

Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Nollar

Çeviren TACİSER BELGE

... Aklıma Brecht'in büyük oyunlarının ortaya çıkardığı sorunlar geliyor: yabancılaştırma etkisi ya da epik tiyatro gibi kavramların da ilkede yeterince çözememiş olduğu sorunlar.* Bertolazzi'nin oyununda gizil bir asimetrik-eleştirel yapının, kenarda-oyunan-diyalektik yapının, **Yiğit Ana** ve (hepsinden çok) **Galileo** gibi oyunların da özünde bulunması dikkatimi çekti. Burada da gene, karşılıklı olarak bir bütünleşmeye varmayan zamansallık biçimleriyle karşılaşırız;* içten bağlı bu iki zamansallık biçimi yanyana varolur ama sanki birbiriyle ilintili değildir ve hiçbir zaman birleşmez. Alanı saptanmış, ayrı ve görünürde herhangi bir temele oturmayan bir diyalektik içinde, içiçe örülmüş yaşanmış öğeler bu zamansallık biçimlerinde yer alır. Bu yapıtlar içsel bir ayrışım (disassociation), çözülmüş bir başkalıkla göze çarparlar.

Bu özgül gizil yapının dinamiği ve özellikle, diyalektik bir zamansallıkla diyalektik-olmayan bir zamansallığın hiçbir açık bağlantısı olmadan yanyana varolmaları bilinçlilik yanılısamasının (hep kendisinin diyalektik olduğuna inanan ve öyle geçinen) gerçek bir eleştirisinin temelidir. Uydurma diyalektiğin (çatışma, tragedya vb.) gerçek bir eleştirisinin temeli ancak şaşırtıcı gerçekliğin kendisi olabilir ve bunun için gerçeklik bir yüzleşme (recognition) anı beklemektedir. Böylelikle, **Yiğit Ana**'nın körlüğünden doğan kişisel tragedyaları, açgözlülüğünün düzmece zorunluğu oyundaki savaş olayının karşısıdır; **Galileo**'da ise karşılık gerçekliğe sabırsızlanan bilinçliliğe göre daha yavaş ilerleyen tarihtir. Aynı zamanda bu tarih, kendi kısa ömrü boyunca hiçbir zaman bir şeyi bütünlüğü içinde «kavrayamayan» bilinçlilik için şaşırtıcıdır da. Bilinçlilik (kendine özgü durumunu diyalektik-trajik biçimde yaşayıp bütün dünyanın da bu itkiyle işlediğine inanır. Gerçeklik bu sözde — diyalektiğe ve belli ki diyalektik olmayan bu gerçekliğe karşı ilgisiz ve yabancıdır.) ile gerçekliğin bu sessiz karşılaşması bilinçlilik yanılısamasının için bir eleştirisini mümkün kılmaktadır. Bunların oyunda sözle dile gelmesi hiç önemli değildir (Brecht'te söylenir, öykü ya da türkü biçiminde): son kertede bu eleştiriyi getiren kelimeler değil, oyunun yapısındaki öğelerin güçleri arasındaki içsel denge ve dengesizliklerdir.* Çünkü doğru bir eleştiri bilinçli olmadan önce zaten için, gerçek ve geçerli olmalıdır. Sanırım bu asimetrik, merkeziz yapı maddeci nitelikte bir tiyatro çalışmasının vazgeçilmez temeli olarak görülmelidir. Analizimizi bu noktada biraz daha yürütürsek Marx'ın şu temel ilkesiyle karşılaşırız: ideolojik bilinçliliğin hiçbir türü, kendi içsel diyalektiği ile, kendinden bir kaçış sağlayamaz;* kesin söylemek gerekirse, **bilinçliliğin diyalektiği diye bir şey olamaz**, kendi çelişkileri yoluyla gerçekliğin kendisine ulaşabilecek bir bilinçlilik diyalektiği yoktur; kısacası, Hegelci anlamda fenomenoloji olamaz, çünkü bilinçlilik ger-

* Brecht'in asıl başarısının, «epik» ya da «yabancılaştırma» gibi deyimlerle anlatılmanın çok daha ötesinde olduğu.

* Oyunda gösterilen nesnel toplumsal olayların zamansallığı ile kişilerin ideolojik bilinçliliklerinin bundan ayrı zamansallığı. İkisi ayrı, ama birbirine bağlı. Ideoloji, Althusser'e göre, zaman-dışı bir yapıdır. Bireysel, öznel bakış, «tragedya», «çatışma» gibi, kişisel sorunları çerçevesinde hayatı kavrar, nesnel olayları öznelleştirir. Gerçek diyalektik, bu uydurma diyalektiğin dışında akmaktadır. Brecht bu iki ayrı diyalektiği, zamansallığı, dolayısıyla gerçekliği birbirine çarparak, hayatla ilgili eleştirisi getirir.

* Oyunda herhangi bir tema işlenebilir, çeşitli (önemli) yargılara da varılır. Ama Brecht'in oyunlarında en önemli sözü, kişiler, anlatıcılar, v.b., değil, oyun yapısının kendisi söyler.

* Bilinçlilik, kendi içinde kalarak gerçekliğe varamaz. Bilginin diyalektiği düşünce ile dışındaki maddel nesne arasındadır. Bilincin gelişmesi ile maddenin gelişmesi ayrıdır. Pra-

çekliğe kendi içsel gelişimi ile değil radikal bir bulguyla, **kendinden başka olmanın bulgulanmasıyla ulaşır.**

Brecht'in klasik tiyatro sorunsalının üstesinden gelmesi (bir oyunun anlamını ve uzak anlamlarını (implications) kişinin bilinçliliği olarak temalaştırmayı yadsınması) kesinlikle bu anlamdadır. Bununla, seyircisine yeni, doğru ve etkin bir bilinçlilik yaratmak için, Brecht dünyasının, kişinin bilinçliliği şeklinde beliren kendini düzeltme, kendini yansıtma gibi büyük özentileri zorunlu olarak dışarıda bırakması gerektiğini kastediyorum. Klasik tiyatro bize (Ama Shakespeare ve Molière bunun dışında tutulmalı ve bu ayrıcalık da açıklanmalıdır) tragedyayı, tragedyanın koşullarını ve «diyalektiğini» verdi — ve bütün bunlar merkezdeki karakterin kurgusal (speculative) bilinçliliğinde yansyordu. Kısacası; klasik tiyatro, tüm anlamını konuşan, hareket eden, düşünen, gelişen bir insanda yansır; tragedya budur bizim için. Klasik estetiğin bu biçimsel koşulu (yani o ünlü «üç birlik»i* denetleyen dramatik bir bilinçliliğin merkezî birliği) ile oyunun maddî içeriği arasındaki sıkı bağlantı sanırım bir raslantı değildir. Demek istediğim şudur; klasik tiyatroyun hammaddesi ya da temaları (politika, ahlâk, din, 'şan', şeref, 'tutku' vb.) kesinlikle ideolojik temalardır ve bunlar, ideolojik yapılarına değgin hiçbir sorguya yani eleştiriye uğramadan, öylece bırakılmışlardır («görev» ve «şan»a karşıt olarak konan «tutku»nun kendisi ideolojik bir karşılıktan başka bir şey değildir, — hiçbir zaman ideolojinin etkili bir çözümlüğü değildir).* Peki, o zaman bu eleştirilmeyen ideoloji bir toplumun ya da bir çağın içinde kendisini görüp tanıdığı (ama bilmesi anlamında değil) o «herkesin bildiği» «ünlü» yalınkat mitler değildir de nedir, somut olarak? Bu onun kendisini tanımak için baktığı ama kendisini bilmek istedikçe kırmaya gereken ayna değil midir? Bir toplumun ya da bir dönemin ideolojisi onun kendi bilinçliliği değil de nedir? Yani, kendi yalınkat mitleri içinde kendi dünyasının bütünlüğünü yaşayan ve kişinin bilinçliliği görüntüsünde kendine aynı anda biçimler arayan, bunları içeren ve sonunda doğal olarak bulan bu dolaysız malzeme o toplumun ya da o dönemin bilinçliliği değil midir? Klasik çağda bu mitler (ideoloji olan mitler) neden **genellikle** bir soruşturmaya uğramadı diye sormuyorum. Gerçek özeleştirmeden yoksun bir çağ (politika, ahlâk ve din üzerine gerçek bir teori için ne gereçleri olan ne de buna ihtiyaç duyan) kendini eleştirel olmayan bir tiyatroya yansıtma ve tanıma eğilimindedir.* Brecht bu biçimsel koşullardan kopmuştur, çünkü kendisi zaten bunların maddî koşullarından kopmuştur. Brecht'in baş ereği, insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin bir eleştirisini yaratmaktır. Bu nedenle de kendi oyunlarında, ideolojinin estetiğinin bu biçimsel koşulunu, kişinin bilinçliliğini (ve bunun klasik türevlerini: üç birlik kuralını) ister istemez dışarıda bırakmak zorundadır. Ona göre (gene «büyük yapıtlar»ı tartışıyorum) hiçbir karakter bilinçli olarak, tragedya koşullarının tümünü birden kendi içinde taşıyamaz.* Ona göre kişinin bütünsel ve yalınkat bilinçliliği, bütün dramın aynası, ideolojik bilinçliliğin bir görüntüsünden başka bir şey değildir. Bu görüntü kendi tragedyasında bütün dünyayı içerir, ancak bu dünya yalnızca ahlâk, politika ve din, kısacası mitler ve uyusturucu maddeler dünyasıdır. Bu anlamda, Brecht'in oyunları merkezsizdir, çünkü merkezleri olamazdı;* çünkü yanılmalarda içinde yalın bilinçlilik Brecht'e her ne kadar bir başlangıç noktası sağlıyor olsa da, o buna istediği merkezî konumu vermez. İşte bu nedenle, deyim bağışlanırsa, merkez hep başka bir yandadır; kişinin bilinçliliğinin aldatmacalardan kurtulması sözkonusu olduğu sürece merkez hep geciktirilir, ötededir, ya-

tık, bilincin dış dünyaya doğru uygulanmasının ve böylece somut bilginin üretilmesinin aracıdır. Bu yüzden bilinçliliğin diyalektiği, eksik bir diyalektiktir. Klasik tiyatro, oyunun bütün anlamını bireysel bilinçliliklerde temalaştırdığı için yanıld. Brecht oyunlarında bireysel bilincin diyalektiğiyle toplumun nesnel diyalektiğini ayırır.

* Yunan tragedyasının uyguladığı, Klasik Fransız tiyatrosunun devraldığı «zaman - mekân - konu» birliği. Tek bir konuyu işleyen eylemin tek bir mekân ve tek bir zamanda geçmesi.

* Klasik tragedyanın kahramanları «şeref» ve «ihtiras» gibi değerler arasında bocalıyarak trajik olurlar. Oysa bunlar gene bir bilinçliliğin içsel karşıtlıkları, dolayısıyla diyalektik olmayan çatışmalardır. Sözkonusu bilinçliliğe bu değerleri empoze eden de, toplumlarının yalınkat, eleştirisiz ideolojisidir.

* Bu çeşit tiyatroya, toplumda hazır olan ideolojik oyunun temalarını önceden belirlemiştir. Karakterin bilinçliliğinin nasıl işlenince estetik olacağı da önceden belirlenmiştir. Dolayısıyla bu çeşit tiyatro kendini eleştirip aşmaz, sadece kendini tekrarlar.

* Bireyci burjuva sanatı, hayatın bütünü, bireyin bilinçliliğine sığdırır. Brecht de, Lukacs'a, bunu tekrarlamayı önerdiği için kızılıyordu. Çünkü bireyin bilinçliliği son analizde ideolojiktir.

* Tek bir bireysel bilinçlilik oyunu egemen olmayınca, oyunun merkezi de olmuyor.

nılsamadan gerçekliğe doğru bir devinimin içindedir. Bu ana nedenden ötürü, oyunda gerçekten ortaya çıkan eleştirel ilişki kendi başına temalaştırılmaz; bu nedenle kendi başına hiçbir karakter «tarihin ahlâkı» olamaz,* bu karakterlerden birinin oyun bittikten sonra maskesini çıkararak sahnenin önüne gelip «dersi toparlaması» dışında. (Ama o zaman o da oyuna dışarıdan bakıp düşünen bir seyirci ya da daha çok «biz elimizden geleni yaptık, gerisi size düşüyor» diyerek oyunun akışını uzatan biridir.)

Neden oyunun gizil yapısının dinamiğinden sözetmemiz gerektiği şimdi daha bir açıklık kazandı sanıyorum. Oyun ne oyunculara ne de onlar arasındaki açık ilişkiye indirgenemeyeceğine göre tartışma konumuz yapıdır;* ancak kendiliğinden ideoloji içinde yabancılaşmış kişinin bilinçliliği ile (Yiğit Ana, oğulları, ahçı, rahip vb.) onların varoluşlarının gerçek koşulları savaş, toplum) arasındaki dinamik ilişkinin sözü edilebilir. Kendi başına soyut olan bu ilişki (kişinin bilinçliliğine göre soyut — ama gerçekte somut olan da bu soyutluktur) ancak karakter, karakterlerin jestleri, davranışları ve «tarihleri» olarak oynanabilir, yansıtılabilir; «tarihleri» ise ancak onları içerirken onların ötesine de ulaşan bir ilişki olarak yansıtılmalıdır; yani, soyut yapısal öğeleri (El Nost Milan'daki değişik zamansallık biçimler, dramatik kalabalığın dışsallığı gibi yapısal öğeler), bunların dengesizliğini, böylece de bunların dinamiğini işleten bir ilişki olarak görülmelidir. Bu ilişki, bütünüyle eleştirel kalma ereğini bozmadan, hiçbir «karakter» tarafından tam anlamıyla temalaştırılmayacağına göre, ister istemez gizil kalacaktır. İşte bu nedenle, eylemin bütünü, bütün karakterlerin varoluşları ve devinimleri bu ilişkiyi içerse de, bu karakterlerin daha derindeki, bilinçliliklerinin ötesindeki anlamları da gene bu ilişkidir. Bilinçliliklerinin ötesinde — böylelikle de karakterlerden gizli olan bu ilişki ancak oyuncular tarafından görülmedikçe seyirci tarafından görülebilir* — ve böylece seyirciye görünmesi de açıkça verilmemiş bir algı şeklindedir. Seyirci bu ilişkiyi başından beri onu saran ama aslında içinden doğduğu karanlık gölgeden ayırdetmek, çekip çıkartmak ve ele geçirmek zorundadır.

Belki bu değinmeler Brecht'in yabancılaştırma-etkisi teorisinin ortaya çıkardığı sorunlara ilişkin daha kesin bir fikir veriyor. Bu etki yoluyla Brecht, seyirci ile sahnedeki oyun arasında yeni bir ilişki yaratmayı umdu: eleştirel ve etkin bir ilişki. Brecht tüm duygusal enerjisinin teatral arınma (katharsis)* üzerinde yoğunlaştığı ve «kahraman»ın kaderine bağlandığı klasik özdeşleme biçimlerinden kopmak istedi. Seyirciyi sahnedeki oyundan uzaklaştırmak istedi ama verdiği durumda seyirci için kaçmak ya da basit bir eğlentiyle işi geçiştirmek imkânsızdı. Kısacası; seyirciyi bitmiş olan oyunu tamamlayan ama gerçek hayatta tamamlayan bir oyuncuya dönüştürmek istedi.* Brecht'in bu derin teorisi yabancılaştırmanın salt teknik öğelerinin bir işlevi olarak yorumlandı; rol yapmada bütün o «etkileycilik», «şirselik» ve «acılılık»ın bırakılması; doğal olmaktan vazgeçilmesi; sahnenin göze çarpan herhangi bir rahatlatıcı görüntüyü yoketmek istercesine beliren sadeliği (Yiğit Ana'daki donuk sarı ve kül rengine bakınız): «tek boyuttan» ışıklandırma; konjonktürün (gerçekliğin) dışsal bağlamına seyircinin dikkatini çeken yazılı pankartlar vb. Bu sav aynı zamanda psikolojik yorumların merkezi özdeşleme olayıdır ve bunun klasik desteği de oyundaki «kahraman»dır (ister olumlu olsun ister olumsuz). Kahramanın yani özdeşleme nesnesinin ortadan kaldırılması yabancılaştırma-etkisinin biricik önkoşulu olarak görüldü (kahraman yoksa özdeşleme de yok — kahra-

* Hiçbir zaman tek bir karakter «tarihin bütün anlamını» içermez ve söylemez. Birey tarihi değil, tarih bireyi kucaklar.

* Oyunun asıl anlamı, kişiler arası bütün ilişkilerin, söylenen bütün sözlerin (hattâ didaktik uyarıcı konuşmaların) ötesindedir. Bunlar oyunun görünür yanları olduğuna göre, anlam, görünmeyen yapıdadır.

* Karakterler, içinde yaşadıkları tarihi kesiti bilinçlerinde yansıtırsalar, bu gene ideolojik olurdu. Onlar, ilişkilerini tam bilincine varmadan yaşadıkları oranda, seyirci olaya eleştirel gözle bakabilme imkânını kazanır.

* Katharsis: «Klasik Yunan tragedyasında Aristoteles'in tesbit ettiği özellik. Seyirci, kendini karakterle özdeşler, onun başından geçenleri kendisi de yaşar gibi olur ve böylece kendisi de oyun sonunda arınır, bosalır.

* Katharsis'in karşıtı olan Brecht tiyatrosunda seyirci tiyatrodan arınmaz. Tiyatrodan aldığı bilinçle, tiyatrodan oynanan oyunun, hayattaki gerçek biçiminin etkin oyuncusu olur.

manın itilişi Brecht'in maddeci görüşüyle de birleştirilince — tarihi yapanlar kahramanlar değil yığınlardır). Şimdi, bana kalırsa bu yorumlar önemli sayılabilecek birtakım kavramlara uygun olmakla birlikte, belirleyici değildirler ve teknik ve psikolojik koşullardan da öte bir anlayışla, bu çok özel eleştirinin seyircinin bilinçliliğinde kurulması gerekmektedir. Başka türlü söyleyecek olursak, seyirciyle oyun arasında bir uzaklık yaratılacaksa, bu mutlaka bir yolu bulup oyunun içinde yapılmalıdır ve yalnızca oyunun (teknik olarak) ele alınışında ya da karakterlerin psikolojik yapılarında kalmamalıdır (bunlar gerçekten kahraman mı yoksa kahraman sayılmazlar mı? Yiğit Ana'da damdaki dilsiz kızı ele alalım; üzerine saldıracak düşmandan habersiz olan kenti uyarmak için cehennemî trampetini çalar ve bu yüzden vurulur. Aslında o da «olumlu bir kahraman» değil midir? Elbet, bu ikincil karakterlerle de geçici olarak «özdeşleriz» kendimizi). Bu uzaklığın yaratıldığı ve yansıtıldığı yer oyunun kendisidir, onun içsel yapısının dinamiğindedir ve aynı anda hem bilinçlilik yansıtmasını eleştirir hem de onun gerçek koşullarını açıklar.

Bu — gizli yapının dinamiğinin oyun içinde bu uzaklığı yaratışı — seyirciyle sahnedeki oyun arasındaki ilişki sorununu göz önüne sermek için başlangıç noktamız olmalıdır. Burada da gene Brecht, yerleşik düzeni altüst eder. Klasik tiyatrodan, bu belli ki oldukça kolaydı; kahramanın zamansallığı tek zamansallıktı, geri kalanlar ona bağımlıydı, hattâ düşmanları bile onun ölçülerine göre yapılmıştı, onun düşmanı olacaklarsa böyle olmak zorundaydılar, ancak kahramana bağlı olarak varolabilirlerdi.* Düşman gerçekten onun düşmanıydı; aralarındaki savaşta düşmanın ona bağlı olduğu kadar kahraman da düşmana bağlıydı, düşman kahramanın «öteki» kişiliği, yansısı, baştan çıkarıcısı, karşıtılığıydı. Kahraman gündüzse, düşman onun gecesiydi, onun kendine karşı dönmüş bilinçliliği idi. Hegel haklıydı, onun kaderi bir düşman gibi kendinin bilincinde olmalıydı. Böylelikle mücadelenin içeriği kahramanın kendi bilinçliliği ile özdeşleştiriliyordu. Seyirci de doğal olarak, kendini «kahraman»la özdeşleyerek; onun zamanını, onun bilinçliliğini, yani kendisine sunulan tek zaman ve bilinçliliği «yaşıyor» gibidir. Bertolazzi'nin oyununda ve Brecht'in büyük yapıtlarında (kendini kahramanla -ç.) karıştırma imkânsızdır çünkü yapıları ayrışık (disassociated). Kahramanlar, Brecht onları kovdu diye değil, oldukları kadar kahramanlıkları ile, oyun kendi sınırları içinde, oyun bunları imkânsızlaştırdığı için, kendilerini ve uydurma diyalektiklerini sildiği için yok olurlar. Bu indirgeme ne yalnızca oyundaki eylemin bir sonucudur ne de birtakım tanınmış kişilerin sandığı gibi, Tanrı olmayan oyunda kahramanın da olamayacağı anlamına gelir; hattâ oyunun çözümlenmemiş bir hikâye olarak değerlendirilmesinin bile bir sonucu değildir, yalnızca; bu bir ayrıntı ya da süreklilik düzeyinde değil daha derin bir düzeyde, oyunun yapısal dinamiğinde yaratılır.

Bu noktada çok dikkatli olmak gerekiyor: şimdiye değin yalnızca oyun tartışıldı — şimdi seyircinin bilinçliliğini ele almalıyız. Birkaç kelimeyle, bunun yeni bir sorun olmadığını, yine aynı sorun olduğunu göstermek istiyorum. Gene de, bu görüş kabul edilecekse, seyirciye özgü bilinçliliğin düşüncemizi bulandıran iki klasik örneğini yenmeliyiz. Bu yanıltıcı örneklerden birincisi kişinin — ama bu kez seyircinin — bilinçliliğidir. Seyircinin «kahraman»la özdeşleşmeyeceğini kabul eder; seyirci uzakta tutulacaktır. Ama o zaman, yargılar verip, hesaplar yaparak ve sonuçlar çıkararak oyunun dışında kalmıyor mu? Yiğit Ana size sunuluyor. Sahnede oynamak onun işi.

* Örneğin, Iago ancak Othello'nun düşmanı, Leartes ancak Hamlet'in karşıtı olabilir. Iago Hamlet'le karşılaşmaz, Leartes Othello'nun yanında anlamsız kalır. Sevgililer de öyle. Desdemona Hamlet'in, Ophelia ise Othello'nun sevgilisi olmaz.

Sizin işinizse yargılamak. Sahnede körlüğün görüntüsü; salonda ise iki saatlık bir bilinçsizlikten bilinçliliğe dönüşen bir aydınlık. Ama rollerin böyle bir dağılımı, sahnenin kesinlikle dışında bırakılması tiyatro salonuna teslim etmek anlamına gelir. Gerçekten, oyunun kendi içinde hoş görmediği bu kişinin mutlak bilinçliliği konusunda seyirci de bir hak öne süremez. Nasıl seyirci oyunun en yüksek yargıcı olamazsa, oyun da kendi «hikâyesi» için «Son Yargı»yı kendi içinde taşıyamaz. O da oyunu, kuşku altında düzmece bir bilinçlilik olarak görür ve yaşar. İdeolojinin kendiliğinden mitlerine yakalanmış tiyatro karakterlerinin kardeşinden başka bir şey değildir seyirci. O da oyundaki karakter kadar ideolojinin tanıdığı ayrıcalıklara ve yarattığı yanlışlamalara saplanmış değil midir? Eğer oyunun kendisi onu oyundan uzak tutuyorsa, bu onu korumak, ya da bir yargıç durumuna getirmek için değildir, — tersine, onu almak, bu görünürdeki uzaklığın, bu «yabancılaştırma»nın saflarına katmak, onu bu uzaklığın kendisi haline, yani etkin ve canlı bir eleştiri olan uzaklık haline getirmek içindir.*

Ama o zaman, şüphesiz seyirci bilinçliliğinin ikinci örneğini de yadsamak zorundayız — yadsınana değin bizim yakamızı bırakmayacak bir örnektir bu; özdeşleme örneği. Bu soruyu yeterince cevaplandırarak durumda değilim, ama açık seçik sormaya çalışacağım. Seyirci bilinçliliğinin statüsünü incelerken, (kahramanla kendini) özdeşleme kavramının yardımına sığınmak, şüpheli bir ilişki kurmak olacaktır. Kesin konuşmak gerekirse, özdeşleme kavramı psikolojik, ya da daha açık söylersek, psiko-analitik bir kavramdır. Sahnenin önünde oturan seyircideki psikolojik sürecin etkililiğini tartışmak benim boyumu aşan bir iş. Ama şunu da belirtmeliyiz ki, denetlenmiş psikolojik durumlarda gözlemlenebilen ve tanımlanabilen izdüşüm, yüceltim vb. olaylar, bir oyunu izleyen seyirci gibi özgül bir durumda ortaya çıkan karmaşık davranışları kendi başlarına açıklamaya yeterli değildirler*. Bu, ilkin toplumsal, kültürel-estetik bir davranıştır ve böyle olduğu için de ideolojiktir. Kendilerini aşan bir davranışta rol oynayan somut psikolojik süreçlerin (özdeşleme, yücelim, baskı vb. — tam psikolojik anlamda) aydınlatılması elbette önemli bir iştir. Ama bu birinci görevin yerine getirilmesi, ikinci görevin (yani, yani seyirci bilinçliliğinin kendisinin özgüllüğünü tanımlamak) gereğini ortadan kaldırmaz. Bu psikolojizm'e düşmek olur. Eğer bilinçlilik katıksız bir psikolojik bilinçliliğe indirgenemezse, eğer toplumsal, kültürel ve ideolojik bir bilinçlilikse onun sahnedeki oyunla olan ilişkisini yalnızca psikolojik bir özdeşleme olarak göremeyiz. Kendini (psikolojik olarak) kahramanla özdeşlemeden önce, seyirci bilinçliliği oyunun ideolojik içeriğinde ve bu içeriğin karakteristik biçimlerinde kendini tanır. Sahnedeki oyun, bir özdeşleme olayı olmadan önce (insanın kendini bir başkasının türünde özdeşlemesi) temelinde kültürel ve ideolojik bir yüzleşme olayıdır. Bu kendini-tanımının önceden gerektirdiği ilke temelinde bir özdeşliğin olmasıdır (psikolojik özdeşleme'nin kendisini — psikolojik olarak kaldığı sürece — mümkün kılacak bir özdeşlik): seyircileri ve oyuncularını aynı akşam aynı yerde biraraya getiren özdeşliktir bu. Evet, ilkin bir kurum tarafından biraraya getiriliyor — sahnedeki gösteri, ama derinde, bizi biraraya getiren, bizim iznimiz olmaksızın bizi yöneten aynı mitler, aynı temalar, spontane olarak yaşadığımız aynı ideolojilerdir. Evet, **El Nost Milan**'daki gibi tam anlamıyla yoksulların ideolojisi olsa bile, aynı ekmeği yer, aynı öfkeleri, aynı başkaldırımları, aynı çılgınlıkları (hiç değilse belleğimizde içkin bir olasılık biçiminde) paylaşırız; gerçek bir Tarihin değiştiremediği uydurma bir zaman önün-

* Seyirciyle ilgili bu sözler, genel olarak sanatın bilgi taşıyıcılığının ve özel olarak Marksist sanatın kitleyi uyarıcı ve eğitici rolünün analizi için özgün ve önemli bir yaklaşım getiriyor.

* Eğitcilik veya karşıtı, seyircinin oyundan «özdeşleme» yoluyla ne edindiği (sosyalist gerçekçi akımın «olumlu tip»e yönelen biçimleri klasik burjuva sanatının «özdeşlik» tekniğini aynen uygular) sorunu, temelde, psikolojik bir sorundur. Oysa, oyunun eğiticiliği, gerçek anlamında toplumsal bir olaydır. Dolayısıyla analizi de kendine özgü bilimsel kavramlar gerektirir.

de onlar gibi secdeye varmasak bile. Evet, tıpkı Yiğit Ana gibi, içimizde olmasa bile, aynı savaş bizim de kapımızın önünde, bizden bir adım uzakta duruyor; aynı korkunç körlük, gözümüzü bulandıran aynı toz, aynı toprak bizim de ağzımızda var. Aynı geceyi, aynı şafakları yaşıyor, aynı çukurda dolanıyoruz; bilinçdışıyız. Hattâ aynı tarihi de paylaşıyoruz — ve zaten her şey öyle başladı. İşte bu nedenle, başından beri oyunun içinde biz kendimiz vardık —* ve böyle olunca, nasılsa bizden başka birinin başına gelmeyecekse, gene bizim dünyamızda olacaksa sonucu bilip bilmemek neyi değiştirir? Uydurma özdeşleme sorununun en başta, hattâ ortaya konmadan bile önce tanıma (recognition) gerçekliğince çözümlenmesi de bu nedendir. O zaman tek soru şudur: bu sessiz özdeşliğin, bu dolaysız kendini-tanımının kaderi ne olacaktır, yazar şimdiye değin bu konuda neler yaptı? Dramaturg'un, Brecht ya da Strehler'in yönettiği oyuncular ne yapacaklar? Bu ideolojik kendini-tanım sonunda neye varmalı? Kendi mitlerini derinleştirerek ve bunlardan hiç kurtulmadan, kişinin bilinçliliğinin diyalektiği içinde tükenip gitmeli mi? Bu bitimsiz aynayı eylemin merkezine koymalı mı? Yoksa yerini değiştirmeli, bir kenara almalı, kaybedip bulmalı, yaklaşıp uzaklaşmalı dışsal, dolayısıyla da oyunun dışında kalan güçlere bu aynayı tutmalı mı? Öyle ki, fiziksel titreşimlerle çok uzaktaki; bir şarap kadehinin kırılmasıyla dağılan cam kırıkları gibi, birdenbire parçalanıp gitsin.

Son olarak, soruyu yeniden ve daha iyi bir biçimde ortaya koyma ereğiyle giriştiğim tanımlamaya dönelim; görüyoruz ki, **seyirci bilinçliliği oyunun kendisidir**. Bunun ana nedeni seyircinin onu oyuna önceden bağlayan içerik ve bu içeriğin oyundaki gelişimi dışında bir bilinçliliği olmamasıdır. Kendini-tanım olayının imgesi ve varoluş biçimi olan oyunun yarattığı yeni sonuç içerikteki bu gelişmedir. Brecht haklıydı; eğer tiyatronun tek ereği bu sonsuz kendini-tanım ya da tanımama üzerine, diyalektik biçimde de olsa, bir açıklama olarak kalmaksa, seyircinin zaten bildiği bir ezgiyi yinelemiş olacaktır; bu ezgi seyircinin kendi ezgisidir. Ama tiyatronun ereği tersine, bu dokunulmaz imgeyi yok etmek, kıpırdamayan hareket ettirmek, yanlışlamalar içindeki bilinçliliğin mitik dünyasının sonsuz döngüsünü yerinden oynatmaksa o zaman oyun gerçekten seyircide yeni bir bilinçliliğin geliştirilmesi, yaratılmasıdır: bu bilinçlilik de, başka bilinçlilikler gibi, tam değildir; ama bu tamamlanmamışlık, sağlanan bu uzaklık, eylem içinde sürüp giden bu eleştiri ile harekete geçirilmiş bir bilinçlilik; oyun gerçekten, yeni bir seyircinin, yani sahnedeki oyunun bittiği yerde işe başlayan, onu tamamlamak ama hayatın içinde tamamlamak için yola çıkan bir aktörün üretilmesidir. ■

* Şu halde özdeşlik de, psikolojik düzeyde, tiyatro kişileriyle seyirciler arasında değil. Oyunun sunduğu toplumsal olayları hep birden yaşamamızda, ideolojileri hep birden paylaşmamızda. Özdeşlik böylece ideoloji düzeyinde olunca, özdeşliğin kırılması ve yerini eleştireliliğe bırakması da gene bu düzeyde olmalı. O zaman da özdeşlik oyunun merkez ilkesi olamaz. O da bir araç olur, seyircinin tiyatroya gelmeden önce oyuncularla paylaştığı ideolojiyi kırmak ve aşmak için ustalıkla kullanılabilecek bir araç.