

Tiyatronun ideolojik Eleştirisine Giriş

(Önemsiz sayılabilecek değişikliklerle, Eskişehir İ.T.İ.A.'nin düzenlediği, 1. Türk Tiyatro Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur.)

I. GEREKÇE

«ALTIN ÇAĞ»

Bin dokuz yüz altmışlardan sonra, Türkiye'de, tiyatro «işkolusu» hareketli bir dönem yaşadı. «Resmî» tiyatrolar sahne ve gösteri sayılarını önemli ölçüde çoğaltarak «sanat sevgisini» yurdun en ücra köşelerine ulaştırdılar; büyük şehirlerdeki «özel» tiyatrolar onlarla sayıldı; tiyatro «bilimi» üniversitelerde öğretilir, tiyatro «sanatı» gazetelerde, dergilerde bayağı tartışılır oldu.

Bu nicel gelişme içinde, tiyatrolar - tiyatrocular arasındaki nitel farklılaşmanın belirginleşmesi kaçınılmazdı. «Müşteri» çekecek şans ve şöhrete sahip «yıldızların» çevresinde ucuza (ya da bedavaya) toparlanmış «sanat aşığı» heveslilerden oluşan tiyatrolar «ülkemizin kültür ve sanat hayatını» şenlendiredursunlar; toplumsal gelişimi hızlandırmakta görev ve sorumluluk yüklenen yeni tiyatrocuyu kuşağı giderek etkinlik kazandı.

Yenilerin etkinliğinden rahatsızlık duyanların karşılığı açık ve kesindir: Bir yandan kaba kuvvet işletildi, tiyatrolar basıldı, tiyatrocular falakaya yatırıldı, oyunlar yasaklandı, tiyatrolar kapatıldı, kapatılmakta; öte yandan «sanatsever zenginlerimiz» eliyle koltuklar satın alındı, holding reklamlarıyla tiyatrolar kuruldu, Devlet eliyle ucuza salonlar sağlandı, «özel» tiyatrolara ödenek tartışması başlatıldı, yürütülmekte...

Toplumun altyapısındaki çelişkilerin, üstyapı kurumu tiyatroya böylesine doğrudan yansımaları sonucu kavganın keskinleşmesinden, (tabiri caizse, kaçmaktan kovalanmaya zaman kalmamasından) kimilerinin «Türk tiyatrosunun altın çağı» diye nitelenmekten pek hoşlandıkları bu dönemde, tartışma slogan düzeyinin üstüne pek ender çıkabildi. Babadan oğula, ustadan çırağa söylengelen «tiyatro eğlencedir, ama eğlencelerin en faidelidir» özdeyişine karşı ileri sürülen «tiyatro kitlenin kültür silahlarından biridir» savı, kimi zaman «tiyatro ile devrim yapılır» abartmasına dönüştü; siyasal ve ilerici devrimlerinin eş anlamlı kullanılması sonucunda or-

taya çıkan siyasal tiyatro/«ticarî» tiyatro ayrımı, tartışmayı tehlikeli biçimde saptırdı; tiyatronun toplumsal konumu ve işlevi açık seçik tanımlanmadığından, «geleneksel tiyatro», «ulusal tiyatro», «halk tiyatrosu», «halk için tiyatro», «epik», «dramatik» gibisinden nice kavram üzerinde birden çok kişinin paylaştığı bir görüşe pek ender varılabildi.

TIYATRONUN «SEFÂLETİ»

«Altın çağ» artık kapanmıştır. «Çok ödüllü» nice tiyatro perdesini kapattı; süslü salonlar «seks ve karete» sinemalarına dönüştü; «sanatsever zenginler» yardıma koşmadı, «tiyatro öldü» havasını tutturdular bir ağızdan. Kimi müflis tiyatrocuların «sefâletlerinden» sorumlu tuttıkları televizyonu «ekonomik yönden daha verimli» bulduklarından mı? (Bildiğimiz kadarıyla «sanatsever zenginlerimizin» hiçbirini kırk para kazanmamıştır tiyatrodan) Kimilerinin dediği gibi tiyatro «sanatı»na kimsenin gereksinmesi kalmadı da, bu yüzden mi «ticarî» sıfatını bir zamanlar hakaretlerin en büyüğü sayan tiyatrocular şimdi bu sıfata pek bir can-ü gönülden sahip çıkar oldular? «Hür teşebbüs»ün koruyucusu Devlet, berberiksiz tüccarlar oldukları için mi şunca oyunu yasakladı, yasaklamakta? Tiyatronun «kaatili», sağcı yazarlarla politikacıların dedikleri gibi «tiyatroyu ideolojik bir rüya içine» sokanlar mı?²² «Vatandaş, huzurla temaşa zevkine» nasıl eriştireceğiz?²³

Tiyatrocular böylesi yapmacık gözyaşlarına alıştırtılar. «İlk ve tek burjuva sanatı» sinemanın⁴ yaygınlaşmaya başladığı dönemde de, teknolojinin sahibi sınıflar tiyatronun ölümüne ağıt yaktaydılar; fotoğraf makinesinin icadı da «resim sanatının ölümü» olarak tantanayla duyurulmuştu⁵, galerilerin, şatoların süslü tutsaklığından kurtuldu, duvarların, miting alanlarının özgürlüğüne kavuştu. Kitlelesel iletişim araçlarına egemen olanların «vatandaşın» yatak odasındaki casusu televizyonun da gücü yetmeyecek tiyatroya mezar kazmaya.

Yetmeyecek ama, tiyatrocuyu önündeki tuzağı doğru tahlil ederse; kavram kargaşasını ilke birliğine dönüştürebilirse... Bunun için de (kamuyunu oluşturan öteki ideolojik aygıtlardan soyutlamaksızın) tiyatroyu toplumsal konumuna oturtmak ve özgün işlevini tanımlamak zorunlu-

ğu var. Tiyatrocunun, yeni atılımlar için güç birikimi yaptığı bu dönemde, geçmiş pratiğin ve kuramsal tartışmanın eleştirisi de ister istemez tiyatro «sanatını» aşan bir düzeyde başlatılacaktır. İşte «giriş»in, «gerekçe»si.

II. «EĞLENCERİN EN FAİDELİSİ»

«EĞLENCE»

A. Kutsi TECER: «Tiyatronun eğlence olduğu doğrudur ama...»

Muhsin ERTUĞRUL: «Tiyatro eğlence yeri değil, büyüklerin mektebidir».

Adnan BENK: «...bu eğlencenin çeşidi vardır. Kimi sahnede tekme atılınca eğlenir, kimi de düşündürücü bir söz duyunca»⁶.

Bertolt BRECHT: «...tad vermek. Tiyatroya bundan soylu bir işlev bulamadık»⁷.

Tiyatro nedir, ne değildir tartışması her ülkenin, her dönemden tiyatrocusundan, tiyatro kuramcısından alıntılarla sonsuza değin sürdürülebilir. Paylaşılamayan ne? Tiyatroyu «eğlence» olarak tanımlayanlarla, «mektep» sıfatını yakıştıranlar arasında uzlaşmaz bir çelişki yok kanımızca. «Eğlencedir» diyenler bunu küçültücü bir tanım saymadıkları gibi, tiyatroya eğlenceler arasında ayrıcalığı olan bir yer arıyorlar; «mektep» çilerin eğlenceyi az çok hor görmelerindeyse, tiyatronun «orospu ya da pezevenk» sayıldığı bir dönemde edinilmiş kompleksleri ve eğlenceyi (zevki) günah sayan musevî-hiristiyan ahlâkının etkileri epey açık. «Eğlencelerin en faidelisi» uzlaştırıcı bir tanım olduğu için «özdeyiş» ölçüsünde yaygınlaşmıştır belki. Uzlaştırmanın ötesinde, ilk soruyu da gündeme getiriyor:

TIYATRO NASIL EĞLENDİRİR?

«Herşeyden önce, şaşırtıcı bir olayı pek sıradan sayma eğiliminde olduğumuzu unutmayalım. (..) Milyonlarca kişi kitap okuyor, sinemaya, tiyatroya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek için demek soruyu pekiştirmekten öteye geçmez. (..) İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesi, ya da bir roman-oyun-filim kişisi ile kendini bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun? (..) Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa kaçmak istiyoruz dersek, yeni bir soru çıkıyor ortaya: Yaşayışımız neden yeterli değil?»⁸

Bu anlaşılmaz eğlenceye Aristoteles'in yarısıyla yaklaşıyoruz: İnsan «Zoon politikon»dur, toplumsal hayvandır. Eğlencesi de toplumsal. Tiyatro seyircisi, ister (dramatik tiyatrodaki olduğu gibi) sahnede gördüğüyle özdeşleşerek, kendi dışındaki bir gerçekliği «yaşasın»; ister (epik tiyatronun amaçladığı gibi) dışında olduğunun bilinciyle, bu gerçekliği «yargılasın» belli ki ayrı bir birey olmakla yetinmiyor. «Bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya (...) bir doluluğa,

daha anlamlı bir dünyaya geçmeye çabılıyor?»⁹. İşte seyircinin tiyatrodaki bulduğu eğlence: Bireyselliğini toplumsallaştırma.

«FAİDE»

Seyircinin, gördüğüyle özdeşleşerek kendi dışındaki bir gerçekliği «yaşama»sına dayanan Aristoteles'ci tiyatronun yüzyıllar boyunca geliştirilmiş bütün biçimleriyle günümüzde de sürdürülmesinden sağlanan «faide» ise gün gibi ortada: Sınıflı toplumun bölünmüş seyircisini, güldürerek ya da acındırarak birleştirmek; geçici bir saptırmayla seyircinin toplumsallaşma özlemi ni boşaltmak. Hani Salazar'a «onsuz Portekiz'i güç yönetirdim» dedirten futbolun, sınıfsal çıkarları karşıt olanları «takım aşkıyla» omuz omuza bağıratan; sınıfsal çıkarları ortak olanları kimi kez birbirlerine kırdırtan boşalımı gibi. Gazete kuponlarından han-hamam-otomobil, bankalardan «servet güneşi», «zengin keşidelerden milyon yağmur» bekleminin heyecanıyla eşdeğerde bir eğlencenin, yalnızca egemen sınıfların yararına işleyen «faide»si.

Eh, bu «faide»ye estetik kılıflar da giydirilecektir elbet. Şu eğlence soyludur, bu soysuz; şu tiyatro «güzel»dir, bu çirkin... Oysa, başlangıçta ne tiyatronun, ne başka bir sanatın «güzellik»le uzun boylu illintisi yoktu. İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyü bir araç, bir silahtı sanat¹⁰. Örnek olarak, mağara duvarına çizilmiş hayvan resmi avcıya güven, avına karşı üstünlük verirdi; avlayacağı hayvanın postuna bürünüp, onun gibi sesler çıkarması avına daha kolay yaklaşmasını, daha kolay avlanmasını sağlardı; av «sahnelerinin» topluluk önünde «oylanması», çocukların ilk avcılık eğitimiydi; savaşının yüzüne sürdüğü boyalar, savaş dansları düşmana üstünlük sağlamaya yönelikti... Kısaca ilkel toplum belli başlı iki «faide»beklerdi sanattan, tiyatrodan: («audio-visuel» bir cıracılık eğitimine katkıda bulunarak) Üretim koşullarının yeniden - üretimi ve korunması, (Ortak bir toteme belli kurullarla tapınmayı ve ortak çalışma ritmini —dans— sağlayarak) bireylere topluluk bilinci aşılanması.

İlkel toplumun yerin bir sınıflar ve bireyler toplumunun almasından sonra da, sanat bu toplumsal niteliğini yitirmedi. Ama sınıflar, sanatı, kendi sınıfsal çıkarları doğrultusunda kullanmaya çaba gösterdiler: «Topluluğun korosundan bir korobaşı çıktı, kutsal yakarış yöneticilere övgüye dönüştü, oymağın totemi soylu sınıfın tanrılarına bölündü»¹¹. Bireyin topluluk bilinci, şimdi olsa olsa üretim araçlarını ellerinde bulduranların çıkarına işlerdi. Başka bir deyişle: Sanattan beklenen iki «faide» arasında (üretim koşullarının yeniden-üretimi ile bireylere topluluk bilinci aşılaması arasında) bir daha hiç uzlaşmayacak bir çelişki doğmuştu.

Egemen sınıflar kendi «eğlence»lerini oluş-

turarak, o eğlenceden seyirciyi egemen ideoloji çevresinde birleştirme «faide»sini bekleyedursunlar; sömürülen sınıflar da başka yararlar sağlamak adına, başka eğlencelere yöneldiler. Çünkü toplumsal birliğin olduğu kadar, yabancılaştırmanın da anlatım aracıdır tiyatro. Sınıflı seyircinin toplumsallaşma özlemini geçici bir «rehâvete» saptırabildiği kadar seyirciye bölünmüşlüğü'nün nedenlerini sergileyerek, gerçeklerin değiştirilebilir olduğunu anlatmanın heyecanını vererek de eğlendirebilir. Yüzyıllar boyunca iki ayrı koldan gelişen «eğlenceler», çelişik «faideler...» Bir yanda soyluların kurup, evrensel saydıkları düzenin Apollonsu yüceltilmesi, öte yanda özel mülkiyete karşı çıkarak zenginliklerini herkesin paylaşacağı bir dönemi mustulayan Dionizossu bir başkaldırış¹²; bir yandan kilisenin misterleri, öte yanda pazar yerlerinin «mistero buffo»¹³ ları; bir yanda varlıklı sevgilisiyle başgöz olacakken kanserden ölen çağdaş «külkedileri», öte yanda «bilimsel çağın dialektik düşüncüyü bir tad kaynağı kılmaya» yönelik tiyatrosu¹⁴. Sınıflı toplumun bütün aşamalarında, sınıfsal çelişkinin savaş alanlarından biri olmuştur «eğlencelerin en faidelisi».

Sanatsal alandaki savaşın en amansız hiç kuşkusuz kapitalist toplumda süregelmektedir. Çünkü siyasal iktidarı ele geçiren burjuvazi, daha önce egemen olmuş sınıflardan hiçbirinin kuramadığı ölçüde etkin bir Devlet Aygıtı geliştirmiş; teknolojik gelişmenin de yardımıyla, düşünsel üretimi, bu aygıtı doğrudan ya da dolaylı bağlı olarak kurumlaştırmıştır: «Maddî üretim araçlarının sahibi olan sınıf, aynı zamanda düşünsel üretim araçlarının da sahibidir... Öyle ki, egemen düşünceler aslında maddî ilişkilerin bir yansıması, başka bir deyişle egemen sınıfın egemenliğinin ifadesinden başka birşey değildir»¹⁵.

Burjuvazi düşünsel, dolayısıyla sanatsal egemenliğini nasıl pekiştirdi? Ne tür bir kurumlaştırmaya ile koruyor? Bu egemenliğin tiyatro üzerindeki dolaylı, dolaysız etkileri nelerdir?.. Tiyatronun çağdaş işlevini bu soruların karşılığı belirleyecek. Bu amaçla, Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları üstüne kuramsal bir parantez açıyoruz.

III. «MERKEZİ BEYİN YIKAMA MEKANİZMASI»¹⁶

ÜRETİM KOŞULLARININ YENİDEN-ÜRETİMİ

İlkel toplumda sanatın temel işlevinin «üretim koşullarının yeniden üretilmesi» olduğunu ve sınıflı toplumda da bu işlevin değişmediğini belirtmiştik. Geliştirilebilir.

Marx'ın dediği gibi, bir çocuk bile bilir ki, üretim yaparken bir yandan da o üretimin koşullarını yeniden - üretmeyen toplum bir yıl bile ayakta kalamaz¹⁷. Üretimini ve varlığını sürdürmek isteyen toplum, üretiminin koşullarını, yani:

1. Üretim güçlerini,

2. Kurulu üretim ilişkilerini, yeniden - üretmek zorundadır.

Üretim güçleri arasında yer alan üretim araçlarının yeniden-üretimi üzerinde uzunboylu durmanın gereği yok; hammadde gibi tükenen, ya da fabrika, makineler gibi eskiyen üretim araçlarının yenilenmesi, üretimi sürdürübilmenin zorunlu koşuludur. Bir de işgücünün yeniden - üretimi gerekiyor. Zurnanın zırt dediği yer de burası işte.

İşgücünün yeniden-üretiminin maddî karşılığı ücrettir. Diyelim ki, ücret, ücretlinin ve ailesinin konut-beslenme-giyim gibi temel ihtiyaçlarını karşılayarak, tanrının günü işyerine gelmesini sağlamaktadır. Ama maddî koşulun sağlanması, işgücünün işgücü olarak yeniden - üretimine yeterli mi? Karmaşık üretim mekanizması içinde yerini alması için, işgücünün uzmanlaşması da gerek; bu da ya köleci toplum düzeninden kalma bir yoldan, doğrudan üretimin içinde usta-çırak ilişkisiyle sağlanır, ya da çağdaş kapitalist düzenin okullarında. Okulda, üretimin çeşitli görevlerinde kullanılacak «hünerler» öğretilir; işçilere başka, teknisyenlere, mühendislere başka, iş hayatında yüksek yöneticilik görevlerine yönelenlere başka başka hünerler... Bunların yanısıra, ilerde yüklenilecek görevlere uygun davranış kuraları öğretilir; yurttaşlık görevleri, «iş ahlakı», toplumsal «işbölümüne» (başka bir deyişle egemen sınıfın koyduğu kurallara) saygı öğretilir. Eğitim süreci içindeki «doğal» ayıklanmayla, işçiler yönetilmeyi, patronlar yönetmeyi öğrenirler okulda.

Kısacası: İşgücünün (işgücü olarak) yeniden - üretimi için, yalnızca maddî karşılığın ve uzmanlaşmanın sağlanması yetmez; «işgücünün kurulu düzene boyun eğmesinin de yeniden - üretimi gerekir.» Maddî üretim araçlarının sahibi olan sınıfların, egemenliklerini sürdürübilme için düşünsel üretime de el koymaları zorunlu bu noktada doğuyor.

DEVLET

Maddî üretim araçlarının sahibi olan sınıflar, artık - değere, egemenliklerinin baskı aygıtı olan Devlet aracılığıyla el koyarlar. Devlet ise, klasik tanımıyla, önce, (yönetim, «Adalet» aygıtı, polis, ordu ve bunlar gibi kurumlardan oluşan) «Devlet Aygıtı»dır. Siyasal kavga da, bir sınıfın ya da sınıflar ittifakının «Devlet İktidarı»nı ele geçirmesi ve elde tutmasının çevresinde dönüp dolaşır. Bu ilk belirleme, siyasal sınıf kavgasının hedefi olan Devlet İktidarı ile Devlet Aygıtı arasında bir ayırım yapmayı gerektirir. Çünkü, kimi zaman Devlet İktidarı aynı sınıfın içinde el değiştirdiği halde, Devlet Aygıtı bütün kurumlarıyla ayakta kalabilmektedir. (Türkiye'deki yakın örnekleriyle 27 Mayıs 1960'da ya da 12 Mart 1971'de olduğu gibi.)

DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI

İkinci ayırım ise, (baskı kurumlarından oluşan) Devlet Aygıtı ile onun yanbaşında yer alan, ama ondan ayrı bir gerçeklik olan Devletin İdeolojik Aygıtları arasında olacaktır. Nelerdir bu aygıtlar? Louis ALTHUSSER'in önerdiği sıralamayı olduğu gibi alıyoruz:

- din (çeşitli dinler)
- eğitim (özel ve resmî okullar, eğitim politikası)
- aile
- hukuk
- siyasî (siyasal düzen, siyasal partiler)
- sendikal aygıt
- haberleşme (basın, radyo, TV)
- kültür (edebiyat, sanat —ve bu arada tiyatro— spor, vb.)

(Baskıcı) Devlet Aygıtı ile Devletin ideolojik aygıtları arasında ne gibi ayrımlıklar var? İlk olarak görülüyor ki, «tek» bir Devlet aygıtına karşılık, «çok» sayıda ideolojik aygıtın varlığı söz konusu ve bunlar arasında varsaydığımız birlik ilk ağızda göze görünmüyor. İkincisi, Devlet aygıtı bütünüyle «kamusal»ken, Devletin ideolojik aygıtlarının pek çoğu (siyasal partiler, sendikalar, aileler, gazeteler, kültürel kuruluşlar, okulların bir bölümü) «özel»...

Öyleyse özelliyle kamusalıyla bu ideolojik aygıtların tümünü nasıl oluyor da «Devletin» sayıyoruz? Gramsci bu sorunun karşılığını şöylece vermişti: «Kamusal-özel ayrımı, burjuva hukukuna özgü ve bu hukuka bağımlı alanlarda geçerli bir ayırımdır. Devlet bu alanların dışındadır; alanı hukuk - ötesindedir. Egemen sınıfın Devleti ne özeldir, ne kamusal; çünkü bu Devletin bizzat kendisi, özel - kamusal farklılaşmasının kaynağıdır»¹⁸.

Asıl ayırımı, Devlet aygıtının «baskı» ile, Devletin ideolojik aygıtlarının ise «ideoloji» ile işlemelerinde aramak gerekiyor. Devlet aygıtı (yöneticileri, mahkemeleri, polisi jandarması, tutuk evleriyle) nasıl örgütlü bir baskı gücünü işletirse; Devletin ideolojik aygıtları da öylece ortak bir gücü işletir: Egemen ideolojiyi. Örnek olarak: siyasal aygıt, toplumu Devletin siyasal ideolojisine (parlamentar demokrasiye ya da faşizme diyelim) bağımlı kılarak; eğitim aygıtı, bilim kisvesine bürünmüş egemen ideolojiyi ya da «hal ve gidiş», ahlak yurttaşlık bilgisi gibi, egemen ideolojinin doğrudan doğruya kendisini aşılacak; haberalma aygıtı ile kültürel aygıt «yurttaşlara» günlük dozlarda şovenizm, liberalizm, kadercilik yuttararak... görünüşte birbirinden bağımsız, ama aslında tam bir uyum içinde, egemen ideolojide düşünsel anlatımını bulan egemen üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlarlar.

Böylece, egemen sınıfların sanata (ve bu arada tiyatroya) yüklemeye çabaladıkları işlev açığa çıkıyor oluyor: «imtiyazsız sınıfsız bir kitlenin, yediden yetmişe sanatsever ferdi, sanatın bir-

leştirici çatısı altında birleştirmek». Toplumsallaşma özlemini saptırmak, kısacası.

«KAMU GÖREVİ»

Saptırmanın niteliğini tanımlayınca da ne Türkiye'deki tiyatro grevlerinin ekonomik nedenlere dayanmamasına şaşıyoruz; ne Devletin, kendi tiyatrosundaki grevi durdurmak için, tiyatrolarını «kamu görevlisi» ilân etmesine¹⁹. «Sanat aşkı» ile ortaya atılanların, sonradan tiyatrolarını «ticarethane» sayma alacak gönüllülüğünü göstermekle körükledikleri «sanat tiyatrosu/ticarî tiyatro» ayırımını, yeni bir saptırma çabası sayma eğilimindeyiz. Aynı yatırımla açılacak, sözgelimi bir bakkal dükkânının, tiyatrodan on kat fazla kâr sağladığı; temel ihtiyaç maddelerini bile halkına «kârlılık» esasına göre satan Devletin, bilmem kaç yüz liraya «malolan» tiyatro biletini, on liraya, beş liraya sattığı bir toplumda, tiyatroyu yaşatan ya da bugün olduğu gibi yaşamına kasteden etkenler «ticarî» olmasa gerek. Ne de seyircinin şu ya da bu «eğlencüyü», tiyatrodan daha «faideli» bulması.

Unutulmasın ki «eğlencelerin en faidelisi», aynı yaygınlıkta bir deyişle, «büyüklerin mektebidir» de.

IV. «BÜYÜKLERİN MEKTEBİ»

OKULDAN DÜŞÜNSEL İKTİDARA

Okul nedir, okulda neler öğrenilir? Özetle değinmiştik. Frahsız devriminden sonra siyasal iktidarı ele geçiren burjuvazinin, ideolojik savaşını özellikle dine ve din adamlarına karşı yoğunlaştırarak; kilisenin mallarına el koyup feodal aristokrasinin düşünsel egemenliğini kırması ve kilise - aile ikilisinin yerine okul - aile ikilisini koyması, düşünsel egemenliğini sağlamakta kuşkusuz en etkin adımıdır. Bundan böyle «küçüklerin mektebi» (layık okul) izlenmesi zorunlu tek okuldur. «Büyükler» kendi «mekteplerine» gitmemekte büyük ölçüde özgürdürler: radyonun düğmesini çevirebilir, gazete okuyabilir, tiyatroya gitmeyebilir, hattâ oy kullanmayabilirler... Ama belli bir yaşa kadar okullarda dirsek çürüterek («Millî Eğitim Bakanlığında tasdikli») egemen ideolojinin ilk ve temel dozlarıyla aşılacak zorunlu bir «yurttaşlık görevi»dir. Aşının içeriğini değiştiren öğretmen bu yüzden kıyım uğrar; okulsuz köylerden sözederken gözleri yaşaran kıyıcının üzüntüsünde, bu yüzden bir nebe olsun içtenlik vardır.

Okulda ilk aşısı tutturulan «yurttaş», artık, egemen sınıfların «kamuoyu» dedikleri ortak önyargıyı oluşturan ideolojik aygıtların aralıksız bombardımanı altında «görevlerini» yerine getirme yükümlüğündedir. İdeolojik aygıtların güçsüz kaldığı yerde, (baskıcı) Devlet Aygıtı imdada yetişir. İşte bu merkezi beyin yıkama mekanizma-

sının içinde «büyüklerin mektebi» tiyatronun (etkinliği kitlesel iletişim araçlarına oranla sınırlı da olsa) özgün bir yeri var.

«BÜYÜK ÖĞRENCİLER»İN ETKİNLİĞİ

Basın, radyo, televizyon, sinema vb. okuyucu-dinleyici-seyirciye değiştirilemez «bitmiş» sonuçlar sunarlar; tiyatro, oyuncu - seyirci alışverişi ile her gösteride yeniden yaratılır. Mâlumu ilân da olsa, yinelemekte yarar var: *Tiyatronun özgün yerini işte bu doğrudan alışveriş, seyircinin etkinliği belirler.* Bir oyuncu ile bir seyirci yeterlidir tiyatro olayının oluşması için; ve tiyatronun gücü de buradadır, egemen sınıflar açısından tehlikesi de. «Bitmiş» bir yapıtı (örneğin olarak, sinemayı sansür kurulu; basını, savcılık eliyle) denetlemek epey olanaklıdır da; kitle bilinci bütünüyle dizginlenemedikçe, tiyatroyu bütün bütüne denetlemek de olanaksızdır.

DEVLET TEKELİ

Tiyatrodan bütün bütüne vazgeçemedikleri sürece, oyuncu-seyirci alışverişini kendi çıkarlarına işletmek, işlemeyeni kırmak için egemen sınıflar ne yapacaklardır? Üç aşağı beş yukarı bütün öteki işkollarında yaptıklarını: Bir yandan üreticiyi üretimine yabancılaştıran uzmanlaşmayı sonuna değin körükleyecekler, öte yandan tek mil üretimi tekellerine almaya çabalayacaklar. Konservatuarlar, tiyatro okulları açarak tiyatro «sanatına» belli ölçütler koyacaklar ki, «her aklına esen» kitlelere bu yoldan «şeyler söylemeye kalkışmasın; kendi tiyatro anlayışlarını forumlaştıracaklar ki, kitlenin geliştirdiği geleneksel türler rekâbete dayanmasın; «Adalet Sarayları»nın, «Emniyet Sarayları»nın yanına «Kültür Sarayları» diyecekler ki, seyirci kristal avizelerin altında sınıf atlama özlemini kaşıyarak «tiyatro dediğin böyle olur» böbürlenmesiyle, avizesiz, kadife perdesiz oyun-seyir yerlerini tiyatrodan saymasın, küçümsesin; öylesine görkemli, gözbağcı yapımlar sunacaklar ki, tiyatronun oyuncu - seyirci alışverişi olan asal niteliği bütün bütün unutulsun... Kısacası, kimileri için yemekten sonra geviş getirme, «günün yorgunluğunu», «hayatın gâlesini unutmaya» yeri olsun; kimileri için egemen ideolojinin süslü vitrini olsun tiyatro: *ve Kültür Bakanlıkları müsteşarlıkları, tiyatro Genel Müdürlükleri, Genel Sanat Yönetmenlikleri eliyle Devlet tekelinde kalsın, «resmî»leşsin.*

Özel tiyatrolara uygulanan yöntemse, başka: Çalışanları poliste sabıka defterlerinde kayıtlıdır; Devlet'e vergilerini öderler, belediyeler «büyüklerin mektebi»nden «eğlence resmi» ister; gelirin yüzde kırkı kiraya gider; düzenin gereği varolan bu parasal baskıların yanına gereklikçe kaba kuvvet de katılır, tiyatrolar basılır, oyunlar yasaklanır, tiyatrocuya falakaya yatırılır.

Egemen sınıflar, tiyatro silahını ellerinden bı-

rakmaya niyet etmedikleri sürece bununla da yetinilmez: «sanatsever zenginlerimiz» elyle kol-tuklar satın alınır, holding reklâmlarıyla tiyatrolar kurulur, bu tiyatrolara Devlet eliyle ucuza salonlar sağlanır, «özel» tiyatrolara «Devlet bütçesinden ödenek» vadeleri savrulur: *Devlet teke- li, egemen ideoloji borazanlığı yapmayan özel tiyatroları bağmaya yetmeyince, bir çeşit «muadeleti tasdikli» tiyatrolar türetilir kısacası.* (İdeolojinin belirleyiciliğinden gidince, «ticaret-hâne» saymadığımız bu tür tiyatroları, «özel» saymamız da elbette olanaksız.) «Muadeleti tasdikli» okullarda da, «resmî» okullarda okutulan *millî eğitimden ya da tâlim terbiye'den tasdikli eğitim programı uygulanır; «ticarî» tiyatronun hamuru da siyasa ile yoğrulmuştur; «büyüklerin mektebi» ideoloji üretir bütün biçimleriyle; siyasal olmayan tiyatro yoktur.* Bu nedenle de, *«büyüklerin mektebi» siyasal iktidar kavgasında sınıfların ele geçirmeye çalıştıkları hedeflerden biridir; bütün öteki «mektepler» gibi...*

V. KİTLENİN KÜLTÜREL SİLAHI

«TİYATRO ÖLDÜ!» (MÜ?)

Egemen sınıflar nicedir gözden çıkardılar tiyatroyu; bu yalnız Türkiye'de değil, bütün kapitalist ülkelerde böyle. Uzun süre sermaye gücü ve sansür mekanizmasıyla elde tuttıkları sinemada devrimci mücadelenin mevziler ele geçirmeye başlamasıyla, teknolojinin sunduğu yeni bir ideolojik silahı kuşandılar; *Devletin televizyonu her eve girdi.* Böylesine yaygın-etkin bir araç «merkezî beyin yıkama» cephanesi arasına katan ve tek-elden yönetenler için «tiyatro öldü» teraneleriyle, etkinliğine bir türlü tam egemen olunamayan özgün anlatım sanatı tiyatronun mezarını kazma günü elbette gelmiştir.

Bu amansız (ve yine merkezî) saldırı karşısında tiyatrocuya, asal gücünün seyircinin etkinliğinde olduğunun bilinciyle, halk kültüründe ve kitlenin egemen ideolojiye karşı gelişen bilincinde mevzilenenecektir. Egemen sınıfların, siyasal iktidarın yanısıra, düşünsel iktidarı da ele geçirmelerine verimli ortam, öncelikle, bu iktidara karşı olan halk kültürünün dize getirilme çabasıyla hazırlanmıştı; şimdiyse emekçi kitleler sınıfsal çelişkinin yarattığı devrimci birikimi her fırsatta-her alanda eyleme dönüştürüyor. *Tiyatronun, bu alanların dışında kalması için hiçbir neden yok.*

Egemen sınıflar tiyatroyu gözden çıkardılar dedik, ama unutulmasın ki bu silahı başkalarına teslim etmeye de gönüllü değiller; cenaze ağıtlarının nedeni budur. Kaldı ki, ölen biri gerçekten vardır ortada: artık kendine bile yararı kalmayan Aristotelesçi burjuva tiyatrosu. Öte yandaysa, Marxçı Brecht estetiğinin gürbüz çocuğu (asil «öldürülmek» istenen tiyatro) serpillip güçleniyor. Öyleyse tiyatronun güncel görevi, bildiğinin

(tümünü değilse bile, tiyatronun egemen biçimi üstüne «öğretilmiş») önemli bir bölümünü unutup *kitleden öğrenmeye* yönelik uzun bir yürüyüşü başlatmak olmalıdır. Sinemanın sermayeden yana bölüğüyle, televizyonun köreiltmeye çalıştıkları kitlesel yaratıcılığı kıskırtmak; başka bir deyişle, *kitlenin öz silahını kitleye vermek,*

SEYİRCİNİN YARATICILIĞI

Çok yazıldı, çok söylendi, seyircinin oyuncuyla birlikte tiyatro olayını oluşturan iki asal öğeden biri olduğu çok yineleni de; seyircinin yaratıcılığı, çok kez, tiyatro olayına *gövdesel katılmasıyla* eş tutuldu. Gövdesel katılmayı bütün bütün reddetmiyoruz elbette, ama seyircinin yaratıcılığı (oyuncuların arasında katılıp dansetmesinde, sahneye lâf atmasında ya da atılan lâfa karşılık vermesinde değil), öncelikle *düşünsel katkısında* saklıdır. Ancak düşünsel üretim kıskırtıldığında, «seyirci», «Prometheus'un nasıl kurtarıldığını seyretmekle» kalmaz, onu kurtarmanın sevincine «katılır»²⁰; «bilimsel çağın tiyatrosu dialektik düşünceyi tad kaynağı kılar»²¹.

TİYATROCU - SEYİRCİ «BİRİMİ»

Düşünsel verime yönelik bir tiyatro olayı seyircinin yaratıcılığı olmaksızın gerçekleşemiyorsa, tiyatro «ekibi» de, yalnızca tiyatrocuların oluşan bir «uzmanlar» topluluğu değildir; *gerçek hayatın (üretim) içinde yeralan bir tiyatrocuseyirci birimidir, dinamiğini içinde taşır; Tiyatrocuya ile seyircisi ayırımı mutlak değildir; «uzmanlık» yaratıcılığın önüne geçmemiştir...*

Biri masasının başında oyun yazar; beriki ezberler; öteki ışıkları yakıp söndürür; biri kapıda bilet keser; bilet alan da gelip «seyreder!» Tiyatrocuya içinin özüne yabancılaştıran bu uzmanlaşma (kutsal «iş bölümü») kırılmadıkça, lâfta kalır seyircinin yaratıcılığı; tiyatrocunun sunduğu «paket program» kitleden kopuk düşer. Devrimci özel tiyatroların bu kopukluğu giderme yolunda güçbirliğini gereksindikleri içinde bulduğumuz dönemde, *ödenekli tiyatrolarımızın merkezî yapısı üstüne, bu tiyatroların içinde ve dışında sürdürülen merkezden yönetim-yerinden yönetim tartışmasının özü budur; bu olmalıdır*²².

«ADEMİ MERKEZİYET» = «ADEMİ İKTİDAR»

Oyununu yazar, dekorunu yapan, giysisini diken, tiyatro olayını seyircisiyle binikte üretimin içinde oluşturan²⁴, doğurgan tiyatrocuya - seyirci birimleri, (benzetme bağlaşırsa) Köy Enstitüleri'nin eğitim alanında sağladığı aşamayı, tiyatrodaki gerçekleştirebilirler. Kitlenin, Köy Enstitüleri ile Halkevleri'nde yükselen yaratıcılığı, egemen sınıfların eğitim aygıtı ile kültürel aygıt üzerindeki egemenliklerini nasıl sarsmışsa, tiyatro da (etkinliğini abartmaksızın) öylece, emekçi kitlelerin kültürel silahı olarak, ideolojik mücadeledeki özgün yerini alabilir.

İçeriği böylece tanımlanmış bir «ademi merkezîyet» tasansının, kendilerinin «ademi iktidarı» ile sonuçlanabileceğini egemen sınıflar bilirler elbet; onların tiyatrocuları için, yerinden yönetim, merkezden yönetimin küçük merkezlere bölünerek daha da güçlendirilmesidir; böylece «israf önlenir», *Devlet ödeneği* daha adilâne bölüştürülür²⁵... Yâni kısacası, egemen tiyatro daha bir yaygınlaşır, etkinliği artar.

Oysa, toplumun kültürel gelişimi ile ideolojik farklılaşmasını otoriter bir biçimde denetlemek arzusundan doğan Kültür Bakanlığı yerine, «özerk bir kültür-sanat kurumu» önerisinin öyle pek de «anarşist» sayılmayacak yayın organlarında yer aldığı²⁶; egemen sınıfların bir baskı dönemi süresince alabildiğine yaygınlaştırıp, sere serpe kullandıkları en etkin iletişim aracının (radyo - TV) kendilerine karşı döndüğü; kitlesel bilincin gürül gürül yükseldiği bugünkü ortamda, *özerk ve yaratıcı tiyatrocuya - seyirci birimlerini gerçekleştirecek nesnel birikim gün gibi ortada, hazır; ergeç eyleme dönüşecek.*

Çünkü (yeniden kurama dönerek): *Devletin ideolojik aygıtları sınıfsal çelişkinin yalnızca hedefleri değil, aynı zamanda savaş alanlarıdır da; ve Devletin ideolojik aygıtlarında düşünsel anlamını bulan çelişkinin kökü, bu alanın çok ötesinde —sömürü ilişkilerinden oluşan altyapıda— olduğu için, sömürülen sınıflar da (egemen sınıfların iç çelişkilerinden yararlanarak, ya da yeni mevziler ele geçirerek) ideoloji silahını egemen sınıflara karşı çevirebilirler*²⁷.

Nisan - Temmuz 1975

¹ Tiyatro üstüne açık oturumlar, A. Poyrazoğlu Tiyatrosu, 1974-1975.z

² Hüsnü ÇINAR, İstanbul Belediye Meclisi'nin 28 Şubat 1975 oturumunun tutanakları.

³ Aynı yerden.

⁴ Bela BALAZS, «Le Premier et le Seul Art Bourgeois», *Revue d'Esthétique*, Sayı 2-3-4, 1973.

⁵ *Le Figaro*, 8 Eylül 1839 (A. Rossel Journaux du Temps Passé)

⁶ Alıntılarının tümü için bkz.: Metin AND, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, 1973.

⁷ Bertolt BRECHT, *Petit Organon pour le Théâtre*, L'Arche, 1963.

⁸ Ernst FISCHER, *Sanatın Gerekliği*, De y. 1968, (türkçesi: C. Çapan).

⁹ Aynı yerden.

¹⁰ Aynı yerden.

¹¹ Aynı yerden.

- ¹² Aynı yerden.
- ¹³ Kilisenin «resmî» misterlerini alaya alan «mistero buffo» oyuncularından (jongleur, bir çesit meddah), yalnızca Fransa'da üçbin kadarı engizisyonun hışmına uğrayarak öldürülmüştür.
Dario FO, **Mistero Buffo**, Bertani Editore, Verona, 1974.
- ¹⁴ Bertolt BRECHT, a.g.e.
- ¹⁵ Karl MARX, **Alman İdeolojisi**, Ed. Sociales, s. 92.
- ¹⁶ Bu bölümde, kaynağı belirtilmemiş alıntıların tümü için bkz: Louis ALTHUSSER, «Idéologie et Appareils idéologiques d'Etat», **La Pensée**, sayı 151, (Mayıs - Haziran 1970).
- ¹⁷ Kugelmann'a mektup, 11.7.1968. (Alıntı: L.A.)
- ¹⁸ Antonio GRAMSCI, **Oeuvres Choiesies**, Ed. Sociales.
- ¹⁹ Bilgi için bkz: Metin AND, a.g.e.
- ²⁰ Bertolt BRECHT, a.g.e.
- ²¹ Aynı yerden.
- ²² Oyuncu ile seyircinin dialektik ilişkisini, başka bir yazıda, ayrıntılı olarak inceleyeceğiz; simdilik, tiyatronun bu temel sorununun altını çizmekle yetindik (B.S.)
- ²³ Bkz: Dokuz sanatçının ortak görüşü, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 103, Ekim 1974.
- ²⁴ Böylesi bir atılım, İstanbul Şehir Tiyatrosu görevlilerinden bir yazar-yönetmen-oyuncu grubu tarafından, Gültepe'de, bir ölçüde gerçekleştirilebilmiştir. (Bkz: Haşmet ZEYBEK, «Koroğlu Çalışması», **Militan**, sayı 1.) Aralarında bizim de bulunduğumuz bu grubun Gültepelilerle birlikte bir oyun yazıp oynama girişimi Türkiye Tiyatro Yazarları Birliği tarafından, İ.B.Ş.T. Genel Sanat Yönetmeni'ne gönderilen bir «muhtıra» ile «yazarları tedirgin eden bir davranış» olarak nitelendirildi.
- ²⁵ Bkz: «Ödenekli Tiyatroların, Bağımsız Bölge Tiyatrolarına Dönüştürülmesi isteniyor», **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 101 ve 103.
- ²⁶ Bkz: Emre KONGAR, «Toplumsal Değişme ve Kültür Sorunu», **Özgür İnsan**, sayı 22.
- ²⁷ Louis ALTHUSSER, a.g.e.



Öncü Kitabevi

- **İSYANCI** (Komün Günlüğü) Marcel Cachin'in önsözü ile: Jules Vallés 25,—
- **MARKSİZM-LENİNİZM'İN İDEOLOJİK VE POLİTİK DÜŞMANI** MAOİZM «Bilim İşçileri»: 15,—
- **KADIN VE MARKSİZM**: Marks-Engels-Lenin-Stalin 20,—
- **TÜRKİYE'DE İLK SENDİKA SARIKIŞLA'DA 1932:** İbrahim Topçuoğlu 10,—
- **ATEŞ** «Goncourt Edebiyat Ödülü»: Henri Barbusse 30,—
- **BİRİNCİ ENTERNASYONAL**: Jacques Duclos 20,—
«1971 Lenin Nişanı - Mayıs 1975 Karl Marks Ödülü»
- **BABEUF** (Hayatı, Eserleri ve Siyasî Savunması): Josette Lèpine 10,—
- **İZDÜŞÜMÜ**: Balaban 15,—
- **AYDINLIK**: Henri Barbusse 12,50
- **SOVYET ŞAİRLERİ ANTOLOJİSİ** -67 Şair- Beraat etti) 15,—
- **SİYASİ DÜŞÜNCE HÜRRİYETİ VE 1961 TÜRK ANAYASASI** Bülent Tanör 15,—

ÇIKACAK KİTAPLARIMIZ

- **TEKELER**: Jean Pierre Delilez
- **KARL MARKS'IN BİYOGRAFİSİ**: «Bilim İşçileri»

ÖNCÜ KİTABEVİ Babıali Caddesi No: 8

Cağaloğlu - İstanbul

26 55 13