

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI

FRANK WEDEKIND'İN "İLKBAHAR UYANIŞI" ADLI ESERİNİN
EKSPRESYONİST AKIM ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ VE
NATÜRALİST SAHNELEME YÖNTEMLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan:

20116285 Emre ÇAKMAN

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Merih TANGÜN

İstanbul-2019

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI

FRANK WEDEKIND'İN "İLKBAHAR UYANIŞI" ADLI ESERİNİN
EKSPRESYONİST AKIM ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ VE
NATÜRALİST SAHNELEME YÖNTEMLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan:
20116285 Emre ÇAKMAN

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Merih TANGÜN

İstanbul-2019

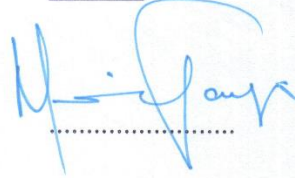
Emre ÇAKMAN tarafından hazırlanan **Frank Wedekind'in İlkbahar Uyanışı Adlı Eserinin Ekspresyonist Akım Çerçevesinde İncelenmesi Ve Naturalist Sahneleme Yöntemleriyle Karşılaştırılması** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20/05/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :


Jüri Üyesi : Prof. Dr. Merih TANGÜN (Danışman)



Jüri Üyesi : Öğr. Gör. Ebru SOYUERDEN ARACI



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Kerem KARABOĞA (İ. Ü. Edb. Fak.)



ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	i
ÖZET	iv
SUMMARY	v
ÇİZELGE LİSTESİ	vi
RESİM LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. NATÜRALİZM	5
2.1. On Dokuzuncu Yüzyılda Avrupa	7
2.2. On Dokuzuncu Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar ve Natüralizm	10
2.3. Tiyatroda Natüralizm	14
2.4. Natüralist Sahneleme	19
3. EKSPRESYONİZM	26
3.1. Yirminci Yüzyılda Avrupa	27
3.2. Yirminci Yüzyıl Avrupa Sanatında Ekspresyonizm	29
3.3. Tiyatroda Ekspresyonizm	35
3.4. Ekspresyonist Sahneleme	38
4. FRANK WEDEKIND VE İLKBAHAR UYANIŞI (1864-1918)	44
4.1. Frank Wedekind ve Ekspresyonizm	53
4.2. İlbahar Uyanışı'nın (1891) Tarihsel Arka Planı	54
4.3. İlbahar Uyanışı Oyununun Ekspresyonist Unsurlar Açısından Analizi	56
4.3.1 Birinci Perde	56
4.3.2 İkinci Perde	63
4.3.3 Üçüncü Perde	71

5. SONUÇ	79
6. EKLER	88
6.1. EmileZola'nın Therese Requin Adlı Romanı İçin Yazdığı Önsöz	88
6.2. August Strindberg'in Matmazel Julie Oyunu İçin Yazdığı Önsözde Hayalini Kurduğu Yeni Tiyatrodan Bahsettiği Bölümler	98
7. KAYNAKLAR	108
8. ÖZGEÇMİŞ	112



**FRANK WEDEKIND'İN “İLKBAHAR UYANIŞI” ADLI ESERİNİN
EKSPRESYONİST AKIM ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ VE
NATÜRALİST SAHNELEME YÖNTEMLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

ÖZET

Frank Wedekind, Natüralizm akımının hakim olduğu 19. yy. Avrupa'sında yaşamış ve yapıtlar vermiş bir şair, oyuncu ve yazardır. Eserlerinde natüralizm etkisi olduğu kadar ekspresyonizmin de bir öncüsü sayılabilecek kadar dışavurumcu öğeler görüldüğü düşünülmektedir. Bu tezde Frank Wedekind'in en önemli ve aynı zamanda ustalık eseri olarak nitelendirebileceğimiz İlkbahar Uyanışı adlı oyunu, natüralizmden ekspresyonizme geçiş sürecinde tarihsel, edebi ve sahneleme teknikleri açısından incelenmiştir.

Kapsam olarak öncelikle I. ve II. Dünya Savaşlarının natüralizmin oluşumunda ve gelişimdeki etkisi araştırılmış, sanatsal ve tiyatro edebiyatı alanındaki eserlerden örnekler verilmiş, ardından da hakim olan sanat anlayışına bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilecek ekspresyonizmin tarihsel ve sanatsal gelişim süreci ortaya konularak Frank Wedekind'in yaşamı, eserlerine etkisi açısından ele alınmıştır. İki akım, ayrıca tiyatrodaki sahneleme teknikleri açısından benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkacak şekilde İlkbahar Uyanışı metni üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Wedekind, Frank; natüralizm; doğalcılık; ekspresyonizm; dışavurumculuk

**A REVIEW OF FRANK WEDEKIND'S "SPRING AWAKENING"
WITHIN THE SCOPE OF EXPRESSIONISM AND MAKING
A COMPARISON WITH NATURALISTIC STAGING METHODS**

SUMMARY

Frank Wedekind is a poet, actor and a playwright who had lived and produced his works of art in the 19th century Europe which is dominated with naturalism in the field of art. Expressionist elements can be seen in his works as well as naturalistic structure. Spring Awakening, which is regarded as the master work of Frank Wedekind is examined in the process of transition from naturalism to expressionism from the viewpoint of historical, literary and staging methods.

First and foremost, influence of the 1st and 2nd World War is explored in the way of formation and development of naturalism, artworks exemplified which are considered necessary, subsequently, Frank Wedekind's life of art is revealed to reason the expressionism as a protest movement against naturalism. Both naturalist and expressionist staging methods are examined throughly via the Spring Awakening play.

Key Words: Wedekind, Frank; naturalism; expressionism

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 1 - Wedekind'in not aldığı, Gerard Hauptmann'la arasındaki farklar 49



RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1 - Gaz Lambası Aydınlatma Sistemi	20
Şekil 2 - Gaz Lambası Kontrol Sistemi.....	20
Şekil 3- Pierre August Renoir - Buğday Tarlası (1879).....	21
Şekil 4 – (19. yy.) Voice, Speech and Gesture adlı kitaptan doğru konuşma için beden pozisyonları. Çizimler: Dargavel ve Ramsey	24
Şekil 5- (19. yy.) Duygular ve ruh durumuyla ilgili jestler. Çizimler: Dargavel ve Ramsey.....	24
Şekil 6- (19.yy.) Göz ve kaşların potansiyel pozisyonları. Çizimler: Dargavel ve Ramsey.....	25
Şekil 7- (19.yy.) Duyguların ifadesi olarak baş ve boyun pozisyonları. Çizimler: Dargavel ve Ramsey	25
Şekil 8 - Die Brücke Manifestosu (1906)	31
Şekil 9 - Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, 1903	333
Şekil 10 - Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Norveç Ulusal Galeri	344
Şekil 11 - Leopold Jessner'in III. Richard Prodüksiyonu.....	422
Şekil 12 - III. Richard İçin Taslak Çizim.....	433
Şekil 13 - Ekspresyonist Sahne Düzenine Örnek.....	433
Şekil 14 - İlkbahar Uyanışı'nın 1891 yılı ilk baskısı.....	555
Şekil 15 - 1906 yılında Max Reinhardt'ın sahnelediği İlkbahar Uyanışı. Maskeli Bay Rolünde Frank Wedekind	555

1. GİRİŞ

Sanat tarihine, geçmişten günümüze doğru kuşbakışı bir bakış attığımızda, zaman zaman birbiriyle iç içe geçmiş, zaman zaman da birbirinden uzaklaşmış, fakat öncesi ve sonrasıyla bağını tam olarak hiçbir zaman koparmamış bir akımlar zinciri oluşturduğunu görürüz. Hiçbir sanat eseri, onu üreten sanatçıdan bağımsız bir kimliğe sahip olamayacağına göre ya da henüz, salt kendinden var olmuş bir eserle karşılaşmadığımız için, sanatla insanın öyküsünü birbirinden ayırmak imkansızlaşır. Bu durumda sanat akımları, şüphesiz birbirini izleyen tarihi, politik, sosyal olayların sanattaki izdüşümleri olarak nitelendirilebilir.

Bu noktada karşımıza çözülmeyi bekleyen yeni sorular ve sorunlar çıkacaktır: Her sanat eseri muhakkak belli bir akıma dahil olmalı mıdır? Yoksa sanat akımları, biz insanların geçmişi daha iyi tarayabilmek adına uydurduğumuz bir dosyalama yöntemi midir? Bir eseri, belli bir akıma dahil eden temel özellikler nedir? Okuyucu, izleyici ya da deneyimleyici kişi bu görüşlerin tam olarak neresinde durmalıdır? Bir taraf seçmeli midir? Esere, bütün görüşlerle donatılmış olarak, fikirlerin hepsini kapsayıcı bir olgunlukla mı yaklaşmalıdır?

Bütün bu sorulara cevap arama sürecinde, sanat tarihini oluşturan dalların en önemlilerinden birisi sayılabilecek tiyatro sanatı da belirli kırılma noktalarından geçerek kendi tarihini oluşturmuştur. Edebi anlamda yazılı metinler halinde tiyatronun karşımıza çıktığı ilk dönemler olan Antik Çağ ve ardından Rönesans'ta konu edilen, genellikle tarihi ya da mitolojik öyküler, efsanelerdir. İlerleyen tarih boyunca konu edilen malzemeler daha çok yöresel olaylara ve kişiliklere doğru evrilsen de evrensel malzemedeki hiç vaz geçilmemiştir. Tanrıların dünyasından insanların dünyasına doğru bir yolculuk gibi düşünüldüğünde, dram sanatının içeriği toplumların

yaşadıkları olaylardan evrensel insanı araştırmaya doğru biçim değiştirerek varlığını sürdürdü. Zaman içinde sahnelerde kullanılan ağır ve ağıdalı dil, yerini gündelik konuşmanın varlığına bıraktı.

Retorik konuşmalar ve koro büyük ölçüde yok oldu. Hatta uzun monologlar bile işlevini yitirir hale geldi. Toplumsal olaylar oyun metinlerinde yer almaya başladığında ise artık baş kahramanlar yüksek sınıfın mensupları değil, burjuva sınıfı ve işçi sınıfı olarak karşımıza çıkmaya başladı. Avrupa'daki bilimsel gelişmeler ve seküler düşüncenin yayılmasıyla birlikte tiyatro, oyunlardaki fizik ötesi varlıkların da yok olarak yerini insan ve doğaya bıraktığı bir sürece girmiş oldu. Bu sayede günümüzde kullandığımız anlamıyla modern tiyatronun başlangıcına şahit olduk. Sanatta gerçekçilik 19. yy.'da en yüksek seviyeye ulaşarak natüralist akımla birlikte toplumun gerçeği bütün detayları ve hatta kusurlarıyla gözler önüne serilmeye başladı. Fakat yeni yüzyıl yeni sorunlarla gelecekti:

Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçmiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim-dilinin yaratılması gerekiyordu.¹

İşte bu yeni biçim-dilinin arayışındaki kırılma, kendinden önceki anlayışa tam bir karşı duruş niteliğinde olmuştur. Bu kırılmayı tiyatro edebiyatı ve sahneleme teknikleri açısından incelemek ve günümüz insanının bilinciyle kavramak için de kendi yaşadığı yıllar içinde henüz yeni bir akım olarak adlandırılmamış özellikte eserler vermiş bir tiyatro oyunu yazarını seçmenin işe yarar sonuçlar getireceği aşıkardır.

¹ Nazan & Mazhar, İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 9.

Geçmişe dönüp baktığımızda ileri görüşlülük olarak nitelendirilen her hareket, kendi çağında anlamsızlık ya da aykırılık olarak nitelendirilebilir. Bu tezde, tiyatro eserlerindeki özelliklere bir bakış attığımızda çağının aykırısı olduğundan şüphelenebileceğimiz Frank Wedekind'in, İlkbahar Uyanışı adlı eseri üzerinden Natüralizm ve Dışavurumculuk kavramlarını karşılaştırarak, yukarıda sıraladığımız bütün sorulara cevaplar arayışına gireceğiz.

Bütün bir sanat tarihi akımlarını, sanatın bir dalından seçilmiş tek bir yazar ve onun tek bir oyunuyla değerlendirmek, özelden genele kesin sonuçlar elde etmek için etkili yöntem olmasa da çoğunlukla doğru bir sentez elde edebileceğimiz zıtlıklar ilişkisi ortaya koymaktadır. Bu sayede en azından bir sanatçının, çağının koşullarını ve sınırlarını aşip aşamayacağı biraz olsun gün yüzüne çıkmış sayılabilir. Çözülme bekleyen yeni soru ve sorunlar için nitelikli bir sıçrama tahtası elde edilebilir. Amaçladığımız bu yönelim bizi aynı zamanda, gerçekçiliğin radikalleşmiş hali Natüralizm ve buna karşı çıkan Dışavurumculuk akımlarının derinliklerine inmeye, tarihin kırılma noktalarında tiyatro sanatının nasıl biçimlendiğini görmeye itecek bir izlek sunacaktır.

Ana kaynağını Aristoteles'in Poetika'sından alan Batı tiyatrosu, geçirdiği hangi süreçlerden ötürü Dışavurumculuk gibi bir akımla hikayesini sürdürdü? Yüzlerce yıllık insanlık tarihi boyunca doğanın kusursuz bir taklidini sahneye taşımaya çalışan Batı tiyatrosu belki bu amacından vaz geçiyor, belki de sahneye koyması için elinde bulunan veriler daha da artıyordu. Dünyanın uzaydan çekilmiş fotoğrafına bakan bilim insanı Carl Sagan'ın gördüğü şeyi "soluk, mavi nokta"² olarak nitelemesi gibi, o güne dek yaşamış sanatçılar belki de insana ve doğaya çok uzaktan bakarak, onu olduğu şekliyle sahneye taşınması gerektikleri bir malzeme olarak görmüşlerdi. Dışavurumculuğun yüzyılında insan, sahneye taşınması gereken salt

² Ann DRUYAN & Carl SAGAN, **Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space.**

biyolojik bir varlıktan ziyade, dūşünsel, duygusal bir varlığa dönüşmekteydi. Bunu başarabilmek için de yeni yöntemler keşfedilmeliydi. Belki de Wedekind'in çoktan görmeye çalıştığı şey bunlardan ibaretti. Sorun Őu ki, gördüğümüz doğayı, kendine en benzer şekliyle sahneye taşıyabiliriz. Fakat içindeki yaşamı da sahneye taşımak için riskler almak, arayışlarda bulunmak ve denemeler yapmak zorundayız.

O güne dek kendinden sonra geleni, daha çok destekler nitelikte görünen sanat akımlarındaki bu büyük kırılmanın sebebini, sonuçlarını ve daha da önemlisi, sürecini gözler önüne koymak, günümüzde yeni eserler ortaya koyacak sanatçılar için oldukça girift ve zorlu görünen yapıdan daha pozitif bir anlayışa giden dūşünsel yolda güçlü bir gösterge olacaktır. Belki de geçmişe dönüp baktığımızda aykırılık olarak nitelendirilebilecek yeni sanat akımları, tarihsel kırılmanın bir zorunluluğundan ibaret sayılacaktır.

Bu noktada; hazırlık aşamasında, sanatların genelinde natüralizm ve ekspresyonizm akımları detaylıca incelenmiş, süreç içerisinde natüralizmin realizm akımıyla derinden bağlantılı olduğu görülmüş ve araştırmanın kapsamı genişlemiştir. Natüralizm, çoğu kaynakta realizmi de kapsayan bir akım olarak anıldığından, realizme ayrıca bir bölüm ayrılmamış, natüralizm başlığı içinde incelenmiştir. Bu iki sanat akımının detayları tarihsel süreçleriyle birlikte ve örneklerle ortaya konduktan sonra, tiyatro edebiyatı ve sahneleme ile ilgili veriler değerlendirilerek dördüncü bölümde Frank Wedekind'in yaşamı ve İlkbahar Uyanışı eseri ile ortak süzgeçten geçirilmiş ve sonuca varılmıştır.

2. NATÜRALİZM

Natüralizm ya da diğer adıyla Doğalcılık; 19. yy. Avrupa'sında öncelikle görsel sanatlar ve edebiyatta ortaya çıkmış, Darwinist düşüncenin toplumsal hacimde karşılığını bulduğu, özellikle de doğa bilimlerinin metotları üstüne kurulu bir sanat akımıdır. Realizm düşüncesinin üstüne kurulan natüralizm, realizmin sunduğu gerçekliği idealist yanlarından sıyırmış, ahlaki ya da geleneksel yargılardan sıyrılmış bir biçimde, deney ve gözlemlerle elde edilebilecek gerçeklerin bir kopyası olan sanat eserleri üretme çabasına girmiştir. Natüralizmi realist düşünceden ayıran en belirgin düşünce, determinist düşünce yapısıdır. Determinizm; diğer adıyla belirlenimcilik kavramı doğa ve doğaya dair bütün olayları belirli bir sebep sonuç ilişkisi düzenine koyar. Bu düşünceye göre doğadaki her olay, her madde, doğanın da bir parçası sayılan insan ve insana dair her şey belirli nedenlere göre hareket edecektir. Oluşan yeni hareketler de yenilerini doğuracaktır. Afşar Timuçin belirlenimcilik kavramından şöyle söz eder:

Belirlenimcilik olguların değişmez bir düzende gerçekleştiği fikrine dayanır. Bu düzen elbette olgular arasındaki ilişkileri hiçbir boşluk bırakmayacak biçimde belirleyen bir düzen olmalıdır. Doğa olaylarının gözlemlenmesi bu fikri doğrular gibidir: su belli koşullarda yüz derecede kaynar, elimden bıraktığım herhangi bir nesne yere düşer. Bilimsel buluşların kesinliği, bir başka deyişle bilimsel çalışmalarla bazı şaşmaz yasaların ortaya konuluşu belirlenimci düşünceye gerekçeler sağlamıştır. Belirlenimci görüş olgular arasındaki şaşmaz ilişkilerin varlığını benimserken bu şaşmazlığın ya doğadan geldiğini ya da insan zihninin yapısına bağlı olduğunu bildirecektir.³

Realizm düşüncesinden bilimsel determinist düşünce yapısıyla ayrılan natüralizm, eserlerde insanı birtakım ahlaki ya da geleneksel kurallar ya da düzenin sonucu olarak değil, doğanın değişmez fiziksel yasalarının kazara bir sonucu olarak

³ Afşar TİMÜÇİN, *Felsefe Sözlüğü*, 49,50.

değerlendirir. Natüralizme göre birey, kalıtım ve çevrenin belirli süreçlerden geçerek, sosyal ve ekonomik etkileşimlerde bulunarak meydana gelmiş bir üründür. Dolayısıyla birey artık çaresizdir. Bu çaresizlik natüralist eserlerde açıkça görülmektedir. Kader diye bir şey yoktur artık. Yalnızca belirli olaylar, yaşananların sebebidir. Şimdinin sonucu ise gelecekte yaşananların sebebi olacaktır. Dolayısıyla birey, edilgenliğinin çaresizliğini yaşamaktadır.

Natüralizm fikri ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Emile Zola'nın 1880'de kaleme aldığı saldırgan ve güçlü bir manifesto ile tiyatro ile anılmaya başlanan bir akım haline gelmiştir. Zola manifestosunda, romanda çoktan kendini bulan natüralizmin çok değil, birkaç yıl içinde tiyatro sahnesinde görüleceğinden bahseder. Burada açıkça savunulan fikir, sanat eserinin içerdiği karakterlerin kanlı canlıymışçasına gerçeğine uygun olması; gerçekçi olması, insan psikolojisi ve davranışlarının bilimsel bir metotla çalışılarak sebep-sonuç ilişkilerine oturtulmuş olması isteğidir. Gerçekliğin neredeyse bir kopyası gibi yeniden oluşturulan karakterler, eylemlerini kalıtım ve çevrenin etkisiyle gerçekleştirmelidir. Aynı zamanda diyaloglar organik ve gündelik hayata benzer nitelikte, gerekirse kesik kesik ve bozuk halleriyle var olmalıdır. Doğaüstü varlıklara ya da onların etkilerine kesinlikle yer verilmemelidir. Karakterler sadece tek bir sosyal sınıfa ait olmamalıdır. Hayatın gerçekliği sahneye taşınırken kişisel ya da fantezi ürünü müdahalelerden uzak durulmalıdır.

Bu noktada Henrik Ibsen'in 1887 yılında yazdığı Toplumun Destekleri, 1879 yılında yazdığı Hortlaklar (Hayaletler) ve Bir Halk Düşmanı ya da 1884 ve 1886 yıllarında kaleme aldığı Yaban Ördeği ve Rosmersholm adlı oyunları natüralizmin en net haliyle görülebildiği oyunlardır. Değişen yüzyıl içinde gittikçe gelişmesine rağmen yalnızlığa ve umutsuzluğa itilen insan, natüralizmde karşımıza sanki bir laboratuvar faresi gibi çıkar. Bu durumun sebeplerini ve sonuçlarını öncelikle yüzyıl Avrupa'sını inceleyerek anlayabiliriz.

2.1. On Dokuzuncu Yüzyılda Avrupa

İnsanlık tarihi, 19. yüzyıla doğru gelindiğinde, var olduğu ilk günden beri devam eden savaşlardan ve çatışmalardan geçmiş, belirli dönemler boyunca; toplayıcılıktan tarıma, tarımdan endüstrileşmeye doğru büyük ölçekli kırılma anları yaşamış ve iki büyük dünya savaşıyla yüz yüze kalacağı 20. yüzyılın kapısına dayanmıştır.

1789 yılında yaşanan Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı yaşamış fakat kendini monarşinin elinden hala kurtaramamış Avrupa halkları için bir umut oluşturmuştur. Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik idealiyle insan hakları ve bireysel özgürlükler konusunda yeni siyasi düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransa'da başlayan bu süreç, her ne kadar Napolyon Bonaparte'nın katı tutumu sebebiyle sekteye uğramış gibi görünse de öncelikle Fransız işgali altındaki halklar kendi kaderlerini tayin etmek amacıyla ayaklanmaya başlamıştır. Fransa'yla birlikte başlayan bu bağımsızlık hareketi 19. yüzyılda Almanya, İtalya, Latin Amerika ve Doğu Avrupa'daki özgürlük hareketlerinin temelini oluşturdu.

Gerçekten de, başka nasıl olabilirdi ki? 1848, 'halkların baharı', başka şeylerin yanında, aynı zamanda ve başta uluslararası bakımdan ulusallığın, daha doğrusu birbirine rakip ulusallıkların öne çıktığı bir dönemdi. Çeklerin, Hırvatların, Danlıların ve diğerlerinin (daha büyük ulusların, kendi özlemlerini devrimci emellerine kurban edeceklerine ilişkin endişeleri ve kuşkuları artsa da) yine de yaptıkları gibi, Almanlar, İtalyanlar, Macarlar, Polonyalılar, Romenler ve diğerleri de, baskıcı yönetimlere karşı kendi uluslarından olan herkesi kucaklayarak bağımsız ve birleşik devletler kurma haklarını öne çıkardılar. Fransa zaten bağımsız ulusal bir devletti, ama buna rağmen milliyetçiydi.⁴

⁴ Eric HOBSEAWM, *Sermaye Çağı 1848-1875*, 97,98.

Öte yandan 18. yüzyılda başlayan ve Avrupa çapında yayılan, fakat bütün dünya halklarını etkilemesi bakımından çok önemli sayılabilecek Sanayi Devrimi, ortaya çıkan yeni orta sınıfın gittikçe zenginleşmesine, serbest ticaret sayesinde kendi varlığını güçlendirmesine, gücünü ve kendine olan inancını kuvvetlendirmesine sebep olmuştur. Ayrıca yeni kurulan fabrika sistemleri, tekstil ürünleri, kırsaldan kente yaşanan göçler, değişen çalışma şekilleriyle toplum yapısında kökten değişiklikler yaşanmaya başlamış, buharlı makinelerin icadı, demiryolu, kimyasal çalışmalar, çimento, gaz lambası, cam ve kağıt üretimi gibi endüstriyel gelişmeler sayesinde ortaya çıkan derin sosyal etki karşılığını bulmakta vakit kaybetmemiştir. Devrim'le gücünü yitiren monarşi, yerini bu sefer büyük ekonomik imparatorluklara bırakıyor, bu yeni ve acımasız ekonomik imparatorluk yapısı daha çok fabrika ve hammaddeye ihtiyaç duyuyordu.

Hammadde açısından bol kaynağa sahip olan Amerika Birleşik Devletleri ve sömürü gücü yüzünden üstünde güneş batmayan ülke olarak adlandırılan İngiltere bu durumdan kar sağlamayı başarıyor, Avrupa'da ise kırsal kesim, kente verdiği göçler sebebiyle güç kaybediyor, kentlerde insan haklarından yoksun, fakir bir işçi sınıfı kalabalığı birikmeye başlıyordu. Avrupa'da sendikalar kuruluyor, proleter sınıfın hakları için büyük mücadeleler veriliyordu. Avrupa kendi yarattığı sistemle boğuşurken, bir yandan da Asya ve Afrika halkları üstünde egemenlik kurma çabası içinde birbiriyle savaştan ülkeler merkezine dönüşüyor, hatta emperyalist gücünü yükseltme çabasındaki ülkeler 1914 yılına gelindiğinde bütün dünyayı etkileyecek olan bir savaşa, asıl adıyla Birinci Dünya Savaşı'na giriyordu.

1859 yılında Charles Darwin'in Türlerin Kökeni adlı çalışmasını yayınlaması dünyayı derinden sarsan bir gerçekliği gözler önüne sermişti. Bilimden sosyal yaşama, sosyal yaşamdan tiyatroya kadar oluşan domino etkisi öncelikle doğa üzerine sistematik ve detaylı araştırmanın insan davranışları ve hatta insanın evrendeki yeri

üstüne düşünceleri kökünden sarstı. Hıristiyanlıktaki insanın yaratılışı efsanesi, doğal seleksiyon fikriyle etkisini kaybediyor, insanın aslında tek bir tanrının yarattığı canlı değil, evrimin sonucu ortaya çıkan ve evrimini sürdürmeye devam eden bir canlı olduğu fikri Avrupa'da yayılıyordu. İnsan davranışlarını yönlendiren etken artık insanın kırılğan doğası ve günahkar tabiatı değil, tıpkı öteki canlılar gibi hayatta kalma, üreme ve çoğalma güdüsü, kalıtım ve çevresel faktörlerle şekillenen bir yapıda araştırılıyordu.

Her at türünün bağımsız yaratıldığına inanan bir kimse, her türün hem evcilleşmenin ve hem de doğanın etkisinde bu bakımdan değişmeye eğilimli yaratıldığını, ve bundan ötürü çoğu zaman cinsin öbür türleri gibi şeritler edindiğini; ve her türün dünyanın başka başka bölgelerinde yaşayan türlerle çaprazlanınca kendi öz atalarınıninkine değil de cinsin öbür türlerinininkine benzer şeritler gösteren hibritler vermeye çok eğilimli yaratıldığını ileri sürecektir, diye düşünüyorum. Bu görüş, Tanrının yaratımın küçümsenmesi ve aldatmacasıdır; bu görüşe inansaydım, taşıl kabukların asla yaşamamış olduğuna, tersine, sahillerde yaşayan kabukluların benzeri olsunlar diye yaratıldığına, eski ve bilgisiz evrendoğumcular (cosmogonist) ile birlikte ben de inanırdım.⁵

Darwin'in türlerin kökeni üzerine yaptığı bu çalışma, insan davranışları üzerinde yapılan çalışmaları da körüklemiş, dahası türlerden yeni türler oluştuğu düşüncesi deneylerle de kanıtlanabilir bir hal alınca; bilim insanları, sosyal bilimciler dahası sanatçılar da bu tür araştırmalara girişmişti. Bir sürü tiyatro oyununda kalıtım yoluyla kuşaktan kuşağa taşınan hastalıklarından, hayatta kalma isteğiyle girişilen eylemlerden bahsediliyordu. Ibsen'in babaların günahını evlatlarının çektiğinden bahsettiği Hortlaklar oyununda da kalıtımın etkisinden sıkça bahsedilir:

⁵ Charles DARWIN, **Türlerin Kökeni**, 194,195.

Oswald : Dinle o halde... benim bu yorgunluğum... resim yapamamam... bunlar gerçekten de bir hastalıktan dolayı değil.

Bayan Alving : Ne peki?

Oswald : Ben ne çekiyorsam bana babamdan kalıtımla geçen şeylerden çekiyorum. (*Alnına dokunup alçak sesle*) Burda... hastalık burda.⁶

Darwin'in evrim çalışması, diğer bütün alanlarda etkisini gösterdiği gibi çok geçmeden psikoloji alanında da yankısını buldu. İnsanın da öteki canlılar gibi bir tür olduğu, kalıtım yoluyla yeni kuşaklara genetik bilgi taşıdığı teorisiyle ilgilenen Sigmund Freud (1856-1939) çok geçmeden insan karakterindeki özelliklerin de bu konuyla ilgili olabileceğini öne sürdü. Freud'un insan beyni, zihin, bilinç ve bilinçaltı üzerine yaptığı çalışmalar, insan beyninin bir geçmiş deneyimler ve ilkel güdüler deposu olduğunu gösteriyordu. Freud'un ortaya attığı ve bu yüzyılda insanların ilk kez karşılaştığı bilinçaltı, ilkel benlik, çocuklukta bastırılan duyguların olgunlukta ortaya çıkması gibi bulgular, insanın davranışlarını belirleyen faktörlerin çoğunlukla çevresel ve kalıtımsal olduğu görüşünün hızla yayılmasına sebep oldu.

2.2. On Dokuzuncu Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar ve Natüralizm

Batı sanat tarihi, özü mağara resimlerine dayanan köklerinden beslenerek Antik Çağ, Orta Çağ ile birlikte büyük değişimler ve dönüşümlerden geçerek ve Rönesans'la birlikte ortaya çıkan Hümanizm düşüncesiyle yoğrulmuş 18. yüzyılın sonlarına doğru Klasisizm dönemini yaşar. Rönesans'tan 18. yüzyılın sonlarına kadar resim alanında Barok, Rokoko ve Neoklasik eserlerle karşılaşan Avrupa, edebiyat alanında Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375), Michel de Montaigne (1533-1592), Miguel de Cervantes (1547-1616), William Shakespeare (1564-1616), Pierre Corneille (1606-1684), John Milton (1608-1647), Jean de La Fontaine (1621-1695), Jean Racine (1639-1699) gibi büyük yazarlar

⁶ Henrik IBSEN, **Hortlaklar**, 96.

ve şairler ortaya çıkarmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan bu klasik akım aynı zamanda Aydınlanma Çağı ya da Akıl Çağı olarak da adlandırılabilir. Bu yüzyıl, derebeyliklerin yerini büyük krallıklara bırakmasıyla ve yeşeren hümanizm ruhuyla anılan, gittikçe gelişen ve zenginleşen bir burjuva sanatının hakim olduğu, aynı zamanda Descartes (1591-1650), Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784), Jean Jacques Rousseau (1712,1778) gibi düşünürlerin ortaya çıktığı, modern felsefenin, klasik fizik ve matematiğin gelişerek aydınlanma fikrini ve sanayi devrimini hızlandırdığı bir çağ olması, 19. yüzyılda Avrupa sanatını etkileyen Romantizm akımına bir geçişin öncüsü niteliği oluşturmaktaydı.

Klasik sanat ve edebiyatta hayata dair gerçek olanın, eserin konusunu da oluşturduğu görülür. Akıl, sağduyu ve gerçekler insanın doğasını meydana getiren unsurlardır. Dolayısıyla sanatçılar eserlerinde yaşanmış olayları konu edinirken, olağanüstü olana, fantezi unsurlara, insanı şaşkırtacak eylemlere ve illüzyon yaratan görseleliğe yer vermez. Eserlerde aranan organik bütünlük ve denge, ahlaki ve eğitici tavır, Antik Yunan sanatına bir dönüş isteği uyandırır.

19. yüzyılın başlarında ise Fransız Devrimi'yle birlikte Avrupa'ya dalga dalga yayılmaya başlayan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik hevesi, sanattaki karşılığını klasisizmin akılcı ve kuralcı yapısına bir tepki olarak bulur. 18. Yüzyılda üretilen ve akıl, sağduyu üstüne kurulu sanat eserleri, 19. yüzyılda yerini yavaş yavaş insanın bireysel deneyimlerinin, duygusal duyarlılığının hakim olduğu, kısacası sanatçının eserini ortaya koyarken bireysel özgürlüklerle donatıldığı bir sanat anlayışına bırakır. Güçlenen burjuva sınıfı Aydınlanma Çağı'nın akılcılığına karşı çıkmış, bilimin ve teknik gelişmenin hakimiyetine karşı, insanın doğaya dönerek, tıpkı doğanın gelişkin yapısı gibi kendi insani değerlerini de eserlerde görmek istemiştir. Bu yeni akım adını büyük oranda Orta Çağ aşk öykülerinden ya da romans adı verilen İspanyol düzyazı formundan alıyordu:

Geniş bir biçimde söz edecek olursak, ortaçağ romansları manzum macera, şövalye veya aşk hikayeleriydi... **Romantic**'i doğuracak asıl gelişme, büyük ölçüde 16. yüzyıla ait İspanyol formlarına dayalı yeni düzyazı **romance**'ların popüler olmasıydı.

Yeni bir edebi, sanatsal ve felsefi bir hareket olarak **romantic** esasen 19. Yüzyılın başlarına, öncelikle Almanya ve Fransa'ya ait (A. W. Schlegel ve Mme de Staël) bir gelişmeydi. İngilizcedeki kullanımı büyük ölçüde, **Romantic** ile *Classical* arasındaki ayrımın (en etkili biçimi 1798'den itibaren Friedrich Schlegel'deydi) doğduğu Alman düşüncesinin etkisi altındaydı.⁷

Sanayi devriminin verdiği ivmeyle Avrupa'da 19. yüzyıl bilimde büyük gelişmelerin yaşandığı bir dönem haline gelmiştir. Bu durum maddeselliğin ön plana çıkmasını sağlamış, aklın her şeyin üstünde tutulduğu bir gerçekliğin peşine düşülmüştür. Bir yandan artan sömürgecilikle Batı toplumu ekonomik ve siyasi anlamda en güçlü noktasına erişmiş, felsefede pozitivist düşünce kendini göstermiştir. Auguste Comte (1798-1857) tarafından sistemleştirilen pozitivism düşüncesi, realizmin en temel prensibinin beslendiği bir düşünce yapısıdır. Raymond Williams'a göre:

Comte insan zihninin önce bir teolojik yorum aşamasından, sonra metafizik ve soyut yorum aşamasından, olgun bir **positive** ya da *bilimsel* anlayış aşamasına geçtiğini savunuyordu; **positive** anlayış ise yalnızca gözlemlenebilir olgular ve olgularla onların gözleminden çıkarılabilen yasalar arasındaki ilişkilere dayanıyordu, diğer her tür köken, neden ya da amaç araştırması bilim-öncesiydi [pre-scientific].⁸

Realizm, fizik ötesi olanı her şekilde reddediyor, modern bilimden besleniyor, verilere ve algılanabilir olana yer veren sanat eserlerini savunuyordu. Söz konusu eserler içeriğinde bilimsel olarak ispatlanabilir olana yer veriyor, pozitif bilimlerin üstünde bir gerçeklik arayışına girmiyordu. Realizm; doğayı ve doğanın bir parçası

⁷ Raymond WILLIAMS, **Anahtar Sözcükler**, 332,333.

⁸ Raymond WILLIAMS, **Anahtar Sözcükler**, 288.

kabul edilen insanı, olduğu gibi, algılanabilir gerçekliğine dokunmadan sanat eserine aktarmayı hedefliyordu. Realizmin pozitivist düşünceyle temellenen bakış açısından yola çıktığımızda, kökeni 14. yüzyıllara varan, sınır getirmek anlamındaki Latince *terminare* kelimesinden türeyen bir kavramla karşılaşırız: determinizm. Bu düşünce, 19. yüzyıl insanının güneş sistemi, insan evrimi gibi üstünde denetim sağlayamayacağı, sınırlandıramayacağı süreçler için bir sebep sonuç ilişkisi görebilmesi ve her tür gerçekliğin bu sebep-sonuç ilişkisi içinde şekillendiğinin kabulü sonucu ortaya çıkmış bu kavram, natüralizm akımının temelinde yatan ana düşüncedir. Realizm ve natüralizm çoğu zaman birlikte anılsa da ikisi de pozitif düşünce yanında yer alan akımlar olsa da natüralizm daha çok edebiyat ve tiyatrodaki pratik anlamda kendini bulmuştur. Ahmet Cevizci'ye göre determinizm, “Evrende olup biten her şeyin bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiğini, fiziksel evrendeki ve dolayısıyla da insanın tarihindeki tüm olgu ve olayların mutlak olarak nedenlerine bağlı olduğunu ve nedenleri tarafından koşullandığını savunduğu anlayış.”⁹ olarak tanımlanır. Bu açıdan bakarsak, anlamsal süreçte takip ettiğimizde sanat, edebi kuralların boyunduruğundan sıyrılıp, bilimsel kuralların ve sebep-sonuç ilişkilerinin boyunduruğu altına girer. Sanatçıyı bu doğrultuda bir bilim insanı gibi çalışma süreci bekler.

Natüralizm kelimesi, hakkında yazılmış metinlerin de çokluğuna bakılırsa, anlam bakımından oldukça problemlidir. Bu noktada karşımıza çıkan ilk problem, natüralizm ve realizm arasındaki tanım farkının ne olduğudur. Realizm ve natüralizm kavramlarını daha anlaşılır kılmak adına, birbiriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları açısından ele almak daha doğru olacaktır. Realizmin kökünde gerçeklik kelimesi yer alırken, natüralizmde doğa kelimesi vardır. İki akım da gerçekliği savunur, fakat natüralizm kesin determinist bir görüşten güç alır. Realizmde de natüralizmde de doğaüstü olana, fantasmaya, yapay üretime yer yoktur. İki tür akımda da tanrısal olana yer verilmez. Sanatçı dünyada algıladıklarıyla ilgilenir. İkisinde de hayatın birebir kopyası oluşturulmaya çalışılırken, natüralizm daha çok doğaya ait

⁹ Ahmet CEVİZCİ, **Felsefe Sözlüğü**, 223.

olana müdahale edilemezliğin çaresizliği gibi bir görüntü çizer. Başka bir deyişle natüralizm, realizmden devşirilmiştir fakat realizmin abartılmış hali gibi görünür. Canlıyı doğa kurallarından, kalıttan, çevresel faktörlerden, sosyal yapıdan bağımsız hareket edemeyen bir varlık olarak görürüz. Hatta canlı, bu denklem içinde çaresizlik içindedir. Realizmin daha çok toplumun orta sınıfındaki insanlarla ilgilenirken, natüralizme baktığımızda daha alt sınıftan insanların kendi yaşantıları içinde boğuluşlarını görürüz. Realizmde doğayı sanat eserine aktarırken detaylar çok önemli sayılırken, natüralizmde doğanın kendisi başlı başına, değiştirilemez, idealize edilemez bir gerçeklikten ibarettir.

2.3. Tiyatroda Natüralizm

Sanat akımlarına tiyatro penceresinden bakıldığında araştırılabilecek noktaların başında konu içeriği ve dil kullanımı gelir. Natüralizmin temelini oluşturan gerçeğin ne ölçekte oyun metnine aktarıldığı, sonrasında da sahnede kendini nasıl bulduğu üzerinde durulmalıdır. Bu bağlamda, bir tiyatro metni yazarın elinden çıktığında natüralist eser özelliklerinin tamamına uygunluk gösterse de sahneleyen kişi tarafından başka akımların ve görüşlerin etkisi altında kalarak değişim ve dönüşüm gösterebilir. Dolayısıyla öncelikli olarak incelememiz gereken, 19. yüzyıl tiyatro anlayışının oyun metinlerinde kendini nasıl gösterdiği olmalıdır. Sahneleme biçimleri ise bu kanalın devamında elde edilen buluşlar üzerinden incelenebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında tiyatro yapımcıları ve oyuncular sahne üstünde hakikat, gerçeklik ve içtenlik arayışına girmişti. Bunda bilimsel gelişmelerin payı yadsınamayacak kadar çoktu. Resim ve fotoğraf alanındaki gelişmeler, sahne üstünde doğanın eksiksiz bir kopyasını görme isteğini artırdı. Işık ve sahne üstü yapılar gerçeğe daha uygun dizayn edilmeye çalışıldıysa da bu hareketin asıl damarı natüralizmin düşünsel yapısından kaynaklanmaktaydı. Bu düşünsel yapı tiyatro yazarlığı konusunda yeni arayışların öncüsü oluyordu. Genel anlamda, natüralist bir tiyatro oyununun, doğanın gerçeğini olabildiğince bire bir gösterme görevi varmış gibi düşünülür.

Doğanın gerçeğini olabildiğince bire bir gösterme görevinin ardında, sahnedeki karakterlerin davranışlarını belirleyen faktörleri gözler önüne sermek, içinde yaşadıkları çevrenin detay bir resmini çizmek öncelikli olmalıdır. Bunu da basit bir fon oluşturarak değil, nedenler ve bulgular, bilimsel denilebilecek sonuçlarla yapmalıdır. Bir oyun karakterinin davranışlarını belirleyen her faktör, içinde yaşadığı çevreyi ve dünyayı olabildiğince nesnel bir şekilde ortaya koymalıdır.

Tiyatro edebiyatı açısından baktığımızda natüralizm, diğer sanat dallarına oranla daha katmanlı bir anlam kazanır. Raymond Williams'a göre bu yapı doğalcılık kelimesinin üç ayrı kullanımıyla açıklanabilir: doğal, doğa tarihi ve doğalcılık (natüralizm).¹⁰

İlk anlamıyla doğal olan, basit ve doğal bir yazım tarzı olarak karşımıza çıkar. Bu daha çok edebi anlam ve teknik içinde hapsolüp kalmış bir üslup arayışı olarak da görülebilir. Doğa tarihi açısından baktığımızda ise varlıklara tarihsel üretimin sonuçları gözüyle bakarak, sanat eserini detaya ve yakın gözleme dayalı bir bakış açısı süzgecinden geçirmek olarak bakabiliriz. Bu iki kavramın sentezi olarak karşımıza çıkan üçüncü ve bugün de kullandığımız anlamıyla natüralizm, yani doğalcılık; daha çok yazarın eserine hem felsefi hem de bilimsel açıdan yaklaşımının bir sonucu olmalıdır:

...fakat bu konuda tarihsel ve eleştirel tartışmada genellikle bir kenara itilen şey; kendisi jeoloji ve biyoloji, özellikle de Darwin'in EVRİM'de **natural selection** [doğal ayıklanma] kuramından çok etkilenen **naturalism**'in genel felsefi ve bilimsel anlamından kaynaklanan üçüncü etkidir.¹¹

¹⁰ Raymond WILLIAMS, **Anahtar Sözcükler**, 261.

¹¹ Raymond WILLIAMS, **Anahtar Sözcükler**, 262.

Dolayısıyla natüralist bir tiyatro eserinde asıl hedeflenenin, sadece ve sadece doğanın gerçeğini olabildiğince bire bir gösterme görevi varmış gibi düşünmekten öte olduğu söylenebilir. Williams ‘Social Environment and Theatrical Environment – The Case of English Naturalism’ adlı makalesinde natüralizmin tanımı noktasında daha özet bir girişimde bulunuyor: Bunlardan birincisi ve hatta en yaygın olanı: Bizim daha çok teknik natüralizm olarak değerlendirdiğimiz “kesin” ve “gerçekliğin kopyası” bir yeniden inşa metodu. İkincisi, bilim, doğa tarihi ve materyalizme bağlı bir felsefi bakış açısı. Bu grup düşünceye sahip bireylerin dünya algısı ve anlayışı değişmez bir şekilde maddeye, doğa ve fizik yasalarına bağlıdır. Üçüncü görüş ise gerçekliğin kopyasının tekrardan ele alındığı ve felsefi düşünceyle tamamen kaynaştığı bir harekettir. Natüralizmi realizmden ayıran nokta da budur. Bu üçüncü görüş öncelikle bazı roman ve oyunlarda kısmen yer almış, geç 1860’larda Fransa’da edebi bir hareket olarak ortaya çıkmış, 1880’lerden itibaren İngiltere’de de yaygın bir şekilde görülmeye başlanmıştır.¹²

Williams, natüralizmin özellikle İngiliz burjuva dramında on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren oldukça alışıldık bir şekilde varlık gösterdiğinden bahseder. Bu konuda ilk sistematik adımı atan, natüralizm kelimesini ilk ortaya atan olmasa da tiyatroyla ilgili natüralizm konseptini ortaya ilk defa koyan kişi Emile Zola (1840-1902) olmuştur. Zola, tiyatro sanatının, tıpkı Darwin’in türleri incelemesi gibi sistematik ve bilimsel bir şekilde, neden sonuç ilişkileri içinde dünya gerçekliğini yansıtması gerektiğinden yanaydı. Aynı yolla kişiliğin ve karakterin tavırlarının da incelenmesi ve ortaya konması fikrini savunuyordu. Bu sayede natüralistler determinizmi kendilerine bir teçhizat olarak sağladılar.

¹² Raymond WILLIAMS, **Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism.**

Emile Zola, 1867'de yazıp 1868 yılında ikinci versiyonunu yayınladığı Thérèse Raquin adlı romanının önsözünde, romanın 1873 tarihli sahne uyarlamasının önsözünde, 'Le Roman Experimental'¹³ (1880) adlı makalesinde ve asıl olarak 1881 yılında kaleme aldığı 'Naturalism au théâtre'¹⁴ adlı manifestosunda natüralizm fikrinin nasıl şekillendiği açıkça görülebilir.¹⁵ Zola, manifestosunda yoğun bir biçimde oyun ve karakter gerçekliğini yakalamak üzere yapılması gereken bilimsel nitelikli araştırmadan söz eder. Zola'ya göre romanda natüralist hareket kendini bulmuş, fakat tiyatrodaki bu değişim için çaba göstermek gerekmektedir. Yüzyılın gerçeklerini daha net ve korkusuzca ortaya koyabilmek için yeni bir yazım şekli kullanılmalıdır. Yazar, bir bilim insanının gözlem yapması gibi gözlem yaparak, gerçekleri korkusuzca ve estetik kaygıya düşmeden gözler önüne serilmelidir. Sürekli tekrarlarla ve sert üslubuyla, bu konuya nasıl hassasiyetle ve yoğun yaklaştığını görebiliriz.

Bu öfke havasını yok etmek ve harekete geçmek için aradığım şey çok basit. Yapacağımız şey sadece neyin ne olduğunu anlamak adına Balzac, Flaubert ve Goncourts'u -başka deyişle, natüralist roman yazarlarını- okumak. Birinin çıkıp da sahneye etten, kemikten, gerçeklikten ibaret, bilimsel olarak analiz edilmiş ve bir küçük yalandan bile uzak bir insan koymasını istiyorum. Birinin bizi insandan bir iz bile barındırmayan, fanteziden ibaret kurgu karakterlerden kurtarmasını bekliyorum. Çevresel düzenin karakteri şekillendirmesini, karakterin de gerçekliğin mantığı ve kendi doğasının bir birleşimi doğrultusunda davranışını şekillendirmesini bekliyorum. Hokkabazlığın hiçbir şeklinin yapılmadığı, sihirli çubukların sallanmadığı, bir dakikadan ötekine değişen insanların olmadığı zamanları bekliyorum. Kimsenin bize inanılması imkansız hikayeler anlatmadığı, romantik olaylarla doğru yapılmış gözlemin bulandırılmadığı, bir oyunun iyi bölümlerini bile mahveden olayların olmadığı zamanları bekliyorum.¹⁶

¹³ 'Deneysel Roman'

¹⁴ 'Tiyatrodaki Natüralizm'

¹⁵ Kenneth PICKERING & Jayne THOMPSON, **Naturalism in Theatre: Its Development and Legacy.**

¹⁶ Emile ZOLA, **Naturalism on the Stage.**

Bilimsel ve psikolojik gelişmelerin etkisini sadece Zola'da değil, Anton Çehov (1860-1904) ve August Strindberg (1849-1912) gibi diğer oyun yazarlarında da görürüz. Çehov'un oyun yazarı olmasının yanında aynı zamanda bir doktor olması onun psikolojiyle ilgilendiğinin göstergesi olabilir ve daha sonradan Rus rejisör ve oyuncu Konstantin Stanislavski'nin de psikolojik oyunculuk çalışmalarında Çehov'un oyunlarını bir laboratuvar gibi kullanması, natüralizmin etkisinin onun çalışmalarında da yer aldığının göstergesidir.

Natüralist tiyatro anlayışında derinlemesine incelenmesi gereken en önemli kişiliklerden birisi de kuşkusuz Alman oyun ve roman yazarı Gerhart Hauptmann'dır (1862-1946). Hauptmann'ın eserlerinde öncelikli olarak 1885 yılında bir araya gelmiş olan Durch isimli natüralist grubun etkisi görülür. 1850'li yıllara değin, bu grup alman Strum und Drang hareketinden etkilenmiştir. Hauptmann, toplantılarında realizm, idealizm ve natüralizm tartışmaları yapan bu gruba, yaşadığı dönem yaptıklarının önemi kavranamamış ve genç yaşında ölen yazar Georg Büchner'i (1813-1837) ve yapıtlarını tanıtır.

Hauptmann, ilk natüralist eseri Bahnwarter Thiel'i yazmasının ardından 1889 yılında Gün Doğumundan Önce adlı oyununu yayınladığında alkol ve cinsellik üzerine yaptığı açık ve net tasvirlerden dolayı epey eleştiri aldı. Aldığı eleştirilere rağmen, Hauptmann natüralizmin en önemli yazarlarından biri olma sıfatını günden güne daha da güçlendirdi. Dokumacılar adlı oyunuyla artık dünyaca tanınan bir natüralist yazar oldu. John Osborne'un da belirttiği gibi, natüralist tiyatro Almanya'da iki temelin üstüne kurulmuştu: Ibsen ve Hauptmann.¹⁷

¹⁷ John OSBORNE, **Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama**, 42.

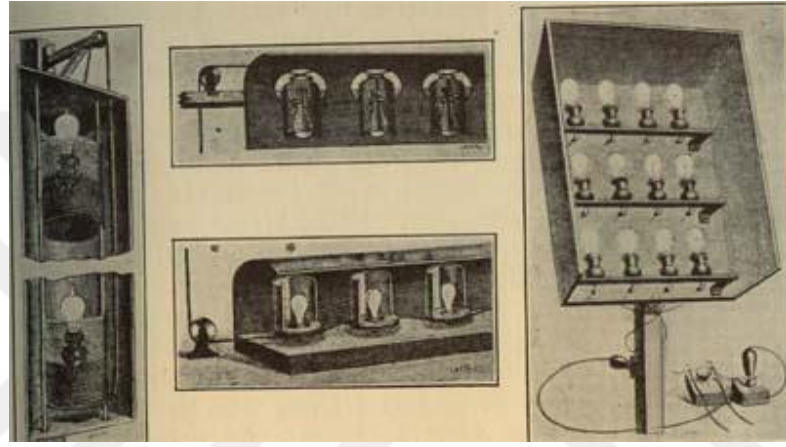
2.4. Natüralist Sahneleme

Sahne üstündeki gerçekliğin dozu, eğlendirici bir yeniden oluşturmayla ilgisi açısından incelendiğinde on dokuzuncu yüzyılın belli başlı faktörleriyle doğrudan bağlantılıydı. Tiyatro pratiği açısından bakıldığında bilimsel araştırma yöntemleri, teknolojik gelişmeler ve insan psikolojisinin kazandığı önem yadsınamayacak bir noktaya varmıştı. Gerçek yaşam, olabilecek bütün detaylarıyla sahne üstünde yeniden canlandırılmaya çalışılıyordu artık.

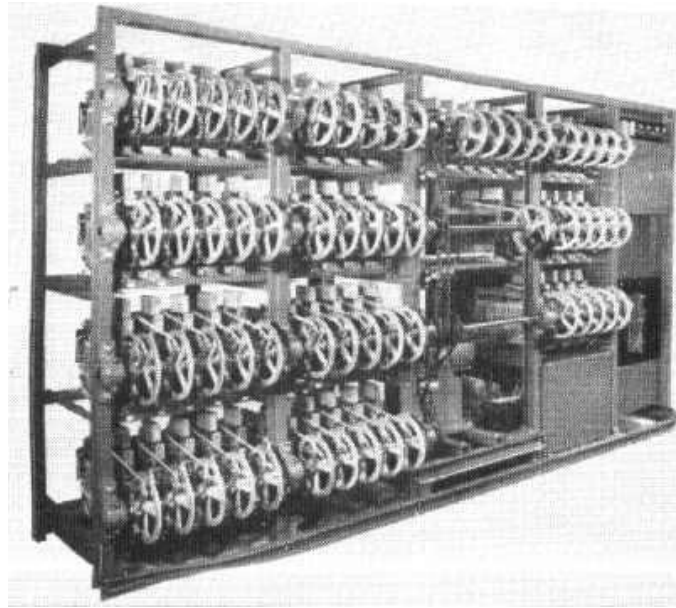
1871 yılında, İngiliz oyuncu Henry Irving Londra'daki Lyceum Tiyatrosu'nda Leopold Lewis'in pek de bilinmeyen "The Bells" adlı oyununu sahneledi. Oyun, o güne dek görülmemiş bir sahneleme gerçekliği içerdiğine dair olumlu eleştiriler almıştı. Oscar C. Brockett, Tiyatro Tarihi adlı kitabında Irving'den "...hipnoz altında, bir Musevi seyyar satıcıyı öldürdüğünü itiraf eden bir adamı canlandırıyordu. Bu rol tüm meslek yaşamı boyunca Irving'in en bilinen rolü oldu."¹⁸ Sahnede yaşanan bu gerçeklik, sahnede natüralizmin kök salabilmesi için oldukça olumlu bir başlangıçtı. Irving'in sahnede kurduğu keskin gerçeklik dekordan ışığa, ses efektlerinden kostüme kadar detaylandırılmıştı. Sahneleme aşamasında gereken bilimsel gözlem ve determinist bakış açısı natüralist sahnelemenin en temel etmenleridir. Dönemin teknik ve bilimsel gelişmeleri de sahneleme yapan sanatçılara büyük olanaklar sağlamaya başlamıştı. Tek tek elementlere göz atacak olursak; ışıklandırma konusunda sahneleme için sadece bir aydınlatma olmamalıydı. Işığın varlığı kadar kalitesi ve açısı da büyük önem kazanmıştı. Bu sayede insan doğasına ve çevreye uygun ışıklandırma yapılabilir bir hal almıştı. Gaz lambası ve hatta elektrikli lambalar tiyatro prodüktörlerinin ilgi alanına girmişti. Işıklıandırmaya ek olarak renkli camların filtre olarak kullanılması farklı tonlarda aydınlatma sağlıyordu. Hatta bu sayede farklı efektler de elde

¹⁸ Franklin J. HILDY & Oscar BROCKETT, **Tiyatro Tarihi**, 462

edilebiliyordu: yapraklardan süzen ışık, bulutlarla kapanan gökyüzü vb. Bu, tam olarak günümüzün spot ışıklandırması mantığında çalışan bir sistemdi. 1880'lerin sonuna dek insanların evlerinde dahi tamamen parlak ışık kaynağı bulunmuyordu. Buna karşın tiyatrodaki ışıklandırma gelişmeye devam ediyor, günümüzün ışık masaları gibi gaz sistemiyle çalışan lambalar için bir kontrol masası dahi kullanılabiliyordu.



Şekil 1 - Gaz Lambası Aydınlatma Sistemi



Şekil 2 - Gaz Lambası Kontrol Sistemi

Dekor ve görsel kullanımına baktığımızda; gerçeklik algısını kuvvetlendirmek adına 19. yüzyıl natüralist görsel sanat ürünlerinden çokça faydalanılmıştır. Bunlar fon perdesi olarak kullanılan doğa çizimleri ya da bilinen tabloların çoğaltmaları da olabiliyordu. Çoğaltması yapılan tablolar genellikle Fransa'da Ingres ve Renoir gibi empresyonistlerden, İngiltere'de Ford Madox Brown ve William Powell Frith gibi gerçekçi ressamlardan seçiliyordu. İçerik olarak bakıldığında, görsellerde mitolojik kahramanların ya da aristokratların resmedildiği tablolar değil, daha çok çağa uygun olan orta sınıf ya da işçi sınıfının resmedildiği tablolar kullanılıyordu.



Şekil 3- Pierre August Renoir - Buğday Tarlası (1879)

Oyunculuk stiline göz attığımızda realizm ve natüralizmin oyunculuk tarihi açısından çok önemli bir kırılma noktası olduğunu görürüz. Bu kırılmanın asıl sebebi dekor, ışık ve atmosferde yapılan derin gözlem ve araştırmanın karakter oluşturma aşamasında da uygulanmaya çalışılmasıdır. 19. yüzyıla kadar sistematik bir oyunculuk çalışması görülmezken, yavaş yavaş bilimsel bir bakış açısıyla oyunculuk çalışmaları görülmeye başlar. Öncesinde bir kumpanyanın parçası olarak deneyim kazanan oyuncular, artık yerini sistematik eğitimden geçen bir yapıya teslim edecektir. Bu çalışmalar öncelikle oyuncunun ses çalışmalarıyla başlamıştır. Seyirciyi etkileyebilmek, sesini duyurabilmek ve rolün psikolojik durumunu daha iyi gösterebilmek adına seste artikülasyon çalışmaları daha çok önem kazanır. Bir süre sonra bu çalışmalar daha derin araştırma yapabilmek adına alt metin çalışmalarına dönüşecektir. İnsan bedeni, duygu ve düşünceleri, insanların olaylara verdiği tepkiler artık psikolojinin konusu olmuştur. Dolayısıyla insanın belli durumlar karşısında nasıl bir bedensel tepki vereceği, nasıl bir ses kullanacağı bilimsel olarak çözümlenebilir düşüncesi git gide yayılır. Bu yüzyıla kadar aristokrat sınıfının sesi olmayı başaran tiyatro, artık orta sınıfın ve işçi sınıfının sesini almaya başlayacaktır. Dolayısıyla sahnede aristokrat sınıfının gövde gösterisine hizmet etmesi gerektiği düşünülen ‘güzel ses’ arayışı, artık yerini ‘doğru ses’ arayışına bırakmalıdır. Öte yandan, sesin bedendeki ses tellerinin yardımıyla olduğu gerçeğinin gün yüzüne çıkması, bu kasların geliştirip öğretilen bir sistemle çalıştırılabileceği özel çalışmalar üretilmesine sebep oldu. İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde okullar açılmaya başlandı. Burlesk ve melodram oyuncularını, bu yüzyılda oyunculunun içinde daha geniş hareket edebilecekleri büyük çerçeveyi keşfetti.

Yüzyıl başındaki oyunculuk çalışmaları daha çok ses odaklıydı. François Delsarte (1811-1871) adında bir müzisyen, doğal davranış sonucu oluşması gereken ses mantığıyla yola çıkarak, bugün çokça kullanılan ses, nefes, beden çalışmalarının temelini attı. Hedeflediği, matematiksel bir kesinlik ve derin bir keskinlikle kurallaştırılmış diksiyon ve jest çalışmalarının oyuncuyu doğal bir oyunculuga

götüreceğiydi. Çünkü bütün bu çalışmalar insan davranışın keskin gözlemi sonucunda elde edilmişti. Delsarte, ses ve jestin birbirinden ayrılamaz bir bütün olduğunu düşünerek; beden, ses ve ruhun ortak hareketini araştırıyordu.

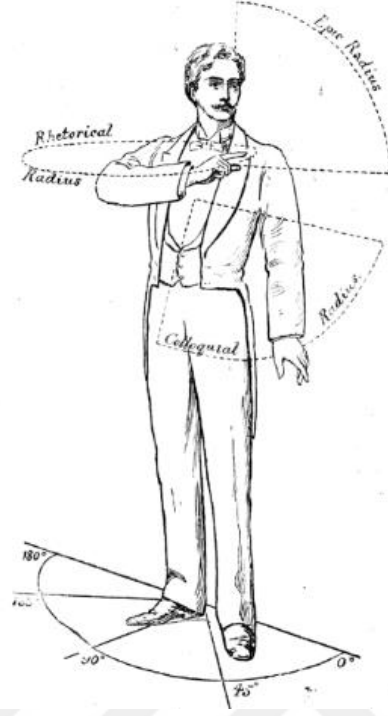
Sonrasında Rus rejisör ve oyuncu Konstantin Stanislavski'nin çalışmaları bütün Avrupa'yı, hatta Amerika Birleşik Devletleri'ni etkileyecek bir oyunculuk sistemiyle ortaya çıkacak ve kısa süre içinde günümüzde hala kullanılan ve kendi adıyla tanınan oyunculuk sistemi dünyaya yayılacaktı. Stanislavski sistemi oyuncunun verili koşullar altında psikolojik gerçekçiliği ve rolle bütünleşmeyi öngörüyordu.

Oyuncunun oyun alanında yarattığı gerçeklik, gündelik hayatın doğal davranış moduna yakınlaştırılır, bununla birlikte oyuncunun sanat ortamına karşı bir rahibin kutsal mekanına gösterdiği özeni sergilemesiyle de, gündelik hayattan uzaklaştırılır. Oyuncu kendi sanatının koruyucusu ve seyircinin hayatını güzelleştirecek bir sanat hizmetlisidir.

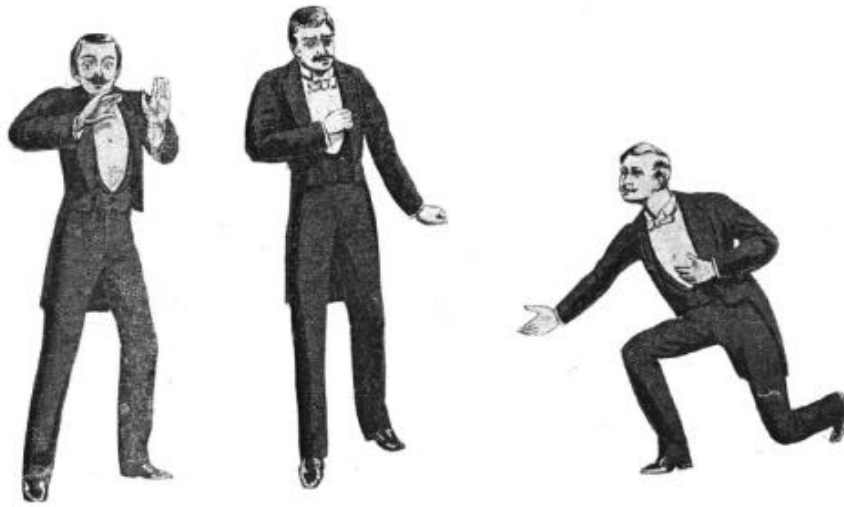
(...)

Stanislavski'nin kullandığı, uyguladığı tüm araçlar, bir tek hedefe, verili koşullar içerisinde "Ben" olma haline hizmet etmek üzere şekillenmişlerdir. Stilize, dışavurumcu ya da anlatımcı bir oyunculuk üslubuyla paslaşan bir prodüksiyonu önceleyen çalışmanın Stanislavski 'sistem'iyle alıp vereceği pek bir şey yoktur.¹⁹

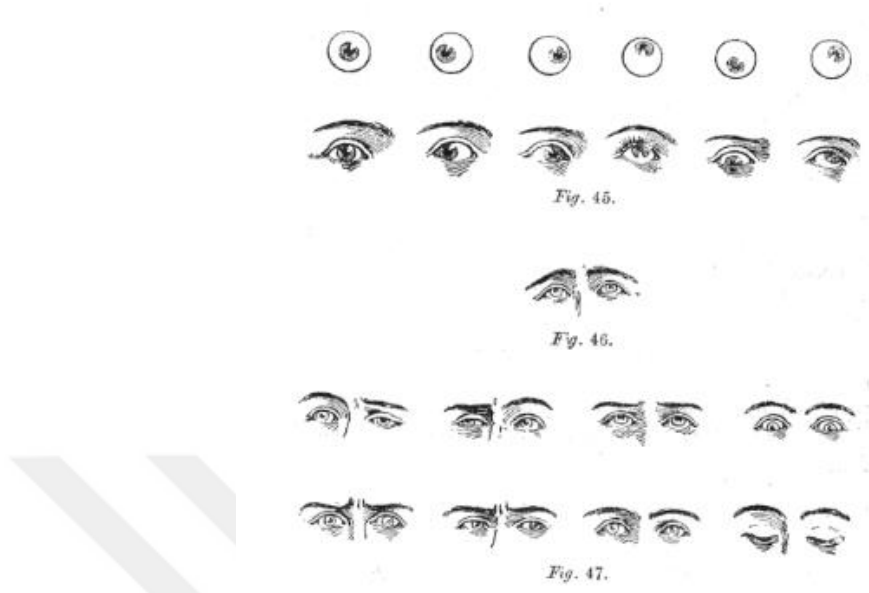
¹⁹ Kerem KARABOĞA, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 72,73.



Şekil 4 – (19. yy.) *Voice, Speech and Gesture* adlı kitaptan doğru konuşma için beden pozisyonları. Çizimler: Dargavel ve Ramsey



Şekil 5- (19. yy.) Duygular ve ruh durumuyla ilgili jestler. Çizimler: Dargavel ve Ramsey



Şekil 6- (19.yy.) Göz ve kaşların potansiyel pozisyonları. Çizimler: Dargavel ve Ramsey



Şekil 7- (19.yy.) Duyguların ifadesi olarak baş ve boyun pozisyonları.
Çizimler: Dargavel ve Ramsey

3. EKSPRESYONİZM

Ekspresyonizm ya da diğer adıyla dışavurumculuk, kökleri Almanya'ya uzanan, öncelik olarak şiir ve resim sanatında 20. yüzyılın başlarında görülmeye başlamış bir modern çağ sanat akımıdır. Ekspresyonizmde amaçlanan, dış dünyanın sanatçıda yarattığı duygusal etkinin ya da tepkinin, tamamen öznel bir bakış açısıyla yorumlanarak radikal bir biçimde yeni bir forma kavuşturulmasıdır. Fransızca expressionisme, Almanca Expressionismus olarak kullanılan ve kökeni Fransızca expression, yani ifade, anlatım anlamına gelen bu kavram, natüralizm ve empresyonizme bir tepki olarak doğmuştur.

İlk kez ekspresyonizm sözcüğü 1911'de kullanılmıştır. Bu görüşün ilk izleri Cézanne, van Gogh, Gauguin ve Munch'da görülür. Ekspresyonizm için “doğanın bir mizaça göre anlatımı” önem kazanıyor. Ekspresyonizm için önemli olan ruhi durumdur. Doğa ikinci planda kalır. Ekspresyonizm, doğanın biçim ve renklerinin yansımaya dayanan bir anlatıma karşılık olarak, insan içinin yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmek istiyordu. Bunun için ekspresyonizm yeni bir renk ve biçim görüşünü esas almıştır. Ekspresyonizmde zarafet ve incelik yerine, arkaik sanatların sağlamlığı ve ile dönüşün zengin olanakları vardır. Ekspresyonizm ile yeni bir renk anlayışı ortaya çıkmıştır.²⁰

Ekspresyonist kelimesi 1850'li yıllarda modern eserleri tanımlamak için kullanılsa da şimdi kullandığımız anlamda, kelimenin kökleri 1901 yılında Fransız ressam Julien-Auguste Hervé'in Expressionismes adını verdiği tablosuna uzanır.²¹ Ekspresyonizmde sanatçı, dış dünyadan aldığı görselliği ve etkiyi zihin süzgecinden geçirerek tamamen kendi varlığının imajlarıyla besler ve sanat eserini ortaya koymaya

²⁰ Adnan TURANI, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 35,36.

²¹ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 111.

çalışır. Bu noktada realizm ve natüralizmden öznellik bazında kesinkes ayrı tutulabilir. Ekspresyonizmin Avrupa’da belirişini, bir yüzyıl öncesinde bilimsel gözlemin ve nesnelliğin bu kadar ön planda tutulduğu bir anlayıştan bu noktaya nasıl geldiğini ancak 20. yüzyıl Avrupa’sında neler yaşandığına bakarak anlayabiliriz.

3.1. Yirminci Yüzyılda Avrupa

20. yüzyıl Avrupa için bir yandan iki büyük dünya savaşı yaşanırken, bir yandan da yenilikler çağı olma özelliği gösterir. Bir yanda insanlık değerlerinin kökünden sarsıldığı, ulusların yeniden dizayn edildiği, bir yandan da büyük buluşların ortaya çıktığı bu yüzyılda kartlar yeniden dağıtılıyor, ezberlenen her tür bilgi yeni süzgeçlerden geçiyordu. Sigmund Freud’un psikanaliz çalışmaları, Albert Einstein’ın Görelilik Kuramı, atom bombasının keşfi, röntgenin bulunması gibi büyük icatlar toplumların yaşantısında büyük etki etmiş, büyük değişimler yaşanmaktaydı. Bunlara benzer büyük buluşlar bu yüzyıla dek insanların buldukları seviyeden birer sıçrama tahtası görevi görmüş olsa da bu yüzyılda insan ruhu değerini yitirmişçesine ezilmekteydi. Kısa süre içinde ulaşımda büyük ilerleme sağlanmış, dünya üzerinde mesafeler kısalmış, motor gücüyle otomobiller mesafeler kısalmış, dünya git gide globalleşmeye başlamıştı. Öte yandan bilim ve alanındaki gelişmeler birbirini daha kısa sürede etkiler hale gelmiş, yenilik üstüne yenilik cereyan eder olmuştu. Modernleşme bir trend halini almış fakat insanlar gittikçe yalnızlaşmaya başlamıştı. Yaşadığı hayata, kendi kurduğu yeni düzene yabancılaşan insanın çağıydı bu. Toplumlar arası kolay iletişim, geleneklerin ve dinlerin kökten sorgulanır bir hal almasına sebep olmuştu. Dünya toplumunun bir kısmı yeniliklerden iyi bir şekilde faydalanıyorsa da bir diğer kısmı ezilmeye, hatta yok olmaya başlamıştı.

Yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı büyük ölçüde can kayıplarına sebep olmuştu. 1. Dünya Savaşı’nda cephe savaşları yaşanıyor, bilimin gelişmesiyle modern silahlar keşfedildikçe can kaybı gitgide artıyordu. Amerika Birleşik

Devletleri'nin savaşa dahil olmasıyla Dünya sahnesine yeni bir süper güç daha dahil oluyordu. Avrupa'nın büyük güçleri Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti dağılmış, Doğu Avrupa'da ve dünyanın diğer bölgelerinde yeni ulus devletler ortaya çımaya başlamıştı. 1917 yılından sonra Sovyetler Birliği'nin etkisiyle Avrupa'da komünizm etkisini göstermeye başlayınca toplumlarda bu sefer kutuplaşma kendini gösterdi. Bir yanda komünizm ve sol kanat, diğer yanda nasyonalizmin yükselişiyle pek çok ülke iç karışıklığa sürükleniyor, ülkeler ikinci dünya savaşına doğru sürükleniyordu. Sosyal bilimler ve teknolojiadaki gelişmeler pozitif bir algı yaratsa da Avrupa ve Amerika'da ekonomik problemler baş göstermiş, ekonominin bozulması bir domino etkisi gibi toplumun her alanında çatlaklar yaratmaya başlamıştı. Avrupa nüfusunun çoğunluğu hevesle girdiği 1. Dünya Savaşı'ndan büyük yaralarla çıkmış, hayatın anlamsızlığı, yabancılaşma, gelecekte ümitsizlik gibi modern çağ hastalıklarına tutulmuştu. Bu durumdan kurtulma çabasıyla insanlar her yolu deniyor, demokrasiden uzaklaşmak pahasına bir çıkış yolu arıyordu. Adolf Hitler'in Almanya'da iktidar olmasıyla yükselen ırkçı politikalar çok geçmeden Avrupa'yı tekrar savaşa sürükledi. Bu seferki savaş bir öncekinden daha sistematik ve kanlı oldu. Toplu ölüm kampları, sistematik şiddet, belli insan gruplarının sindirilmeye, hatta yok edilmeye çalışılması toplumları tekrardan gerginliğe sürükledi. Rusya'da Stalin'in uyguladığı politika en az Hitler'inki kadar sertti. Komünizm karşıtı olduğunu düşündüğü herkesi ortadan kaldırmaya çalışan Stalin bir noktada Hitler'in kötüye giden yükselişini durdurmayı başarsa da 2. Dünya Savaşı, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa girmesiyle son buldu. Bu sefer de tarihte ilk kez kullanılan atom bombası toplumlar üstünde yarattığı fiziksel hasarın yanında geri dönüşü olmayan psikolojik bir hasar yaratmıştı. Bilimin faydası tartışılır hale gelmiş, insanlar yaşamın mantıklı bir doğrultuda gerçekleşen bir eylem olmadığına, saçmalığın ve absürtlüğün hakim olduğu bir hendeğe tepetaklak yıkılıvermişti. Hızlı gelişme, yaşanan kazaların da ani ve acılı olmasına sebep olmuştu.

1888-1965 yılları arasında yaşamış ünlü şair T. S. Eliot, 2. Dünya Savaşı'nı henüz görmemişken bile yaşanan ve dahası yaşanacak olan acıların anlamsızlığının ve yaratacağı boşluğun farkındaydı.:

“The Love Song of J. Alfred Prufrock (J. Alfred Prufrock’ın Aşk Şarkısı)” (1915) şiirinde beceriksiz, yaşlı Prufrock kendi kendine “yaşamını kahve kaşıklarıyla ölçtüğünü” düşünür; kahve kaşıkları imgesi tek düze bir yaşamı ve boşa harcanmış bir ömrü simgeler. Eliot’ın “Prufrock” şiirinin ünlü başlangıcı okuru kendin bayağı arka sokaklarına davet eder; bu sokaklar tıpkı modern yaşam gibi hayatın sorularına hiçbir cevap vermez:

Haydi gidelim; sen ve ben,

Akşam, masada yatan baygın bir hasta gibi

Göğe karşı serildiğinde...

Aynı imgelemi “Çorak Arazi”de de (1922) görmek mümkündür; bu şiir, Londra’nın I. Dünya Savaşı’ndaki kalabalık sokaklarıyla Dante’nin “Inferno”sunu çağrıştırır.

Bir kış günü tan ağarırken kahverengi sis içinde,

Londra Köprüsü’ne bir kalabalık akın etti, çoktular

Bilmezdim ölümün bu kadar çoğunu mahvettiğini... (I, 60-63)²²

3.2. Yirminci Yüzyıl Avrupa Sanatında Ekspresyonizm

19. yüzyılın sonuna geldiğimizde, Avrupa ve dünya genelinde yaşanan gelişmeler toplumların her kısmında aynı etkiyi yaratmıyordu. Son hız gelişmeye ve değişmeye devam eden Avrupa, özellikle Almanya ve Fransa’da yaşayan herkesi memnun etmiyordu. 1. Dünya Savaşı’nı gören bir topluluk artık modern yaşamın kendilerine bir yarar sağlamayacağını, hayatın faydasız bir çabalamadan ibaret

²² ABD Dışişleri Bakanlığı Uluslararası Bilgilendirme Dairesi,
http://www.aircistanbul.org/USA_Literature_Brief/chapter06.htm

olduğunu düşünüyordu. Bu yabancılaşma hissi artık, geçmiş yüzyılda bilim ve teknikte yaşanan gelişmelerin bile reddedilmesine kadar ilerlemişti. Natüralizme tam bir karşı çıkışla hareket ediyor, dolayısıyla gözlemlenen gerçek bile bir karşı duruşa sahne oluyordu. Gürsel Aytaç bu durumu şöyle özetliyor:

Pasivizm, ekspresyonist düşünce dünyasının odak noktasıydı. *İnsan-adam, vatanperverliğin (Patriotismus) coşkusundan kendini kurtarmalı, savaşın yıkıcılığını idrak etmeli, ve milli değil, insanca (menschheitlich) düşünmeyi öğrenmeliydi.* Ekspresyonistlerin dünyayı ıslah etme tutkusunun (*Weltbesserungsfanatismus*) temelinde, onların dünya savaşında insanlığın yok olma tehlikesini yaşamış olmaları yer alır. Bireyin, kendi yaşantı ve ıstıraplarından hareket ederek bunun bütün bir insanlığın acılarını ve mutluluğunu paylaşma aşamasına yükselmesini istiyorlardı.”²³

Bu hedefle hareket eden bir grup Alman sanatçı 1905 yılında Dresden’de bir araya gelerek Die Brücke²⁴ adlı grubu kurdular. Aralarında Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde ve Otto Mueller’in bulunduğu Die Brücke grubu, Fransa’daki Fovizm hareketiyle karşılaştırılsa da hemen hemen aynı ülküyle hareket ediyorlardı: primitif sanatlara olan ilgileri.

20. yüzyıl başında Fransa’da “Fovizm”, Almanya’da “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin’de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm’un sahibi Herwart Walden’in gözlemlediği gibi, “dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu”na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı

²³ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 112.

²⁴ *Alm. Köprü*

altında ele alınır. Gerçi ‘dışavurumculuk’, bilindiği gibi, modernlere özgü bir tavır değildir. Norbert Lynton’ın (1927-2007) altını çizdiği gibi, “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur.”²⁵

Bu sanatçılara göre gerçek, ancak kendileri yarattığı oranda gerçektir. Empresyonistler gibi yalnızca gerçeğin sanatçıda bıraktığı izlenim duygusuyla ilgilenmiyorlardı. Ekspresyonistlere göre gözle görülen şey gerçeğin kendisi değildir. Onlar, dış görünüşün altındaki anlamla, bu anlamın sanatçıdaki izleniminden doğan yeni gerçeklikle ilgileniyorlardı. Çok geçmeden, 1906 yılında Die Brücke grubu bir manifesto yayınladı.



Şekil 8 - Die Brücke Manifestosu (1906)

²⁵ Ahu ANTMEN, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar,

Bu manifesto çağın gençlerine bir çağrı niteliğindedir:

Ernst Ludwig Kirchner – *Die Brücke Manifestosu*: Gelişmeye duyduğumuz inançla ve yeni kuşak yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe sesleniyoruz. Biz, bugünün gençleri olarak, geleceği sırtlayarak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşam özgürlüğümüzü yaratmak istiyoruz. Kendini dolaysız ve özgün bir biçimde yaratmaya adanmış herkesi bizden sayıyoruz.²⁶

Kısa sürede ekspresyonist düşünce yayılmaya başlamış ve modern çağın insanı, çağın getirdiği yanlısamadan kurtuluşu primitif sanatta aramaya başlamıştı. Dünyaya bir çocuğun gözünden bakmak, geçmiş çağların kötümser bakışıyla harmanlanmış düşünce yapısıyla hareket etmek, ilkel yaşamın hayatta kalma arzusu ve saf dini bakış açısıyla hareket etme arzusu çağın sanatına hakim olmuştu. Nietzsche'nin hiçlik anlayışı ekspresyonistlerin sanata bakışında iyiden iyiye yer etmiş, bu hiçlik ve yoksunluk duygusundan ancak sanatla kurtulabilecekleri algısı oluşmuştu. Fransız şair Paul Valery'nin bilginin herhangi bir şeyi kurtarmadaki çaresizliğinden dem vurması gibi bu akıl dışı hayatın yapıcı gücünü kullanmaktan başka çare kalmamıştı.

Der Brücke'nin ardından yine Almanya'da kurulan natüralizm, realizm ve empresyonizm karşıtı Der Blue Reiter²⁷ adlı ressam grubu da epey taraftar topladı. Kısa süre içinde Edvard Munch (1863-1944), Vincent van Gogh (1853-1890), Fovizm ve Afrika ilkel sanatlarından etkilenen ekspresyonist düşünce güçlenerek yayıldı.

²⁶ Ashley BASSIE, **Expressionism**, 20.

²⁷ Alm. Mavi Sürücü.

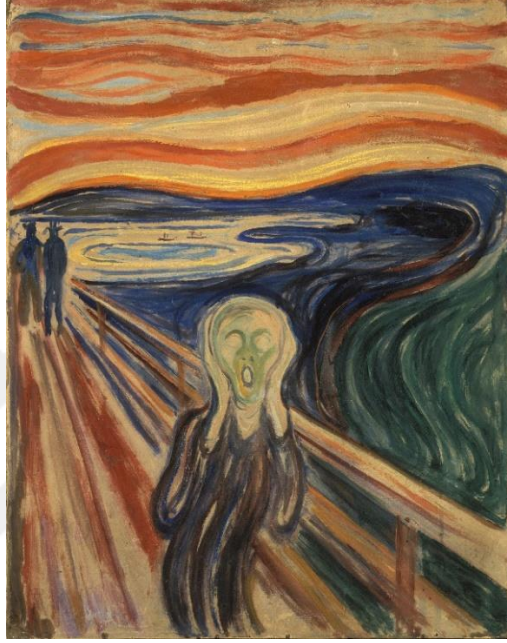


Şekil 9 - Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, 1903

Biçimsel açıdan bakıldığında ekspresyonist ressamalar özellikle renk kullanımlarına çok dikkat ediyordu. Umutsuz ruhların karmaşık fakat güçlü yapısı tuvalerde yerini vurgulu, katışksız renklerle buluyordu. Bütün amaçlanan, insanın ilkel güdüsüne, ilkel ruh durumuna ait duyguların ve düşüncelerin modern düşüncenin hiçbir müdahalesine uğramadan tuvale yansıtılmasıydı. Dolayısıyla resim sanatı öznellik kazanmış, sanatçıya özgü yorumlamalar gün yüzüne çıkıyordu. Gözle görülür şekilde biçim farklılıkları, gerçeğe uygunluktan kaçış, parlak ve dikkat çekici renklerle sanatçıların iç dünyasının tam olarak dışavurumu sağlanmaya çalışılıyordu.

Empresyonizmin kuralları birer birer yıkılırken, sanatçıların kendi üslupları oluşuyordu. Bir yüzyıl öncesinde somut ve ortak bir noktada buluşmaya çalışan sanatçıların şimdi de hedefi ortaktı fakat ulaşmaya çalıştıkları nokta soyut ve göreceli bir hal almıştı. Bu sebeple tablolarında bozulmuş insan bedeni, doğa tasvirleri ve

motifler görülmekteydi. Bilinçli bir hareketle sanata dair bütün tabular yıkılıyor, Rönesans'la birlikte ortaya çıkan ve resim sanatında büyük yenilik olarak algılanan perspektif kuralları bile altüst ediliyordu.



Şekil 10 - Edvard Munch, Çığlık, 1893, Norveç Ulusal Galeri

Avrupa toplumunda oldukça ses getiren ekspresyonizm akımı Naziler ve bizzat Hitler tarafından hor görülmekteydi. 18 Temmuz 1937 yılında Alman Sanat Evi açılışında konuşan Adolf Hitler, Ari ırka yakışmayan sanat olarak nitelediği ekspresyonizmi dejenere sanat olarak nitelemiş ve bir çürüme olarak gördüğü akımı durdurmak için elinden geleni yapacağını söylemiştir.²⁸

²⁸ Richard BREITMAN, **German History in Documents and Images (GHDI)**, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1577

3.3. Tiyatroda Ekspresyonizm

Köklerini tarihe Almanya’da salan ekspresyonizmin öncüsü kuşkusuz August Strindberg (1849-1912) olmuştur. Strindberg adı her ne kadar realizm ve natüralizmle birlikte anılsa da eserleri biçim bakımından ekspresyonistler için yol gösterici olmuştur. Strindberg’in oyunlarında karakterler üzerinden yazarın çılgınlığını ve gizli düşüncelerini görmek mümkündür. Çağın yeni insanına seslenen Strindberg, karakterlerin içine semboller ve haykırışlar gizlemiştir. Yazarın Şam Yolu, Bir Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı adlı oyunlarında ekspresyonizmde yer aksiyon biçimi, dramatik boşluklar ve karakter yapısı gibi öğelere rastlamak mümkündür. Bu oyunlarda karakterin iç yaşantısı, dışarıdaki hayattan üstündür. Ortaya saçılan şey yine de gerçekliktir fakat bu gerçeklik karakterin iç yapısının süzgecinden geçirilmiş bir gerçekliktir. Özetle, bu gerçeklik içeriden dışarıya doğru hareket edip kendini var eden bir gerçekliktir. Bu gerçeklik mantıklı bir gerçek olmamalıdır. Hatta mantıktan ne kadar uzaksa, yüzyılın gerçekliğini o kadar yakalamış demektir.

Bu dönemin tiyatro oyunları sadece bir edebiyat eseri olarak kalmıyordu. Silahlarını burjuva toplumunun kendini beğenmişliğine yönelten, eleştirel bakış açısına sahip, Georg Büchner’in (1813-1837) bir yüzyıl önce bahsettiği; insanın içindeki uçurumda²⁹ derinlere inen ve orada yitip kaybolmuş, çürümeye yüz tutmuş özgürlük, barış, kardeşlik ilkelerini yeniden yeşertecek, bireyselliğe düşmüş Avrupa toplumunu tekrar uyandıracak bir yapı oluşuyordu. Gürsel Aytaç’ın da dediği gibi: “Ekspresyonizmin görev edindiği *Değişim (Wandlung)* ilkesi ise bir çeşit çelişkiye dayanıyordu. Eskiden uzaklaşmayı gerektiren tutum bir yandan yıkıcı iken, yeniye yönelik durumuyla aynı zamanda da ütopyacıydı.”³⁰

²⁹ “Her insan bir uçurumdur, başın döner dibine baktın mı!” Woyzeck – Georg Büchner

³⁰ Gürsel AYTAÇ, Çağdaş Alman Edebiyatı, 115.

Yazarın sahne üstündeki çılgınlığını bizzat seyirciye hissettiren ise Frank Wedekind'di (1864-1918). Bir sonraki bölümde detaylı inceleyeceğimiz Frank Wedekind, ekspresyonizmin değişim ilkesini sahnelediği kendi oyunlarında garip ve değişik karakterleri oynayarak, yazarın çılgınlığını bizzat sahneye taşıyordu. Strindberg içinde bulunduğu buna benzer bir durumu bir mektubunda net bir şekilde ifade ediyor:

Sanki bana kurgu ile yaşamın harmanlandığı bir uykuda yürüyormuşum gibi geliyor... Yaşamımı yazmak, yaşamımın gölgesi haline geliyor. Ben bundan böyle toprağa basmayacağım ama ağırlığımdan kurtulmuş biçimde havanın atmosferinde değil, karanlığın atmosferinde kalacağım... doğru, yanlış, hakiki, sahte gibi tüm kavramlar yok oluyor ve ne kadar tuhaf şeyler olursa olsun bu bana tuhaf gelmeyecek.³¹

Tiyatro oyunları toplumdaki değişimi birkaç ayrı şekilde yakalamayı hedefliyordu. Bunlardan ilki, oyunlardaki aksiyonun gerçekleşmesiyle zamana yapacağı etkidir. Bir diğeri; her ne şekilde olursa olsun toplumdaki değişim hedeflenmeliydi. Diğer bir yol ise; gerekirse sanatın dışından öğelerle beslenerek, groteske varan bir yapı ya da stil kullanılarak çağın ruhunu yansıtmaktı.

20. yüzyılın en önemli tiyatro yazarları Georg Kaiser (1878-1945), Ernst Toller (1893-1939), Reinhard Sorge (1892-1916), Walter Hasenclever (1890-1940), Hans Henny Jahnn (1894-1959) ve Arnolt Bronnen'di (1895-1959). Bütün bu yazarlar August Strindberg ve Frank Wedekind'in tiyatro oyunlarından etkilenerek ekspresyonist eserler ürettiler.

³¹ Michael MEYER, **Strindberg Plays: 1: The Father, Miss Julie, The Ghost Sonata: Introduction to the Father.**

Ekspresyonist oyunlarda ruhun acı çektiği ya da bir uyanışa vardığı temalar, içsel acı çeken karakterlere sık rastlanır. Çoğu zaman oyun metninin yapısı parçalı, episodik bir yapıdan oluşur. Bunun ilk örneğini Strindberg'in Şam Yolu adlı üçlemesinde görebiliriz. Oyunların çoğunda burjuva değerlerinin alaşağı edildiğini görürüz. Otoritenin karşı çıkılan bir mekanizma olması gerektiği, hatta çoğunlukla karşı çıkıldığı, hatta otoritenin genellikle baba figürüyle eş tutulduğu görülür.

Dünya sadece sahne üzerinde ruhun bir aracı ya da istemin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bunun için de nesnelere ve figürler düşsel ya da görsel aklın duygusal durumuna tekabül edecek biçimde dönüştürülmelidir. Karşıtlıklar, kontrastlar olabilir, ama gerçek çatışma yoktur ve birçok dışavurumcu yazınsal olarak monologlarla oynamıştır. Bu öznelik biçime de aktarılır. Doruk nokta iç gözleme dayalıdır. Düğüm noktası, fiziksel aksiyonun (ölüm, evlenme vb.) değişmez doğasında değil, duyguların ("seele") dramatik yapıyı anlaşmazlığa dönüştürmesi yoluyla güçlü hale geldiği noktadadır.³²

Tiyatroda ekspresyonizm, gerçekliğin yine fiziksel koşullara bağlı olarak sergilenmesine bir karşı çıkış olarak doğup, iç gerçekliğin özgürce ifade edilmesini savunsa da zaman içinde sadece bu düşünceye sapanıp kalmamış; daha iyi bir dünya yaratma fikriyle toplumsal ve politik oyunlar da ortaya koymuştur. Bu noktada ekspresyonist tiyatro yıkıcı bir anlam kazanarak politik bir hal almıştır.

³² Christopher INNES, **Avant-Garde Tiyatro**, 65

3.4. Ekspresyonist Sahneleme

Ekspresyonist sahneleme tekniklerine baktığımızda, natüralizmin kurmaya çalıştığı keskin ve bilimsel gerçekçiliğin aniden kırıldığını ve başka bir boyut kazandığını görürüz. Ekspresyonist sahnelemede oyunun konusundan çok, sahneleme biçimi önem kazanır. Oyun mekanı artık fiziksel gerçekliğe birebir uygunluk göstermek zorunda değildir. Mekan seçimi beklenenden farklı ya da bozulmuş, değişmiş, dönüşmüş bir hal alabilir. Gerçeklik algısında değişiklikler yapmak adına üç boyutlu mekanlardan vaz geçerek iki boyutlu mekan algısı bile yaratılabilir.

Oyun yazarlığında natüralistlerin yaptığı gibi bilimsel gözlem ve deneye bağlı kalmayarak yeni ve çarpıcı buluşlara giden yazarların metinleri, bu bağlamda sahneye koyma aşamasında da fiziksel dünya gerçekliğinin sınırlarını aşarak öznel duygu ve düşüncelerin ön planda olduğu yeni teknikler kullanılmasını gerektirir.

Dışavurumcu tiyatro uygulamasında, olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın, ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir.³³

Yönetmen, artık yazarın yanında yer alan, oyunun tezinin savunulmasında söz sahibi bir tasarımcıya dönüşür. Oyun metni başlı başına tek bir gerçekten bahsetmez. Sahne tasarımı, iç gerçekliğin özgürce ifade edilmesinde, var olandan daha iyi bir dünya kurulmasında, olaydan ziyade düşünceye odaklanma safhasında, aranan yalın ve kesin olma hedefinde, karşıtlıklar yaratarak görüntüdeki zıtlıkları bulmada başlı başına yeni bir deneyim alanına dönüşür. Gerçeğe uygunluk ilkesi gibi bağlayıcı sınırlardan kurtulan tasarımcı yönetmenler yeni sahneler kurmaya başlar.

³³ Sevda ŞENER, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 248.

Sahne tasarımcısı ya da yönetmenin hedefi rüya benzeri, gerçek üstü görüntülerin peşindedir. Gerçekliğin kendisinde ya da genel anlamda insanın derinliklerinde oluşturduğu tüyler ürpertici kabusları yeni bir gerçeklik olarak sunmayı amaçlar. Bu noktada seyircinin düş gücüne ihtiyaç duyar. Bütün bunları yaparken de oyunun ana temasına ya da mesajına sıkı sıkıya bağlı kalır.

Dışavurumcuların “gerçek”i daha çok öznel alanda var olduğundan, bunu ifade etmek için yeni sanatsal yollar bulmak zorundaydılar. Bozulmuş çizgiler, abartılmış bir biçim, olağandışı renkler, mekanik hareket ve telegrafik konuşma, seyirciyi görünen gerçeğin ardına geçirmek için yaygın olarak kullanılan yöntemlerdi. Genellikle her şey olaylar üzerinde kesin yorumları zorla kabul ettiren ve bakış açısıyla vurguyu değiştirebilen kahramanın gözünden gösterildi. Çoğu dışavurumcu oyunlar genellikle yapısal olarak episodikti; bütünlük ise genellikle birinin bir gelecek ütopyası önermesinden oluşan bir savunuyu ya da düşünce sağlanıyordu.³⁴

Aydınlatma ya da ışık kullanımı ekspresyonist sahnelemenin olmazsa olmazlarından biridir. Çünkü ışık istenen yeni gerçekliği elde etmenin en oyunlu araçlarından biridir. Sahne üstünde tam bir aydınlık yakalamak yerine belirli bölgelerin aydınlatıldığı bir biçim daha çok tercih edilir. Hatta kasıtlı oluşturulmuş gölgelendirmeler atmosfere faydası bakımından kullanışlıdır. Genellikle fazla dekordan kaçınılmış, az aksesuarlı, daha çok atmosferin ön planda olduğu boş sahneler tercih edilir. Kullanılan dekorlarda da şekiller ve çizgiler bilerek bozulmuş ve çarpıtılmıştır. Daha keskin açılı ve keskin hatlı bir dekor anlayışı vardır.

³⁴ Oscar BROCKETT, **Tiyatro Tarihi**, 536.

Sahne tek bir mekanın tasviri olmamalıdır. Soyut bir görünümde dizayn edilen sahne birçok farklı mekanın bir arada oyuna katılabilmesine ya da gerçek üstü anların durumuna daha uygun bir yapı oluşturur. Renk kullanımında da bilinen anlamda, gözle görülen gerçeklik kurulmuş, zıt ve güçlü renk kullanımına gidilmiştir. Sadece gerektiği kadar ve sembolik anlam taşıyan aksesuarların, hatta maskelerin kullanımı, önceki tiyatro anlayışındaki güçlü karakterlerin birer figüre, ya da kimliksiz varlıklara dönüştürülmesi noktasında en önemli kırılmalardan biridir.

Bu oyun yazarları ve onların takipçileri karakterlerini bireysellikten sıyırmış ve onları belirli bir bakış açısına sahip soyut kişiliklere (Orta Çağ ahlakı baz alınarak) indirgemıştır. Bu sebeple, onlar vardır; fakat insandan çok birer sembol halindedirler.³⁵

Oyunların içeriği; çoğunlukla sanayileşme, savaşlar ve bilinç altında süregelen rüyalar olduğundan ve genellikle karakter tarafından oyun boyunca bir gerçeklik arayışı izlendiğinden, gerçek üstü stildeki sahnelemeler kullanışlı olmuştur. Episodik yapı, birbiriyle bağlantısı uzak ya da hiç olmayan kısa sahneler, kullanılan aydınlatmanın ve ışıklandırmanın da sürekli değil, kesik ve tutarsız yapısıyla desteklenmiştir.

Bu aşamada oyunculuk da ister istemez bu yeni bozulmuş ya da yön değiştirmiş gerçeklikle başat bir hal almalıdır:

Genellikle dışavurumcu figürler belli bir toplumsal bağlam içinde gösterilen doğal bireyler olmadığından, oyunculukta benzetmeci yaklaşım uygun değildi. Bunun yerine dışavurumcuların amaçladıkları etkiler yapay, abartılı ve söylemseldir. Ama aynı

³⁵ Glynn WICKHAM, *A History Of The Theatre (2nd. Edition)*, 231.

zamanda dışavurumcu oyuncu, seyirci için, harekette, jestede ve yüz ifadesinde en içteki varlığını açığa çıkartarak “yeni insan”ın bir örneği olmalıdır.³⁶

Çoğu zaman grotesk, hatta karikatür denilebilecek karakterlere rastlanır. Bunlar bir karakterden çok, birer stereotiptir. Bu yüzden çoğunlukla Kadın, Adam gibi isimlendirilirler. Bir birey değil, toplumsal bir sınıfın temsilcisidirler. Kişiliklerinin derinliklerine inilmez. Karakterlerin içsel gerçeklikleri daha çok belirli anlarda açığa vurulur. Bunlar da çoğu zaman bir dış etkenin müdahalesiyle gerçekleşir.

Böylesine figüre dönüşmüş karakterleri oynamak için özenle kurulmuş bir oyunculuk gerektirmektedir. Bu durumda diyaloglar kesik kesik ya da telegrafik bir konuşma yapısıyla kurulmuş uzun tiratlar karşımıza çıkar. Hızlı ve nefessiz konuşmalar, doğal olmaktan uzak, fakat karakterin iç dünyasını açığa çıkarmak için sıkça karşımıza çıkar. Bazen şiirsel konuşmalarla kısa konuşmalar birbiri ardına eklenebilir. Bazen de normalden uzun beklemler ve sessizlikler olabilir. Bütün bunların amacı insanlar arasındaki ilişkinin ne kadar sağlıklı ve doğaldan uzak olduğunu göstermeyi amaçlar.

Fazlasıyla büyük jestlerin ve mimiklerin kullanılması, oyunculukların stilize bir hal almasına sebebiyet verir. Çokça ritmik, mekanik, hatta robotumsu hareket yapıları enerjik ve yoğun bir oyunculuk gerektirir. Yüzyılın insanının bozulmuş duyguları patlamalar ve şiddetli bir şekilde gösterilmelidir. David Krasner’in Modern Tiyatronu nun öyküsünü anlattığı kitabında da bahsettiği gibi; protagonistler insanlığın özü olarak sahnededir. Sahnedeki oyuncular, bütünsel insan deneyiminin iç dünyada yarattığı gerçekliğin dışavurumudur sadece.³⁷

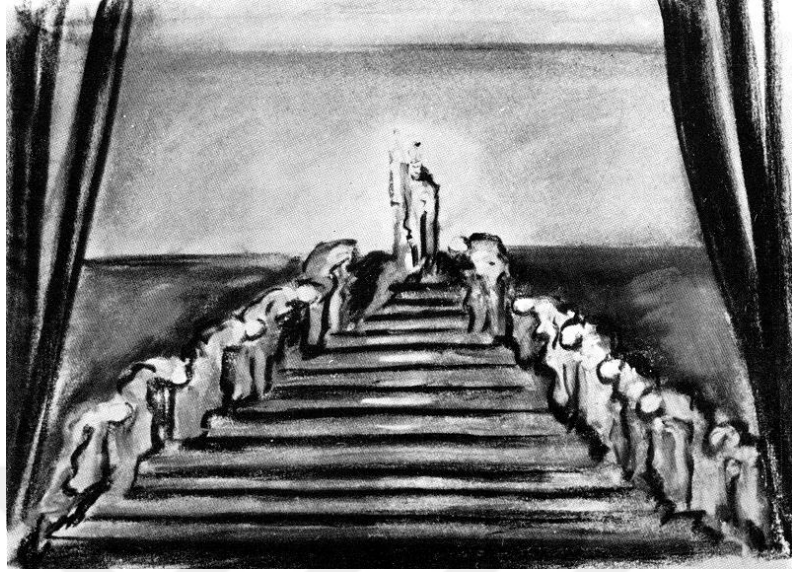
³⁶ Christopher INNES, *Avant-Garde Tiyatro*, 67.

³⁷ David KRASNER, *A History of Modern Drama*, 231

Ekspresyonist sahne düzenine verilebilecek en iyi örneklerden biri Leopold Jessner'in (1878-1945) 1920 yılında yaptığı III. Richard prodüksiyonu olabilir. Gittikçe yükselen merdivenlerden oluşan sahne düzeninde, Richard gücünün en yüksek noktasına ulaştığında kendini merdivenlerin en üst noktasında bulur.



Şekil 11 - Leopold Jessner'in III. Richard Prodüksiyonu



Şekil 12 - III. Richard İçin Taslak Çizim



Şekil 13 - Ekspresyonist Sahne Düzenine Örnek

4. FRANK WEDEKIND VE İLKBAHAR UYANIŞI (1864-1918)

Frank Wedekind adıyla bilinen yazar Benjamin Franklin Wedekind dünya tiyatro tarihinin gördüğü en ilginç karakterlerden biridir. Oyun yazarı, şair, müzisyen kimliklerinin yanı sıra, kendi yazdığı oyunlardaki en ilginç karakterleri oynamasıyla tanınır. 24 Temmuz 1864'te Hanover, Almanya'da tıp doktoru Friedrich Wilhelm Wedekind ve tiyatro oyuncusu Emilie Wedekind'in çocuğu olarak dünyaya gelir. 1899 yılında son Alman İmparatoru ve Prusya Kralı II. Wilhelm'i alaya aldığı gerekçesiyle tutuklanır, natüralistlerin etkisi altında kalır, gezici bir sirkte yıllarca sahne alır, sonraları birçok sanatçı tarafından ekspresyonizmin öncüleri arasında sayılır.

Bertolt Brecht'in (1898-1956) en çok etkilendiğini söylediği ve hatta gayrimeşru çocuğuna Frank adını verdiği Wedekind için yazdıkları onun ne kadar önemli bir yazar olduğunun kanıtı niteliğindedir: "Gömüldüğünü kendi gözlerimle görmeseydim, öldüğüne inanamazdım. Tolstoy ve Strindberg'le birlikte yeni Avrupa'nın en iyi eğitimcilerinden biriydi. Onun en büyük başarısı kendi kişiliğiydi."³⁸

Frank Wedekind'in babası liberal görüşlü bir aileden geliyordu ve baskıcı Alman yönetimine karşı bir tutumdaydı. Tıp fakültesinden mezun olduktan sonra kendini Almanya'da demokratik hareketin içinde buldu. Demokrat bir oluşumun el ilanları ve broşürlerini hazırlıyordu. 1848 yılında *Märzrevoltion* adı verilen antidemokratik devrim yaşanınca, demokrasi için zaten az olan ümitler tamamen

³⁸ Frank Wedekind Gesellschaft Darmstadt, <http://frankwedekind-gesellschaft.de/index.php/Startseite.html>

ortadan kalktı ve Almanya’da daha fazla yaşayamayacağına karar veren Wedekind ailesi bir yıl sonra, yani 1849 yılında A.B.D.’ye göçtü. Dr. Wilhelm Wedekind San Fransisco’ya yerleşti. Açtığı klinikte Almanya’dan göçerek gelenleri tedavi ediyordu.

1860 yılında, Emilie Kammere adında bir hastası Doktor Wedekind’e aşık oldu. Emilie de 1838 yılında İsviçre’den Almanya’ya göç etmek zorunda kalmıştı. Babası düzenlediği politik kampanyalara daha fazla devam edemeyeceği için göç etmek zorunda kalmıştı. Emilie o sıralar gezici bir Alman opera kumpanyasıyla turnelere çıkmaktaydı. Doktor Wedekind sayesinde San Fransisco Alman Cemiyeti’nin sosyal çevresine girdi. Doktor Wedekind’le tanışmadan kısa süre önce eşinden ayrılmıştı. Evlendikten hemen sonra Oakland’a taşınarak Amerikan vatandaşı oldular. 1863 yılında Arnim adını verdikleri ilk erkek çocukları doğdu.

1864 yılında Doktor Wedekind, Emilie ile birlikte bir süreliğine memleketi Almanya’ya gitmek istedi. Bu ziyaret sırasında ikinci çocukları doğdu. 24 Temmuz 1864 yılında Hanover’de doğan bu yeni oğlan çocuğuna vatandaşı oldukları ikinci ülkelerinden dolayı Benjamin Franklin Wedekind adını koydular. Çocukları doğar doğmaz, Wedekind ailesi vaftiz işlemleri için Amerika Birleşik Devletleri’ne geri dönme kararı aldı. Wedekind ailesi 1872 yılında Almanya’dan ayrıldı fakat Amerika’ya bir daha hiç gitmediler. Doktor Wedekind Bismarck Hükümeti’ni 1848 yılındakinden daha baskıcı buluyordu. İsviçre’ye taşınan iki çocuklu aile Aarau yakınlarında, Schloss Lenzburg adında günümüzde müze olarak kullanılan bir kaleye taşındılar. Amerikalı bir çiftin Almanya’da doğup İsviçre’de büyüyen Wedekind’in vatandaşlığı hiçbir zaman yasal olarak onaylanmadı. Fakat, o kendini her zaman bir Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı olarak gördü ve hayatı boyunca Amerikan isimlerine hayranlık duydu. Bu yüzden sahnede kullandığı çokça farklı isimden en sevdiği Cornelius Mine-Haha idi. Frank Wedekind için Amerika her zaman ulaşılamaz özgürlüğün simgesiydi. Bu nedenle oyunlarında hep kaçıp Amerika’ya gitme hayali kuran fakat başarısız olan genç motifini kullanmıştır.

Frank Wedekind, politikayla derinden ilgilenen doktor bir baba ve oyuncu bir annenin çocuğu olarak entelektüel bir atmosferde büyüdü. Aile içinde ve dostlar arasında yaşanan tartışmaların odağında her zaman edebiyat, felsefe, politika ve sanat olurdu. Bu yaşamın izlerini İlkbahar Uyanışı'nda Melchior karakterinde çok net görürüz. Liberal yetiştirilmiş bir genç olan Melchior o dönem için Almanya ya da diğer Avrupa ülkelerinden çok Amerika'da görülebilecek bir karakterdi.

Frank Wedekind'in eserlerine katkısı açısından bakıldığında, onu etkileyen şeylerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan halasıyla olan mektuplaşmaları gelir. Tennessee, Cumberland Mountains'ta yaşayan halası Olga Plumacher, genç Wedekind'e mektuplar yazardı ve bu mektuplarda ona Schopenhauer ve Nietzsche'den bahsederdi. Onu Christian Dietrich Grabbe (1801-1863) ve Georg Büchner'in (1813-1837) oyunlarıyla tanıştıran yine halası olmuştu.³⁹ Bu iki yazarın etkilerini Wedekind'in eserlerinde sıkça görmek mümkün.⁴⁰

Frank ve Arnim, 1884 yılında liseden mezun olur olmaz, iki kardeş birlikte Münih'e gittiler. Arnim babası gibi tıp eğitimi alacak, Frank da babasının baskılarına dayanamayarak hukuk fakültesine gidecekti. Babası 68 yaşındaydı ve eskisinden daha sert tabiatlı birine dönüşmüştü. Sürekli karısıyla tartışıyordu. Kendini Schloss Lenzburg'un çatı katına kilitlemiş, bir şey isteyeceği zaman ayağını yere vuruyordu. Ancak bir şeyler yiyeceği zaman kapısının kilidini açıyordu.⁴¹

³⁹ Frank WEDEKIND, Edition and Research Center Frank Wedekind, <http://briefedition.wedekind.h-da.de/views/output/output.xhtml>

⁴⁰ Frank Wedekind'in bütün mektuplaşmaları için bkz. <http://briefedition.wedekind.h-da.de/views/output/output.xhtml>

⁴¹ Sol GITTLEMAN, Frank Wedekind.

Beklenildiği gibi, Frank Wedekind Münih'te hukuk derslerinden kaytarıp daha çok tiyatro ve bale izlemeye gidiyordu. O yıllarda Münih, sanat konusunda Berlin'le yarışacak kadar iyi durumdaydı. Şehir, bir sanat merkezi olmanın haklı gururunu yaşıyordu. Bohemlerin uğrak yeri olmuş, büyük bir sanatçı ve düşünür kendi haline gelmişti. Münih'in bu hoş atmosferi Thomas Mann, Max Halbe, Karl Wolfskhel gibi birçok yazarı kendine çekiyordu. Günümüzde bile aynı esintiyi üstünde taşıyan Münih, Avrupa'da burjuvadan doğan fakat burjuva değerlerini reddeden ilk kentlerden biri haline gelmişti.⁴² Wedekind için bir hukuk kariyerinden ziyade böylesi bir yaşam tarzı daha çekici görünüyordu. Ailesine, edebiyat eğitimi almak istediğini yazmış fakat babasından bir türlü izin alamayarak gönülsüzce hukuk eğitimine devam etmişti.

Karl Henckell adında, okulda tanıştığı bir arkadaşı, onu avangart edebiyatla ilgili yazılar yayınlayan bir derginin başındaki Michael George Conrad ve yazar çevresiyle tanıştırdı. Henckell de bu çevrede natüralizm savunucusu olarak tanınan hevesli bir gençti. Wedekind, sanatın toplumsal değişimde oynaması gerektiği rol bakımından natüralizmi savunuyordu fakat biçimsel olarak, doğanın yorumsuz bir şekilde yansıtılmasından yana değildi. Ona göre bir sanatçı tutkularıyla hareket etmeli ve gerçeklik onun tutkularına göre şekil alabilmeliydi.

1866 yılında Frank Wedekind Schloss Lenzburg'a dönerek babasıyla hukuk eğitimin kötü gidişatı hakkında büyük bir tartışma yaşadı. Babası, Wedekind'in annesini onun fikirlerine saygı duymaması konusunda yüreklendirdiğini iddia edince Wedekind babasına yumruk attı ve bir daha dönmek üzere evden ayrıldı. Babası ona yaptığı finansal yardımlardan vaz geçtiğini söylemişti. Wedekind, Zürih'e taşındı. Arkadaşı ona Maggi şirketinin halkla ilişkiler departmanında bir iş ayarladı.

⁴² J. S. MARCUS, **The Bohemian Side of Munich (The New York Times)**,
<https://www.nytimes.com/1995/09/24/travel/the-bohemian-side-of-munich.html>

Reklamcılık yaptığı bu işten çok az para kazandığı ve duygusal olarak da bir türlü tatmin olamadığı için işten ayrıldı. Babası az da olsa yumuşamış ve ona bir takım elbiseyle bir çift ayakkabı göndermişti.

Wedekind, Zürih'te kendilerine Das junge Deutschland adını veren bir grup yazarla tanıştı. Bu yazar grubu Almanya'daki baskı ve sansür ortamından kaçarak Zürih'e gelmişti. Hepsi de avangart görüşü savunan, özellikle de Zola'nın tekniğinde hemfikir olan bir grup yazardı. Bu gurubun içinde Gerhart Hauptmann ve kardeşi Carl da vardı. Buluşma yerleri ise Hauptmannların eviydi. Hauptmann o zamanlarda Zola'nın not defteriyle çalışma metodunun sıkı bir savunucusuydu. Daha sonra edebi çalışmalarında kullanmak için gözlemlerini büyük bir özen ve detayla not ederdi.

Wedekind, natüralizmin tekniklerini bir türlü kabullenememişti. Hauptmann'ın yazdığı otobiyografik romanı sevmemiş, özden yoksun bulmuştu. Aynı şekilde Hauptmann da Wedekind'in yazdığı Der Schnellmaler adlı öyküyü hiç beğenmemişti. İki için anlaştıkları tek ortak nokta Grabbe, Lenz ve özellikle de Büchner'di. Yıllar geçip de Hauptmann Almanya'nın en ünlü oyun yazarlarından biri olunca, Wedekind aralarındaki farkı not defterine bir tablo halinde not etmişti.

Çizelge 1 - Wedekind'in not aldığı, Gerard Hauptmann'la arasındaki farklar⁴³

Wedekind	Hauptmann
egoist	diğerkam
gece yaratığı	gündüz yaratığı
düşünür	sanatçı
beceriksiz	yaratıcı
Peer Gynt	Brand
Franz Moor	Karl Moor
Mephisto	Faust
kötümser	iyimser
kuramcı	özgün fikirli
dövüşerek kazanır	ahlakçı, “beyefendi”yi oynayarak kariyer yapar
özgün ama çirkin	çekici ama özgün değil, boş lafın güzelliğinden zevk alır

⁴³ Sol GITTLEMAN, **Frank Wedekind**, 16.

1888 yılında Wedekind'in babası öldü ve Wedekind birkaç aylığına Schloss Lenzburg'a dönüş yaptı. Babasından kalan miras ona yaşamının geri kalanında yetecek kadar finansal özgürlük tanıdı. 1889 yılının mayıs ayında Almanya'nın başkenti Berlin'e doğru edebi ve kültürel olduğu kadar da bir yandan politik bir seyahate çıktı. Hauptmann ise ondan çok daha önce oraya varmış, çoktan onu Alman natüralistler arasında çok önemli bir noktaya taşıyacak olan oyunu *Gün Doğumundan Önce*'nin prodüksiyon çalışmalarına başlamıştı bile. Wedekind bir türlü Amerikan vatandaşı olduğunu kanıtlayamadığı için temmuz ayında Berlin'den ayrılmak zorunda kaldı. Fakat öncesinde oyunun bir okumasına katıldıktan sonra annesine hislerini anlattığı bir mektup yazdı: "Gerhart Hauptmann üçüncü oğlunu bekliyor, kız değilse tabii. Kısa zamanda ses getirecek bir oyun yazdı ve herkes onun bu oyunla çok meşhur olacağını düşünüyor."⁴⁴

Wedekind Münih'e dönerek aralarında Michael George Conrad'ın olduğu natüralistler grubuna katıldı. Yazmaya ara vermeden devam ediyordu. Bu dönemde sahne adı W. W. Rudinoff olan, Willi Morgenstern adında meşhur bir sirk soytarıyla tanıştı. Morgenstern tiyatro oyuncusu olarak başladığı kariyerine, çok büyük başarı kaydettiği sirk soytarılığıyla devam eden ilginç bir insandı. Daha sonrasında kariyerine kabare aktörü, kuş taklitçisi, gölge oyuncusu, pantomim sanatçısı ve müzisyen olarak devam etti. Bir ressam olarak resimleri Almanya'nın her yerinde sergilendi ve aynı zamanda da Viyana Operası'nda pek çok eserde rol aldı. Wedekind, Morgenstern sayesinde genelevler, gece kulüpleri ve arka sokaklarla tanıştı. Buralarda karşılaştığı hayat onu natüralistlerle yaşadıklarından daha çok etkilemişti.

⁴⁴ Frank WEDEKIND, Edition and Research Center Frank Wedekind, <http://briefedition.wedekind.h-da.de/views/output/output.xhtml>

Hauptmann'ın ikinci oyunu olan Das Friedenfest de büyük başarı sağlayınca, Wedekind natüralistlerden de Hauptmann'dan da iyiden iyiye nefret etmeye başladı. Wedekind satirik bir oyun yazarak Hauptmann'a bir misilleme yapmaya niyetlendi. Genç Dünya adlı bu oyunda Hauptmann'ı alaya almak adına Meier adında bir karaktere sürekli bir not defteri taşıtır. Meier her şeyi bu deftere not etmektedir; yaşanan olaylardan öpüşmelerine kadar.

Wedekind, Genç Dünya adlı oyununu tamamlar tamamlamaz İlkbahar Uyanışı'nı yazmaya koyuldu. 1891 yılında yazdığı oyun, Almanya'da hiçbir tiyatronun sahnelemeye cesaret edemeyeceği konular içeriyordu. Dahası kayda değer hiçbir eleştiri de almadı. Hauptmann'ın ünü günden güne artarken kendisi fark edilmeyecek noktada olan Wedekind, Almanya'dan ayrılarak Paris'e yerleşti.

Morgenstern vasıtasıyla Paris'te birçok sirk çalışanıyla tanışan Wedekind, bir kısmıyla arkadaş oldu. Birkaç ay Londra'da zaman geçirdiyse de Paris'e tekrardan geri döndü. Babasından kalan mirass neredeyse bitmiş, Wedekind ekonomik olarak sıkıntıya girmişti. Yapacak hiçbir şeyi olmadığından Willi Gretor adında 25 yaşında Danimarkalı bir ressamın asistanlığını yapmaya başladı. Willi Gretor'un beraber çalıştığı 25 yaşındaki yayıncı Albert Langen ile tanıştı. Albert Langen şekerpancarı işi yapıp büyük paralar kazanmış, pek çok yazarı bir araya getirdiği bir yayınevi kurmuştu. Bu yazarlar arasında Anatole France, Henry Becque ve August Strindberg de vardı. Langen, Wedekind'in yeni oyunu Erdgeist'i basma sözü verdiğinde o hala asistanlık yapmaya devam ediyordu. Gretor'un sanatçı bağlantıları Langen'in yayınevi işlerine yarıyor, bu sayede iyi para kazanıyor ve başarı sağlıyordu.

1895 yılında Gretor ve Langen'in arası bozulunca Wedekind Erdgeist oyununu sahneye koymak için Berlin'e gitti. O dönem için cüretkar sahnelemeler yapan Frei Bühne bile Wedekind'i geri çeviriyordu. Artık çok meşhur olan Gerhart Hauptmann bile onun yardım çağrısına kulak asmadı. Oyunlarını akıl dışı bulmuş, daha gerçekçi

şeyler yazmasını istemişti. Wedekind yazarlığı tamamen bırakma kararı almışken Landgen ona ulaşmış, basmayı düşündüğü Simplizissimus adlı haftalık mizah dergisinde başyazar olup olamayacağını sormuştu. Wedekind derhal Berlin'i terk etti. Bu dergi zamanının en başarılı dergilerinden biri oldu. Wedekind finansal özgürlüğe kavuşmuş, az da olsa tanınır olmuştu. Fakat o daha fazlasını istiyordu. Bu dönemde seyircisini bulamayan bir sanatçı hakkında Tenor adındaki oyununu yazdı.

Wedekind için asıl dönüm noktası yönetmen Karl Martens'in Leipzig'de yer alan İbsen Tiyatrosu'nda Ergeist'i sahneleme teklifiyle oldu. 1898 yılında prömiyer yapan oyunda Wedekind Dr. Schon rolünü de kendisi oynadı. Erdgeist oyunundan sonra Wedekind, Munich Schauspielhaus'tan hem oyun yazarı, hem eleştirmen, hem de oyuncu olarak teklif aldı. Münih'e döndüğünde, daha önce Simplizissimus adlı dergide yazdığı yazıların birinde Kaiser II. Wilhelm'i alaya aldığı iddia edildiğinden göz altına alındı. Yazdığı yazıda imzası olmadığı için tutuklanmadı fakat ofiste yapılan aramada yazının imzalı orijinali bulununca çaresiz İsviçre'ye kaçtı. 1899 yılında geri döndüğünde tutuklandı. Mahkemesi epey ses getirdi. Toplumun bir kısmı onun yazılarını ahlak dışı ve anarşist bulurken, diğer kısmı sanatçıların ve düşünürlerin arasında bir düşünce özgürlüğü şehidi olarak görüyordu. 1900 yılında hapisten çıktığında Münih'te bir kahraman gibi karşılandı. Munich Schauspielhaus'taki işine devam eden Wedekind artık Almanya'nın avangart yazarlarından biri sayılıyor, sahnede kendi oyunları dışında diğer oyunlarda da oynuyordu. 1902 yılında, tutukluluk yıllarında yazıp bitirdiği Marquis von Keith adlı oyununda rol aldı. Gittikçe daha da ünlendiği bu dönemde sırasıyla König Nicolo (1902), Hidalla (1903), Pandora'nın Kutusu ve Totentanz (1905) adlı oyunlarını yazdı. 1906 yılında Tilly Newes adlı oyuncuyla evlendi.

İlkbahar Uyanışı adlı oyunu Max Reinhardt yönetiminde sahnelendi ve Wedekind de Maskeli Bay rolünü oynadı. Bu dönem Alman oyun yazarları arasında epeyce ünlüydü. Totentanz sahnelerde yasaklanınca Die Zensur'u yazarak katı sansür

kurallarını alaya aldı. İlbahar Uyanışı 15 yıl boyunca sahnelenmekten men edildi. I.Dünya Savaşı'ndan sonra Max Reinhardt tekrardan sahneledi fakat bu oyun da yasaklandı.

I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde Wedekind 50 yaşına basmıştı. Hayatı boyunca savaş karşıtı bir tavır sergileyen Wedekind şimdi vatanperver oyunlar yazıyordu. Almanya'nın savaştaki başarısını konu alan Bizmarck sahnelendikten kısa süre sonra yasaklandı çünkü Wedekind adı savaş karşıtları arasındaydı. 1918 yılında, 54 yaşındayken öldü. Frank Wedekind'in cenaze töreninin ardından Bertolt Brecht defterine şu dörtlüğü yazar: "İçinde karışmış kafalarına taktıkları şapkalarla durdular / Ölü bir akbabanın leşi gibi yusuvarlak. Şaşkın kargalar. / Yine de (çoğalan gözyaşları) zorladılar / Gömemezler bu hokkabazı diye."⁴⁵

4.1. Frank Wedekind ve Ekspresyonizm

Frank Wedekind'in tiyatro dünyasına girişi ekspresyonizm açısından bir dönüm noktasıdır. Onun tiyatro dünyasındaki varlığını sadece oyun yazarlığı açısından değil, oyunculuğu bazında da ele almak gerekir.

Wedekind'in oyunculuğu ve Reinhardt'ın sahne yönetimiyle daha da güçlenen erken yirminci yüzyıl avangart performans stili, oyuncunun derin duygusal yaşamının derinliklerine inmek bakımından psikolojik tekniklerin kullanımına sadece yeni bir yol sunmuyor, aynı zamanda fiziksel ve vokal jestlerin stilize kullanımının da gelişimini içeriyordu.⁴⁶

⁴⁵ Elisabeth BOND-PABLE, *A Note on the Play: Spring Awakening*.

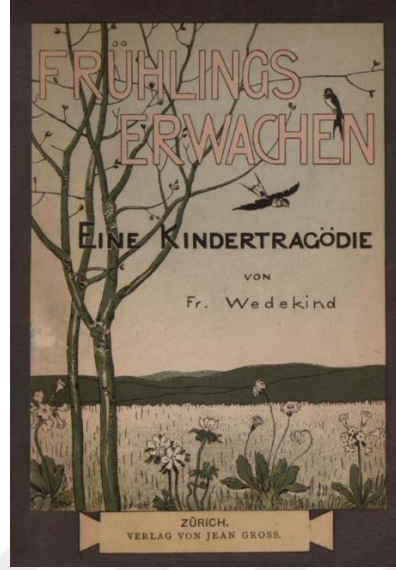
⁴⁶ David F. KUHN, *German Expressionist Theatre - The Actor and the Stage*, 63.

Wedekind'in sirklerde oynadığı parodilerden elde ettiği teknikler dönemin sosyal ve politik olaylarıyla ve Reinhard'ın yönetimiyle birleşince ortaya yeni bir oyunculuk stili çıkıyordu. Dönemin kabul gören oyunculuk stili yanında abartılı ve saçma gibi görünse de Wedekind'in oyunculuğuyla, oyuncu başlı başına bir figüre dönüşüyordu. Oyun karakteri, sahnede bir ruh ya da tutsak gibi görünüyordu. Ekspresyonist oyunculuk tarzı da Wedekind sayesinde şekil alıyordu.

Oyun yazarlığına geldiğimizde, Wedekind'in yazdığı dönem Avrupa'da natüralizmin en yaygın şekilde hakim olduğu dönemdi. Gerçekçiliğin bu ileri noktasında, oyunlar fakirlik, hastalık, sosyal sorunlar ve toplumsal baskılar üzerine kurulmuş ve gerçeğiyle neredeyse bire bir sahnelenmeye çalışılıyordu. Kalıtım ve çevresel faktörlerin insan üzerindeki etkisi seyirciyi böylesine ağırbaşlı konuları izlemeye yöneltiyordu. Wedekind, natüralizm ve ekspresyonizm arasındaki çizgide kuşkusuz sirkte çalıştığı zamanların etkisini edebiyatına taşımış bir kişilik olarak sahne alıyordu.

4.2. İlkbahar Uyanışı'nın (1891) Tarihsel Arka Planı

İlkbahar Uyanışı 1891 yılında yazılıp Frank Wedekind'in imzasıyla basılmıştı. Eleştirmenlerin pek ilgisini çekmemiş, içeriği sebebiyle de sahnelenmeye cesaret edilememişti. 15 yıl sonra Max Reinhardt sansürlenmiş bir versiyonunu Kleines Theater'da sahneledi. Oyunda Wedekind'in kendisi ve karısı da rol aldı. Oyun iyi bir başarı yakaladı ve 321 kez sahnelendi.



Şekil 14 - İlkbahar Uyanışı'nın 1891 yılı ilk baskısı.



*Şekil 15 - 1906 yılında Max Reinhardt'ın sahnelediği İlkbahar Uyanışı.
Maskeli Bay rolünde Frank Wedekind*

1914 yılında, I. Dünya Savaşı henüz patlak vermişken oyun tekrar yasaklandı ve bu yasak savaşın sonuna dek sürdü. Oyun günümüzde Almanya'da en çok sahnelenen oyunlar arasındadır.

1917 yılında İngilizce olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk kez sahnelendi. Fazla müstehcen bulunduğu için ilk temsil sonrasında mahkeme kararıyla yasaklandı. İngiltere'de 1965 yılına kadar hiç sahnelenmemiş olsa da 1965 yılında ancak Tom Osborne tarafından hazırlanan bir uyarlaması sahnelenebiliyor. 1974 yılında ise Edward Bond'un çevirisi National Theatre'da sahnelendiğinde çok büyük bir başarı elde etti.

4.3. İlkbahar Uyanışı Oyununun Ekspresyonist Unsurlar Açısından Analizi

İlkbahar Uyanışı oyunu, konusu ve içeriği itibarıyla onu tarihsel açıdan önemli hale getirecek orijinallikte değildir. Dünya tiyatrosu tarihinde sıkça ele alınmış konulardan biridir. Doğanın kurallarıyla büyüyen çocukların toplumun kurallarıyla karşılaştığı noktada yaşadıkları kaçınılmaz trajedi konu edilir. Bu sayede bütün oyun baştan sona toplumsal bir eleştiridir. Kısa sahneler birbiri ardına dizilmiş, hepsi konuyu bir önceki sahneden bir sonrakine taşıma görevi üstlenmemiştir. Hatta sahnelerin çoğu ana konudan bağımsız bir şekilde ergenlikte cinsellik ya da aile-çocuk ilişkisi üzerinedir. Bu yüzden oyunu sahneler özelinde incelemek, her sahnenin kendi içinde konuyu ele alış biçimi ve seçilmiş sözcükler ve karakterlerin bunları söyleyiş biçimleri açısından incelemek en doğru yöntem olacaktır.

4.3.1 Birinci Perde

Birinci perdenin birinci sahnesi henüz 14 yaşında genç bir kız olan Wendla ve annesi Bayan Bergmann arasında geçer. Wendla'nın doğum günü için yeni bir elbise dikilmiştir fakat bu elbise önceki elbiselerin aksine yerlere kadar uzanmaktadır. Bayan Bergmann, Wendla'nın ahlak kuralları gereği uzun bir elbise giymesini ister çünkü kızı artık bir çocuk değildir. Fakat Bayan Bergmann Wendla'ya neden bacaklarını örten bir elbise giymesini gerektiğini anlatmak konusunda isteksiz davranır. Asıl bahsedilmesi beklenen seks ve cinsellikten hiç bahsedilmez ve Wendla son derece saf davranmaktadır. Wendla uzun elbise giymek istemez ve annesine neden giymek istemediği konusunda oldukça geçerli sebepler sıralar. Bayan Bergmann, Wendla'nın

ailede en küçük çocuk olduğu için şimdiden mahvolduğuna ikna olmaya çok yatkındır. Bayan Bergmann elbisenin ucuna fıfır dikme niyetindeyken, Wendla o elbiseyi bir yıl daha giyme konusunda annesini ikna eder.

Bu sahnede natüralist bir metinden farklı olarak karşımıza ilginç bir unsur çıkar. Bayan Bergmann gelecekte bahsederken Wendla belki de gelecekte hiç olmayacağını söyleyiverir. Burada oyunun devamında Wendla'nın acı ölümüne daha ilk sahneden bir gönderme yapılır. Bir ergen için dünya hayatın kolayca bitişi kadar umutsuzdur çünkü:

BN. BERGMANN : Ne diyeceğimi bilemiyorum. Şu halinle kalmanı ben de çok isterdim çocuğum. Senin yaşındaki kızların hemen hepsi sopa gibi, hantal, hiç gelişmemiş. Ama sen, tam tersi. – Hele ötekiler gelişmeye başladığında, kim bilir sen ne olacaksın.

WENDLA : Kim bilir – belki de artık hiç olmayacağım.⁴⁷

İkinci sahne bir grup çocuğun oyun oynamasıyla açılır. Sahne başlar başlamaz oyun dağılır ve çocuklar ne kadar ev ödevi yapmaları gerektiği konusunda tartışır. Zorunluluklarla insan doğasının çatışmasıdır adeta. Çocuklar evlerine dağılırken geriye Moritz ve Melchior kalır. İki yakın arkadaş konuşmaya başlar. Melchior sınıfın en iyi öğrencisi ve örnek bir gençtir. Moritz ise sınıfın en kötüsü, sınıfta kalmaya en yakın öğrencidir. Eğer sınıfta kalırsa ailesinin buna nasıl bir tepki vereceğini kafasına takmıştır. Konu yavaş yavaş yeni keşfedilen sekse gelir ve Moritz toplumda bir tabu olan bu konuyu konuşma noktasında fazlasıyla gerilmektedir. Melchior kültürlü bir ailenin açık fikirli yetiştirilmiş bir oğlu olduğundan bu konuda daha önceden

⁴⁷ Frank WEDEKIND, *Toplu Oyunları 1: Lulu, İlkbahar Uyanışı*, 221.

bilgilendirilmiştir fakat Moritz için bu konu bilinmezlerle doludur. Melchior ona her şeyi anlatmayı teklif eder ama Moritz gerginlikten ne yapacağını bilmez bir haldedir. Melchior'dan hayatın gerçekleriyle ilgili bildiği her şeyi yazmasını ister. Bu sayede tek başına kaldığında okuyabilecektir. Melchior'un bu isteği kabul etmesiyle sahne son bulur.

Sahne boyunca batıl inançlardan, kaçıp kurtulmaktan bahsedilir. Wedekind'in gençliğe dair umudu vardır fakat pek de uzun sürmeyeceği çocukların üstünde kurulmuş baskıdan dolayı hemen fark edilir. Umut bir anda parlayıp sönen bir kibrit alevi gibidir. Çağın umutsuzluğu tazecik gençlerin üstüne bir karabasan gibi çökmüştür. Sahnede mitolojik kahramanların isimleri yerli yersiz kullanılır. Ardından da doğayla ilgili konular oldukça öznel açıdan değerlendirilir. Bilimsel gerçeklerden uzak bu bakış açısı natüralistler tarafından akıl dışı olarak değerlendirilecektir. Antik çağlara duyulan özlem ve disiplin karşıtı söylemler çağın bütün kuralcılığına bir karşı çıkıştır. Rüyalarla ilgili konuşmalar Freud'un bilinçaltı kavramına bir gönderme niteliğindedir adeta. Hatta annenin rüyada görülmesi gibi Oidipus Kompleksi çağrıştırması Wedekind'in çağın bilim insanlarına hakim olduğunun, fakat bilimsel saptamaların gerçekliğin kurulmasında yeterli olmayacağını bir göstergesidir.

MORITZ : O şey oldu mu senin?

MELCHIOR : Ne?

MORITZ : Nasıl diyorsun sen?

MELCHIOR : Erkekleşme heyecanı mı?

MORITZ : Hı-hımm.

MELCHIOR : Tabii ki oldu!

MORITZ : Benim de-----

MELCHIOR : Çok önce oldu benimki! Yakında bir yıl olacak.

MORITZ : Yıldırım çarpmış gibi sarsılmıştım.

MELCHIOR : Düş görmüş müydün?

- MORITZ : Ama çok kısa... gök mavisi triko giymiş bacaklar görmüştüm, kürsüye çıkıyorlardı – daha doğrusu, öbür tarafa geçmek istiyorlarmış gibiydi. – Yalnızca bir an gördüm onları.
- MELCHIOR : Georg Zirschnitz annesini görmüş.
- MORITZ : Kendisi mi anlattı sana?
- MELCHIOR : İleride, darağacı yolunda!
- MORITZ : O gecedен beri neler çektiğimi bir bilsen!⁴⁸

Üçüncü sahnede bu sefer okuldan üç kız arkadaş; Wendla, Thea ve Martha'yı konuşurken görürüz. Martha diğerlerine sık sık ailesi tarafından dövüldüğünü anlatır. Bazen de bir çuvalın içinde uyumak zorunda bırakıldığını. Bu olay Wendla'yı derinden etkiler. Martha, kendi çocukları olursa onlara hiç kural koymayacağını söyler. Uzun zamandır evli olan kadınların neden bir çocuğu olmadığını merak ederler. Erkek çocuk sahibi olmanın kız çocuk sahibi olmaktan daha iyi olduğu konusunda hemfikirdirler. Martha bir erkek olarak doğmak istediğini, Thea da kız olmanın sıkıcı olduğunu söyler. Wendla kız olmanın daha iyi olduğunu, çünkü ancak o zaman bir erkek tarafından seveceğini belirtir. Bir kız tarafından sevilme sıkıcıdır çünkü. Sahneden aniden Melchior geçer ve onları başıyla selamlar. Üç kız da Melchior'un görüntüsünden adeta büyülenir. Thea, onun çok yakışıklı olduğunu, Wendla da çok zeki olduğunu söyler. Martha da onlarla hemfikirdir fakat hassas ve duygusal yanından dolayı Moritz'i tercih edeceğini söyler. Diğerleri Moritz düşüncesiyle pek ilgilenmez. Melchiordan konuşmaya devam ederlerken sahne sona erer.

⁴⁸ A.g.k., 226.

Sahnenin başında tekrarlanan “sanki” sözcüğüyle yağmurdan, rüzgardan, yani doğadan şiirsel bir dille bahseden kızlar görürüz. Doğaya olan bilimsel değil, tamamen öznel bakış açısı ekspresyonizmin duyguları coşturan yönüyle alakalıdır. Fakat bu söylemler katı dini ve toplumsal kurallarla bölünür. Oyunun başından bu yana devam eden kısa sıçramalı duygulanımlar bir sona erişmeden kesik kesik kalır yine. Ardından disiplin uğruna uygulanan şiddetin Martha’da ve Wendla’da nasıl sadist duygular uyandırdığını, neredeyse bundan zevk aldığını görürüz ki yine mantıksal doğrultuda ilerlemeyen bir gerçeklikle karşılaşırız. Bu da gençlerin daha küçücükken hayatın boş bir aldatmaca olduğu konusunda hemfikir olmalarına sebebiyet verir. Dahası ileriki sahnelerde göreceğimiz Melchior’un sadist davranışlarıyla Wendla’nın mazoşist yaklaşımı ikisini de felakete sürükleyen ana sebeplerden biri olacaktır. Büyüklerin ağızyla konuşan çocuklar, ani çıkışlarda bulunarak aslında gelecekte iki seçenekleri olduğunu ortaya koyar. Ya yok olup gideceklerdir ya da büyüklerinin birer kopyası olacaklardır. Martha’nın çocukların yabani otlar gibi büyütülmesi gerektiğini savunduğu bölümde ise doğanın plansız ve coşkun hareketine olan özlem açıkça görülebilir. Pfaella ve Melitta ilişkisinden söz ettikleri bölümde de açıkça burjuva eleştirisi yapar Wedekind. Ona göre insan hangi tabakadan gelirse gelsin para ilişkileri statüyü belirleyecek ve aşka giden yolda bir araç olacaktır. Olanca saflığıyla izlediğimiz çocukların ağızından çıkan gayriihtiyari bilgece sözler duyarız: imparatorların öğretmenlerinin filozoflardan seçildiği Antik Çağlara olan özlemdir bu. Son olarak Wendla, Melchior’la ilgili söylediği son sözlerde nihilist bir söylem kullanır: “Wendla: Düşünebiliyor musun, Melchi Gabor bana bir keresinde, hiçbir şeye inanmadığını söyledi. – Tanrıya inanmıyormuş, öteki dünyaya inanmıyormuş, - bu dünyada artık hiçbir şeye inanmıyormuş.”⁴⁹

⁴⁹ A.g.k., 234.

Dördüncü sahnede Melchior ve diğer çocuklar çalışırken Moritz içeri girer ve gizlice öğretmenler odasına girdiğini, sınav sonuçlarına baktığını ve geçmiş olduğunu gördüğünü söyler. Moritz sınıfı geçememiş olduğunu söylediğinde diğer çocuklar ona inanmaz. Yalancı olduğunu söylerler. Otto ve Laemmermeier Moritz'e vurur fakat Melchior Moritz'i korur. O sırada iki profesör geçince kavga dağılır. Bu sahnede kuralcı eğitim sisteminin öğrencileri intihar fikrine kadar sürüklediğini görürüz. Başarısızlıkla ölümün eşdeğer tutulması burjuva toplumun salgın hastalığı haline gelmiştir. Profesörler ise insan doğasından o kadar uzaklaşmıştır ki dostluğun başarıyla koşut olduğuna kadar vardırımlardır düşüncüyü. Yapı olarak dramatik ve sakin gibi görünse de öğrencilerin, özellikle de Moritz'in içinde bulunduğu ruh durumuna bakılırsa oldukça yüksek enerjili ve patlamalı duyguların hakim olduğu bir sahnedir bu. Bitmiş bir sınavın notunu öğrenmek için bir çocuğun hayati olduğunu düşündüğü riskler alması bize yabancılaşmanın en net örneklerinden biri olarak çıkar karşımıza. Oyunda Moritz'in yaşadığı korkuyu şu cümlelerle görürüz: "MORITZ: ...Eğer sınıfı geçemeseydim, kendimi vuracaktım."⁵⁰

İlk perdenin son sahnesi olan beşinci sahne ormanda geçer. Melchior oraya uzun uzun düşünmek için gitmiştir. Wendla da bitki toplamak için tesadüf eseri aynı yerdedir. Wendla ailesinden uzakta, bir erkekle baş başa olduğu için biraz gergindir. Melchior onu bir ağacın altında birlikte oturmaya ikna eder. Ona sürekli muhtaç insanlara yiyecek dağıtarak yaptığı yardım işleriyle ilgili sorular sorar. Wendla da fakir insanlarla empati kurduğunu ve çok fazla şeye sahip olduğu için kendini kötü hissettiğini söyler. Daha sonra sözü Martha'nın yediği dayaklara getirir ve nasıl da Martha'nın yerinde olmak istediğinden bahseder. Aniden, Melchior'un ona bir sopayla vurmasını teklif eder. Melchior şaşırır fakat Wendla ısrarcı davranır. Sonunda Melchior ona şaka yollu vurur. Wendla güler ve daha sert vurmasını istediğini söyler. Bir oyun gibi başlayan olay kısa süre içinde ciddi bir dayağa dönüşür. İlk başta gönülsüz duran Melchior, Wendla'nın bütün çılglık ve ağlamalarına rağmen bir türlü

⁵⁰ A.g.k., 236.

durmak bilmez. Sonunda Wendla'yı yere iter ve yumruklarıyla onu dövmeyle devam eder. Ne yaptığını ancak kendine gelip de yumruklamayı kestiğinde fark eder. Kendini suçlu hissettiği için kaçarak uzaklaşır.

Birinci perdenin bu son sahnesine gelene kadar, ilk sahnelerden itibaren bir hayli masumca hayaller kuran, iyi eğitim almış fakat baskıcı tutum altında doğasından şaşmış gençler görürüz. Fakat hafif tebessüm ettiğimiz anlar bize doğal ortamından koparılmış vahşi canlıların bir hayvanat bahçesindeki masum hallerini hatırlatır. Son sahne ise ormanda geçer. Doğaya ait olan insan, doğanın tam ortasındadır şimdi. Fakat ormanda yakalanıp soyluların kentine getirilmiş, yaşadığı panikle zincirlerini kopartarak etrafa saldıran King Kong gibi bir ruh haline bürünürler çok geçmeden. Masum birkaç yaşamın tasviri gibi başlayan ilk perde tam olarak bir tanıtım bölümü şeklinde sonlanacak derken son sahne karşımıza bir korku sahnesi olarak çıkar. Wedekind'in seyirciden beklediği bir alkış değil de daha çok nefes kesilmesi, bir pişmanlık hissi, kişinin çoktan kabettiği doğasına geri dönse de vahşi bir canavarla karşılaşacağı hissidir. 19. yüzyıla ait değerlerin Melchior'un yaşamında pul kadar değeri olmadığını, hepsinin birer uydurma olduğuna, asıl olanın doğal tepkiler olduğunu Melchior'un sözlerinde görürüz. Fakat bu da çağın insanında sonun başlangıcı gibi bir etki yaratır: "Özveri diye bir şey yok! Gönül tokluğu diye bir şey yok! İyi insanların yürekten sevindiklerini, kötülerin ise titreyip inlediklerini görüyorum – seni görüyorum Wendla Bergmann, saçlarını dalgalandırışını görüyorum ve suçlular gibi ciddileşiveriyorum birden."⁵¹

⁵¹ A.g.k., 239,240.

4.3.2 İkinci Perde

İkinci perdenin birinci sahnesi Melchior'un odasında geçer. Melchior ve Moritz, Faust okumaktadır. Moritz, hayatında yeni bir sayfa açtığından, geçen gece nasıl da uzun çalıştığından bahseder. Melchior bu konuya daha melankolik yaklaşmaktadır. Ormanda yaşadıklarının etkisinden hala kurtulamamıştır çünkü. Moritz hayaletlern kendisini çağırdığından bahseder ama Melchior düşünceli tavırlarını sürdürür. Bütün bu olayların paralelinde; son sahnede Moritz; aynı isteği tekrarlayacaktır. Melchior intiharı yine reddedecektir. Moritz başı olmayan bir kraliçe masalı anlatır. Bu Moritz'in ileride kafasını kaybedeceğine bir göndermedir. Melchior'un annesi Bayan Gabor elinde çayla içeri girer. İçeri girişinden, oğlu Melchior ve oğlunun arkadaşı Moritz'le ne kadar yakın olduğunu anlarız. Moritz'in ailesi uzaktadır ve Bayan Gabor onun için bir anne gibi olmuştur. Bayan Gabor, Melchior'u iyi, aydınlık ve özgür irade sahibi bir birey olarak yetiştirmiş ve oğlunun zekası ve duygusallığının haklı gururunu yaşamaktadır. Moritz, iletişim kurabileceği tek yetişkinin Bayan Gabor olduğunu düşünür. Bayan Gabor odadan ayrıldıktan sonra, Melchior'un cinsellik ve seks hakkında yazdıklarından konuşmaya başlarlar. Moritz, seksin kadını koyduğu pozisyondan çok etkilenmiştir. O, seksin yanlış bir eylem olduğunu ve bir kadın üstünde hakimiyet kurmanın yanlış olduğunu düşünür. Bu düşünce Melchior'un kendini daha da suçlu hissetmesine sebebiyet verir.

Bu sahne Goethe'nin Faust'uyla açıkça ilgili bir sahnedir. Hatta çocukların okuduğu Walpurgis Gecesi bölümünde pagan geleneklerden gelme, cadıların toplanıp çılgınlık yaptığı, seksüel imajlarla dolu bir sahnedir. Burada Wedekind Melchior ve Moritz arasında bir Mephisto-Faust ilişkisi kurmuş, bir önceki sahneye oranla daha sakin geçen bir sahnede iç enerjisi yüksek, anlam açısından tedirgin bir sahneye oyuna devam etmektedir. Melchior Moritz'e, Mephisto'nun Faust'a hayatın acı gerçeklerini bir bir göstermesi gibi hayattan bahsetmektedir. Bu sırada kendisi de Mephisto gibi

günahkar biri olduğuna inanır. Moritz'in anlattığı başsız kraliçe masalı Büchner'in Woyzeck oyunundaki gibi bir anti-masal örneğidir fakat bu sefer masalın sonu ümitli bitmiş gibi görünse de Moritz'in oyunun sonunda başsız bir şekilde gömülüyor olduğu gerçeğinin önüne geçilemez.

BÜYÜKANNE : Gelin bakalım, yumurcaklar! ... Bir zamanlar yoksul bir çocuk varmış, annesi de yokmuş, babası da, herkes ölmüş, hiç kimse kalmamış yeryüzünde. Herkes ölmüş, çocuk da gece gündüz aranmış durmuş. Bakmış yeryüzünde kimse yok, o da gökyüzüne çıkmak istemiş, Ay dede ahbap ahbap göz kırpmış ona; sonunda Ay dedeye vardığında bakmış, Ay dede çürük bir tahta parçası. Bunun üstüne kalkmış güneşe gitmiş, güneşe vardığında bakmış, güneş solmuş bir kasımpatı. Yıldızlara vardığında bakmış, yıldızlar da küçük, parlak sinekler, çaylağın onları yaban eriği ağacına taktığı günden beri sallanıp duruyorlarmış orada. Bunun üstüne yeryüzüne geri dönmek istemiş, ama yeryüzü devrilmiş bir oturağa benzemişmiş. Tek başına kalmış çocuk. Oturmuş bir yere, ağlamış, hala da orada oturuyor, hem de yapayalnız.⁵²

İkinci perdenin ikinci sahnesi Wendla'nın yatak odasında geçer. Annesi odaya girdiğinde yeni uyanıyordur. Bayan Bergmann bütün gece uyumamış, bir erkek çocuk doğuran ablası Ina'nın yanında kalmıştır. Wendla çok şaşırır. Ablasının hamile olduğu ona söylenmemiştir. Wendla annesine bebekleri leyleklerin getirdiği yalana inanmadığını, gerçeği duymak istediğini söyler. Annesi konuyu geçiştirmek ister fakat Wendla ısrarcıdır. Annesi bu konuyu gönül rahatlığıyla anlatamaz. Sadece Wendla yaşında birinin hamile kalamayacağından bahseder. Wendla, bütün hikayenin bundan ibaret olduğuna inanmış, ablası Ina'yı ziyarete gider.

⁵² Georg BÜCHNER, *Woyzeck*, 16,17.

Bu sahne ne kadar masum bir sahne gibi dursa da biraz dikkatli düşünülduğünde Wendla'nın ablasının hamileyken evlendiği, çok korkulan o ahlak kuralları ve gelenekleri çiğnemenin kaçınılmaz olduğu, belki de annesinin Wendla için bu kadar korkuyor olmasının sebebi ortaya çıkar. İnsanı leyleklerin getirdiği boş inanç Bayan Bergmann'ı hiç rahatsız etmez. Wendla ne zaman ki bu yalana inanmadığını söyler. Bayan Bergmann o zaman tekrar korku dolar. Bu noktada Wedekind, toplum için imajın gerçeklerden ve hatta gerçek ahlaktan daha önemli olduğu gerçeğinin altını çizer. Wendla annesinin korkusunu fark eder ve kendi fantezisini öne sürerek annesini zora sokar.

BN. BERGMANN : (...) Ne – neye bakıyorsun öyle gözlerini fal taşı gibi açmış? Ne var sokakta?

WENDLA : Bir adam anne – kocaman, bir öküzün üç katı! – Ayakları da buharlı gemiler gibi!...

BN. BERGMANN : *(Pencereye atılarak)* Olamaz! – Olamaz!

WENDLA : *(Aynı anda)* Çenesinin altında bir karyola taşıyordu. Sanki keman gibi, “Ren'deki Karakol” şarkısını çaldı onunla. – Az önce köşeyi döndü.⁵³

Fantezi unsurların bu sahnede de bolca kullanıldığını görüyoruz. Her ne kadar çocuk yaştaki gençlerin ağzından söylenmiş olsalar da Wedekind'in yarattığı bu karakterlerin aynı zamanda çok iyi eğitim almış çocuklar imajıyla gösterildiğini unutmamak gerekir. Yetişkinler ise yalandan beslenen bir gerçeklik içindedir. Bayan Bergmann'ın Wendla'ya çocuk yapabilmenin koşulunun sadece çok sevgi olduğunu öğretmesi Wendla'nın yıkımının ana sebebi olacaktır.

⁵³ Frank WEDEKIND, *Toplu Oyunları 1: Lulu, İlkbahar Uyanışı*, 249.

Üçüncü sahne kısacık fakat oyunun en önemli sahnelerinden biridir. Haenschen Rilow evlerin dışında bulunan tuvaletlerden birine girer. Yanında sürekli bir çıplak kadın fotoğrafı taşımaktadır ve ondan sıkıldığında tuvalete atıp sifonu çeker. Bütün bu kadınların kendi karıları olduğunu hayal eder ve büyük ihtimalle mastürbasyon yaparken tarihsel ve edebi göndermelerle dolu bir tirat atar. Bütün bu sürecin sonunda yedinci fantezi kadınından da kurtulur:

HAENSCHEN RILOW: *(Elinde ışık, kapıyı ardından kilitleyip kapağı açar.)*

Bu gece duanı ettin mi Desdemona?

(Palma Vecchio Venüs resminin bir reproduksiyonunu koynundan çıkarır.) Paternoster duasına hiç benzemiyorsun tatlı melek. (...) Ara sıra düşlerime girer misin? – Kollarımı açıp karşılarım, soluksuz bırakıncaya dek öpmek isterim seni. Issız şatosuna çekilmiş kraliçe gibi, benim yanıma taşınırsın. Aşağıda, parkta, kaynaklar şırl şırl akmaya başlarken, görünmeyen bir el tüm kapıları açacaktır...

Nedeni var! – Nedeni var! Seni ahlaksız, adi bir heyecan yüzünden öldürmeyeceğimi, göğsümdeki bu korkunç çarpıntı söyleyecektir sana. (...)

...Bu doğadışı alçakgönüllülüğünle benim için gereğinden fazla kibirlisin, bu hareketsiz uzuvlarınla nasıl da yıpratıcısın! Ya sen ya ben! Ama zafer benim.

...Kendi günahlarından değil, benim günahlarımdan öleceksin! (...) Mavi Sakal rolünün trajik bir yanı vardır. Bence öldürü karılarının tamamının çektiği acı, Mavi Sakal'ın onları tek tek boğarken çektiği acı kadar büyük değildir. (...) Moritura me salutat! (...) Bu gece dua ettin mi Desdemona? (...) Bir öpücük daha...

Nedeni ruhum, nedeni var!

Söyletmeyin bunu bana ey el değmemiş yıldızlar!

Nedeni var!

*(Resim boşluğa düşer, Haenschen kapağı kapatır.)*⁵⁴

⁵⁴ A.g.k., 252-255.

Wedekind'in göndermeler, semboller ve motiflerle dolu bu uzun tiradı oyunun akışından tamamen ayrıksı bir sahne oluşturur. Wedekind neden böyle bir sahneye ihtiyaç duymuştur? Mitolojiden alınmış kadınların tabloları birbiri ardına sıralanır. Sahnedeki gencin yaşadığı temsili aşk sanat eserlerinin üzerinden kadınlara olan aşkını da simgeler. Sadece mitolojik kadın kahramanlar değil, William Shakespeare'in Othello oyunundaki Desdemona'sı da burada kendine yer bulur. Othello'nun bir gece vakti çok sevdiği karısı Desdemona'yı kendini öpmekten alıkoyamayarak bir türlü öldüremeyişi ana temayı oluştururken Haenschen kendine sürekli Othello gibi bir nedeni olduğundan bahseder. Othello, orijinal tiratta asıl nedenin ruhu olduğunu söyler. Burada da Hanschen'in doğası onu bu eylemlerde bulunmaya iten asıl sebeptir. Bu sahnede açıkça görürüz ki akıl, bilim ve gözlem insanın ruhu karşısında gücünü yitirir. Asıl gerçek, Wedekind'in bahsettiği gibi kişinin süzgecinden geçerek yeni biçimini almıştır.

Dördüncü sahne üçüncü sahneden de kısa bir sahnedir. Oyun neredeyse episodik bir yapıya dönüşür. Wendla, Melchior'un olduğu samanlığın merdivenlerini tırmanır ve onu fark eder. Melchior, onun gitmesini ister ve hatta gitmezse onu aşağı atmakla tehdit eder. Ardından Melchior Wendla'yı öper. Bu Wendla'yı harekete geçiren eyleme dönüşür. Melchior, aşk diye bir şeyin olmadığını, sadece bencillik denen şeyin var olduğunu söyler. Tekrar öpüşürler.

Oyun ilk perdede dramatik ve sebep sonuç ilişkisine bağlı bir yapıda ilerlese de ikinci perde daha kısa sahnelerden oluşur. İlk perdede yokuş yukarı zorla taşınan dev bir kaya sanki ikinci perdede yokuş aşağı yuvarlanmaya başlamış gibidir. Kesik kesik ve somut bir finale ulaşmayan sahneler birbirini izlemeye başlar. Bu sahne de Wendla ve Melchior için kaçınılmaz olan yakınlaşmanın göstergesidir. Bu andan sonra her şey tepetaklak gidecek ve bir çocuk tragedyası gözler önüne serilecektir.

Beşinci sahne, Bayan Gabor'un Moritz'e yazdığı mektubu okuduğu bir sahnedir. Moritz sınıfta kalmıştır. Ailesiyle yüzleşme korkusu yaşadığından öncelik olarak Bayan Gabor'a bir mektup yazar. Amerika'ya gidebilmek için para istemektedir. Eğer isteği yerine gelmezse kendini öldüreceğinden bahseder. Bayan Gabor parayı bulamayacağını, parası olsa da zaten böyle bir durumda Moritz'e vermeyeceğini yazmıştır. Moritz'e bu durumla yüzleşmesini tavsiye eder. Hatta kendi adına onun ailesine yazabileceğini söyler. Okula gitmeden de büyük başarı yakalamış insanlardan bahseder. Durum onun düşündüğü kadar kötü değildir, Moritz bu fikirden vazgeçmelidir. İntihar konusunda Moritz'in ciddi olduğunu düşünmez. Kendisini intiharla tehdit ettiğini düşünür. Bu duygusal düşünceler geçtiğinde yine akılcı kararlar alacağını düşünür.

Beşinci sahnede Bayan Gabor'un mektubuyla çağın insanının ne kadar eğitilmiş ve açık fikirli olsa da zamanın ruhunu kavrayamadığı, dahası onu hafife aldığı görülür. Bayan Gabor ne kadar iyi niyetli olsa da Moritz'in hayatı karşısında pasifist bir davranış sergiler. Tamamen natüralistik unsurlarla yazılmış bir sahnede hayatın gerçekliğinin, başarısızlık gibi küçük bir hayal kırıklığı karşısında bile nasıl da ezici olduğu görülür.

Kısacık altıncı sahnede Wendla bahçededir. Melchior'la yaşadıklarından sonra suçluluk hissetmez. Aksine çok iyidir. Şimdi gerçek bir yetişkin olduğunu düşünür. Uydurma bir evlilik töreni içinde gibidir. Tanrıyla evlenen bir rahibenin nikahı gibidir bu. Artık annesinin onun için diktiği elbiseyi giyebileceğini düşünür. Çünkü elbise onun için kırgınlığın, belki de pişmanlığın simgesidir. Sırrını anlatabileceği biri olsun ister yanında.

Bu sahne şaşırtıcı bir biçimde Faust I'deki Gretchen'in Odası bölümüne benzer. Faust'un Gretchen'e yazık etmesi gibi, Melchior da Wendla'ya yazık etmiştir sanki. Wedekind seyirciden bu paralelliği kurmasını istedi mi bilinmez fakat bunca

güzel olay sonrasında muhteşem duygulardan bahsederken bile Wendla'nın garip bir huzursuzluk ve umutsuzluk içinde olması ürkütücü derecede Gretchen'i andırır:

GRETCHEN'İN ODASI

GRETCHEN

Kalmadı huzurum,
Ağrlaştı yüreğim;
Bulamayacağım onları bir daha
Bir daha asla.

O yanımda olmayınca,
Her yer mezar bana,
Tüm dünya
Zehir oldu bana.
(...)
Gönlüm çırpınıyor
Ona doğru:
Ah, bir sarılabilsen
Ve tutabilsem onu

Ve öpmek onu,
İstedğim gibi,
Öpüşleriyle
Kaybetsem kendimi!⁵⁵

Yedinci sahne ve aynı zamanda ikinci perdenin final sahnesi, geri kalan diğer bütün ikinci perde sahnelerinin toplamından daha uzundur. Moritz ormana, intihar etmeye gitmiştir. Cenazesini ve tek gerçek arkadaşı olan Melchior'u düşündükçe ağlar. Tam cesaretini toplamış, kendini başından vurmaya karar vermişken Ilse girer ve omzuna dokunur. Ilse, Moritz'in tam zıttı bir karakterdir. Bir grup sanatçıyla bohem hayatı sürmek için okulu bırakmıştır. Moritz'e hayatındaki partilerden, mutluluktan bahseder. Hemen hemen bütün sanatçılar için modellik yapmış, onlarla yatmış, sıradışı yaşamlarını paylaşmıştır. Anlattığı öyküler ürkütücüdür. Moritz de bu öykülerden

⁵⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, **Faust**, 178,179.

epeyce etkilenir. Moritz’i evine davet ettiğinde bu açık bir seks teklifidir. Moritz onu geri çevirir. Ilse gider ve artık gerçekten Moritz’in sahip olduğu hiçbir şey kalmamıştır. Bütün o bolluk ve mutluluk hikayeleri Moritz’e kendini zavallı hissettirmiştir. Ilse’yi o an onunla karşılaştıran talihine lanet eder, Bayan Gabor’un mektubunu yaktıktan sonra ağzına bir el silah sıkarak intihar eder.

Bu andan itibaren Moritz oyun genelinde yalnızca ölümün temsilidir. Ilse, Moritz’e yaşam ve aşk teklif etmiştir fakat o sıradan bahanelerle yaşamı reddederek ölümü seçmiştir. Bu sahnede Moritz’in konuşmalarından onun için cinsel ilişkinin hayatın en önemli olgularından biri olduğunu anlarız. Bu noktada Wedekind’in Freud’un bir çağdaşı olduğu unutulmamalı. Kuşkusuz onun çalışmalarından haberdardı ve çağı etkileyen cinsel ilişki ve çocukluğun önemi konularında hassas davranıyordu. Moritz kendini bir Etrüsk delikanlısı gibi görür. Onda ilkbahara ait olan ne varsa, Etrüsk düşüncesindeki gibi aynı zamanda Tanrıya aittir. Moritz artık önündeki sis perdesinin kalktığından ve yaşamı anladığından bahseder. Çağın bütün değer yargılarını ve ahlak kurallarını gören genç çaresiz intihar etmektedir. Ayrıca bunu doğanın kalbinde yapmaktadır. Karşısına çıkan Ilse ise Wedekind’in gözünde doğanın tasviridir büyük ihtimalle. Oyunun farklı yerlerinde de birçok kez Ilse’nin nehirle ve sus sesiyle ilişkilendirildiğini görürüz. Wedekind’in Ilse adlı şiiri de bize bu sahnenin anlamlandırmasında yol gösterici niteliğindedir:

ILSE

Bir çocuktum daha on beş yaşında,
Masumiyetten mütevellit bir çocuk,
Keşfettiğimde daha yeni
Aşkın tatlı meyvelerini.

Sardı vücudumu, güldü,
Ve fısıldadı: “Ne şans ama!”
Ve eğdi başını hafifçe arkaya,
Sakince uzanan kumlara.

O günden beridir, ne gelir elimden,
Hayattaki her şey güzeldir elbet;

Ve hatırası artık okşamadığında ruhumu,
Mutlu mesut gideceğim mezara elbet.⁵⁶

Sahnenin sonunda Moritz'in doğayla birlikte hareket edişi, karanlık çöktüğü için artık eve gitmeyeceği simgesel bir anlam kazanır. Bir anlamda bu ilk ölümle natüralistlerin bildiği anlamda oyun iki perdenin sonunda bitmiştir. Fakat Wedekind için oyun üçüncü perdeyle natüralizmden neredeyse tam anlamıyla sıyrılacak, ekspresyonist bir noktada grotesk öğelerle dolup taşacaktır.

4.3.3 Üçüncü Perde

Üçüncü perdenin birinci sahnesinde 8 profesör ve rektör, Melchior'un okuldan atılıp atılmayacağını tartışır. Moritz'e detaylı bir şekilde seksten bahsettiği makale ortaya çıkmıştır. Bu makalenin Moritz'in ruh yapısını etkileyerek intihara sürüklendiği düşünülmektedir. Sahne gerçeğe uygun bir mahkemeden çok Melchior'un yaşadığı bir kabus gibidir. Profesörler bir pencerenin açılıp açılmamasını bile aşırı büyük bir ciddiyetle tartışır. Olasılıkları tartışırken birbirinden saçma kurallar açığa çıkar. Melchior'u getirirler. Ona ait olduğu öne sürülen çizimli makale gösterilir. Defterde, derslerde anlatılanlardan eksik ya da fazla pek bir şey olmamasına rağmen mahkeme kararını çoktan vermiştir.

Rektörlerin konuştuğu ağdalı dil, bu sistemin ne kadar eskidiğinin işaretidir. Wedekind bu sayede adalet sistemini de alaya alan bir yapı kurmuştur. Çok önemli bir olayın arasında salonda bir pencere açılıp açılmaması tartışması aslında çağın yeniliğe ne kadar kapalı olduğunun göstergesidir. Profesörler ve Habebald arasında geçen emir dolu konuşmalar atmosferi profesörlerden oluşan bir disiplin kurulundan ziyade askeri bir mahkeme havasına çeviriyor.

⁵⁶ Frank WEDEKIND, **Fleurdumal Magazine for Art & Literature: Ilse**, <https://fleurdumal.nl/mag/frank-wedekind-ilse>

İkinci sahne bir mezarlıkta, Moritz'in cenaze töreni sırasında geçer. Cenazedeki hiç kimsede -Moritz'in babası dahil- acıma duygusu ya da sempatik bir tavır görmeyiz. Sanki Moritz'in cenazesi hastalıklı ve derhal kurtulması gereken bir eşya gibidir. Papaz, Moritz'in intiharının olası diğer intiharları önleyecek bir uyarı niteliğinde olduğunu düşünür. Babasını bir an önce daha fazla çocuk yapması konusunda uyarır. Moritz'in ölümü belki de bir fırsattır babası için. Babası ise sadece ve sadece Moritz'in onun oğlu olmadığı söyler. Öğretmenlerin babayı teselli çabası sadece nasıl olsa dersi geçemeyeceği bilgisini sunmak olacaktır. Sahnenin bu acımasız ve ruhsuz bölümünden sonra yetişkinler gider ve trajedinin asıl tanıkları, çocuklar gelir mezarın başına. Onların ilgilendiği şey ise ölü bir vücudun nasıl görüldüğüdür. Büyüklerin birer kopyası olma yolunda ilerleyen çocuklar çekilince sahne bir katman daha kazanır: Ilse ve Martha çiçek dikmek için mezarın başına gelir. Martha, Moritz'in ölümünden çok etkilenmiştir. Mezarına her zaman çiçek dikeceğinden bahseder. Ilse de Moritz'i elinde bir silahla kafası uçmuş halde bulduğundan bahseder.

Sahne başında Wedekind Papaz'ın okuduğu İncil bölümlerini yanlış vermiştir. Papaz cahildir. İntiharın bir uyarı olduğunu düşünerek toplumun düzeleceğini sanır. Babanın tekrar eden katı duruşu toplumun katılaşmış yapısının temsilidir. Asıl değişiklik sahne sonunda Ilse ve Martha ile olur. Burada Wedekind, Martha'nın ağzından güzel çiçek adları dökülürken, Ilse'nin ağzıyla çalı çırpıdan da bahseder. Detaylara inmiştir. Bir anlamda natüralistlere alaycı bir gönderme yapmış olma olasılığı yüksektir. Ilse ne de olsa gerçek doğayı temsil etmektedir. Onun için idealize edilmemiş bir var oluş her şeyden daha iyidir.

Üçüncü sahne Bay ve Bayan Gabor arasında geçen bir tartışmadır. Sahne açıldığında önceden başlamış ve devam eden bir tartışmaya ortasından dahil oluruz. Melchior okuldan atılmıştır ve Bay Gabor onu bir ıslahevine yerleştirmek ister. Bayan Gabor tutkulu bir biçimde buna karşı çıkar. Öğretmenlerin yanıldığını, Melchior'un

bir hatası olmadığını, yetimhanenin Melchior'u bir suçluya dönüştüreceğini söyler. Bay Gabor, karısının Melchior'u liberal bir mantıkla yetiştirmesinin zaten en başından beri hata olduğunu iddia eder. Şimdi hatasını kabul etmeli ve Melchior'un refahı için bu karara karşı çıkmamalıdır. Melchior'un zarar görmüş bir karakteri olduğunu söyler. Bayan Gabor kocasını, oğlu hakkında böylesi kötü düşüncelere sahip olduğu için bir kalpsiz olarak niteler ve eğer oğlunu yetimhaneye gönderirse onu terk etmekle tehdit eder. Bu noktada Bay Gabor, Bayan Gabor'un kendisiyle konuşmaya geldiğini ve Melchior'dan Wendla'ya yazılmış bir mektup getirdiğini söyler. Melchior mektupta Wendla'yla ilgili bütün sorumluluğu üstüne aldığını ve her şekilde mutlu olabileceklerini söylemektedir. Mektubu duyduğunda Bayan Gabor mahvolur ve Melchior'un ıslahevine gönderilmesini kabul eder.

Bu sahne yine Wedekind'in büyük ihtimalle Faust I'de yer alan Kasvetli Bir Gün – Kırklar başlıklı bölümüne bir göndermedir:

(...)

FAUST : Geldi mi sonun?

MEPHISTO : Çözmem ben intikamın ağlarını, açamam kilidini.
Diyorsun: “Kurtar onu!” – Kimdi onu felakete sürükleyen? Ben mi yoksa sen mi? (...)⁵⁷

Sahnenin devamında zayıf olanın yolda kalacağından bahseder. Bu da Darwin'in etkisinde yazılmış bir repliktir muhakkak. Sahne geneli tamamen natüralist izler taşımaktadır. Determinist bir mantıkla ulaşılan sonuç ve Bayan Gabor'un da ıslahevi konusunda hemfikir olması bunun işaretidir.

⁵⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, **Faust**, 230.

Dördüncü sahnede Melchior ıslahevindedir. Fakat annesinin korktuğu anlamda mahvolmuş değildir. Aksine, Melchior'un hassas yapısı ve zekası yanında diğer gençlerin ahlaksızlığı büyük bir tezat yaratmaktadır. Diğer gençler tartışmayla son bulan bir mastürbasyon oyunu oynamaktadır. Melchior da kaçış planı yapmaktadır.

Sahne tamamen natüralist bir bakış açısıyla dramatik bir biçimde kurulmuştur. Wedekind'in okuyucuda uyandırmak istediği his, ıslahevinin Melchior gibi hassas ve zeki biri için aslında hiç de doğru bir yer olmadığıdır. Parayla mastürbasyon oyunu oynayan gençler medeniyetin vardığı karmaşık yapıyı temsil ederken, Melchior onların arasında tamamen sağlıklı bir yetişkin gibi görünür. Bu zamana kadar yaptığı bütün eylemleri insan doğası gereği yaptığını, sonuçlarına da katlanabilecek olgunlukta olduğunu görürüz. Melchior'un ıslahevinden kaçarsa yapmayı planladığı işler Wedekind'in kendi hayatında yaptığı işlere çok benzemektedir. Melchior'u içine itildiği bu bataklıktan kurtarabilecek tek kişi yine kendisidir.

Beşinci sahne Wendla'nın yatak odasında geçer. Wendla yatakta, Doktor Brausep tarafından muayene edilmektedir. Bayan Bergmann ve ablası Ina yanlarındadır. Doktor, Wendla'ya birkaç ilaç verir ve içinin rahat olmasını söyler. Ardından Bayan Bergmann'la özel konuşmak için bir kenara çekilir. Bayan Bergmann geri döndüğünde doktorun Wendla'da kansızlık olduğunu söylediğinden, iyileşene kadar yataktan çıkmaması gerektiğinden bahseder. Wendla annesinin endişesini görür ve kendisinde kansızlık olmadığını, verem olduğunu söyler. Annesi de sonunda onun hasta olmadığını, hamile olduğunu itiraf eder. Wendla bunun mümkün olmadığını, çünkü evli olmadığını ve annesinden başka kimseyi gerçekten sevmediğini söyler. Bayan Bergmann bu eylemin kendisini aşağılayan bir hareket olduğunu düşünerek isyan eder. Sahnenin sonunda Ebe Schmidt düşük yaptırmaya gelir.

Beşinci sahne de dördüncü sahne gibi olabildiğince dramatik ve kurallı yazılmış bir sahnedir. Oyunun genel yapısına baktığımızda gerçeğin hayalle karıştığı, öznellediği sahnelerin tamamen dışında bir sahnedir bu da. Wedekind seyirciyi yavaş yavaş son sahneye hazırlarken dramatik bir biçimde duygu yoğunluğunu artırmaktadır. Birinci perdede annenin ağzından duyduğumuz, birinin ancak bir başkasını gerçekten çok severse hamile kalabileceği yalanı şimdi kendisini çileden çıkararak bir gerçeklikle bir bumerang gibi geri dönerek yüzüne çarpmıştır. Asıl suçlunun kim olduğu seyircinin yargısına bırakılmıştır.

Altıncı sahnede yine Haenschen Rilow'u görürüz. İlk sahnesinde nü tablo tıpkıbasımlarına bakarak masturbasyon yaparken gördüğümüz Haenschen, bu sefer Ernst Röbel ile birlikte asmaların altına uzanmıştır. Birbirlerine olan aşklarından ve nasıl da büyük bir tatmin duygusu yaşadıklarından bahsettikleri bu sahne oldukça erotik bir sahnedir. Ernst kendini gelecekte bir rahip olarak gördüğü rüyasından bahseder. Haenschen de ona sadece anı yaşamak için var olduğundan, anlık hazlar için yaşadığından bahseder. Sahne genelinde eşcinsel bir ilişki görürüz.

Bu sahneyi Haenschen Rilow'un önceki sahnesiyle birlikte değerlendirdiğimizde Wedekind'in bastırılan aşırı cinsel duyguların heteroseksüel ya da homoseksüel bir çıkış noktası mutlaka bulacağını düşündüğünü söyleyebiliriz. Doğanın tam ortasında tembelliğe ve aşka övgüler sıralayan iki genç doruk noktada bir sevgi yaşamaktadır. Gerçeğin göreceli bir şey olduğunun kanıtı sayılabilecek bu sahnede o yüzyılın toplumu için tabu niteliğindeki eşcinsel ilişki gizli kaldığı müddetçe katışıksız ve bulanmadan akan bir hazza dönüşüyor. Toplumun isteği doğrultusunda fakat biraz acele eden Wendla ve Melchior tepetaklak birer uçuruma sürükleniyor. Bu durumda gerçek ve doğal olan zamanın ruhuna müdahale etmeden akıp gidendir diye düşünülebilir. Sahne şaşırtıcı bir erken final gibidir. Fakat asıl final Wedekind'in imzasını taşıyan bir başyapıt niteliğinde çıkar karşımıza.

Yedinci sahne ve aynı zamanda final sahnesi olan bu bölümde oyun natüralizmden tam anlamıyla uzaklaşır ve ekspresyonizmin temel özelliklerini gösterir. Melchior ıslahevinden kaçmıştır ve mezarlığın duvarından içeri atlar. Onu burada kimsenin aramayacağını düşünür. Yürürken birden Wendla'nın mezarına rastlar. Bebeği düşürmesi için ona verilen zehir yüzünden ölmüştür. Bu durum Melchior'u mahveder. Kendini bu olaydan mesul tutar. İntihar etmeyi düşünür fakat buna cesareti yoktur. Ansızın karşısında Moritz belirir. Kendi kafasını koltuğunun altında taşımaktadır. Melchior'dan kendisine yoldaşlık etmesini ister. Melchior'a hayatın kocaman bir şaka olduğunu, öldüğünde de ona bakıp güleceğini söyler. Artık yaşamak uğraşının saçma dolambaçlı yollarında istedikleri insanın ne kadar da ciddi bir şekilde yürüdüğünü görebilir ve bununla dalga geçebilirler. Moritz, Melchior'u yaşamın saçmalığı konusunda ikna etmeye çalışırken Maskeli Bay belirir. Oyunun mesajını Maskeli Bay'ın ağzından olduğu gibi duyarız: "...Ağırbaşlılığı elden bırakmamak gerekir. – Bence ahlak, iki soyut kavramın, somut bir ürünüdür. Bu iki soyut kavram, toplumun sınırlamasıyla, kişinin kendi istekleridir. Bu ikisinin ürünü de ahlaktır ve kendi gerçeği içinde yadsınamaz."⁵⁸ Geçmişte ne olmuş olursa olsun, Melchior yaşamaya devam etmelidir. Wendla'nın ölümü kötüdür fakat Melchior da ölürse her şey daha da kötü olacaktır. Melchior her şekilde yaşamayı seçerek Maskeli Bay'la gider. Moritz ise kendisinin de hayatta olmalı dilediğini söyler.

Bu sahnede oyun her ne kadar natüralizmden tamamen ayrılıp ekspresyonizm unsurları gösterse de Faust I'de Mephisto'nun Faust'u ikna ettiği sahneye içerik bakımından çok benzemektedir. Mephisto da Faust'a Maskeli Bay'ın Melchior'a vadettiği yaşamın gerçeklerini gözler önüne serme vaadinde bulunur:

⁵⁸ Frank WEDEKIND, **Toplu Oyunları 1: Lulu, İlkbahar Uyanışı**, 297,298.

Mephistofeles
(...)
Bırak dertlerinle uğraşmayı,
Akbaba gibi kemiriyorlar hayatını!
En kötü topluluk bile hissettirir sana,
İnsan içinde insan olduğunu.
Ama eni basit halkın içine,
İtmek değil niyetim.
Ben büyük kişilerden değilim;
Eğer istersen benimle birlikte
Yürümek hayat yolunda,
Hazırım seve seve,
Emrine girmeye, hem de şu anda.
Sana arkadaşlık ederim,
Ve eğer memnun edersem seni,
Olurum hizmetkarın, uşağın!⁵⁹

Mephisto Faust'a, Maskeli Bay da Melchior'a yaşamı teklif eder ve gündelik kıyafetler içinde görünür. Wedekind bu benzerlikte Maskeli Bay'ı gizli bir Mephisto motifiyle süsleyerek yaşamın güzelliği yanında ikircikli halini de ortaya koyar. Melchior yaşama devam edecektir fakat bu yaşam mutlak güzellikle dolu değildir. Sadece ölümden daha iyi bir noktadadır.

Ekspresyonist öğeler bakımından incelediğimizde ortaya çıkan gerçeküstü varlıklar bunun en net göstergesidir. Natüralizmde, gerçek hayatta gözlemlenemeyen varlıklara sahne üstünde yer olmadığından bahsetmiştik. Burada Maskeli Bay ve ikinci

⁵⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, **Faust**, 86.87.

perdenin sonunda intihar ederek ölen Moritz tamamen akıl dışı varlıklardır. Bazı sahnelerde natüralist öğelerden hiç sıyrılmayan oyun, son sahne gerçek ve hayal arasında bir noktada durarak ekspresyonist bir yapı oluşturur. Moritz'ın kafasını koltuğunun altında gezdirmesi, ölümün nasıl bir şey olduğundan bahsederken uçan, gözle görülmeyen varlıklardan söz etmesi Wedekind'in yeni bir gerçeklik denemesi içinde olduğunun en net göstergesidir.



5. SONUÇ

Bir tiyatro eserini hangi açıdan olursa olsun incelemek için öncelikle oyunu derinlemesine analiz etmek gerekir. Eserin yazarı kim olursa olsun, yazıldığı dönem ya da içeriği hangi tarihsel döneme tekabül ediyor olursa olsun, tarzı ya da yazarın hedefi en başından belli bile olsa, atılacak ilk adım oyunun ne ile ilgili olduğuna karar vermek olursa sağlam bir başlangıç yapılmış sayılabilir. İlkbahar Uyanışı bir otoriteye başkaldırı oyunudur. Oyunun içinde iki tür insana rastlarız: yetişkinler ve gençler. Yetişkinler otoritenin kurucu kısmını oluşturur. Bu otoritenin tabanında gelenek ya da sonradan tasarlanmış toplum kuralları, yasalar dahi olsa, bu yetişkinler otoritenin bir parçası ve düzenin devam ettirici gücüdür. Kurulmuş bu düzende yeni düşüncelere ya da duygusallığa yer yoktur. Yapılması gereken, düzenin sağlıklı ve sekteye uğramaksızın sürdürülmesidir ki bu sayede toplum kendini koruyabilsin ve gelişebilsin. Bu yüzdendir ki oyundaki öğretmen, doktor ya da ebeveyn gibi karakterler ezbere konuşan, kendisine çoktan yazılmış replikleri tekrarlayan birer kukladır. Ne var ki toplumun bu çarkları değişen doğaya ayak uydurmadığı ve kendini yeni koşullara uygun biçimde yenilemediği sürece bozulmaya uğramaya, daha da kötüsü yıkılmaya mahkum olacaklardır

Sırtını sadece ve sadece bilimsel gelişmelere yaslayarak geleneklerini bu çerçevede biçimlendirmeye çalışan toplumların -ya da tam tersi- yıkıldığına çoğu kez şahit olmuşuzdur. Örneğin bir oyuncu, karakterini çoğu zaman toplumsa, bireysel ve politik bir açıdan irdeleyerek üç boyutlu bir yapı ortaya çıkarmak istese ve bu boyutlardan biri hangi çağ olursa olsun değişmezliğini korusa, elbet bir noktada çıkmaza girecektir. Sac ayağının bir tanesinin diğerlerinden kısa ya da uzun olması, elde edilmek istenen zeminin tutarsız ve göreceli bir hal alması demektir. Buna daha somut bir örnek olarak, sanayi devrimiyle birlikte yabancılaşma denen kavramla ilk kez karşılaşan işçi sınıfı verilebilir. Günler, hatta yıllar boyunca çalıştığı fabrikada

hayatı boyunca sahip olamayacağı bir ürünün ya da zenginliğin yalnızca bir tek çark dişlisini üreten kişi kendine, işine ve doğaya yabancılaşır. Bedeni çalışan işçi, zihnini kurduğu hayallerin içinde bulur; hastalanır. Bu, insanın doğasına aykırı bir süreçtir ve sonuçları elbette kişisel ve/veya toplumsal olarak parçalanmayla sonuçlanacak bir düzendir. Böylesi bir düzende insanın doğasına ait bir kazanım yoktur. Kazanılacak tek şey daha çok maddi getiridir.

Tarih boyunca, toplumun amaçları uğruna makineleşmeye itilen insanların bir şekilde işlevini yitirdiği ya da isyan ettiği görülmüştür. İnsanın kendini var etmesi sürecinde onu bozulmadan ya da isyandan koruyan şey sahip olduğu gelenekler ve kültür olmuştur. Fakat içinde bulunduğu toplumsal yaşam tarafından makineleşen insanın ilk acil çıkışı, gelenekleri sarsması, yıkmaya çalışması olarak gözlemlenebilir. Yasaları ne de olsa kendisi koymamıştır. Fakat gelenekler aileler boyunca kendine ait, tanıdık, kolay değiştirilebilir olgular gibi görünür. Gelenekler, Shakespeare'in Kral Lear'da bahsettiği ayı gibidir. Onunla ancak yolunuz bir uçuruma çıkarsa döner ve savaşırsınız: "İliklerimize kadar işleyen bu gözü dönmüş fırtınayı çok önemsiyorsun sen. Öyledir belki sana göre, ama hastalığın büyüğü bulunduğu yerde, küçüğü hissedilmez. Bir ayıyla karşılaşsan, elbet kaçarsın, ama kaçtığın yol çıkıyorsa kükreyen denize, döner, kapışırın ayıyla."⁶⁰

Geleneklerin koruyucusu, otoritenin bekçileri olan yetişkinlerdir. Bu yüzden İlbahar Uyanışı'ndaki gelenekler kötücül canavarlar gibi tasvir edilmiştir. Gençleri sürekli takip eden ayılardır onlar. Buldukları ilk fırsatta onları yakalar ve gözlerini kırpmadan paramparça ederler. Bu yetişkinler çelişkiden doğmuştur. İnsan doğasıyla kendi koydukları yasaların çelişkisi onları zalimliğe iter. Otoritenin yarattığı bu insanlar dönüştüremedikleri, eğip bükemedikleri her şeyi yok etmektedir; bu kişi kendileri bile olsa.

⁶⁰ William SHAKESPEARE, **Kral Lear**, 127.

Böylesi kötücül yetişkinlerin sebep oldukları sorunlar ise en yakınındakilerin yıkımı olmuştur: yetiştirdikleri çocuklar. Savaşlar uğruna ölen ya da toplumsal cenderede sıkışıp kendini öldüren çocuklar. Öldürmeyi başaramayanlar da iyi bir toplum oluşturmak uğruna ebeveynlerinin kopyası birer canavara dönüşmeye mahkum olmuştur. Masum birer birey olma şansları, kültür ve gelenek adı verilen olgularla en kısa sürede törpülenmiştir. İlkbahar Uyanışı'nın konu edindiği toplum, işte böylesi bir kültürel erozyonun tam da ortasındaki gençlerdir. Bu yüzden İlkbahar Uyanışı'ndaki gençlerin çoğu, kendilerini doğurmuş ve büyütmüş olan ebeveynlerine benzer. Onları taklit etmek, onlar gibi olmak isterler. Sahte bir ahlak maskesi altında kendi yaşamlarını birer meta haline dönüştürürler. Kendilerini yalnızca okulda maruz kaldıkları sınavların notlarıyla yargılar ve var etmeye çalışırlar. Dolayısıyla bu dünyanın eğitimi bir yaşam hazırlığı değil, sonu hızlandırılmış ölüme varan bir süreçtir. Kuşkusuz, bilim ve bilgi insan için gereklidir fakat kendi başlarına yeterli değildir. Yalnızca geleneklere dayandırılan disiplin anlayışı, değişen dünyaya göre kendini uyarlamadıkça karşılığını ahlaki çöküş olarak gösterecektir. Oyun boyunca gençlerin suçlandığı konu da otorite karşısında kendini gösteren ahlaki çöküştür.

Gençlerden bazıları bu disiplini doğaları gereği ortadan kaldırmak ister. Melchior ve Moritz'in yaşadığı da bu çabanın eseridir. Moritz toplumun dışlamaya hazır olduğu, zaten bu çöküşü yaşamak zorunda olan tembel öğrenci tipidir. Bu noktada Melchior beklentiyi sarsar. Çünkü o toplumun yetiştirdiği kusursuz delikanlıdır. Ahlaki çöküntü yaşayacak son gençtir. Mükemmel ailenin sorunlu çocuğu olması onu baş kahraman haline getirir. İsteği, artık kendi sorumluluğunu alabilmektir. Toplum ise buna asla izin vermeyecektir. Kaçmaya çalıştığı yol bir uçuruma çıktığı için dönüp kendini kovalayan ayıyla dövüşmekten başka çaresi yoktur. Platon'un mağarasında yüzünü mağaranın duvarlarından kurtarıp güneşten yana dönmüştür bir kez. Şimdi gördükleri gözünü kamaştırır. Oyun, bu aksiyonu temsil eder.

Oyunun yazıldığı günden bu yana epeyce zaman geçmiş olmasına rağmen güncelliğini yitirmemesinin sebebi kurduğumuz toplumların, kurbanlarının cesetlerinden güç alarak daha çok güçlenmiş olmasıdır. Bilim ve teknoloji eskisinden bugüne daha da gelişmiş olsa da ahlaki kurallarımız ve geleneklerimiz boynumuzun hemen üstünde Demokles'in kılıcı gibi beklemeye devam etmektedir. Çünkü bilim ve teknoloji toplumsal yaşamı kolaylaştırırsa da insan doğasına dair bilgiyi derinleştirmemiştir. İnsan doğası eskiden olduğundan daha da büyük bir bilinmezlik içinde anksiyeteden depresyona savrulmaktadır. Eğitim sistemleri insanı bir makine gibi işleyerek, onu daha az soru soran birer varlık haline getirmeye yönelmiştir. Tüketim toplumu, eğitimi de bir tüketim aracı olarak görmekte gecikmemiştir. Wedekind'in tasvir ettiği toplumla aramızda yalnızca bilimsellik açısından farklar vardır. Toplumsal yapı ve insan doğası açısından aynı bilinmezlik sürmektedir. Daha da kötüsü, bu bilinmezlik otoriter bir şekilde daha çok baskılanmakta, sonuçları daha büyük acılar yaratmaktadır. Gelecek hala büyük bir bilinmez olarak karşımızda durmaktadır. Güvenlik hissinden yoksun bireyler, kendi bireyselliklerini öve öve bitirememekte ve bu bireysellikte boğulmaktadır.

Günümüz koşulları 1. ve 2. Dünya Savaşlarının yaşandığı yüzyıldan şüphesiz daha girift yapılarda şekillense de İlbahar Uyanışı'nın oyun doğasının koşullarından yola çıkarak takip ettiğimiz bu düşünsel izlek bize toplumsal anlamda güncelliğini yitirmemiş bir oyun metninin resmini çizmektedir. Çağdaşlaşma uğruna yoğun sanayileşmeye maruz kalan Alman toplumu, günümüzün medeniyet seviyesini ve zenginliğini yükseltmek uğruna yoğun teknoloji altında çırpınan global dünya halkıyla eşdeğer acılar yaşamaktadır. Bu eşdeğerlik ahlaki boyutta kendini her anlamda fazlasıyla göstermektedir. Bütün bu değişimlerin faturası eğitim sistemlerine kesilmekte, değişen iktidarlar toplumlara kendi yeni eğitim sistemlerini dayatarak bir zamanlar çok iyi olduğuna inandıkları ahlaki, dini, tıbbi ya da kanuni yapıyı korumayı hedeflemektedir. Fakat İlbahar Uyanışı'nda da gördüğümüz gibi korunmaya çalışılan bu yapılar hiçbir koşulda toplumun yeni kuşaklarının faydasına sonuçlar üretmemektedir.

Frank Wedekind, İlkbahar Uyanışı adlı oyununu yazarken Avrupa'da natüralizm akımı hakimdi. Fakat oyunun yazılış şekli ve sahnelerin birbirini organik bir şekilde takip etmeyen sıralaması, karakterlerin kendilerinden beklenmeyen kuralsız konuşma şekilleri ve yazım dilindeki deneysellik, Wedekind'in oyunun genelinde kendine kesin bir kural belirlemediğinin göstergesi niteliğindedir. Wedekind, natüralistlerin aradığı bilimsel gerçekliğin doğrulukla her zaman eşdeğer olmadığını bilmişçesine, gerçekten yola çıkarak doğruluğun peşine düşmüş gibidir. Nitekim, Wedekind'in oyunda yazdığı, öğrencilerin başından geçen olaylar her çağda yaşanabilecek türden gerçekliktedir. Oyun metninde gerçeküstü olarak adlandırılacak olaylar, karakterlerin doğruluk arayışında kaybolmalarının bir sonucu gibi okunabilir. Wedekind, farklı cinsten gençlerin birbirleriyle belli koşullar altında ilişki kurduklarında ne türden sonuçlar doğurabileceği hakkında bir laboratuvar kurmuş gibidir. Bu belli koşullar da eğitim, ahlak ve hukuk kurallarıdır denilebilir. Böylesi bir konu elbette ki dünyada örneği görülmemiş, benzersiz bir konu değildir. Bu durumda oyun her ne kadar natüralist bir merkezden yola çıkarak ekspresyonist bir yapıya dönüşse de sanat akımlarını birbiri ardına sıralanmış ve keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış olarak görmek, yalnızca sanat tarihi açısından bakıldığında kişiyi hataya sürükleyebilir. Kuşkusuz bu araştırma için de ekspresyonizmi, örneğin sembolizm gibi diğer akımların etkisinden ayrı tutarak, sadece natüralizmin yok olmasıyla yerini almış yeni bir akım olarak okumamak gerekir. Araştırmayı natüralizm ve ekspresyonizm çerçevesinde tutarak baktığımızda, oldukça natüralist bir yaklaşımla yola çıkılan bir konunun, ilerleyen sahnelerde yapı itibariyle ekspresyonizme dönüştüğü görülmektedir. Diğer akımların bu geçiş sürecine etkisi başka araştırmada elbette incelenebileceği gibi, bu araştırmada yalnızca natüralizm ve ekspresyonizm çerçevesinde belirgin bir geçiş görülmektedir.

Birinci perdede örneğine şahit olduğumuz iki ilişki, yani Melchior-Moritz ve Melchior-Wendla ilişkileri, ikinci perdede büyük kırılma yaşayarak gençlerin yetişkinlerle olan ilişkilerinden uzaklaşarak gençlerin duygu ve düşüncelerinin, hatta

hayal dünyalarının odağa kaydığı bir yapıya dönüşür. Son sahnede ise bilinen gerçeklikten tamamen uzakta seyreden bir yapı görürüz. Oyunda gerçekleşen en etkileyici olaylar, tıpkı bir Antik Yunan oyununda şahit olabileceğimiz türden, sahne dışında yaşanan olaylardan ibarettir. Bu yanıyla oyun metni aksiyondan uzak fakat sahne dışında gelişen aksiyonların sebep olduğu düşünsel sonuçlardan ibarettir. Elde edilen bu düşünsel sonuçlar oyunun cinsiyet, cinsellik, eğitim sisteminin adalet anlayışı, nesil farklılıklarının yarattığı sorunlar gibi farklı temalarla, beklenen akla yatkın gerçeklikten uzaklaşabilmesi için yeni bir zemin hazırlar. Oluşan bu yeni zemin de hem okuyucunun zihninde hem de sahneye koyan kişinin elinde ekspresyonizmin araçlarını daha kullanılır kılmaya fırsat sunacaktır. Çünkü oyunun hemen hemen her sahnesi duygusal patlamaların, kişinin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki çelişkilerin ortaya konduğu düşünsel bir zeminde ilerlemektedir.

Oyunda kullanılan mekanların planlı bir şekilde iç mekandan dış mekanlara doğru evrilmesi, disiplin ve kuralın ana merkezi olan ev odalarında başlayan olayların, sırasıyla sokaklardan geçerek bahçelere ve samanlıklara, ardından açık çayırlara ve hatta oyun finalinde mezarlığa kadar değişimi insan doğasının sınırlandırılmayacak ve şekle sokulamayacak yapısının bir göstergesidir. Sanki doğa, kendine ait olanı sonradan kurulan en mahrem zindana bile girse oradan çekip çıkaracak ve yine ait olduğu yere götürüp fırlatabilecek kuvvette betimlenmiştir. Sahneler özellikle bu sıralamada kullanılmıştır. Buna verilebilecek en iyi örneklerden birisi de Melchior'un ıslahevine gönderilme kararının alındığı, oyunun en önemli dönüm noktalarından birinin yaşandığı sahnedir. Otoritenin adeta merkezi sayılabilecek üniversitenin soruşturma odasında bir pencerenin bir türlü açılmayışı, hatta var olan pencerenin de tuğlayla örüldüğünün defalarca hatırlatılması, doğaya ait olanın dışarıda tutulma isteğinin en açık örneklerinden biri kabul edilebilir. Bu ve buna benzer örnekler oyunun zemininde natüralizmin varlığını kanıtlama çabası gibi görünse de metnin yazılışı ve takip edilen düşünce yolu, oyundaki gençlerin durumlar karşısında verdikleri tepkiler insanın iç doğasının dışavurumunun kesin birer göstergesi sayılabilir. Oyunda yer alan karakterler her ne kadar bir isim sahibi olsa da Wedekind

bu isimleri derin karakter analizleri yapılabilecek bir biçimde sunmamıştır. Bu durumda karakterden ziyade tip olarak algılanabilecek varlıklar, kendilerini ancak olaylar karşısındaki tepkileri ve duygularının birer dışavurumu olarak var edebilir. Sanki natüralizmin hiçbir ayrıntıyı kaçırmamacasına gören mikroskobunun merceği filtrelenmiş, geriye figürlerin iç dünyalarının oluşturduğu yapılar kalmıştır. Henüz ergenliğini tamamlamamış gençlerin kullandıkları yüksek şiirsel dil, onların hayatın gerçekleriyle bir türlü örtüştüremedikleri saf doğalarının basit ve iş göremez araçları halini almıştır.

Wedekind'in İlkbahar Uyanışı'nı yazdığı dönemde Avrupa'da natüralizmin altın çağını yaşadığı kesindir. August Strindberg ve Henrik Ibsen Kuzey Avrupa'da bu hareketin öncüsü niteliğinde yapıtlar ortaya koymuştur ve Wedekind'in kendi hayatına dair belgelere bakıldığında çağdaşı Alman yazar Gerard Hauptmann'ın da natüralizm konusunda epey başarı yakaladığı kesindir. Natüralist oyunların gerçekliğin en uç noktasında örnekler içermesi, akla ve bilime yatkın olması ve seyirciler tarafından da takip edilebilir bir mantık çerçevesinde olması özelliği hemen hemen her örnekte görülür. Gerçekçilik akımının bireyden ziyade toplumsal sorunlarla daha çok ilgilenir oluşu, Darwin'in Avrupa'daki yükselen etkisiyle daha çok bireyselliğe doğru kaymış ve natüralizm için bir sıçrama tahtası oluşturmuştur. Dolayısıyla natüralizm için, gerçekçiliğin ileri seviyesi, hatta sınırlarının zorlanması gibi yakıştırmalar yapılabilir. İlkbahar Uyanışı oyunu özelinde derinlemesine bir analiz yaptığımızda da natüralist öğelerin kolaylıkla görüldüğüne şahit oluruz. Toplumsal sıkıntılar artık bireysel anlamda incelenir hale gelmiştir. Hatta oyunun ana konusu olan sosyal yaşamın bireyi intihara sürüklemesi, tam anlamıyla natüralizmin ilgilendiği konudur denilebilir. Oyunun özellikle orta sınıf aile ve gençlik tasviri tam anlamıyla natüralist unsurlar içerir. Seyircinin bu genç karakterleri akıl ve mantık çerçevesinde onaylayabilmesi, hatta onlara sempati duyabilmesi Wedekind'in sunduğu natüralist yapı sayesinde.

Wedekind'in bu noktada elindekiyle yetinmediği, natüralizmin yazarın öznelliğini bir kenara iten ve gerçeğin sorgulanamaz doğrulukla eşdeğer olmadığı düşüncesini oyunun gittikçe değişen yapısında sezebiliriz. Nitekim Avrupa'nın sanat anlayışındaki değişimin, natüralizme bir tepki niteliğindeki ekspresyonizmin ortaya çıkışının izlerini İlkbahar Uyanışı'nda görebiliriz. Ekspresyonizmin dinamik ve aklın sınırlarını zorlayan yapısını, doğüstü varlıkları Wedekind'in oyununda açıkça görürüz. Bunun en açık örneği oyunda kullanılan uydurma karakter isimleri ve derinlikten uzak, sadece sosyal statü simgesi karakterlerdir. Konu ve dramatik yapı bakımında natüralist gibi görünse de Wedekind özellikle oyundaki yetişkin karakterleri birer karikatür şeklinde çizerek ekspresyonizmin kapılarını açmıştır. Oyunun üçüncü perdesiyle birlikte kendilerinden beklenen tepkiler yerine gülmüş denebilecek kadar akıl dışı tepkiler veren karakterler, final sahnesindeki Moritz'in kesik başlı hayaleti ve oyunun daha önce hiçbir sahnesinde bahsi bile geçmeyen Maskeli Bay'ın ortaya çıkışı oyun metninin natüralizmden yola çıkarak ekspresyonizme yönelişinin kesin kanıtıdır denilebilir. Artık ekspresyonizmle birlikte yeni değişimlerin cesurca önü açılmıştır. Tıpkı yaşadıklarının sonucu ölümü seçmesi beklenen Melchior'un kısıklıvrak bir dönüşle yaşamı seçmesi gibi.

Başı ve sonu belirgin olmayan kısacık sahnelerin birbiri ardına dizilişi, dilde kullanılan keskin ve anlamsız dönüşler, duygulardaki ani patlamalar ve sönüşler, kısacık sürelerde değişen tutarsız düşünceler natüralizmin akıl çerçevesini yerle bir etmiştir.

Elbette ki yazılı bir tiyatro eseri, günümüz tiyatro dünyasında onu sahneleyen kişinin elinde belli bir akıma bağlı kalmak zorunluluğu yaşamamaktadır. İçinde bulunduğumuz yüzyıl, tiyatro metinlerinin sahne üzerinde yönetmen ve tasarımcı müdahaleleriyle, hatta henüz sahnede çalışılmaya başlamadan yapılan dramaturji çalışmalarlarıyla yeni boyutlar kazandığı, yapıların bozularak yeni anlamlar arandığı bir yüzyıl. Bu çabaya, her sanat eserinin eğilip bükülerek bir sanat akımına dahil edilme

çabası gözüyle bakılmaması gerekir. Burada aranan, Wedekind'in de İlkbahar Uyanışı oyunuyla yapmaya çalıştığı gibi, değişen çağın özellikleriyle yeniden düzenlenen normların, eldeki metinle uyuşturulması çabasıdır. Bu normlar toplumsal ya da politik yapıda da olabilir, dönemin sanatına uygun biçimsel yapıda da olabilir. Metni ele alan kişinin belki de sahip olması gereken en keskin özellik, yazılı metnin hedefini sahip olduğu donanımla açıkça ve önyargısız görebilmesi, o hedefi kendi planlarıyla yeni bir düzleme taşıyabilmesi, metni bir kaldıraç olarak kullanabilmesidir.

Frank Wedekind'in İlkbahar Uyanışı adlı oyunu, bir oyun metninin belirli bir döneme ya da sanat akımına kurallı bir şekilde uyması gerekmediğinin bir kanıtı niteliğindedir. Wedekind kendi çağının koşullarını çok iyi sezmiş, değerlendirmiş, kendi doğrularıyla yeniden şekillendirmiştir. Dünyanın Güneş etrafında bir tur dönüşünü tamamlaması, biz dünyalılar için nasıl da güneşin batışı olarak nitelendiriliyorsa, gerçeklik dediğimiz olgu bulunduğumuz noktaya göre değişecektir. Asıl önemli olan; geçmiş, güncel ve gelecek olanı doğru süzgeçten geçirebilmektir. Wedekind'in bu kıvrak atılımı ve ileri görüşlülüğü belki de günümüz post-dramatik sahnelemelerinin tohumunu atan hareketlerden biri olmuştur.

6. EKLER

6.1. Emile Zola'nın Therese Requin Adlı Romanı İçin Yazdığı Önsöz

Çağın etkisi natüralizmin yönündedir. Günümüzde üzerimize büyük bir hızla gelen bu kuvvet daha da fark edilir bir hal almıştır ve artık ona uymaktan başka çare yoktur. Roman ve tiyatro bu kuvvetin etkisi altındadır. Doğalcılığın kuvveti romanda çabucak zafere ulaşmış, tiyatrodaki ise yeni yeni belirmektedir. Böyle olacağı belliydi. Tiyatro tüm zamanlar boyunca daha sonra detaylı açıklayacağım geleneklerin kalesi olmuştur. Öncelikle şuna değinmek isterim: romanda çoktan tanımlanmış ve bütünleşmiş natüralist görüş, tiyatrodaki tam olarak tespit edilme zorluğu çekmektedir. Bu durumda kısa sürede bu görüş kendi doğasından ötürü yapısına kavuşmalıdır. Aksi halde dram sanatı bulanıklaşarak bayağlaşıacaktır.

Çoğu insan bana çok kızgın. Şöyle bağıyorlar: “Ne istiyorsun? Hangi gelişmesinden bahsediyorsun? Bahsettiğin evrim gerçekleşmedi mi zaten? Emile Augier, Dumas *films* ve Victorien Sardou toplumu gözlemlene ve resmetme konusunda ellerinden geldiğince uğraşmadılar mı? Bırak da bu noktada duralım – bu dünyanın gerçeğinden yeterince endişe duyduk.” Öncelikle, bütün bu insanlar natüralist gelişmeyi durdurmaya yetecek güçte değil. Toplumda hiçbir şey değişmez değildir. Her şey sürekli bir hareket içindedir. İnsanlar harekete devam eder, kaçınılmaz bir biçimde. Boğuştuğum bu natüralist evrim tamamlanmış bir süreç değil, henüz yeni başlamış bir olgudur. Şimdiye dek sadece ilk birkaç etkisiyle karşılaştık. Fikirler yerini bulana, toplum bu fikirlere alışana ve bu kuvvet bütün engelleri bir bir yıkana kadar beklemeliyiz. Sardou, Dumas *films* ve Augier'in işlerine bir anlam vermek adına baktığımda, bir eser üreten insanlardan çok yerdeki çer çöpü temizleyen bir işçi kalabalığı görüyorum. Dahası, onların ardından, daha da fazla şey yapılması gerektiğini düşünüyorum.

Bu öfke havasını yok etmek ve harekete geçmek için aradığım şey çok basit. Yapacağımız şey sadece neyin ne olduğunu anlamak adına Balzac, Flaubert ve Goncourts'u -başka deyişle, natüralist roman yazarlarını- okumak. Birinin çıkıp da sahneye etten, kemikten, gerçeklikten ibaret, bilimsel olarak analiz edilmiş ve bir küçük yalandan bile uzak bir insan koymasını istiyorum. Birinin bizi insandan bir iz bile barındırmayan, fanteziden ibaret kurgu karakterlerden kurtarmasını bekliyorum. Çevresel düzenin karakteri şekillendirmesini, karakterin de gerçekliğin mantığı ve kendi doğasının bir birleşimi doğrultusunda davranışını şekillendirmesini bekliyorum. Hakkabazlığın hiçbir şeklinin yapılmadığı, sihirli çubukların sallanmadığı, bir dakikadan ötekine değişen insanların olmadığı zamanları bekliyorum. Kimsenin bize inanılması imkansız hikayeler anlatmadığı, romantik olaylarla doğru yapılmış gözlemin bulandırılmadığı, bir oyunun iyi bölümlerini bile mahveden olayların olmadığı zamanları bekliyorum.

Artık herkesin tüccarlığın hilelerinden, yapmacık formüllerden, gözyaşlarından ve aşırı gülüşlerden kurtulmasını istiyorum. Parlatılmış sözlerden, abartılı konuşmalardan, asil hislerden arınıp, bize gerçeğin kuşku götürmez ahlakını ve içten araştırmanın korkunçluğunu öğretecek dramı izlemek istiyorum. Romanda halihazırda gerçekleştirilmiş olan natüralist gelişim sahneyi ele geçirene dek, oyun yazarları bilimin, modern sanatların, doğa üstüne çalışmaların, insan anatomisinin kaynağına inene dek, o tahtaların üstünde hayatın gerçekliğinin bir kopyasını daha önce hiç kimsenin cesaret edemediği ölçüde çizmeyi birisi risk alana dek de beklemeye devam edeceğim.

İşte beklediğim şey bundan ibaret. Kimi insanlar omuzlarını kabarta kabarta gülerek, sonsuza dek bekleyeceğimden bahsediyor. Onların kesin yargısı, benim böyle şeyleri sahne üstünde göremeyeceğime dair. Tiyatro bir roman değildir. Tiyatro bize verebileceği her şeyi verdi zaten. Bununla idare etmeliyiz. Şimdi kavganın tam ortasındayız işte. Sahne üstünde var olmak denen şeyi köklerinden sökmek istiyorum. Şayet hedeflediğim şey imkansızsa, o halde sahnede yalana bolca yer var demektir: bir

oyunda romantik olaylar vardır, bu olaylar belli başlı durumlarda cereyan eder, zamanı geldiğinde de son bulur. Aleyhtarlarımın “profesyonel” bir tiyatro görüşü var: öncelikle, her tür analiz sıkıcıdır. Seyirci her zaman gerçeklikten yanadır. Fakat sahnenin de bir geleneği vardı. – Bir oyunda geçen olayların süresi ne olursa olsun üç saat içinde yaşanıp bitmelidir. Oyuncular da kurgusal bir sahnenin imkan verdiği ölçüde hareket edebilir. Şimdi seyircinin hatırı sayılır isteklerine geliyorum ki bunları sadece diler, istemez. Dört tane sempatik kukladan ziyade bir tane hayattan devşirilmiş karakter. Özetle, sahne gelenekselliğin alanıdır; dekordan ışığa, her şey oyunculara ilham verecek şekilde gelenekseldir. Gerçek sadece fark edilemeyecek kadar küçük miktarda zuhur edebilir. Kimileri tiyatronun eğlendirici bir yalan olma yetisini kaybettiği gün öleceğini iddia edebilir. Gündüz gözlemlenen üzücü gerçeklerle avunulan akşamlar.

Bütün bunlardan haberdarım ve vardığım sonuçlarla bir an önce cevaplar üretmeliyim. Edebiyatın her türü kendi gerçeklik koşullarına sahiptir. Bir roman iki bin gözlemcinin önünde sahnelenen bir oyun değil, kişinin kendi odasının varlığının rahatlığında tek başına okunan bir şeydir. Roman yazarının bolca vakti ve alanı vardır. Ona bütün olanaklar sunulmuştur; yüz sayfa yazabilir, isterse tabii, bir karakteri kendi hızında analiz edebilir, çevresindekileri dilediğince tasvir edebilir; hikayesini kısa kesebilir, aynı yolu tekrardan takip edebilir, sahnelerini yirmi kez değiştirebilir – özetle, kendi kendinin efendisidir. Oyun yazarı, aksine, kısıtlı bir çerçeveye tabidir; zorunluluklara uymalıdır. Engelleri izin verdiği ölçüde hareket edebilir. Sonuç olarak, bir yanda ortaya izole olmuş okuyucu, diğer yanda grup halinde seyirci sorunsalı çıkar; yalnız okuyucu her şeyi hoş görebilir, sıkılsa bile istediği biçimde hareket eder. Seyirci ise bir bütün olarak erdemleri, korkusu ve yazarın daha önceden fark edip önlemini alması gerektiği hassasiyetleri doğrultusunda hareket eder. Bütün bunlar doğru olmasına doğrudur elbette ama tam da bu sebepten ötürü sahne daha önceden bahsettiğim gelenekselliğin son kalesidir. Natüralist hareket tiyatrodaki böylesi engellerle dolu sert bir zeminle karşılaşmamış olsaydı, natüralizm romandaki olduğu gibi yoğun bir şekilde köklerini salabilirdi. Tiyatro, kendi varlığının engelleri altında, gerçeklik ruhunun son ve en güçlü çarpışmanın yaşanacağı yerdir.

Bir anlığına da olsa eleştirilenlerin sahnede natüralizmin gerçekleşmesinin imkansız olduğu görüşünün doğru olduğunu varsayalım. Eleştirilenlerin inandığı budur. Sahnede geleneksellik yakalanması en zor şeydir; orada her zaman yalan olacaktır. Sardou'nun hokkabazlığıyla, Dumas *films*'in teorileri ve nükteleri, Emile Augier'nin tatlı karakterleriyle lanetlenmiş bir kere. Bu yazarların dehasından daha fazlasını yaratamayız; onları zamanımızın ve sahnemizin en büyük zaferi olarak kabul etmek zorundayız. Onlar neyse odur, çünkü tiyatromuz öyle olmasını ister. Şayet onlar dramda daha ileri gitmiyorsa, bizi ileri taşıyan gerçekçilik dalgasının önemli dalgasına sadakat göstermiyorsa, onları alıkoyan şey tiyatromun kendisidir. Tiyatroda en güçlünün bile yolunu tıkayan bir bariyer vardır. Pekala, öyle olsun! Fakat sahneye o ölümcül darbeyi vuran yine sizlersiniz. Tiyatroyu romanın altında ezdiniz, onu bir alt tür haline getirdiniz, gelecek neslin gözlerinde onu hor görüp faydasız bir hale getirdiniz. Şimdi kendi metotlarımızı ve malzemelerimizi kullanamayacaksak; biz gerçeği arayanların, analizcilerin, yaşam gözlemcilerinin, insan verisi derleyenlerin bu sahnede ne yapmasını istersiniz? Gerçekten! Tiyatro ancak geleneklere bağlılıkta yaşar; yalan söyleyecektir, deneysel edebiyatımızı reddedecektir! Oh, pekala, bu yüzyıl tiyatroyu elinin tersiyle itecek, onu şaklabanların elinde rezil edecektir ve o muhteşem gösterisini başka yerlerde gerçekleştirmek zorunda kalacaktır. Hükmü verdiniz ve sahneyi öldürdünüz. Natüralist evrimin kendini daha da geliştireceği aşikar, çünkü bu yüzyılın epey ilgisini çekti. Romancılar gerçekçilikte gittikçe daha da derinlere inersun, daha keskin ve yeni insan bilgileri sunsun; tiyatro romantik kurguların, zamanı geçmiş entrikaların, ustalıktan uzak yapıların altında can çekişecektir. Bu durum git gide daha da can sıkıcı bir hal alacak çünkü toplum okuduğu romanlarda daha da fazla gerçeklik görmek istiyor. Natüralist hareket kendini iyice hissedilir bir hale getirdi. Toplumun omuzlarını silkip tiyatrodaki yenilikler talep edeceği zamanlar yakın. Sahne ya natüralist olacak ya da yok olacak, tek çıkar yol budur.

Tiyatromuzun geleceği için sarsılmaz derecede umutluyum. Eleştirmenlerin sahnede natüralizmin mümkün olmadığı görüşüne artık katılmam mümkün değil ve bu hareket ne durumda olursa olsun, neye mal olacak olursa olsun her şeyi bir bir açıklayacağım.

Sahnenin değişmez olduğu doğru değildir. Geleneklerin, onun varlığının tek sebebi olduğu görüşü doğru değildir. Her şey hareket eder. Tekrar ediyorum; her şey ileri doğru hareket eder. Bugünün yazarları çağ dışı kaldı; dramatik edebiyatın sonsuzluğunu göremiyorlar. Bu yazarlar karşıt düşüncelerini kekelemeye devam ettikçe tiyatro daha kötüye gitmeyecek; aksine, daha geniş ve düz bir yola girecek. İnsanlar ileri harekete hep direnmiştir. Birilerinin çıkıp da kendi kuşaklarının yapmadığı şeyleri gerçekleştirme gücüne sahip olmalarını hep reddetmiştir insanlar. Fakat bu kuşaklar acı ve öfke içinde kör kalmaya devam edecek. Sosyal ve edebi evrim karşı konulamaz bir güce erişti; geçilmesi imkansız olduğu düşünülen engelleri bir sıçrayışta aşabilecek hale geldi. Bugün tiyatronun içinde bulunduğu acıdan başka bir şey değildir. Yarın da öyle olacaktır. Olması gerekenler gerçekleştiğinde de herkes bunun gayet doğal bir süreç olduğunu düşünecek.

Ben burada düşük ihtimallerden söz ediyorum, bilimsel kesinlikte verilerden değil. Gerçeklerden bahsettiğim sürece içinde bulunduğum durumun varlığını ispatlamış oluyorum. Şimdi geleceği görebilme yetisine sahibim. Evrim gerçekleşecek; bu kesin. Fakat sol yönlü mü? Yoksa, sağ yönlü mü? Bunu gerçekten bilmiyorum. Belki birileri akıl yürütebilir.

Dahası, sahnede oluşacak durum daima farklılıklar gösterecek. Serbest yapısına şükürler olsun, roman, büyük ihtimalle yüzyılın en iyi aracı olarak kalacak, fakat tiyatro onu takip ederek aksiyonunu tamamlayacak. Tiyatronun muazzam gücü ve seyirci üzerindeki ani etkisi unutulmamalı. Propaganda için henüz daha iyi bir araç keşfedilmedi. Nasıl roman bir ateşin kenarında, farklı zamanlarda, en ince detaylara

kadar sabırla okunabiliyorsa, natüralist dram bu izole olmuş okuyucuya ihtiyaç duymadığını, fakat açıklık ve samimiyet dileyen bir kalabalığa ihtiyaç duyduğunu açıkça belirtmelidir. Natüralist dramın bu açıklık ve samimiyete karşı olduğunu düşünmüyorum. Roman, hiçbir şeyi es geçmeden en ince detayına kadar analiz eder; sahne ise aksiyon ve kelimeleri kullanarak gerektiği kadarını gösterir. Balzac'ın çalışmalarında bir kelime ya da bir çığlık bütün bir karakteri tarif eder. Bu çığlık tiyatronun olmazsa olmazıdır. Sahnenin gereğine göre aksiyon analizden geçer ve en öz, vurucu halini bulur. Kurgunun çocuksallığından kurtulduğumuzda, bir daha çözülmemesine düğümler atmanın keyfine varırız; işte ancak o zaman bir oyun gerçek ve mantıklı bir hikaye olur, kusursuz analize ulaşırız; böylece karakterin gerçeklere, gerçeklerin de karaktere olan çift taraflı etkisi gözler önüne serilir. Bu fikir, beni çoğu zaman natüralist formülün bizi klasik sahneleme metotlarımıza dönüp bakmamız gerektiğini söylemeye itiyor. Gerekli gördüğüm bu sürekli karakter analizini Corneille'in tragedyalarında ve Moliere'in komedyalarında görürüz. Hikaye ikincil bir önem kazanır, oyun insanın diyalogu üzerine bir tezdır adeta. Soyut adamı çıkartıp, yerine doğal insanı koymak istiyorum; uygun bir çevrenin içinde, onu o kişi yapan sosyal ve fiziksel sebepleri analiz etmek. Özetle, bilimsel metotla toplumun incelenmesi açısından bakıldığında klasik formül bana göre iyi bir örnek.

Romanda kullanılan uzun betimlemeler sahnede kullanılamaz; bu aşıkâr. Natüralist roman yazarı karakteri bulunduğu çevre içinde uzun uzadıya tasvir etmeyi, onunla ilgili bütün detayları uç uca eklemeyi bir araç olarak kullanır. Bu tarzda bir roman yazarı, 17. yüzyılda olduğu gibi karakteri entelektüel bir soyutlama olarak görmez. Karakter, doğanın bir parçasını oluşturan, üstünde büyüdüğü ve yaşamını sürdürdüğü toprağa etkisi bakımından incelendiği, düşünen bir hayvandır. Bu yüzden çoğunlukla iklim, bir ülke, bir görüş olmazsa olmazdır. Romancı karakterini soluduğu havadan ayırmaz; onu didaktik şairlerin yaptığı gibi retorik bir ihtiyacın sonucu olarak tanımlamaz. Örneğin; Delile'in yaptığı gibi karakterini o an içinde bulunduğu saatte ve gerçekliğin ürettiği şekliyle oluşturur ve büyük ihtimalle bu ona dünyanın kapsamlı görünüşünün yarattığı yeni gerçekliğin sunduğudur. Tanımlamalar sahneye uyarlanmak zorunda değildir; onlar orada doğal bir biçimde bulunur sadece. Kurulu

bir dekor, romanda olduğundan daha şaşırtıcı derecede gerçeğine uygun değil midir? Kimileri dekoru boyanmış karton olarak görür fakat bir romanda boyalı bir karton kadar bile gerçek değildir – illüzyonun yarattığının yanında siyah noktalarla boyanmış kağıt vardır elimizde. Sahnelemenin gücünün ne kadar ateşleyici olduğunu, çevresel gerçekliğin yadsınamayacak derecede sağlandığını sahnelerimizde görmekteyiz. Şimdi iş tiyatro insanlarımızın bu özelliği doğru şekilde kullanmasına kaldı; yazarın talimatları doğrultusunda, karakterleri ve gerçekliği kendi ölçüsünde, sahne tasarımcıların da yardımıyla bir mobilya döşer gibi döşemek. Roman yazarları gerçeklik oluştururken çevreyi nasıl kullanmayı biliyorsa, tiyatro insanlarına da aynı görev düşüyor.

Şunu da eklemeliyim ki tiyatro hayatın bir yeniden canlandırması olduğundan beri dışsal çevre de bir gereklilik halini almıştır. 17. yüzyılda, doğa pek de önemli sayılmazdı ve insan sadece entelektüel bir varlık olarak görülürdü. Sahneleme belirsizdi -herhangi birkaç sütunlu avlu, herhangi bir oda ya da herhangi bir yer iş görürdü. Günümüzde sahneleme yaparken, natüralist hareket çok daha fazla ve kusursuz bir kesinlik ihtiyacı doğurdu. Küçük küçük de olsa, kaçınılmaz bir aslına uygunluk anlayışı oluştu. Yüzyılın başından bu yana olan gelişmeleri natüralizmin beklenmedik hareketi olarak görüyorum. Sahne yapısı ve aksesuarlar hakkında etraflıca sözler söyleyemem; tarif edilenin her zaman uygulanabilir olmadığını biliyorum. Fakat, tiyatronun varlığından kaynaklı bir gereklilik olduğunu görüyorum.

Mekan değişiminden söz edemem. Mekan birliği uzun süredir üstünde durulan bir konu değil. Oyun yazarları bir varlığı tasvir ederken bütün gerçekliği tasvir etmekten çekinmez; seyirciyi dünyanın bir ucundan diğer ucuna götürebilir. Bu da romanda olduğu gibi gizemini korur. Bu fikir zamanın sorgulanmasına sebebiyet verir – fakat burada biri küçük bir hile yapar. On beş gün içinde geçen bir öykü, bir romanı

okumaya ara verdiğimiz ya da tiyatroya giderken geçirdiğimiz yaklaşık üç saat gibi kısa bir süre içinde yaşanır ve biter. Biz dünyayı yöneten güç değiliz; biz analiz eden, deneme yanılma yöntemiyle özetleyen, dehamızla övünen ikinci-derece gerçeklik yaratıcılarıyız.

Şimdi gelelim dil meselesine. Bana karşıt görüştekiler sahnenin özel bir stili olduğunu savunuyor. Gündelik konuşmadan tamamıyla farklı, daha gür, daha duygulu, daha yüksek tondan, eslerle dolu, tiyatronun avizelerini parlatacak bir stil olmasını istiyorlar. Günümüzde, örneğin Dumas *films* iyi bir yazar olma sıfatına sahip biridir. Nüktedan hali çok beğenilir. Esprileri birdenbire bir roket gibi patlar, bir çığ gibi seyircinin alkışlarıyla buluşur. Fakat, bütün karakterleri aynı dili konuşur. Hazırcevap bir Parisli gibi, paradokslarla dolu, daima iyi, sert ve keskin bir vuruş kollar gibi bir konuşma. Bu dilin parıltısını reddetmiyorum – fakat içinde gerçeklik barındırmayan yapay bir parıltıdır bu. Hiçbir şey bu alaycı cümleler kadar yorucu değildir. Ben daha büyük bir esneklik ve doğallığı tercih ederim. Bir kere bu cümleler yazım olarak değil ama konuşmak için fazla iyi cümleler. Çağımızın en iyi stili roman ayzarlarındadır – kusursuz, canlı ve yeni bir dil görmek için Gustave Flaubert ve Goncourts'a bakın. Dumas'nın stilini bu büyük söz üstatlarıyla karşılaştırdığınızda doğruluktan, renten duygudan yoksun olduğunu görürsünüz. Tiyatroda duymak istediğim bir konuşma dilidir. Eğer sahnede bir konuşmayı tekrarları, uzunluğu, sözleri, duygusu, tonu ve gerçekliği, her karakterin düşünsel virajlarıyla tekrardan oluşturamıyorsak, kısacası boyuttan yoksunuz demektir. Goncourt Kardeşler, kimsenin duymak bile istemediği ve hakkında hiçbir şey bilmediği Henriette Maréchal adlı oyunlarında bu konuda ciddi bir adım attılar. Yunan oyuncular bakır bir megafon kullanırmış. XIV. Louis zamanındaki komedyenler rollerini gösterişli oynamak için şarkı söyler gibi konuşmuş. Biz bugün tiyatronun bunlardan daha yüksek ve patlamalı bir sese sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu örneklerden aldığımız yolu görebilirsiniz. Bir gün insanlar tiyatronun en iyi stiline, sözlere sadece gereken değer verildiği ve doğru sözlerin doğru yerde söylendiği, doğal bir konuşma dili olduğunu algılayacak. Natüralist roman yazarları sadece gerekli kelimelerin kullanıldığı çok iyi diyalog örneklerini çoktan verdi bile. İçli karakterler sorunu hala varlığını sürdürüyor. Bu sorunun çok büyük bir

önem taşıdığıının üstünü örtmeye çalışmam. Bağlılık ve onur söz konusu olup da karakter bu duyguları tatmin edemediği müddetçe seyirci soğukluğunu koruyor. Gerçek hayattan alınmış, yaşayan karakterlerin olduğu bir oyun seyircinin damarına basmadığı müddetçe karanlık ve düz geliyor. İşte natüralizm en büyük savaşını bu noktada veriyor. Sabırlı olmayı öğrenmeliyiz. Şu günlerde toplumun duygularında gizli bir değişim yaşanıyor; insanlar küçük adımlarla, yüzyılın ruhundan cesaret alarak hayatın cesur bir tasvirini aramaya başlar hale geliyor. Seyirci günümüz yalanlarına katlanamaz olduğunda, işte o zaman büyük kazanım sağladık demektir. Roman yazarlarının çalışmaları bu değişimin zeminini çoktan hazırlamaya başladı. Büyük bir oyun yazarının gerçekliği sahneye koymak adına fikirlerini ortaya atacağı an yakındır. Tekrarlanan genellemelerden ve kulaklara hoş geldiği için alkışlanan sözcüklerden kurtulup da hayatı olduğu gibi gösterdiğimizde, seyirci için en büyük ve öğretici ders olacak.

Elimizde iki formül var: sahneyi bir çalışma alanı, hayatın bir resmine dönüştüren natüralizm ya da sahneyi zihin için bir eğlence alanı, entelektüel bir tahmin oyunu, belli kodlarla kurulmuş bir simetri gösterisi haline getirmiş geleneksel formül. Aslında herkes edebiyat ve sahne alanında birer formülde karar kılabilir durumda. Eğer edebiyatın, orijinal zekalar tarafından üretilmiş insanların ve maddelerin sorgu alanı olduğunu düşünüyorsak, natüralist sayılırız. Eğer edebiyatın, yazarın icat ve düzenleme gücünü gösterebilmek adına gözlem yetisini kullandığı ve gerçeklik üzerine kurulu bir sistem olarak düşünürsek, bizler birer idealistiz ve gelenekselliğe ihtiyaç duyduğumuzu açık ediyoruz demektir...

Ve ben romanda yaşadığımız hayatı, sahnede de yaşamak istediğimi ekliyorum. Bu, şimdiki oyunların dayandığı mantık olacak; antik metafizik düşünceden gelen bu ilerleme için gerekli olan uyum ve simetri mantığıyla kurulan

determinist bakış açısı; gerçekliğin bize sunduğu yeni insan. Evrim nasıl gerçekleşecek? Yarın, bize cevabı verecek. Ben geleceği görmeye çalıştım, fakat gerçekleştirme işine dehaya bırakıyorum. Sonuca çoktan vardı: sahnemiz natüralist olacak ya da yok olacak.

Şimdi düşüncelerimi toparlamış oldum. İnsanlardan dileğim, konuşmadığım sözleri ağızma tıkmaya çalışmaktan artık vazgeçmeleri. Benim açımdan bakınca, gülünç uydurmalar ve boş misillemelerine devam edecekler mi? Ben sadece gerçekliğin içten bir savaşçısıyım. Yanılıyorsam şayet, fikirlerim burada yazılı, önümüzdeki elli yıl içinde yargılanabilir; adaletsizlikle, körlükle ve gereksiz şiddetle suçlanabilirim. Geleceğin vereceği hükmü giyiyorum.⁶¹

⁶¹ Emile ZOLA & Toby COLE, **Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Ionesco: Naturalism on Stage.**

6.2. August Strindberg'in Matmazel Julie Oyunu İçin Yazdığı Önsözde Hayalini Kurduğu Yeni Tiyatrodan Bahsettiği Bölümler

Tiyatro, diğer birçok sanat gibi bana uzun zamandır bir Biblio Pauperum olarak görünmüştür; yazılı ya da basılı herhangi bir şeyi okuyamayanlar için resimli bir İncil olarak. Bu nedenle oyun yazarını, yaşadığı dönemin düşüncesini, tiyatro izleyicisinin temel direği olan orta sınıfın kafasını karıştırmadan ona işin özünü kavratacak biçimde, onun anlayacağı dille anlatmaya çalışan bir sözcü olarak görürüm. Çünkü tiyatro, kendi kendisini aldatmaya ya da başkalarının kendisinin aldatılmasına izin verecek, yeni bir yazarın yaptığı yanılma ve önerilere daha başından açık olan gençler, yarı okuyup yazmış kişiler ya da kadınlar için her zaman bir okul olmuştur. Dolayısıyla, hayal gücüne dayanan, henüz gelişip olgunlaşmamış bir düşünce sürecinin, yansıtma, araştırma ve çözümlenmeye doğru gelişim gösterdiği günümüzde, kendi değerini oluşturan koşulları yitirdiği için, tıpkı din gibi, tiyatronun da eskimiş bir biçim olarak bir yana atılıp gideceğini düşünüyorum. Gerek Avrupa tiyatrolarının büyük bir bunalımda oluşları, gerek çağımızın en büyük düşünürlerini yetiştirmiş olan İngiltere ve Almanya gibi kültürlü ülkelerde, bütün diğer sanatlar gibi tiyatronun da artık ölmüş oluşu bu kanımı doğrulamaktadır.

Bazı ülkeler, eski biçimleri günümüz içeriğine uyarlayarak yeni bir dram sanatı yaratma yoluna gittiler; bu doğru, ama bu yeni fikirleri kendi diliyle anlatacak zaman yetmediği gibi, ayrıca halk da hangi yanı tutacağını şaşırıldığından, katıksız, ve çıkar gözetmez bir beğeni olanağı da kalktı. Tiyatro gibi, var gücüyle alkışlanan ya da ıslıklanan bir yerde, insanın ince duygulanımları da altüst oluyor. Dahası, günümüzün bu yeni içeriğine uygun yeni bir biçim geliştirilmemiş olduğundan, bu yeni içerik eski biçimleri çatlatıp atıyor.

Bu oyunda yeni bir şey yapmaya kalkışmadım; böyle bir şey yapılamayacağı ve bu yüzden duyulan ihtiyacı karşılamak için, oyunun biçimini çağdaş kılmaya çalıştım, o kadar. Sanırım günümüz sanatında da ancak bu yapılabilir. Bu nedenle, günümüzün tartışmalı konuları dışında kalma amacını taşıyan bir tema seçtim; daha doğrusu, seçmek zorunda kaldım. Çünkü toplumda yükselme ve düşme, çıkış ve iniş, daha iyiye ya da kötüye gidiş, kadın ve erkek gibi sorunlar, her zaman ilgi çekici sorunlar olmuştur; olmakta ve olacaktır da...

Birkaç yıl önce başkalarından dinlediğim ve bende derin bir etki bırakmış gerçek bir olaydan bu temayı aldığım zaman, bunun bir tragedya konusu olduğunu düşündüm; çünkü, yüzüne talih gülümüş olan birinin düşüşünü, hele bir aile varlığının sönüp gidişini görmek, bugün için hala trajiktir. Ne var ki, bugün yaşamın bize kaba, ters, katı gelen görünümüne ilerde kayıtsız gözlerle bakabileceğimiz, gelişip aydınlanmış günlerimiz olacaktır. O zaman aklın gücü arttıkça, yüzeyde kalıp zararlı olacak, düşüncenin o alt sıradan duygular dediğimiz güvenilmez araçlarından kurtulacağız.

Oyundaki kadın kahramanımın acıma duyguları uyandırmasının nedeni, yalnızca gösterdiği güçsüzlükten ileri gelmektedir; aynı kaderin bizi de bulması korkusunu üstümüzden atamamaktayız. Çok duyarlı bir izleyici, bu tür acıma duygusunun ötesine geçebilir, ama geleceğe inancı olan bir kişi, kötülüğe çare bulunmasını, başka bir deyişle, bir tür siyasete başvurulmasını isteyebilir. Yalnız, baştan alırsak, mutlak kötülük diye bir şey yoktur; bir ailenin çöküşü bir başka ailenin yüzüne talihin gülmesi ve yükselme olanağını elde etmesine yol açar. Nitekim, talih görecelidir; iniş ve çıkış, yaşamın başlıca büyüleyici yanlarından. Yırtıcı bir kuşun güvercini, kurtların da yırtıcı kuşları yutması acı gerçeğine çare bulunmasını isteyen, siyasetten yana kişiye gelince, ona şu soruyu sormak isterdim: “Niye bir çare bulunsun? Yaşam yalnız büyüklerin küçükleri yemesine izin verecek denli matematiksel bir mantık içinde değildir; aynı ölçüde bir arı da bir aslanı öldürebilir; hiç değilse deli edebilir.”

Yazdığım tragedya, birçok insanı yılgınlığa sürüklüyorsa, bu onların kabahati sayılır. Fransız Devrimi'nin öncüleri kadar güçlü olursak, o zaman başkalarının da aynı ölçüde gelişmeye hakkı olduğu yolu tıkayan çürümüş antik ağaçların ulusal parklardan temizlenişini görmek bize mutluluk verecek, içimizi rahatlatacaktır; tıpkı onulmaz bir hastalığın yok oluşunu görmek gibi.

Baba adlı tragedyam, en son, çok acıklı diye eleştirilmişti; sanki neşeli bir tragedya isteyen varmış gibi! Herkes, 'yaşam sevinci' denen o şey için barışıp duruyor; tiyatro yöneticileri fars istiyor, sanki yaşam sevinci, bütün insanları illetli ya da hepten geri zekalı çizip onları gülünç duruma düşürmek demekmiş gibi. Yaşam sevincini ben, çetin acımasız yaşam savaşının içinde bulurum; öğrenmekten, bilgime bilgi katmaktan zevk duyarım. Bu nedenle bu oyun için alışılmadık, ama öğretici, aynı kaba girmeyen, yani ötekilerden değişik, sıradan bütün aşıklara, hiç kuşkusuz onları sinirlendirecek kurallar öğreten bir durumu seçtim. Burada basit kafalı insanları rahatsız edecek şey, oyundaki olaylar dizisinin yalın olmayışıdır. Bakış açısı da tek değil ayrıca. Gerçek yaşamda bir eylem, genellikle az ya da çok belirleyici, birçok güdülerden ortaya çıkıyor, ama bir kural olarak izleyici, bunlardan yalnızca birini, yani kendi kafasının en kolay anlayacağı ya da kendi anlayış gücüne en uygun düşeni alıyor; bu, yeni bir bulgu benim için. Ortada bir intihar olmuş. İşadamı, çıkar çatışması diyor buna. Kadınlar, karşılıksız aşk diyor. Sağlıksız insanlar hastalık diyor. Hayatı kaymış olanlar ise yılgınlık... Oysa, o insanı götüren güdü bunların hepsi de olabilir, hiçbirini de, ya da ölen kişi asıl güdüsünü, kendisine daha yaraşacak bir başkasıyla gizlemiş olabilir.

Ben Matmazel Julie'nin trajik alinyazısının, birçok nedenlerin sonucu olduğunu düşünüyorum: Annenin kişiliği, babanın kızını yanlış yetiştirishi, kendi yaratılışı, nişanlısının güçsüz, yozlaşmış bir kafa üzerindeki etkisi. Ayrıca, doğrudan doğruya yaz dönümü gecesinin şenlik havası, babasının yokluğu, aybaşısının tutması,

hayvanlara düşkünlüğü, dansın coşkusu, alacakaranlığın büyü, çiçeklerin şehvet uyandırıcılığı bunlara eklenmelidir. Son olarak da, iki kişinin bir odada yalnız kalmalarına hazırlayan olay; ayrıca, duyguları uyanmış bir adamın işini çabuk tutmak isteğini de eklemek gerekir.

Benim temaya yaklaşımım, ne sadece fizyolojik, ne de sadece psikolojik. Bütün kabahati, annesinden almış olduğu şeylere bağlamadığım gibi, o sıradaki kendi fiziksel durumuna ya da ahlak dışılığına da bağlamadım. Ahlak dersi de vermedim; ortada bir rahip olmadığından o işi aşçı kadına bıraktım.

Bütün bu güdülerin çokluğunun son yeniliklerden biri oluşundan dolayı kendimi kutluyorum; yok benden daha önce böyle bir şey yapıldıysa, o zaman da bütün yenilik getiricilere hep dendiği gibi, o kendi paradokslarımda yalnız kalmadığım için kutluyorum kendimi.

(...)

Kişiliklerin çizilişi ve gelince: İnsanlarımı, şu aşağıdaki nedenlerden biraz da “kişiliksiz” çizdim. Kişilik sözü zamanla türlü türlü anlamlar kazanmıştır. Önce, ruhun karmaşık özelliğini belirtmek için kullanılıyordu herhalde, ki bu da mizaçla karıştırılmasına yol açmıştı. Daha sonra, yaradılışı değişmezlik gösteren ya da yaşamda belirli bir rolü kendine edinmiş, otomat biri için orta sınıfın kullandığı bir terim olmuştur.

(...)

Sahne de yalın kişiliklere inanmıyorum; ruhun karmaşıklığındaki zenginliği bilen, kusurluluğun öbür yüzünün erdem olduğunu kavramış natüralistler, yazarların şu adam aptaldır, bu adam kabadır, şu kıskançtır, bu cimridir gibisine özet yargılarına karşı çıkmalıdırlar.

(...)

Diyaloglara gelince: Oyun kişilerini, karşıındakinden parlak bir yanıt kapmak için aptalca sorular soran sorgulamacılar yerine koymamakla, sürüp gelen gelenekten az da olsa kopardım kendimi. Fransız diyalog biçiminin simetrik, matematiksel kuruluşundan kaçınarak, insanların kafasının kurala bağlı olmaksızın, tıpkı yaşamda olduğu gibi, karşılıklı bir konuşma sırasında bir konunun sonuna kadar dümdüz götürülmediği, başkasının kafasındakilerle de paylaşılma olanağı olacak biçimde çalışmasını gözettim. Böylece diyaloglar da, tıpkı bir müzik bestesindeki tema gibi, baştaki sahnelerde toplanan malzemeye daha sonra yeniden dönülerek, üstünden gidip yinelenerek, işlenip geliştirilerek akış kazandı.

Olaylar dizisi ise açıkça belli; olanlar gerçekten yalnızca iki kişiyi ilgilendirdiğinden, olayın gelişimini bu ikisi üzerinde yoğunlaştırdım. Yalnızca ikinci sırada bir kişiliği, aşçı kadını olaya soktum; babanın rahatsız edici ruhunu eylemin üstünde ve gerisinde tuttum. Bunu yapmamın nedeni, kanımca, insanları bugün en çok ilgilendiren şeyin psikolojik süreçler olmasıdır. Sorgulamadan hoşlanan ruhlarımız, herhangi bir şeyin yalnızca olup bitmesiyle doygunluğa ulaşmıyor, bunların nasıl olup bittiğini de öğrenmek istiyor. Mekanizmanın işleyişini görmek için kabloları bakmak, yanlış kasaya oturmuş kutuyu incelemek, bağlantıyı bulmak için sihirli çingırağı elimize almak, nasıl işaretlendiğini görmek için iskambillere bakmak istiyoruz.

Bu bağlamda bana bütün modern edebiyat örneklerinden daha çekici Goucourt Kardeşler'in belgesel romanlarını göz önünde bulundurdum.

Eser'in teknik yanlarına gelince: Oyunu iki perdeye bölmeyi denedim. Çünkü düşündüm ve şu sonuca vardım ki, yanılısamayı yaratma gücümüz, oyunda verilen aralarla sekteye uğruyor; bu ara verişlerde izleyici gördüklerini yanılısayacak, gözbağcı-yazarın çekici etkisinden kurtulacak zaman bulabiliyor. Bu oyunum, herhalde bir-bir buçuk saat süreli olacaktır; insanların bu kadar saat ya da daha uzun süre, ders, vaaz ya da meclis tartışması dinleyebildiklerine bakılırsa, aynı uzunlukta bir tiyatro gösterisinin onlar için yorucu olacağını hiç sanmıyorum. Ta 1872'lerde ilk çalışmalarım olan Kanun Kaçağı adlı oyunumda, çok daha az başarılı olsa da, bu yoğunlaştırılmış biçimi denemiştım. O oyun beş perdeden oluşuyordu, ancak yazmayı bitirdiğim zaman, insanda uyandırdığı o rahatsız edici, kopuk etkiyi duydum. Bunun üzerine bütün metin yakıldı, küllerinden tek perdelik bir oyun çıktı; bir saat sürecek, elli sayfalık, iyi örülü bir oyun... Matmazel Julie oyununun biçimi bu yüzden yeni değil, ama anlaşıldığı kadarınca, benim; ileri dönemlere de kalabilir, beğenilerin değişimine bağlı. Umudum, günün birinde tüm bir geceyi alacak tek perdelik bir oyunu izleyebilecek seyirciye kavuşmak; bunun için de önce öyle bir şeyi denemek gerekiyor. Bu arada seyircinin yanılısamadan kurtulmasına fırsat vermeden, seyircilerle oyuncuların bir parça soluk almalarını sağlamak için üç sanat biçimine yer verdim: Monolog, sessiz oyun ve bale. Dram sanatının bir parçasıdır bunlar; kökenleri klasik tragediyaya uzanır; monodi, monolog olmuştur; koro da bale.

Monologlar, bizim gerçekçi görüşe sahip kişiler tarafından doğal olmayışla suçlanmaktadır; oysa, nedenleri ortaya konulursa, doğallık sağlanabilir, bu da bir üstünlüktür. Bir konuşmacının yapacağı konuşmayı belleğine yerleştirmek için odada bir aşağı bir yukarı dolaşması, bir oyuncunun rolünü yüksek sesle okuması; bir hizmetçi kızın kedisiyle mırıldaşması, evde kalmış yaşlı bir kızın papağanıyla laflaşması, uykuda konuşan birinin uykusunda konuşması bütünüyle doğaldır. Ayrıca oyuncunun, hiç değilse bir kez, yazarın buyrultuları dışında kendi başına kalması için monologların, yazılmamış ancak belirtilmiş olmasında yarar vardır. Ne de olsa, insanın uykusunda ya da papağanıyla ya da kendisiyle konuştuğu şeylerin çok az önemi vardır;

bunların hiçbirini eylemi etkilemez. Yetenekli bir oyuncu kendisini havaya sokarak, durumla özdeşleşerek, yazardan daha çok oyun yaratabilir. Yazar, seyirciyi yansımından uyandırmaksızın orada daha ne kadar söz söylenebileceğini, o anın daha ne kadar sürmesi gerektiğini kestiremez çünkü.

Bilindiği gibi bazı İtalyan tiyatroları, doğaçlamayla oynamaya dönmüşlerdir; böylelikle de yazarın koyduğu sınırlar içinde kalındığı halde, yaratıcı oyunlar çıkarmışlardır. Böyle bir şey, üretken diyebileceğimiz yeni bir sanat biçimine doğru atılmış bir adım, hatta onun başlangıcı sayılabilir.

Monologların doğal kaçmayınca anlarda sözsüz oyuna başvurarak, oyuncunun hayal gücünü daha genişletecek, ona daha da bağımsız olma fırsatı verecek şekilde yel açtım. Seyircinin de dayanma sınırını aşmamak için, oyunun sıkıcılığını alsın diye, tümüyle yaz dönümü gecesi dansının kendi gereği araya müzik koydum. Burda müzik yönetmeninden dileğim, seçeceği bestelere iyice göz atması, şu anki operet ya da dans müziğinden ya da çokça yerel özellikler taşıyan halk ezgilerinden bir şeyler alarak ortadaki çatışmalı duruma bunları karıştırmaması. Getirdiğim balenin yerine ise, alışıldık türden ‘kalabalık sahneler’ konmamalı; çünkü çok kötü oynanıyor bu tür sahneler; sonunda yanılısamayı bozan, kendini gösterme fırsatını ele geçirdiği için ortada sırtıp duran bir sürü ahmak ortaya çıkıyor. Köylüler burada dalga geçemeyecekleri, ancak çift anlamlı hazır deyimler kullanacakları için, onlara uygun bir taşlama yaratmadım. Yalnız, Stockholm yöresinden kendim kaydettiğim, az çok bilinen bir şarkı ve dansı koydum. Şarkının sözleri olayın tam üstüne basan sözler değil, ama bu sözleri bile bile kullandım; çünkü kölenin o kurnaz, yani güçsüz yanı onu doğrudan doğruya dil uzatmaktan alıkoyar. Ciddi bir olay karşısında soytarıllık da yapılamaz ya da durumun üstüne tam tüy dikecek bir kaba şakada...

Sahne düzeni ve gelince: Burda, izlenimci resimlerdeki simetrisizliği ve ekonomiyi ele aldım; sanırım, böylece yanılısamayı güçlendirmiş oldum. Tüm odanın görünmeyişi, tüm ev eşyasının esneklik içinde oluşu ise, hayal gücüne açıklık kazandırarak görüneni tamamlaması içindir. Kapılardan geçme gibi o yorucu giriş çıkışları da kaldırdım; bezden yapılan sahne kapıları bir dokunuşta sallanıyor çünkü.

Kötü bir akşam yemeği yedikten sonra sinirlenip de, “tüm evi yerinden sarsacak biçimde” kapıyı ardından çarpacak babanın sıkıntısını bile veremeyecek durumdalar. Sahnedeysen sallanıyorlar. Ayrıca, tek bir dekora yer verdim; hem oyun kişileri kendilerini daha çok açabilsinler, hem de gereksiz süsleme ortadan kalsın diye. Tek bir dekor olunca da insan bunu gerçekçi olmasını bekler, ama sahne çizimcileri için, ne denli harikalar yaratırlarsa yaratsınlar, sahneyi odaya benzetmeye çalışmaktan daha zor bir şey olamaz. Bir kez, duvarların bezden yapılması gerekecek; hem, boyanmış raf ve mutfak gereçlerinden de kurtulmanın zamanı artık. Bir yığın sahne geleneğine uymamız isteniyor, hiç değilse şu boyalı kapı kacak işi ortadan kalsın artık.

Arka duvarla masayı çaprazlama yerleştirdim; böylece oyuncular masa başında karşılıklı ya da yan yana oturduklarında yüzleri tam dönük ya da yarı-yandan oynayabilsinler. Aida operasında çaprazlama bir arka plana tanık olmuşum, göze alışılmadık bakış açıları sağlıyor, sırf o sıkıcı, düzlemesine planlara da bir tepkiymiş gibi de durmuyor.

Bir başka ihtiyaç duyulan yenilik de, sahne önündeki dizi ışıkların kaldırılması. Alttan gelen ışığın oyuncuların yüzünü daha şişkin göstermek için kullanıldığı söyleniyor. Niye bütün oyuncuların yüzünü şişkin göstermek gerekiyor ki? Alttan aydınlatma, yüzün alt kesimlerinin, özellikle de çenenin inceliğini yansıtmaz mı, burnunu biçimini çarpıtıp gözlere kadar gölgeler düşürmez mi? Böyle bir şey olmasa

bile şurası kesin, alttan ışık sahnedeki oyuncunun gözüne zararlıdır; yüz oyunlarındaki tüm anlatımı alır. Gözün ağ tabakasında vurur (yalnızca, su üstünde gün ışığını izleme zorunda olan denizciler bunun dışındadır), böylelikle de gözler yanlara ya da öne doğru döndürülerek çevrilir, sonunda göz kapaklarından başka bir şey görünmez olur. Özellikle de kadın oyuncuların hiç durmaksızın göz kırpmalarının nedeni de yine bu olsa gerek. Sahnede biri gözleriyle konuşacak olsa, yapacağı tek şey, dostdoğru seyircilere doğru bakmaktır; dekorların çevresi dışında seyircilerle ancak bu şekilde iletişim kurulabilir; doğru ya da yanlış, “dostları selamlama” deniyor buna, alışkanlık olmuş bir şey.

Birtakım reflektörlerle yeterince güçlendirilmiş bir yan ışıklandırma, oyuncu için yüzünün en büyük olanağı olan gözlerle oynamayı sağlayarak oyuncunun anlatım gücünü pekiştirmiş olmayacak mıdır?

Oyuncuların seyircilerle ‘birlikte’ oynaması yerine, ki asıl istediğim be olduğu halde, oyuncuların seyircilere ‘doğru’ oynaması gerektiği gibi bir hayal besliyorum. Önemli bir sahne boyunca, oyuncunun sırtını görmeyi aklımdan bile geçirmiyorum, ama istediğim şey, can alıcı sahnelerin, oyunun eylemi nereye gerektiriyorsa orada oynaması; düet sonrası alkış beklerken olduğu gibi, suflör yerinin önünde oynaması. Yani amacım devrim yapmak değil, ‘dördüncü duvar’ın kaldırılması ortalığı alt üst edeceği için, sadece bir takım küçük değişiklikler getirmek.

Yaşamdakinden daha güzel olacakları için, kadın oyuncuların makyaj konusunda söyleyeceklerime kulak asmak isteyeceklerini umuyorum; ancak erkek oyuncular, soyut bir kişiliğe bürünmek amacıyla gresli boyalar sürünüp yüzlerini bir maske gibi örtmelerinin ne denli kendi çıkarlarına olacağını düşünmelidirler. Öfke belirtisi olsun diye iki kaşı arasına siyah çeken bir adamı alalım; bir şeyi yanıtlarken

gölmesi gerektiğinde, bu donuk öfke çizgileriyle yüzü ne duruma düşecektir? Korkunçluğa bakın! Aynı şekilde, oyunda yaşlı adamın tepesi attı diyelim, alını karışacaktır, ama ya o yapma alın bilardo topu gibi pürüzsüzse?

Bir oyuncunun en ince tepkilerinin bile yüzüne yansması gereken, bunların ses ya da jestle anlatılmayacağı modern psikolojik bir oyunu, güçlü bir ışıklandırmayla, küçük bir sahnede hiç makyaj olmadan ya da çok az makyajlı bir kadroyla oynamaya çalışmak en doğrusu olacaktır.

Bütün bunlara ek olarak, seyircinin tam yüzüne doğru çevrilmiş, insanın gözünü alan lambalarıyla birlikte o ortada duran orkestrayı yerinden kaldırabilirsek; oturma yerleri, seyircinin bakış düzlüğü, oyuncuların dizlerinden yukarısını görecektir şekilde yükseltirsek; kıkır kıkır gülüşüp yemek yiyenlerin partiler verdiği localardan kurtulursak (ki asıl hedefim bu); oyunun oynayışı sırasında salonda tam bir karanlık sağlanabilirse, bir de hepsinden önce, ufak bir sahne ile ufak bir binamız olursa, belki o zaman yeni bir tiyatro sanatı doğabilir; tiyatro yeniden kültürlü insanlar için bir eğlence yeri haline gelebilir. Böyle bir tiyatro olsun diye beklerken bizim yapacağımız şey de, geleceğin oyun dağırcığı şimdiden oluşturmak üzere yazmayı sürdürmektir.

Ben bir girişim yaptım. Başarısızsa, yeniden deneme yapmaya gerekli olacak yeterince zaman var.⁶²

⁶² August STRINDBERG, *Toplu Oyunları 1, Matmazel Julie, Alacaklılar*, 5-18.

7. KAYNAKLAR

Kitap Kaynakları

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bassie, A. (2017). *Expressionism*. New York: Parksote Press International.
- Bond-Pable, e. (1980). A Note on the Play. F. Wedekind içinde, *Spring Awakening* (s. xxx). United Kingdom: Bloomsbury Publishing Plc.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (S. Çelenk, S. Dinçel, B. Güçbilmez, S. B. Öndül, T. Sağlam, & S. Sevinç, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2017). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Büchner, G. (1982). *Woyzeck*. (H. Kuruyazıcı, Çev.) İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Darwin, C. (1976). *Türlerin Kökeni*. (Ö. Ünalın, Çev.) Ankara: Onur Yayınları.
- Gittleman, S. (1969). *Frank Wedekind*. Almanya: Twayne.
- Goethe, J. W. (2015). *Faust*. (İ. Cankorel, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2003). *Sermaye Çağı 1848-1875*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ibsen, H. (2001). *Hortlaklar*. (İ. Yıldız, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- İpşiroğlu, M., & Nazan, İ. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Krasner, D. (2012). *A History of Modern Drama* (Cilt I). West Sussex: John Wiley & Sons.
- Kuhns, D. F. (1997). *German Expressionist Theatre - The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, M. (2014). Introduction to the Father. A. Strindberg içinde, *Strindberg Plays: 1: The Father, Miss Julie, The Ghost Sonata* (M. Meyer, Çev., s. 21). London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Osborne, J. (2005). *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*. Hollanda: Harwood Academic Publishers.
- Pickering, K., & Thompson, J. (2013). *Naturalism in Theatre: Its Development and Legacy*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Sagan, C., & Druyan, A. (1994). *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space*. New York: Ballentine Books.
- Shakespeare, W. (2009). *Kral Lear*. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Strindberg, A. (2012). Önsöz. A. Strindberg içinde, *Toplu Oyunları 1, Matmazel Julie, Alacaklılar* (A. Çalışlar, Çev., s. 5-18). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınları.

- Wedekind, F. (1997). *Toplu Oyunları 1: Lulu, İlkbahar Uyanışı*. (N. Kazankaya, Çev.) İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Wickham, G. (1992). *A History Of The Theatre (2nd. Edition)*. Londra: Phaidon Press Limited.
- Williams, R. (2005). Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism. R. Williams içinde, *Culture and Materialism: Selected Essays* (s. 125-147). London, New York: Verso.
- Williams, R. (2016). *Anahtar Sözcükler* (6. b.). (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zola, E. (1881). Naturalism on the Stage. T. Cole içinde, *Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Ionesco* (E. Çakman, Çev., s. 5-14). New York: Cooper Square Press.
- Zola, E. (2001). Naturalism on the Stage. T. Cole içinde, *Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Ionesco* (s. 5-14). New York: Cooper Square Press.

Diğer Kaynaklar

- ABD Dışişleri Bakanlığı Uluslararası Bilgilendirme Dairesi. (2018). *Bureau of International Information Programs*.
http://www.aircistanbul.org/USA_Literature_Brief/chapter06.htm adresinden alındı
- Breitman, R. (2004). *German History in Documents and Images (GHDI)*. German History in Documents and Images (GHDI) Web Sitesi: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1577 adresinden alındı
- Darmstadt, F. W. (2013). *Frank Wedekind Gesellschaft Darmstadt*. Frank Wedekind Gesellschaft Darmstadt Web Sitesi: <http://frankwedekind-gesellschaft.de/index.php/Startseite.html> adresinden alındı

- Marcus, J. S. (1995, Eylül 24). *The Bohemian Side of Munich*. The New York Times Web Sitesi: <https://www.nytimes.com/1995/09/24/travel/the-bohemian-side-of-munich.html> adresinden alındı
- Wedekind, F. (2013). *Frank Wedekind: Ilse*. fleursdumal magazine for art & literature: <https://fleursdumal.nl/mag/frank-wedekind-ilse> adresinden alındı
- Wedekind, F. (2015). *Online fulltext database for letters from and to Frank Wedekind*. Edition and Research Center Frank Wedekind: <http://briefedition.wedekind.h-da.de/views/output/output.xhtml> adresinden alındı

8. ÖZGEÇMİŞ

Emre ÇAKMAN

1984 yılında İstanbul’da doğdu.

2002 yılında Adile Mermerci Anadolu Lisesi’nden mezun oldu.

2002 – 2005 yılları arasında Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Matematik Bölümü’nde öğrenim gördü.

2005 – 2009 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü’nde öğrenim gördü.

2009 yılında mezun olduktan sonra İstanbul Devlet Tiyatrosunda Atilla ŞENDİL’In yönettiği “Birdy” adlı oyunda aldığı rolün yanı sıra çeşitli özel tiyatrolarda da oyunculuğunu sürdürdü.

Oyuncu olarak çalıştığı tiyatrolar:

- Serbest Tiyatro Bölgesi
- Beşiktaş Kültür Merkezi
- Beşiktaş Belediyesi Kültür Sanat Platformu
- Tiyatro Pera

Tiyatro Pera’da rol aldığı “Ah Smyrna’m Güzel İzmir’im” adlı oyunlar İKSV Tiyatro Festivali ve Atina Epidaurus Festival’e katıldı. Aynı oyunda oynadığı Ilias rolüyle Direklerarası Seyircileri Ödülleri Yardımcı Rolde En Başarılı Erkek Oyuncu ödülü aldı.

2014 yılında, Tiyatro Pera’da oynadığı William Shakespeare’in Kısasa Kısas adlı oyunundaki Angelo rolüyle Ekin Yazın Dostları Ödülleri, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü aldı.

2012-2015 yılları arasında Özel Pera Güzel Sanatlar Lisesi Tiyatro Bölümünde Oyunculuk ve Diksiyon dersleri verdikten sonra 2016 yılında, halen görevini

sürdüğü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı.

Pera Güzel Sanatlar Lisesinde çalıştığı yıllarda sahnelediği oyunlar:

- Eğlencelik - Joel Jouanneau
- Woyzeck – Georg Büchner

MSGSÜ Tiyatro ASD'deki Araştırma Görevliliği süresince sahnelediği oyunlar:

- Issız Ada -Bir Jean Tardieu Hatırlaması- Jean Tardieu
- Peer Gynt – Henrik Ibsen
- Sulu ve Lezzetli – Lucy Alibar (Çeviri & Yönetmenlik)

Sahnelediği oyunlar Bilkent Üniversitesi Uluslararası Tiyatro Festivali ve Çukurova Üniversitesi Tiyatro Günlerinde sahnelenmiştir.

Rol Aldığı Profesyonel Oyunlar

- Birdy – İstanbul Devlet Tiyatrosu
- Zenciler – Dip Sahne Oyuncuları
- Büyük Bir Düş İçin Büyük Bir Düş – Serbest Tiyatro Bölgesi
- Evde Şamata – Beşiktaş Kültür Merkezi
- Nazım Hikmet Yaşamak – Beşiktaş Belediyesi Kültür Sanat Platformu
- Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım – Beşiktaş Belediyesi Kültür Sanat Platformu
- Ah Smyrna'm, Güzel İzmir'im – Tiyatro Pera
- İki Oyun, Bir Ülke – Tiyatro Pera
- Akdeniz – Tiyatro Pera
- Kısasa Kısas – Tiyatro Pera
- Annem, Oğlum ve Ben – Tiyatro Pera