered the rebellion of art which cannot remain silent to the social, economic and political conjuncture of the period. The aim of this study is to point out the artistic rebellion of the political movement against the capitalist system, which demands the full sense of critical awareness and participation of the audience with social realism and leftist theater understanding through the plays of Clifford Odets and Elmer Rice in the American theater.

Keywords: Art, Politics, American Theater, Rebellion, Political Theater.

Giriş

Tiyatroyu politikaya yönlendiren ya da politikayı tiyatroya dahil eden, tarihsel sürecin ve siyasal karmaşaların kaçınılmaz bir biçimde gündelik ve toplumsal yaşamı etkilemesidir. Birinci Dünya Savaşı, endüstrileşme, doğurduğu kapitalizm, 1917 Sovyet Devrimi, Nazi Almanyası ve bunların beraberinde getirdiği karmaşa ve düş kırıklıklarıyla birlikte, sanat, toplumsal yaşam ve politik alanda kalıcı çözümlere, sanatçılar da sanatta yeni arayışlara odaklanır. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başına doğru gerçekçiliğin ve kullanılan tekniklerin toplumsal olanı ve bireyin içinde bulunduğu durumu anlatmakta yetersiz kalmasıyla birlikte süreç içerisinde ortaya çıkan ekspresyonizm, sembolizm, fütürizm, dadaizm gibi modern akımlar ve bu akımların bir göstergesi şeklinde sahnede görünür hale gelen yenilikçi teknikler, yenilikçi kuram ve kuramcıların iç içe geçmiş ya da birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken sanat ve yaşamın birlikteliğine olan vurgusuyla tiyatro alanında da kullanılmaya başlanır. Toplumsal gerçekçiliğin kaçınılmaz bir biçimde bağlı olduğu politik temellerin şekillendirmeye başladığı tiyatro sahnesinde bu yeni akım ve teknikler, toplumsal eleştiri ve propaganda oyunlarında kullanılmaya başlandığında politik tiyatronun da temelleri atılmış olur. Politikanın tiyatronun bir parçası haline gelmesini hızlandıran şey ise Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik krizdir. Kriz, işsizlik, yoksulluk, düş kırıklıkları, Avrupa’da yayılan Sosyalizm ve Sovyet Devrimi’nin dayanağı komünizmin giderek sempati kazanmasını sağlarken, güçlü kapitalizm eleştirisi ve eşitlikçi bir toplum önermesiyle de Marksist düşüncenin uygulanabilirliğine olan inancı artırır.

Erwin Piscator’un yazılarının ve deneyimlerinin birleştiği *Politik Tiyatro*, tiyatronun işlevini yeniden tanımlarken, Bertold Brecht’in *Epik Tiyatro*’su geleneksel olanı yıkarak, yönetmen, oyuncu, izleyiciyi ve sahneyle ilişki içerisinde olan herkesi epik-diyalektik bir tiyatro anlayışını ve yeni önermeleri deneyimlemeye davet eder. Bu davet, birbirinden keskin çizgilerle ayrılmış iki ayrı kavram olan sanat ve politikanın sundukları içerik – toplum ve yaşam – bağlamında birbirine derinden bağlı olduğunun

göstergesidir. Jacques Rancière'in deyiimiyle “*sanat ve politika, uyumsuzluk biçimleri olarak, yani duyumsanabilir olanın ortak deneyimini yeniden yapılandırma işlemleri olarak birbirine bağlıdır*” (Rancière, 2013: s. 61). O halde politik tiyatronun yapması gereken, yaşam ile oyun arasındaki farkı karartarak, yaşam deneyimlerini Brechtçi bir bilinçlenmeyle sahneye getirmek ve oyunu bir ‘ikna’yla sonuçlandırabilmektir. Bu bağlamda, en genel tanımıyla politik tiyatronun amacının, izleyicide bir bilinçlenme yaratarak politik bir durumu kültürel bir platforma taşıyabilmek olduğu söylenebilir. Böylelikle, bu kültürel platformda “*bir nedeni olmadıkça düşünmeyen ilgili kişiler*” (Benjamin, 2014: s. 18), kendisiyle ilgisi yokmuşçasına seyirci kaldığı politik durumların etki alanının tam ortasında kaldıklarını ve yaşamları içerisinde düzeltmeye/düzenlemeye çalıştıklarının ön koşulunun politik ve toplumsal olanın birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu mevcut durumun değişmesinin gerekliliğini fark edebileceklerdir. Bu amaçtan yola çıkarak, tiyatrodaki Marksist ideolojinin egemen olduğu oyunlar sahnelenir. Dolayısıyla, politik yapıtlarda karşıt karakterin, sistem ve toplumsal normlar olduğunun, çözüme gidebilecek yolun ise toplu bir bilinçlenme gerektirdiğinin vurgulanması gerekir. Politik oyunlardaki kurguda, çözümün bir parçası olarak önerilen şey, sisteme karşı durabilecek gücü/kolektif bilinci oluşturabilmek için bir kahraman yaratmak, bu süreçle amaçlanan ise ortak düşmanın – sistemin – varlığını yok etmenin gerekliliğini izleyicinin zihninde anlamlandırabilmektir. Politik tiyatrodaki bir oyunun etkileyciliği, bir anlamda izleyicinin kendisini ve yaşam deneyimlerini sahnede bulabilmesine bağlıdır. Piscator bu bütünleşmenin politik tiyatro için önemini şu şekilde açıklar:

“Yazarın istediği mesaja öncelik vermek her zaman gerekli değildir. Aksine, halk ve tiyatro, devrimci kültür için ortak bir arzuya ulaşmak için birlikte çalıştıkları anda, burjuva toplumun çürümesini gösterip göstermediği ya da kapitalist ilkeyi özel bir açıklıkla ortaya koyup koymadığının hiçbir önemi olmaksızın, hemen hemen her tür burjuva oyunu, sınıf mücadelesi kavramını güçlendirmeye ve tarihsel gerekliliğine getirdiğimiz devrimci anlayışımızı arttırmaya hizmet edecektir”(Piscator, 1920: s. 221).

Bu amaçla yola çıkan ve izleyiciyi etkilemeye çalışan oyun yazarları, grev, sınıf ayrımı, savaş karşıtlığı, faşizm ve kapitalizm karşıtlığı gibi konuları içeren oyunlar yazarlar. Oyunlar içerdikleri konuların aksine tamamen iyimser oyunlardır. Çünkü mevcut durumun ancak iyimser düşünceyle değiştirilebileceğine inanılır. Dolayısıyla, politik tiyatrodaki, tiyatronun araçsallığı, sınıf savaşımına doğrultulmuş bir silahla amaçta birliği eylemde bütünlüğü ifade eder. Politik tiyatronun kendisinin izleyiciye ileteceği mesajın, yalnız olmadıkları, paylaştıkları acının ortak olduğu gibi çözümünde aynı amaca odaklanabilmeye olduğunu göstermesi gerekir. Politik bir mesaj, politik tiyatronun izleyici üzerinde hedeflediği beklentileri gerçekleştirebildiği kadarıyla yetkin, etkili ve etkindir. Çünkü “*öğretici bir oyunun, güzellik nesnesinden ziyade işlevsel bir araç olması amaçlanmıştır ve [bu oyunlarda] oyunun yazıldığı ve sahnelendiği toplumsal bağlam önceliklidir*”. (Smiley, 1972: s. 7). Bu nedenle, izleyiciyi harekete geçirebilmek, bilinçlendirmek ve cesaretlendirmek adına düzenlenen içerik düzenininin

ve “*sahne yönergelerinde veya oyun kişilerinin diyaloglarında ortaya çıkan sözel göstergelerin baskınlığı*”nın (Toksoy Çeber, 2016: s. 54), aynı amaca hizmet eden biçimsel özelliklerle tamamlanması gerekir. Bu nedenle olaylar, dramatik olarak tamamlanmış birbirinden bağımsız bölümlere ayrılarak episodlar halinde verilir. Aristotelesçi organik birliğin parçalandığı episodlara ayrılmış politik oyunların en yaygın şekliyle kışkırtıcı propaganda oyunlarında “*farklı karakterler, bu episodlarda aynı toplumsal sorunun farklı yönleriyle yüz yüze gelirler. Farklı sorunlarının temelinde tek bir soruna dayalı olduğunu fark ettiklerinde ise izleyiciyi de onlara katılmaya davet ederek savaşmak için bir araya gelirler*” (Scharine, 1991: s. xviii). Oyunlarda, mevcut durumlar ve bu durumların nedenleri episodlarla izleyiciye aktarılır; amaç duygusal patlama yaratıp uyanışı sağlamaktır. Daha çok fabrika köşelerinde işçilerin kendileri tarafından sahnelenen kışkırtıcı propagandalardaki Marksist ögenin alıcı kitlesinde – yani işçi, emekçi sınıfında – anlaşılır kılınp özümsebilmesi için sahne düzeni sadeleştirilmelidir. Çünkü amaç, emekçi sınıfa toplumsal bilinçlenmenin gerekliliğini anlaşılır bir şekilde aktarmak, duygularını provoke ederek, bu entelektüel başkaldırıya toplumu da dahil edebilmektir. Bu nedenle oyunlarda düz, basit, anlaşılır bir dil, detaysız açık bir sahne dekoru, sınıfsal farklılıkların altını çizen/birbirinden ayıran simgesel isimler, tipler, semboller ve sloganlar kullanılır. Sahnede politik tiyatrunun temel anlayışına uygun daha fazla kitlelere ulaşabilme adına ‘basitleştirme’ uygulanırken, etkileyici olaylarla oyunun gerilimi artırılır ve kışkırtıcı propagandaların en vurucu ögesi olarak oyun, sonunda bir eyleme çağrıyla sonlandırılır.

Ortaya çıktığı dönemin toplumsal, ekonomik ve politik durumundan ayrı düşünülmemeyen sanat ve edebiyat, iki dünya savaşı arasında yaşananların toplumda yarattığı radikal değişikliklerden de etkilenir. Amerika’da Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarının getirdiği karanlık, gelecek için hiçbir ümit ışığının olmadığı bir kanıtı olarak görülür. 5 Ekim 1929’daki ‘The Wall Street Crash of 1929’ olarak anılan borsanın düşüşü, Amerika’yı İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar etkisi altına alacak ‘Büyük Bunalım Yılları’ dönemini başlatır. Ekonomik çöküş ve borsanın ani düşüşü Amerika’da krize neden olur ve pek çok banka kapanırken, fabrikalar da üretimi durdurmak zorunda kalır. Çiftçiler satamadıkları ürünlerini yakıp dökerek hükümeti protesto eder. Bunalım, insanları işsizlik, yoksulluk ve açlığa sürüklerken, değişen değer yargıları da toplum düzenini altüst eder. Bireysel başarı ve aile kavramını temel alan Amerikan Düşü, savaşların acımasız sonuçlar doğurduğu, insanların ahlaki değerlerini kaybettiği ve iyi olana inancını yitirdiği kapitalist bir düzene dönüşür. Bu dönüşümle birlikte oyun yazarları da kapitalist toplum düzeninin ve bu toplum düzenin getirdiği materyalizmin ve yaşanmış olan bir savaşın bireyler ve toplum üzerinde yarattığı yıkıcı etkiler üzerinde durur.

Amerikan tiyatrosunda amatör tiyatro gruplarının en önemli ortak katkıları toplumsal eleştiridir. 1920’lerde döneminin etkisi olarak, mekanikleşmenin göstergesi olan mekanik hareketler, emeğin üretime, insanların birbirine olan yabancılaşması ve endüstrileşmenin bir sonucu olarak toplumsal ve ahlaki değerlerini yitirmesiyle gelen

yalnızlıkları, bencillikleri ve fark etmeden yıkıcılığa doğru sürüklenmeleri dönemin sahnesinde en sık görülen temalardır. Elmer Rice'ın *The Adding Machine*'i dönemin en çarpıcı toplumsal eleştirisi örneklerinden biri olarak kabul edilir. 1923'te sahnelenen "*The Adding Machine, işleyişini sağlayan bireyleri sömüren ve tüketen modern teknoloji toplumunun acımasız bir resmidir*" (Miller ve Frazer, 1991: s. 159). Zero, 25 yıl boyunca aynı şirkette bir gün bile işini aksatmadan çalıştıktan sonra bir gün işten atıldığını ve bir hesap makinesiyle değiştirildiğini öğrenir. Kızgınlığını kontrol edemeyen Zero patronunu öldürür ve suçlu bulunarak idam edilir. Cennete benzeyen Elysian Fields'de 25 yıl bir hesap makinesini çalıştırdıktan sonra Elysian Fields'in patronu Charles gelir ve Zero'ya işe yaramaz bir üretim olduğunu ve ruhunun dünyaya bir bebek olarak yeniden kullanılmak üzere gönderileceğini bildirir. Zero, bir köle olarak yaşayacağını, önceki dönüşleri gibi aynı şeylerin olacağını bilerek bir daha dünyaya gitmek istemez. Charles Zero'ya yanında hatıralarını unutturacak birinin eşlik edeceğini söyler ve oyun Zero'nun Hope adında çekici bir kızla birlikte, yaşadıklarını unutmuş olarak dünyaya gidişinin bildirilmesiyle sona erer.

Zero, kendisinden insanlığını çalan endüstri toplumunun kurbanıdır. Bu acımasız toplum, Zero'nun hem yaşamında hem de ölümünden sonra döngüsel olarak yaşadığı deneyimdir. Mekanikleşen toplumun monotonluğu ve alternatifsiz tek tip oluşu, Zero'nun korkularını arttırırken, aynı zamanda davranışlarında da dengesizliğe yol açar. İşten atıldığı gün Zero'nun düşledikleri patronun vereceği haberdan farklıdır. Zero'nun düşlediği, çabaladığı 25 yıl için takdir edilmek ve önemsenmektir. Konuşacağı ana kadar Zero, adını bile bilmeyen patronuyla olan iletişimini, insani ve ahlaksal değerler çerçevesinde değerlendirmeye veya öyle değerlendirildiğini farz etmeye çalışır. Öte yandan patronu için Zero'nun hiçbir önemi yoktur. Zero'nun yaptığı işi daha kısa sürede otomatik olarak yapan bir makinenin gelişi, artık Zero'yu işe yaramaz bir hale getirir.

Rice'ın 1923'de oyundan çıkardığı beşinci sahne, 1956 gösteriminde ilk kez sahnelenir. Rice, bu sahneyle mekanikleşen topluma ve bireyleri hissizliğe sürükleyen toplumsal normlara, çözüm yolu aranmadığı takdirde insanlığın ulaşacağı noktaya işaret eder. Hapishanede Zero, bir rehber eşliğinde hayvanat bahçesindeki bir hayvanmış gibi "insan türü" tanımıyla halkın gösterimine sunulur:

"REHBER: Bayanlar baylar bu oldukça ilginç bir model; Kuzey Amerikalı katil, insan türü, doğal yaşam alanı Kuzey Amerika. ... Kendi türünün tüm karakteristik özelliklerini gösteriyor. Tipik bir Amerikalı olarak yumurta ve jambon yiyor" (Rice, 1997: s. 27).

İnsan olmanın makineleşen modern toplumun içerisinde bir değeri yoktur. Bireyin içinde bulunduğu durum, çıkarlara uyum sağlayabilecek düzeye çekilerek, sayılarla isimlendirilen bireyden ve durumdan fayda sağlanmaya çalışılır; Zero'nun insan oluşunun bir başlangıcı ya da sona bağlayacak bir sınırı yoktur. Çünkü insan belirli bir işin içinde yer alabildiği sürece yararlı bir nesne, bir üretdir. Oyunun sonunda Zero'nun Elysian Fields'den dünyaya gönderilişi sırasında, yetkili Charles'la yaptığı

konuşma ve Zero'nun Elysian Fields'de sadece belirli aralıklarla bir makinenin düşmesine basarak yaşamını sürdürüyor olmasına rağmen dönmek istemeyişi, modern toplumda kapitalist düzenin bireye bakışının ve bireyin kaybolmuşluğunun anlatımıdır. Charles Zero'ya "her seferinde daha kötüye giden türe" (Rice, 1997: s. 57) ait olduğunu söylediğinde, Zero başladığında ne olduğunu, daha büyük bir şey olup olmadığını sorar ve Charles, onun bir maymun, sırtında bir kralın ya da bir patronun damgası bulunan bir köle olduğunu açıklar ve ardından "bir hayal kırıklığı, Zero, hayal kırıklığı. Bir atık. Demir çelik üretiminin kölesinin" (Rice, 1997: s. 61) diyerek Zero'yu döngüsel yolculuğuna hazırlar. Zero'nun binlerce kez dünyaya yeniden dönüşü düşünüldüğünde, Elysian Fields, Zero için bir durak yeridir. Wainscott'a göre, "bu durak sadece bir geri dönüşüm odasıdır ve Zero yeniden çıkarlar için kullanılmak üzere yeniden yaşama dönmek zorunda kalacaktır" (Wainscott, 1997: s. 149). Aynı zamanda, Zero'yu önemsiz kılan yerine geçtiği makine değil makineyi elinde tutan endüstri patronudur. Rice, toplumsal eleştirisini izleyiciyi Zero'yu yargılamaya davet ederek gerçekleştirir. Modern toplumun ve kapitalizmin abluka içine aldığı insanlığın iki seçeneği vardır; ya topluma uyum sağlayacak ya da acı çekerek yok olacaktır. Ancak, Charles'ın "yapabileceğinin en iyisi olarak değerlendirildiği" (Rice, 1997: s. 61) Zero'yu Hope'la (Umut'la) dünyaya yeniden gönderişi, Rice'ın materyalist toplum düzenini değiştirebilecek bireylerin var olduğuna dair inancının göstergesidir.

Amatör tiyatro gruplarının başlattığı toplumsal eleştiri, 1929'dan sonra etkin bir şekilde devam ederken, 1920'lerin entelektüel yazarlarının da etkisiyle Devrimci Tiyatro şekillenmeye başlar. Bunalımla birlikte gelen kıtlık, sınıf ayrımı, ırkçılık ve kapitalizme karşı, Karl Marx ve Friedrich Engels'in sosyalizm ve komünizmini temel alan siyasal görüş, 20. yüzyılın başlarında Amerika'da etkin hale gelir. Amerikalı aydınlar, eleştirmenler, yazarlar ve sanatçılar, sistemin değişmesi için çözüm yolu olarak sınıf, ırk ve millet ayrımını ortadan kaldıran komünizm ve sosyalizmi benimserler. Karl Marx ve Friedrich Engels'in Komünist Manifestosu'ndan sonra tüm dünyada sınıfsız bir toplumu amaçlayan bir proleter (işçi) hareketi başlar. Giderek çoğalan işçi tiyatroları, 1930'ların oyunlarında, değiştirmek/dönüştürmek ve konuşamayan kitlenin sözcükleri olmak amacıyla Marksist düşüncenin sosyalist amaçlarla birleştirildiği devrimci değişiklikleri yansıtır. Komünist partinin bir kuruluş, Marksizmin de felsefesi bir yaklaşım olarak birleştirilmesiyle amaçlanan entelektüel bir bilinçlenmeyle 1930'lu yıllarda Amerikan tiyatrosu doğrudan yaşanan ekonomik kriz ve bunalımın bireyler üzerindeki etkisine odaklanır. Tiyatronun politik olduğu bu dönemde, eleştiri protesto şeklini alır ve toplumun temel yapısına etki eden kapitalizme Marksist bir yapıyla yönelir. Sanatın silah olarak kullanılmaya başlandığı bu dönemde Rice gibi radikal yazarlar, üst sınıfa doğrudan bir eleştiri getirmedikleri için eleştirilir. Ancak bu yazarlar toplumsal eleştiriye ilk başlatan yazarlardır. Dahası Rice'ın 1929'da sahnelenen *Street Scene* ilk proleter oyunlar arasında kabul edilir. Walter Meserve *An Outline History of American Drama* adlı kitabında Rice için şunları söyler: "Cesur bir protestocu olarak [Rice], "bir silah olarak sanat" görüşüne dayanan oyunlar yazdı. Ancak belli Marksist düşünceleri olmasına rağmen, marksist yöntemi kullanmadı" (Meserve, 1997: s.

264). Bir yöntem olarak Marksizmi seçmese de gerçekçi bir oyun olarak kurguladığı *Street Scene*'in realizmi “*kapitalist bürokrasinin insani değerleri yok ettiğini ve komünist olmayan duyguların duyarsızlığını gösterir*” (Wainscott, 1997: s. 183).

Street Scene, New York'ta eski, taş bina bir apartmanda geçer. Bu apartmanda kalan İtalyan, Alman, İrlandalı ve Yahudi ailelerin, oldukça sıcak bir haziran gecesinden ertesi gün öğleden sonra saatlerine kadar uzanan bir günlük yaşamlarını konu alır. Yahudi ailesi Kaplanlar, İtalyan Fiorentinolar, Alman Olsenler, İrlandalı Jones ailesi ve daha pek çok oyun kişisi ve bunların yaklaşık bir günlük yaşamlarıyla *Street Scene*, Elmer Rice'in dönemin Amerika'sını gösterebilme çabasıdır. Brenda Murphy *American Realism and American Drama 1880-1940* isimli kitabında *Street Scene*'in çok karakterli ve karmaşık gibi görünen kurgusunun anlatıma sağladığı katkıyı şu şekilde açıklar:

“*Street Scene*'deki olayların gelişimi, birbiriyle ilgisi olmayan karakterleri, olayları ve diyalogları içeriyor gibi görünmesine rağmen ikili olay örgüsü oyuna izleyiciye tanıdık gelecek dramatik bir yapı katar. Bu ikili olay örgüsü Anna Maurrant, Frank Maurrant ve Steve Sankey arasındaki aşk üçgeni ve Rose Maurrant'ın naif genç bir öğrenci olan Sam Kaplan ile olan masum aşkı ile evli patronu Harry Easter'ın teklifiyle Broadway'ın revü kızı olmanın getireceği “kolay yaşam” arasındaki seçimi üzerine kuruludur. ... [Oyunun sonunda] Frank Maurrant karısını ve Sankey'i vurur ve daha sonra vicdan azabı ve pişmanlık duyduğu Rose ile olan sahnenin ardından hapse atılır” (Murphy, 1987: s. 186).

Toplumun bozulan yapısı, bireylerde görülen inanç ve ahlaki değerlerin kaybı, oyunun başlangıcından sonuna kadar gözlemlenebilen temalardır. Anna Maurrant'ın oğlu Willie'ye bakma bahanesiyle Steve Sankey'nin yanına gittiğinde, apartmandakiler Anna'nın arkasından konuşmaya başlar. Emma Jones, Anna ile Steve Sankey arasındaki ilişkiyi, materyalist bir bakış açısıyla değerlendirir. “*Bakışını gördün mü sanki sütçü değil de Galler Prensi*” (Rice, 1997: s. 76) diyerek Anna'nın Steve Sankey ile yaşamındaki boşluğu doldurmaya çalıştığı düşüncesini göz ardı eder. Jones'un düşünce biçimiyle Anna'nın Sankey'le birlikte olması için – Sankey'in zengin olmadığı düşünülüğünde – mantıklı bir sebep yoktur. Aynı materyalist bakış açısı Rose'un arkadaşısı Lippo ile olan diyalogunda da görülür. Lippo'nun Rose'un hiç görmediği İtalya'ya gitme isteğini “*günün birinde zengin birisiyle evlenirsin; seni İtalya'ya, her yere götürür*” (Rice, 1997: s. 116) şeklindeki art niyetsizce yaptığı konuşma, materyalizmin toplumun yapısına fark ettirmeden sızışımın göstergesidir. Çünkü Lippo, içinde bir kötülük olmadan iyi dileklerini sunmaya çalışır. Ancak söylediklerinin ulaştığı nokta, toplumda huzurlu bir evlilik, sevgi ve değer verme gibi kavramların yerini paranın aldığı gerçeğidir.

Jones Ailesi oyunda, gelen yeni düzeni benimsemiş ve bencilleşerek değer kaybına uğramış ancak bu düzene uyum sağlayabilmiş bir ailedir. Emma Jones oyun boyunca kendisini ve ailesini kusursuz bireyler gibi yansıtır. Her konuşmasında kızı Mae ve oğlu Vincent'ı yücelterek, onları erdemli kişiler olarak gösterir. Ancak Emma

Jones'un başkaları için dile getirdiği her eleştiriden sonraki sahnelerde Rice, Jonesların asıl kimliklerini açığa vurarak toplumun, 'bireylerin giderek bencilleştiği' bir dünyanın parçası olduğunu vurgular. Örneğin, Emma Jones'un söylemlerinde oğlundan "benim Vincent'im" şeklinde bahsettiği Vincent'in masum ve iyi kalpli bir kişiliği olduğunu akıllara getirir. Ancak Rose'u taciz etmeye çalıştığı ve Sam'e karşı gösterdiği şiddet içerikli tavrı, bayağı ve alaycı konuşmalar sergilediği sahneyle Vincent'in kişiliği anlaşılır. Emma Jones toplumun ikiyüzlülüğünün temsilcisidir. Herkesin arkasından konuşarak, tüm ahlaki değerlerin kusursuz temsilcisiymişcesine davranan Jones'un ikiyüzlü yapısı, Frank Maurant'ın karısını öldürdükten sonra polislere vereceği ifadesini Olga Olsen'e söylerken tamamen açığa çıkar:

"Onlara şöyle diyeceğim, 'böyle şeyler hakkında bilgim olmasını benden nasıl beklersiniz?' " (Rice, 1997: s. 146).

Oysa Emma Jones, oyunun ilk sahnesinden itibaren konuyla ilgili olarak meraklı ve aşağılayıcı şekilde konuşan tek oyun kişisidir.

Rice, Rose'un annesinin korkunç ölümünden sonra kardeşini de yanına alarak New York'tan ayrılıp yeni bir yaşama başlayacak olmasını tam bir çözüm gibi sunmasa da bu eylem, çizdiği kendine güvenen güçlü kişilik portresi ile Rose'un bu basit bilindik mekanikleşen hareketlerden uzaklaşacağını ifadesidir. Bu bağlamda Rose oyunda, değişimin sesi ve değişim için gereken gücün simgesidir. *Street Scene*'de değişime çağrı yapan diğer oyun kişisi ise Abraham Kaplan'dır. Kaplanlar, oyunda hem entelektüel kesimin hem de kapitalist düzene karşı marksist görüşün temsilcileridirler. Oyunda Baba Abraham Kaplan, toplumdaki tüm bozulmaları ve aksaklıkları, her şeyi ekonomik sisteme dayandırır. Birinci sahnede, gazetesini okurken, okunacak bir şey kalmadığını, boşanmalar ve skandallardan başka hiç bir şey yazılmadığını dile getirerek toplumdaki bozulmalara vurgu yapar. Kapitalist düzenin insanları içine alarak değiştirdiğini ve bunun toplumun tüm birimlerine yansıdığı gerçeğini her fırsatta dile getirir. Ancak konuşmaları diğer oyun kişileri tarafından ya kabul görmez ya da umursanmaz. Örneğin, Kaplan tek çözüm yolu olarak devrimi gösterip, devrimin gerekliliğinden bahsettiğinde, Frank Maurant *"bu ülkede devrim istemiyoruz, anlıyor musun?"* (Rice, 1997: s. 85) şeklinde yanıt verir. *"Konuşmaları diğer karakterler tarafından kabul edilmese de Kaplan ayrıntılı bir şekilde anlatmaya devam eder ve oyunda karşı çıkan gruba öncülük eden Frank Maurant acımasız ve zalimdir; bir sonraki sahnede karısını öldürür. Rice, Kaplan'a ne kahraman ne de zalim olma özelliğini verir ancak Kaplan değişim için gereken güçlü bir sestir"* (Waincott, 1997: s. 187). Rose ile olan diyalogunda kanunlar ve düzen üzerine eleştiri getirir. Kaplan'a göre sözde bir düzeni sağlamak için sözde kanunlar vardır ve bunlar toplumda 'modern köleliğin' var olduğunu kanıtlar. Abraham Kaplan oyunda kapitalist düzene karşı ve bunu açıkça dile getiren tek karakterdir. Kaplan konuşmalarında burjuva sınıfına da sert eleştiriler getirir:

“Kaplan. (diğerlerine doğru) Bunlar yanlarında iki çocukla yarış atı gibi çamura bulanmış bir şekilde caddede bir aşağı bir yukarı gezerler sonra bu kadınlar gelir ve burjuva ahlakı için dua ederler.

...

Kaplan. ... Bu hayırseverlik, kendi sınıflarını gösterebilme çabasından başka bir şey değildir. Ev sahipleri milyon dolarları çalıp, hayır kuruluşlarına da bir binlik verir.

Maurrant. Öyle mi? ... Buradaki ev sahiplerine ne demeli? Yahudiydi, değil mi?

Kaplan. Yahudi ya da değil – konuyla ne ilgisi var? Dinden bahsetmiyorum, bahsettiğim şey ekonomi. Bu kapitalist sınıf var olduğu sürece –

Maurrant. (sözünü keserek) Benim bahsettiğim şey, kirani ödemiyorsan, gidersin” (Rice, 1997: s. 83).

Rice’ı çağdaşlarından farklı kılan gelecek için beslediği umuttur. Genel olarak oyunda Rice’in bakış açısıyla bu umuda ve değişime, ideolojik olarak Abraham Kaplan’ın temsil ettiği marksist düşünceyle evrensel olarak da Rose gibi bireylerin toplumda çoğalabilmesiyle ulaşılabilir.

Kendilerini toplumsal gerçekçiliğe adayan Elmer Rice, Maxwell Anderson, Clifford Odets, John Howard Lawson, Philip Barry, Lillian Hellman gibi dönemin önde gelen oyun yazarları, komünist öğretici içerikli oyunlar yazarlar. “John Howard Lawson ve Clifford Odets gibi bazı oyun yazarları, güçlü sol düşünce ve marksist propaganda, grev, anti-faşizm ve sınıf çatışmasıyla ilgili oyunlar ortaya koydular; öte yandan Anderson, Hellman ve diğerleri politik ve toplumsal çöküntü, aile problemleri ve aynı toplum içerisindeki insanların arasındaki anlayış eksikliği gibi farklı türden toplumsal sorunlarla ilgili oyunlar yazdılar” (Reynolds, 1986: s. xxiii). Oyun yazarlarının çığlıklarının duyulduğu bu dönemde bunalımla beraber işsizlik ve işçi sorunları artarken, kendilerini sosyalist ve komünist olarak adlandıran oyun yazarlarının kışkırtıcı propaganda oyunları seyirci tarafından ilgi görmeye başlar ve sanat kapitalist düzene karşı kullanılan bir silah haline gelir. Ülkenin pek çok yerinde kurulan Theatre Union, New Playwrights’ Theatre, Worker’s Drama League, Workers Laboratory Theatre, The League of Workers Theatre, The Group Theatre, The League of Workers gibi işçi tiyatroları kışkırtıcı propaganda teknik ve biçimlerini kullanırlar.

Amerikan Tiyatrosunun ‘büyük beyaz umudu’ olarak da anılan Clifford Odets’in 1935’de sahnelenen ve bir kışkırtıcı propaganda olarak nitelendirilen *Waiting for Lefty* adlı oyunu döneme damgasını vururken, Odets’e de solcu oyun yazarı kimliğini kazandırır. Odets’in oyunun konusunu aldığı 1934 yılının Ocak ayındaki taksi sürücülerinin grevi önemini yitirmiş bir olaydır. Ancak Odets, grev temasını kullanarak işçi sınıfının ortak sorununu – emekçinin sadece işverenin değil politikacı ve dürüst olmayan işçi liderlerinin de kurbanı olduğu - dile getirir. Oyun taksi sürücülerinin sendikasının toplantı salonunda, üyelerin seçmiş oldukları liderlerini yani Lefty Costello’yu

grev kararı almak için beklmeleriyle başlar. Odets, geriye sapımlarla taksi sürücülerinin yaşamlarından kesitler sunarak, bu bölümlerde mevcut durumların nedenlerini ve sürücülerin grev kararı alma noktasına nasıl geldiklerini seyirciye aktarır.

Sahne ilk konuşan sendika başkanı “*domuza benzer bir görünüşe sahip iyi beslenmiş bir adam*” (Odets, 1939: s. 197) olan Harry Fatt’dır. Kapitalizmin oyundaki temsilcisi Fatt’ın amacı işçileri tehdit edici sözler söyleyerek ve zaman zaman silahlı adamını kullanıp işçileri bastırmak ve grevden vazgeçirmektir. Geriye sapımlarla sunulan birbirinden bağımsız yaşam kesitlerinin sorunlarının ortak noktası, kapitalizmin farklı şekillerde de olsa somut olarak kendisini göstermesidir.

Joe–Edna bölümünde, Odets, kocasını greve gitmeye zorlayan hatta başka bir erkekle gitmekle tehdit eden bir eşin çektiği sıkıntıların son bulma arzusuna ve haftalık 7 dolardan fazlasını kazanabilecek bir iş bulamayan Joe’nin ikilemine dikkat çeker. Kapitalist sistem sadece işçileri sömürmekle kalmayıp bir ailenin de yıkımına sebep olmak üzeredir. Laboratuvar Asistanı bölümünde zehirli bir gazın yapımda çalışmayı ve bilim adamının casusluğunu yapmayı reddeden asistan Miller, Fayette tarafından işten atılır. Kapitalist bir sanayi patronu olan Fayette ilk başta işi bir terfi şeklinde anlatır. Ancak Miller dürüst olmayı tercih eder ve taksi sürücülüğü yapmaya başlar. Miller’in dürüstlüğünün ya da iş ahlakının Fayette için hiçbir önemi yoktur. Çünkü Miller’in dürüstlüğü Fayette’nin çıkarlarıyla çatışır. İşçi casusu bölümünde Fatt, Tom Clayton’ı grev yapan işçilere örnek gösterir. Clayton, işçileri grevden vazgeçirmeye çalışırken seyirciler arasındaki bir işçi Tom Clayton’ın kimliğini açıklar. Clayton, grev işçilerinden birinin öz kardeşidir. Sadece kendi kardeşine değil tüm işçilere de ihanet eden Tom, gerçek kardeşliğin kan bağı değil işçi birliğinden doğan bir kardeşlik olduğunun göstergesidir. Stajer Doktor bölümünde, Doktor Benjamin Yahudi olduğu için işindeki başarısının önemi yoktur. Bir hasta ameliyat edilmek üzereyken, Benjamin işten çıkarılır ve yerine senatörün yeğeni alınır. Deneyimsiz doktor tarafından ameliyat edilen yoksul hasta ölür. Benjamin, doktor Barnes’ın Rusya’ya gitmesi için sunduğu teklifi geri çevirir ve Amerika’yı terk etmeyi reddederek sınıf ayrımına karşı mücadele etmeyi tercih eder. Benjamin’i işten atan kurulda Yahudi de vardır. Odets bu bölümde Yahudilik ve ırksal önyargıyı aşarak sınıf çatışmasına Doktor Barnes’ın şu sözleriyle vurgu yapar:

“... *paralı Yahudi veya Yahudi olmayan zenginler arasında pek fazla fark olmadığını söylemiştim. Aynı bütünün parçaları*”(Odets, 1939: s. 222).

Genç aktör bölümü, hem Odet’in sanatsal yönünü göstermesi açısından hem de ortak sorun ve çözüme giden yolu sunması bağlamında son derece çarpıcıdır. İşsiz genç aktör Philip, yapımcı Grady’nin yeni oyunundaki bir rol için başvuru yapar. Grady için Philip’in deneyiminin hiçbir önemi yoktur ve görünümüne verdiği önemi, aradığı fiziksel güzelliği şu sözleriyle ifade eder:

“... Burada hiç kimse sanatçılarla ilgilenmez. ... senin ruhunu değil, yüzünü ve boyunu istiyoruz oğlum. Ve tüm yeteneğiyle Hazreti İsa'nın kendisi bile, bu gösteride bir askeri oynayamazdı.” (Odets, 1939: s. 218).

Odets'in işaret ettiği emekçi sınıfı sadece fabrikalarda çalışan işçiler değildir. Karşısındakinin emeğini, karakterini ve yeteneğini sıfıra indirgeyen insani değerleri değil de bir bedene önem veren Grady, endüstri patronlarıyla eş değerdir. Philip ise Benjamin, Miller ve daha pek çoğuyla aynı sorunu paylaşır, sadece olaylar ve içinde buldukları durumlar farklıdır. Bu bölümün sonunda sekreter kız Philip'e yardım etmek ister. Odets'in vurgusu, genel anlamda oyunun ideolojisini, sorunu ve çözümü bir arada verdiği şu diyalogda açıkça anlaşılabilir niteliktedir:

“STENOĞRAF: Bu doları ister misin?

PHILIP: Pek işe yaramaz.

STENOĞRAF: Bir dolara on somun ekmek alırsınız bayım. Ya da, bir dolara dokuz somun, bir de Komünist Manifesto'nun bir nüsasını. Yerken öğren. Koşarken oku. ...”(Odets, 1939: s. 219).

Lefty beklerken, geldikleri noktanın hikayesini anlatan sendika üyeleri ve izleyiciler onları greve iten nedenleri öğrenmiş olur. Agate bölümlerin sonunda konuşmaya başlamak üzereyken, Fatt'in silahlı adamı tarafından susturulur. İzleyiciler arasındaki üyeler de protesto etmeye başlayınca Agate Keller'ın “Neyi bekliyoruz ... Lefty'i beklemeyin. Hiç gelmeyebilir” (Odets, 1939: s. 225) sözlerinin ardından koşarak gelen bir adam Lefty'nin başından vurulmuş olarak öldürüldüğünü ve cesedinin taksi durağının arkasında bulunduğunu söyler. Agate yeniden seyirciye döner:

“BİZ EMEKÇİ SINIFIN FIRTINA KUŞLARIYIZ. DÜNYANIN EMEKÇİLERİ-YİZ ... KEMİKLERİMİZ VE KANIMIZ! Ve öldüğümüzde, yeni bir dünya kurmak için neler yaptığımızı anlayacaklar! İsa, bizi küçük parçalara böl. Doğru olan için öleceğiz. Küllerimizin olduğu yere meyve ağaçları dakin! (Seyirciye) Öyleyse yanıt nedir?

HEPSİ: Grev!

AGATE: Daha yüksek!

HEPSİ: Grev!

AGATE VE SAHNEDEKİLER: TEKRAR EDİN!

HEPSİ: GREV, GREV, GREV!!!” (Odets, 1939: s. 225).

Oyun başladığında taksi sürücüleri, sendikanın toplantı salonundadırlar. Seyircilerin arasında da yer alan işçi karakterler ve sahnede yarım ay şeklini alarak oturmuş olan taksi sürücüleri izleyicilerle birlikte tiyatro salonunun tamamını sendika toplantı salonuna dönüştürür. *Waiting For Lefty*, Richard G. Sharine'in 30'ların kahramanının “kolektif bir kahraman” (Sharine, 1991: s. 4) olması gerektiği düşüncesini doğrular niteliktedir. Reynolds *Stage Left The Development of The American Social Drama in*

the Thirties adlı kitabında “*Odets’in militan bir kışkırtıcı propaganda öğelerini, duyguları uyandıran keskin bir drama anlayışıyla birleştirerek propaganda ve sanatın etkili bir birleşimini sunmayı başardığını*” (Reynolds, 1986: s. 71) söyler. Dolayısıyla, *Waiting For Lefty* baskı ve sömürüye karşı birleşmiş evrensel bir emekçi sınıfıyla sadece devrimci bir oyun olarak değil insani değerlerin kaybının da sorgulandığı bir oyun olarak dönemini aşar.

Açık bir protesto olmadığı için solcu eleştirmenler tarafından *Waiting for Lefty* kadar etkili olmadığı düşünülse de *Odets’in Awake and Sing!* adlı oyununda insanın kendisine ve kendisini ablukaya alan her şeye karşı başlattığı bir başkaldırı söz konusudur. Berger ailesi, anne Bessie Berger, baba Myron, dede Jacob ve çocuklar Ralph ve Hennie’den oluşan Yahudi kökenli orta sınıf bir ailedir. Ailede, aileyi yöneten ve maddi açıdan iyi bir gelecek sağlamak isteyen fakat bunu hiçbir aile ferdinin istek ve düşüncelerini önemsemeyen yapan anne Bessie Berger’in sözü geçmektedir. Oyunda, kendi görüşlerine ters gelen her şeye itiraz eden marksist bir dede, materyalist bir anne, kapitalist bir dayı vardır. Dayı Morty ile mücadele etmeye çalışan tek kişi, dede Jacob’dır. Yaşamda her şeyin paraya dayalı olduğuna inanan Ralph’in Jacob’ın ölümünden sonra kalan sigorta parasını reddederek her şeyin para olmadığını anlamasına yönelik tutumu ile oyun sona erer.

Awake and Sing!, kapitalist düzene ve bu düzenin değerlerine uyum sağlamaya çalışan Berger ailesinin yaşam savaşımını sahnelerken, bunalım yıllarının toplum üzerindeki yıkıcı etkisini, bireyleri sürüklediği umutsuzluğu, bireylerin birbirleriyle ve toplumla olan ilişkilerini betimler. *Odets’in* kapitalist düzende var olmaya çalışan Berger Ailesi’ni konu aldığı *Awake and Sing!* adlı oyununda protesto sadece kapitalist düzene karşı değildir; *Odets* bireyi ve hayallerini yok eden her şeye karşı asi bir portre çizer.

Materyalizmin kurbanı olmuş bir anne, ailesi için en iyisini düşündüğünü sanarken, bu düzenin içerisinde kaybolduğunun ve bencilleştiğinin farkına varamaz. Bernard Dukore’a göre “[*aslında*] *Bessie bencilce hareket etmez, onun amacı aileyi korumaktır* (Dukore, 1984: s. 114)”. Bessie bir hiçliği yansıtır, onun için sevgi, dostluk ve huzur önemli değildir. İnsanların parayla var olduğunu düşünür. “*Bessie’nin yanılığısı, aynı sistem içinde sınıfatlama çabası ve ailesi için ısrarla ‘saygınlık’ arayışidir*” (Beşe, 2006: s. 152). Kızını daha iyi bir yaşama sahip olması düşüncesiyle zengin bir adamla evlendirmeye çalışırken, oğlu Ralph’in Blanche için duyduğu sevgiyi görmezden gelir. Çünkü Blanche onun için oğlunu mutlu edecek bir varlık değil, sadece kesesine zarar verecek bir nesnedir. Ralph annesinin bu durumunu sorguladığında Jacob’un verdiği yanıt, yazarın vurguladığı çok açık bir eleştiri gibidir:

“*Günümüzde insanlar böyle bir toplumda sevemezler sadece nefret edebilirler*”(Odets, 1984: s. 66).

İnsanlar böyle bir toplumda değer yargılarına sahip değildir, bu nedenle insanı anlamlı kılan sevgi gibi duygulardan yoksundurlar. Saygı duyulan şey insanın kendisi

değil, parasıdır. “*Yahudi anaerkil Bessie, evi çekip çeviren zalim bir anne, yıkıcı bir eş ve küstah bir evlattır*” (Reynolds, 1986: s. 94) ve tüm bu yönleriyle Odets’in anlatmak istedikleri için bir ipucudur. Odets Bessie’yi şu sözleriyle zalim bir anne olmaktan çıkarıp, acınası, düzenin kurbanı olarak duyarsızlaşan bir insan olarak karşımıza çıkmasını sağlar:

“*Tüm hayatım boyunca ben de uzaklara gitmek istedim fakat çocuklu bir kadın ancak evde kalır. İçimde bir ateş yandı ama artık çok geç. Yeniyetme değilim. Zaman ilerledikçe, Bessie de durmaz. Sadece aklımın içindekiler düzeltilemez*” (Odets, 1984: s. 87).

Oyunda, kendi görüşlerine ters gelen her şeye itiraz eden marksist dede Jacob, bu düzeni ve getirilerini kabullenmeyen ve ailenin bu düzen altında metalaşmasını engellemek için çabalayan tek kişidir. Radikal kitapları ve Caruso plaklarıyla odasına gömülmüş Jacob ne kızı Bessie ne de oğlu Morty tarafından saygı görür. Başarılı bir kapitalist olan Morty Dayı kimsenin görüşlerine önem vermeden herkesle alaycı konuşmalar sergiler. Bu noktada, Odets dede Jacob ile birlikte direnişini sürdürür. Karşıtlıkları keskin çizgilerle vermemesine rağmen Jacob’ın her cümlesi kapitalizme yöneltilen keskin birer silahtır. Jacob, işçilerin kalbinden akan kanlardan, açlıktan ve yoksulluktan söz eder. Kapitalizmin acımasızlığı ve umarsızlığı, Jacob’ın anlattıkları ile komik olaylarmış gibi alay eden Morty’nin gülüşlerinde gösterilir. Jacob torunu Ralph’in her şeyin paraya dayalı olduğu yaşam felsefesini değiştirmek için savaşım verir. Ona marksist bir yaşam felsefesini aşılama çabası ve onun “*dolar banknotları üzerine kurulu olmayan*” (Odets, 1984: s. 76) bir yaşamın parçası olmasını arzular ve kendisinden örnek vererek Ralph’in harekete geçmesini sağlamaya çalışır.

“*JACOB: ... Şu başarısız bak ve 70 yıldır güzel şeyler söylediğini algıla, fakat sadece kafasının içinde olanları. Şimdi benim için senin mutluluğunu görmek yeter. Sana bunları anlatmamın nedeni - bir şey YAP! Yüreğindeki yap ve içinde bir devrim taşı. Fakat benim gibi değil, sen bunu eyleme geçirmelisin. ...*” (Odets, 1984: s. 66).

Jacob bilincinde yarattığı sosyalist toplumu gerçekleştirmek için hem çok yaşlı hem de eylemden yoksundur. Jacob yaşadıkları düzende, Ralph’in eyleme geçebilmesi için öğütlerin dışında paraya da ihtiyacı olduğunu farkındadır. İki bin dolarlık sigorta parasının Ralph’e kalması için intihar eder. Jacob örtük bir şekilde sunulan intiharını kaza sonucu olduğunu kanıtlanabilmesi için karlı bir günde gerçekleştirir. Marksist düşünceyle çelişen savaşımı bırakma olarak algılayabileceğimiz intihar eylemi, aslında bir çöküş ya da umutsuzluk değil, umuda açılan bir pencere gibidir. Christopher Bigsby’nin de söylediği gibi Jacob “*bir sonraki nesli özgür kılmak için*” (Bigsby, 1983: s. 167) intiharı çözüm yolu olarak görmüştür. Oyunun sonunda Ralph ve Henne’deki ani değişimle, dede Jacob’un ölümünün bir son değil aksine başlangıç olduğu hissi belirir ve geride değiştirmeyi başardığı kendisine inanan birilerini bırakmıştır. Ralph oyunun başında, her sorunun tek çözümünün para olduğunu düşünen bir kişiyken, dedesi Jacob’un ölümüyle bir takım şeylerin farkına varır ve yaşam felsefesini tamamen değiştirir.

Awake and Sing!'i Odets'in diğer oyunlarından ayıran en önemli özelliği, "Odets, solcu idealarını hiçbir şey üzerinde etkisi olmayan yaşlı bir adam üzerinden verir" (Reynolds, 1986: s. 95). Solcu eleştirmenlerin beğenisini pek kazanamamış olmasına rağmen, Brooks Atkinson'ın eleştirisi oldukça çarpıcıdır:

"Ralph'in son konuşması bir şarkıdan çok bir ağıttır, ama şüphesiz oyunun sonunda karakterler uyanmıştır"(Atkinson, 1973: s. 103).

Oyun, bir kışkırtıcı propaganda olarak nitelendirilemese de aslında sonunda bir eyleme çağrı vardır. Bu çağrı, Ralph'in materyalizmi reddederek sorunsuz bir gelecek için yeni umutları yeşertmeyi amaçladığı bir sesleniştir.

Oyunun iletisinin en açık simgesi daha okumaya başlamadan fark edilebilecek olan başlıktır: *Uyan ve Şarkı Söyle!*. Her birey, zamanın toplumsal bozukluklarının getirmiş olduğu kötü şartların tam ortasında yer alan bir hayatın üstesinden gelmek ve doların pek öneminin olmadığı bir hayat kurmak için gerçeklerin farkına varmalıdır ve çözüm için mücadele etmelidir. Odets durumun daha çok insani yanıyla ilgilenmiş, toplumsal eleştirilerini sanatsal yönünü kullanarak yapmıştır ki bu da kendisini diğer sosyalist oyun yazarlarından ayıran en belirgin özelliğidir. "Odets devrimci bir yazar olarak dönemini yansıtırken, seyirciye tiyatro tadında bir oyun sunmayı da ihmal etmemiştir" (Beşe, 2006: 156). *Waiting for Lefty* ve *Awake and Sing!*, Odets'e yöneltilen toplumsal konulardaki zayıflığı hakkındaki eleştirilere bir yanıt aynı zamanda protest tiyatronun da sanatsal değerler taşıyarak yazılabileceğini gösteren bir kanıttır.

Sonuç olarak, her bireysel başkaldırı bir birlikteliğe ihtiyaç duyar. Dönemin oyun yazarlarının hissettikleri öfke ve hayal kırıklığının etkisiyle yazdıkları oyunlarında otoriteyle bireylerin çatışmasından doğan güç dengesizliği, politik öğreticilik çerçevesinde anlatılır. Bu yazarların anlatımında paylaştıkları ortak amaç, sahnelmeye değer oyunlar üretirken aynı zamanda oyunların, düşüncelerin iletişimiyle izleyicide toplumsal bir bilinçlenme uyandırması gerektiğidir. Oyun yazarlarının oyunlarıyla gerçekleştirdiği bireysel başkaldırı, alıcı kitlesinde değiştirip dönüştürme gücüne sahip gerçek bir birlikteliğe dönüşebildiği sürece, 'ikna etme' eylemi için sanatsal çabayı sürdürülebilir kılacaktır.

Kaynakça

- Atkinson, Brook; Hirschfield, Albert. (1973). *The Lively Years: 1920-1973*. New York: Association Press.
- Benjamin, Walter. (2014). *Brecht'i Anlamak*. Haluk Barışcan, Güven Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis (Orijinali 1966'da yayımlanmıştır).
- Beşe, Ahmet. (2006). "Clifford Odets'in *Awake and Sing!* Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım", *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* Sayı:14. Erzurum.

- Biggsby, C. W. E. (1983). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama Volume One 1900 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dukore, Bernard F. (1984). *American Dramatists 1918-1945*. London: Macmillan.
- Meserve, Walter J. (1994). *An Outline History of American Drama*. New York: Feedback Theatrebooks & Prospero Press.
- Miller, Jordan Y.; Frazer, Winifred L. (1991). *American Drama Between Wars: A Critical History*. Boston: Twayne Publishers.
- Murphy, Brenda. (1987). *American Realism and American Drama 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Odets, Clifford. (1984). "Awake and Sing", *Famous American Plays of 1930s*, Ed. Harold Clurman, New York: Avon Pub. s. 19-95.
- Odets, Clifford. (1939). "Waiting For Lefty". *Five Contemporary American Plays*. (ed. William H. Hildreth ve Wilson R. Dumble). New York: Harper & Brothers, s. 194-225.
- Piscator, Erwin. (2012). *Politik Tiyatro*. Mustafa Ünlü, Suavi Güney (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (Orijinali 1979'da yayımlanmıştır).
- Rancière, Jacques. (2013). *Özgürleşen Seyirci*. E. Burak Şaman (Çev.). İstanbul: Metis (Orijinali 2008'de yayımlanmıştır).
- Reynolds, R.C. (1986). *The Development of the American Social Drama in the Thirties*. New York: The Whitston Publishing Company.
- Rice, Elmer. (1997). *Three Plays: The Adding Machine, Street Scene and Dream Girl*. New York: Hill and Wang.
- Scharine, Richard G. (1991). *From Class to Caste in American Drama*. New York: Greenwood Press.
- Smiley, Sam. (1972). *The Drama of Attack: Didactic Plays of the American Depression*. Columbia: University of Missouri.
- Toksoy Çeber, Duygu. (2016). "Yapısalcı Yöntem Açısından "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" Oyun Metninin Görsel Düzenlemesi". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Aralık, sayı 30, ISSN 1302-2938, s. 52-61.
- Wainscott, Roland H. (1997). *The Emergence of the Modern American Theatre 1914-1929*. New Heaven: Yale University Press.