

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ



00014579

792.01 Ar75t 1993

Kâzım Taşkent
Klasik Yapıtlar Dizisi - 4
ISBN 975-363-073-5

Tiyatro Ve İkizi / Antonin Artaud
Özgün adı: Le Theatre et son Double
Çeviren: Bahadır Gülmez
Redaksiyon: Tahsin Yücel

© Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1993
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.
İstanbul, Haziran 1993

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 285-287 Kat: 5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: 293 08 24 (4 hat) Faks: 293 07 23

Yayın Koordinatörü: Şahin Beygu
Kapak ve Sayfa Düzeni: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Baskı: Matas A.Ş.

İçindekiler

- 7 • Çevirenin Notu
- 11 • Önsöz : Tiyatro ve Kültür
- 17 • Tiyatro ve Veba
- 31 • Sahneye Koyma ve Metafizik
- 43 • Simya Tiyatrosu
- 47 • Bali Tiyatrosu Üzerine
- 61 • Doğu Tiyatrosu ve Batı Tiyatrosu
- 67 • Başyapıtlardan Kurtulmak
- 75 • Tiyatro ve Vahşet
- 79 • Vahşet Tiyatrosu-Birinci Bildirge
- 89 • Vahşet Üzerine Mektuplar
- 93 • Dil Üzerine Mektuplar
- 107 • Vahşet Tiyatrosu-İkinci Bildirge
- 113 • Duygusal Bir Atletizm
- 121 • İki Not
- 127 • Seraphin Tiyatrosu
- 133 • Notlar

ÇEVİRENİN NOTU

Antonin Artaud'nun yalnızca bir ozan değil, aynı zamanda bir tiyatro kuramcısı ve yönetmeni olduğunu, yaşamının bir dönemini çok kötü koşullar altında psikiyatri tedavisi görerek geçirdiğini biliyoruz. İlk kez 1938'de yayınlanan *Tiyatro ve İkizi* bu zor dönemlerin ürünüdür. Yapıt, Antonin Artaud'nun tiyatroyla ilgili yazılarından, verdiği konferans metinlerinden, yazışmalarından, bildirgelerden oluşur. Yapıtın bütünlüğü içinde, bir bölümden öbürüne geçişte rastlanılan biçem ve ses değişikliği de bundan kaynaklanır. Kitabın sonundaki notlar bu konuda okurlara gerekli bilgileri vermektedir

Tiyatro ve İkizi, Artaud'nun düşlediği özgür, gizemli ve yeni bir uygarlığın ürünü olacak tiyatronun kuramsal temellerini oluşturan bir yapıttır. Yapıtın dinamikliği, mantık ilkelerinin sınırlarında dolaşan bir tiyatro düşüncesine sahip olmasından kaynaklanır. Bu düşünce, büyü-yü, gizil güdülerini öne çıkararak, insanüstü gerçekleri kavrama gerekliliğini vurgulayan ve aklın denetiminin yitirilmesi gerektiğini savunan bir düşüncedir. Artaud, vahşeti, tedirginliği, bastırılmış istekleri, tutkuları, heyecanları ortaya çıkaracak ve insanı gerçek sağlığına kavuşturacak bir tiyatro düşler. Bu bağlamda, *Tiyatro ve İkizi* yalnızca tiyatro kuramı ve uygulamasıyla ilgili bir yapıt değildir, aynı zamanda bir şiir sanatıdır. Zaten, Jacques Derrida'nın da belirttiği gibi, bugün tiyatro dünyasında, *Artaud'nun arzusuna yanıt veren bir tiyatro türü oluşmamıştır*. Gerçekten de, *Tiyatro ve İkizi* oynanılmaz bir tiyatro ya da bir şiir sanatıdır.

İçinde yaşadığı Batı uygarlığının gelenekçiliği, Artaud'yu Aztek ve Doğu kültürlerine yöneltir. Ona göre tiyatro gösterisi, bir ayın niteliği taşımalı ve tiyatro yeniden ilkel büyü törenlerindeki etki gücüne kavuşturulmalıdır. Onun düşlediği tiyatro, antikçağ, ortaçağ, Uzakdoğu tiyatrolarından, ilkel büyü törenlerinden esinlenen metafiziksel bir tiyatrodur. Seyircileri irkiltme, yeni bir duyarlılığa yöneltme ilkesine dayalı Vahşet tiyatrosu ise, özünde yeni bir tiyatro dili arama istencinin sonucu olarak doğmuştur. Vahşet tiyatrosu, tiyatrodaki alışlagelmiş ruhbilim ve eklemli dil ağırlıklı dramatik dile, rasyonel kurgulara dayalı, gerçekçi (*realist*) Batı tiyatrosunun benimsediği ilkelere karşı çıkar. Şiir, resim, müzik, dekor, mimari gibi anlatımları önlendirir. Bunlar yeni bir tiyatro eyleminin yaratılması için devreye sokulması gereken anlatım araçlarıdır. Ayrıca, hepsinin *hayaletleri*, ikizleri ve gücüllüğü vardır. Oyuncular pekala kendi ikizlerini yaratabilirler, jestleriyle, çığlıklarıyla, devinimleriyle sahne uzamında bir *yazı* oluşturabilirler. Bu yazı modeli Çin ideograf yazısı ya da Mısır hiyeroglif yazısıdır. Artık oyuncu, yerine göre bir hiyeroglif, kendisinin resmi ya da yontusu, bir hayalet, bir larva ya da bir kelebek olacaktır. Canlı bir hiyeroglif, canlı bir geometri.

Tiyatro ve İkizi'nde, Artaud, yeni bir sahne dilinin arayışı içindedir. İnsan gövdesinin gizemli anlatımlarını, varolmanın kozmik yasalarını, ayınların görkemliliğini, karabasanları, sanrıları, vahşeti, sahnenin fiziksel dili olarak adlandırdığı bir çerçevede tasarlar. Bir eylem dili olan bu dile, korporal anlatımla, yani hem fiziksel hem de plastik bir dille ulaşılabilir. Jest, çığlık, soluk, ışık, ses gibi öğeler bu dili sahne uzamında maddeleştirir. Anlaşılacağı gibi, tiyatronun ikizini oluşturan öğeler, drama metninin dışındaki öğelerdir. O halde tiyatro, olanaksız olanı olası kılmalı, sahne kendi şiirselliğini yaratmalıdır. Doğal olarak, böylesi öte ve uzak uzamları yakalamaya çalışan bir anlatım, dilin olanaklarını zorlayacak ve bizi alışık olmadığımız bir söylemin içine sürükleyecektir. Gerçekten de Artaud, yazdıklarının seyredilen bir düşünce olmasını ister. Bu da, kullandığımız ortak dilden farklı bir şiir-tiyatro dili yaratır. Philippe Sollers'in dediği gibi, yazarın düşüncesi *organik derisinin içindedir* ve dili *organik bir biçimde konuşma olanağıdır*. Artık düşünen kafası değil, bedenidir.

Böyle bir dil yaşadığımız dünyada kullanılmamaktadır. Ancak, büyüleyici, kişiyi afsunlayacak güçte bir dildir bu. Maurice Blanchot'un deyişiyle, *Tiyatro ve İkizi*, *düşüncelerimizin en gizil bölgesine yerleşmiş bir anadili sahneler*. Gerçekten, bu dil, tanımlanması, adlandırılması

ması olanaksız bir uzam getirir tiyatroya. Yazının ıssızlığında, ama maddesel ve somut bir biçimde.

Artaud, düşüncelerinin hızına kapılarak yazar. Virgüllerle, araçlarla, uzun uzun aklın sınırlarında gezinir. Kendisiyle konuşurcasına ve sayıklarcasına. Çeviri çalışmamızda, anlambilimsel düzlemdeki biçimbilimsel düzleme dek, değişik aşamalarda, bu dilin yapısına, anlamına bağlı kalmaya titiz bir özen gösterdik. Artaud'nun sözcüklere yüklediği özel anlamları yakalamaya çalıştık. Eğer okur, yer yer çeviri metnin okunmasında zorluklarla karşılaşsın, aynı zorluğun özgün metnin için de geçerli olduğunu anımsatmak isteriz. Bu, elbette metnin özgünlüğüne gölge düşüren bir şey değil, tersine, yakın okuma gerektiren bir özelliğidir. Çeviri çalışmamızda, her çevirmenin yapması gerektiği gibi, özgün metni dinleme ve alımlama estetiğiyle yola çıktık. Artaud'nun söylemine ve anlatısına *hazır* durduk. Düşüncesinin hızına, gezintisine yakın durmaya çalıştık.

Çevirimi Türk okurlarına sunarken, Artaud'nun en önemli yapıtlarından birini ilk kez dilimize kazandırma mutluluğunu veren Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi'ne, uyarıları için Tahsin Yücel'e ve ayrıca Enis Batur ve Cevat Çapan'a teşekkür etmeyi bir görev biliyorum.

— Bahadır GÜLMEZ

ÖNSÖZ

TİYATRO VE KÜLTÜR⁽¹⁾

Yaşamımız yitip gitmek üzereyken bile kültür ve uygarlıktan bu denli söz edilmedi hiç. Ve yaygın biçimde yaşamın çöküşü ve bunun neden olduğu günlük cesaret kırıklığıyla, yaşamı yönlendirmek için oluşturulmuş ve hiçbir zaman yaşamla uyumlanmış olan bir kültür kaygısı arasında tuhaf bir koşutluk var.

Kültür konusuna değinmeden önce, dünyanın aç olduğunu ve kültürü kendisine tasa etmediğini ve yalnızca açlık konusuna yönelik düşüncelerin yaygın bir biçimde kültüre çevirmek istendiğini düşünüyorum.

Bana öyle geliyor ki, en ivedisi, varlığı bir insanı hiçbir zaman aç kalma ve daha iyi yaşama kaygısından kurtarmamış bir kültürü savunmak değil, canlı gücü açlığinkine özdeş olan düşünceleri kültür denilen şeyden çıkarıp almak.

Bizim özellikle yaşamaya gereksinimimiz var, bir de bizi yaşatan şeye ve birşeyin bizi yaşattığına inanmaya, -ve benliğimizin gizemli derinliğinden çıkan şey, kabaca sindirme kaygısıyla durmamacasına üzerimize dönmemelidir.

Demek istiyorum ki, hepimiz için hemen yemek önemli olsa bile, sıradan acıkma gücümüzü, yalnızca hemen yemek kaygısıyla boşa harcamamak daha önemlidir.

Çağımızın göstergesi karışıklıksa eğer, ben bu karışıklığın temelinde, olaylar ile onların yansılarını olan sözler, düşünceler, göstergeler arasında bir kopukluk görüyorum.

Kuşkusuz, eksik olan düşünme dizgeleri değil; bunların fazlalığı ve aralarındaki çelişkiler, yaşlı Avrupa ve Fransız kültürümüzün özelliklerini oluşturuyor, ama yaşamın, yaşamımızın bu dizgelerden etkilendiği nerde görülmüş?

Felsefel dizgelerin doğrudan ve hemen uygulanacak şeyler olduğunu söyleyecek değilim, ama, ikisinden birini seçmek gerekir:

Ya bu dizgeler içimizdedir ve onlarla yaşayacak derecede benliğimize işlemiştir, o zaman kitapların ne önemi var? Ya da içimize işlememişlerdir, o zaman bizi yaşatmayı hak etmiyorlar demektir; şöyle ya da böyle, yok olmalarının ne önemi var?

Eylem durumunda olan ve bizde, yeni bir organı ve bir tür ikinci soluğu andıran bu kültür düşüncesi üzerinde ısrarla durmak gerekir: uygarlıkta, uyguladığımız ve en ince eylemlerimize dek olayların, nesnelere içinde var olan düşünceleri yönlendiren kültürdür; ve biz uygarlığı kültürden yapay olarak ayırıyoruz, tek ve özdeş bir eylemi belirtmek için iki sözcük kullanıyoruz.

Uygar kişi davranış biçimine göre değerlendirilir ve davrandığı biçimde düşünür; ama, uygar kişinin ne anlama geldiği hakkında bile karışıklık var; herkese göre, uygarlaşmış kültürlü bir insan, dizgeleri iyi bilen ve dizgelerle, biçimlerle, göstergelerle, tasarımlarla düşünen insandır.

O, eylemlerimizi düşüncelerimizle özdeşleştirmek yerine, eylemlerimizden düşünceler çıkarma yetisi saçmalık boyutunda gelişmiş aykırı bir yaratıktır.

Eğer yaşamımız, kükürten, bir başka deyişle kesintisiz bir büyüden yoksunsa, bunun nedeni, eylemlerimizi seyretmekten ve eyleme girişmek yerine, eylem biçimlerimizi düşünerek, düşünceler içinde yitip gitmekten zevk almamızdır.

Ve bu yeti salt insana özgüdür. Hatta diyebilirim ki, tanrısal olarak kalması gereken düşüncelerimizi bozan da insana özgü olanın kokuşmasıdır; çünkü ben, insan tarafından keşfedilen doğaüstülüğe ve tanrısallığa inanmak şöyle dursun, binlerce yıldır insanın araya girmesinin sonunda tanrısal olanı kokuşturduğunu düşünüyorum.

Artık hiçbir şeyin yaşama katılmadığı bir çağda, yaşama ilişkin tüm düşüncelerimizi yeniden ele almak gerekir. Nesnelere bizden öç almasının nedeni de bu üzücü kopukluktur; ve artık içimizde yaşamayan, nesnelere akışında bulamadığımız şiir, ansızın olayların kötü yanından belirir; nedensiz tuhaflıkları olsa olsa yaşama sahip olamayışımızla açıklanabilecek onca cınayet hiçbir zaman görülmemiştir.

Tiyatro, baskı altındaki duygularımızın yaşam bulmasını sağlamak amacıyla yaratılmışsa, bir tür aykırı şiir tuhaf eylemlerle dile gelir ve bu eylemlerde, yaşamak olgusunun güçde bozulması, yaşamın yoğunluğunun olduğu gibi durduğunu ve ona daha iyi yön vermenin yeteceğini gösterir.

Ama, büyüü ne denli çok arzu edersek edelim, aslında tümüyle gerçek büyü ortamında gelişecek bir yaşamdan korkarız.

İşte, kök salmış kültür yoksunluğumuzun, kimi görkemli aykırılıklar

karşısında şaşkıp kalması bundandır, örneğin, yalnızca sağlıklı yolcular taşıyan bir geminin günümüz uygarlığıyla hiçbir alışverişi olmayan bir adaya, şöyle bir uğramasının, bu adada bilinmeyen ve bizim ülkelerimize özgü zona, enflienza, grip, romatizma, sinüzit, polineorit, vb. hastalıklara yol açması gibi.

Aynı biçimde, zencilerin kötü koktuğunu düşünüyoruz, ama bilmeyiz ki, Avrupa dışındakiler için biz beyazlar kötü kokarız. Ve hatta kendimizin, "beyaz illet" gibi, beyaz bir kokuyla koktuğumuzu söyleyeceğim.

Akkor durumuna gelmiş demir gibi, aşırı olan her şeyin de beyaz olduğu söylenebilir; beyaz renk de, bir Asya için aşırı bozulmanın simgesi olmuştur.

Bunu belirttikten sonra, bir kültür düşüncesi, öncelikle karşıtıkış olan bir düşünce geliştirmeye başlayabiliriz.

Kültürü bir tür tuhaf Tanrı Tapınağına indirgeyerek, kültür düşüncesi-ne zorla yakıştırılan, sağduyudan yoksun kısıtlamaya karşıtıkış; bu, putatapar dinlerin tanrıları Tapınaklarına koyması gibi kültür putataparlığı yaratır.

Sanki kültür bir yanda, yaşam bir başka yandaymış gibi; ve sanki gerçek kültür, yaşamı anlamak ve sınamak için ekverişli bir araç değilmiş gibi, kültür hakkında edinilen aykırı düşünceye karşıtıkış.

İskenderiye Kitaplığı ateşe verilebilir. Papirüslerin üstünde ve dışında güçler vardır: bu güçleri bulma yetimiz kısa bir süre için elimizden alınacak, ama enerjileri yok edilemeyecektir. Aşırı kolaylıkların ortadan kalkması, kalıpların unutulması iyidir; ne zamanı ne de uzamı olan, ancak beyinsel yeteneğimizle elde tuttuğumuz kültür ise, artmış bir enerjiyle yeniden ortaya çıkacaktır. Ve zaman zaman, bizi doğaya dönmeye, bir başka deyişle, yaşamı bulmaya sürükleyen büyük yıkımların olması doğrudur. Eski totemcilikte, hayvanlar, taşlar, yıldırım yüklü olduğuna inanılan nesnelere, dokunulması yasak giysiler, tek bir sözcükle, güçleri yakalamaya, yönetmeye, sonra da döri bir yana salıvermeye yarayan her şey, bizim için, bir tiyatro oyuncusu kazancı değil, yalnızca sanatsal ve duruk bir kazanç, bir zevk düşkünlü kazancı sağlayabildiğimiz ölü bir şeydir.

Oysa, totemcilik tiyatro oyuncusudur, çünkü, yerinde durmaz, tiyatro oyuncularını için yaratılmıştır; ve her gerçek kültür, vahşi, yani tümüyle kendiliğinden yaşamına hayran kaldığımız totemciliğin yabanıl ve ilkel olanaklarına dayanır.

Bizim kültürü yitirmemize neden olan şey, batılı sanat düşüncemiz ve ondan sağladığımız yararlar. Sanat ve kültür, evrensel olarak yapılanın tersine, birbirleriyle uyuşamaz.

Gerçek kültür, etkisini coşkusu ve gücüyle gösterir, batılı sanat ülküsü ise, ruhu, güçten soyutlanmış ve coşkusu seyretmekle kalan bir davranışa sü-

rüklemeyi amaçlar. Bu da, tembel, yararsız bir düşüncedir ve en kısa sürede ölümü getirir. Yılan Quetzalcoatl(*)'ün değişik dönüşlerinin birbirleriyle uyumlu olmasının nedeni, bu dönüşlerin durgun bir gücün kıvrımlarını ve dengesini dile getirışindedir; ve biçimlerin yoğunluğunun işlevi, olsa olsa kişiyi çekmek ve müzikte yürek paralayıcı klavyenin uyandırdığı gücü yakalamaktır.

İşte Müzelerde uyuyan tanrılar: Engizisyon'un üç ayaklısına benzeyen buhurdanıyla Ateş Tanrısı; yeşil granit duvarda, birçok Okyanus tanrısından biri olan Tlaloc; Okyanus Ana Tanrıçası, Çiçekler Ana Tanrıçası; yeşim taşı giysili Tanrıçanın yedi kat su katmanının altında çınlayan değişmez anlatımı; üzerinde güneş atomcuklarının halkalar oluşturarak dansettiği yüzünden güzel kokular salan Çiçek Ana Tanrıçasının coşkulu ve mutlu anlatımı; ustalıklı yontulduğu için, taşın canlandığı bir dünya, bu bir tür zorunlu tutsaklık, organik wygarların dünyası, bir başka deyişle, temel organları bile uykusundan uyanan bu insan dünyası içimize dolar, tıpkı bizler gibi, ufanıp dağılan tuzdan heykeller olmamak için, arkasına dönmeden, geriye bakmadan tanrıların dansına katılır.

Meksika'da, öyle ya, Meksika'dan söz ediyoruz, sanat yoktur, nesnelere kullanılır. Ve dünya sürekli coşku içindedir.

Bizim ölgün ve çıkarıçık olmayan sanat anlayışımıza karşılık, özgün bir kültür, büyü ve son derece bencil, yani yararlı bir anlayış egemendir. Çünkü Meksikalılar, Mana'yı, yani şu her biçimin altında yatan ve biçimlerin salt kendi kendileri için seyredilmesiyle değil, bu biçimlerle büyü bir özdeşleşme sonucu ortaya çıkan doğüstü güçleri yakalarlar. Ve eski Totemler, iletişimi hızlandırmak için oradadır.

Her şey bizi uyumaya zorlarken, istekli ve bilinçli gözlerle uyanmak ve ne işe yaradıklarını bilmez olmuş ve bakışları içimize çevrilmiş gözlerle, dış görüyormuş gibi bakmak zordur.

İşte, saçarıcı bir çıkardan uzak eylem düşüncesi böyle ortaya çıkar, ama yine de bir eylemdir ve tembellik eğilimine kapıldığı için daha da şiddetlidir.

Her gerçek resim ya da yontunun, kendi yerine gölgesi vardır, sayısını ikiye çıkarır; ve sanat, yapıtına yontarak biçim veren heykeltraşın kendi rahatlığını altüst eden bir tür gölgeyi özgürlüğüne kavuşturduğunu sandığı andan sonra doğar.

Uygun hiyeroglif yazıların önümüze getirdiği her büyü kültürü gibi, gerçek tiyatronun da kendi gölgeleri vardır ve tüm dillerin, sanatların içinde, yalnızca o, kendi sınırlarını kolayca aşan gölgelere sahiptir. Ve ta başından beri sınırlamalara katlanamadıkları söylenebilir.

Taşlaşmış tiyatro düşüncemiz, gölgelerden yoksun taşlaşmış kültür dü-

(*) Aztek kültüründe Su ve Hava Tanrısı, adını Quetzalcoatl'dan alır. (ç. n.)

şüncemizle birleşir ve aklımız, ne denli bir çıkar yol ararsa arasın, alan dolu olmasına karşın yalnızca boşluğu bulur.

Ama, gerçek tiyatro, devinmesi ve canlı araçlar kullanması nedeniyle, içinde yaşamın sürekli sendelediği gölgeleri ayaklandırmaya devam eder. Tiyatro oyuncusu, aynı jesti iki kez yinemez, ama başka jestler yapar, devinir ve hiç kuşku yok ki kalıplara karşı hoyrat davranır, ama bu kalıpların ardında ve parçalanmaları sonucu, biçimlerden kalan şeylere erişir ve onların sürekliliğini sağlar.

Hiçbir şeyde yeri olmayan, ama jestler, sesler, ateş, haykırışlar gibi tüm dillerden yararlanan tiyatro, ruhun kendi belirtilerini üretmek için bir dile gereksinim duyduğu noktada tam olarak kendini bulur.

Bir dil seçimi, bu dilin kullanımından doğan kolaylığın verdiği zevkin belirtisi olduğuna göre, tiyatronun, yazılı söz, müzik, ışık, gürültü gibi bir dil içine oturtulması, en kısa sürede onun yok oluşunu gösterir ve dilin zayıflamasına sınırlılığı eşlik eder.

Kültür için olduğu gibi tiyatro için de sorun, gölgeleri adlandırmak ve yönetmektir: dilin ve kalıpların içine yerleşmeyen tiyatro, sahte gölgeleri yok eder, ama, çevresinde gerçek yaşam gösterisini oluşturan gölgelerin bir başka doğuşuna uygun ortam hazırlar.

Yaşama ulaşmak için dili parçalamak demek, tiyatroyu yaratmak ya da yeniden yaratmak demektir; önemli olan böyle bir eylemin kutsal, yani ayrıcalıklı olması gerektiğine inanmak değildir. Önemli olan, herhangi bir kişinin onu yaratamayacağına ve bunun için bir hazırlık gerektiğine inanmaktır.

Bu da, insanın ve insan güçlerinin alışılmış sınırlandırılmasını dışlamaya ve gerçek denen şeyin sınırlarını sonsuz kılmaya götürür.

İnsanın kendisini korkusuzca henüz olmayanın efendisi kılacağı ve olmayı doğurtacağı tiyatroyla yenilenen yaşamın bir anlamına inanmak gerekir. Ve henüz doğmamış olan pek çok şey doğabilir, yeter ki biz sıradan kayııt organları olmakla yetinmeyelim.

Bunun için, yaşam sözcüğünü söylediğimizde, olayların dışından tanınan bir yaşam değil, kalıpların kendisine dokunmadığı dayanaksız ve kıpır kıpır bir tür yuva söz konusudur. Günümüzde hâlâ cehennemsi ve gerçekten lanetlenmiş bir şey varsa, o da, yakılan ve yanarken de yakmalıkları üzerinden el sallayan işkence cezalıları olmamız gerekirken, sanat diye biçimlerle oyalanmamızdır.

TIYATRO VE VEBA⁽¹⁾

Sardinya adası Cagliari kenti arşivleri tarihsel ve şaşırtıcı bir olayın öyküsünü barındırır.

1720 Nisan sonu ya da Mayıs başlarında, *Grand-Saint-Antoine* adlı savaş gemisinin Marsilya limanına gelişinden yaklaşık yirmi gün önce (bu geminin gelişi kent halkının anılarını tomurcuklandıran olağanüstü veba salgınıyla aynı tarihe rastlar), hükümdarlık yetkilerinin elinden alınmasıyla en zararlı virüslere karşı duyarlılığı artan veliaht-prens Saint-Rémys, bir gece özellikle üzücü bir düş gördü: vebaya yakalanmıştı ve veba küçük ülkesini kırıp geçirmekteydi.

Salgının etkisiyle, ülkenin tüm ileri gelenleri ölür. Düzen bozulur. Saint-Rémys, aktörenin bütün sapmalarına ve tüm ruhsal çöküntülere tanık olur, bozgun karşısında, maddenin baş döndürücü bir biçimde yok olmasıyla ağırlaşan ve yavaş yavaş kömüre dönüşen parçalanıp dağılmış doku sıvılarının sesini içinde duyar. Yıkımı önlemek için çok mu geçtir ? Tümünüyle yıkılsa da, hiçbir şey yapamaz duruma gelse de, organik olarak darmadağın olsa da, iliklerine dek yansa da, düşlerde ölünmediğini, insan iradesinin, saçmalığa, olabildiği yadsımaya, kendisinden gerçeğin yeniden yaratıldığı yalanın her tür dönüşümüne varıncaya dek etkili olduğunu bilir.

Uyanır. Ortalıkta dolaşan tüm veba söylentilerini ve Doğu ülkelerinden gelen bir virüsün tüm türeme belirtilerini ülkesinden uzaklaştırma gücünü kendisinde bulacaktır.

Otuz gündür Beyrut'tan uzak olan *Grand-Saint-Antoine* gemisi limana giriş izni ister. Prens, işte o zaman, halkın ve tüm çevresindekilerin saçma, aptal, zorba ve delice bulduğu o inanılmaz buyruğunu verir. Palaspandıras, kılavuz teknesiyle birkaç adamı bulaşıcı varsaydığı gemiye yollayarak *Grand-Saint-Antoine*'in hemen çark edip kent dışına doğru yelken açmasını, yoksa top ateşine tutulacağını bildirir. Vebaya karşı savaştır bu. Zorba prens dolambaçlı yollara sapmıyordu.

Bu arada, düşün kendisinde bıraktığı etkinin özel gücünü önemle belirtmek gerekir, çünkü bu etki, halkın alaylarına, çevresindekilerin kuşkularına karşın, yalnızca insan haklarını değil, insan yaşamına duyulan en yalın saygıyı ve her türlü ulusal ve uluslararası kuralları da hiçe sayarak buyruğunda sertçe direnmesini sağlamış, ölüm karşısında kurallar geçersiz kalmıştır.

Ne olursa olsun, gemi yoluna devam eder, Livourne'a yanaşır ve Marsilya koyuna girer, burada gemidekilerin karaya çıkmasına izin verilir.

Marsilya denizyolları, gemideki onca veba mikroplu yükün ne olduğu konusunda bir anı saklamamıştır. Tayfaların başlarına gelenler hemen hemen bellidir, hepsi de vebadan ölmemiş, çeşitli memleketlere dağılmışlardır.

Grand-Saint-Antoine gemisi Marsilya'ya veba getirmede. Veba oradaydı. Çok da azgın bir dönemdeydi. Ama yuvaları sınırlanabilmişti.

Grand-Saint-Antoine'in getirdiği veba Doğu vebasıydı, yerli virüstü ve salgının asıl korkunç yanı ve genelleşerek alevlenmesi, kente yaklaşması ve yayılmasıyla başlamıştı.

Bu durum birtakım düşünceler esinliyor.

Bir virüsü yeniden canlandırmışa benzeyen bu veba, tek başına da gözle görünür biçimde, eşit yıkımlar yaratabilirdi; çünkü, tüm gemi personelinden yalnızca kaptan vebaya yakalanmamıştır, ayrıca, yeni gelen vebalılar, yasak mahallelere yerleştirilen insanlarla doğrudan bir ilişkiye girmiş gibi görünmemektedir. Cagliari'ye sesini duyurabileceği uzaklıkta geçen *Grand-Saint-Antoine*, oraya veba mikrobu bırakmamıştır, ama veliaht prens, düşünde, bunun bazı belirtilerini devşirmiştir, çünkü veba ile kendisi arasında çok ince bile olsa, elle tutulur bir ilişki kurulduğu yadsınamaz, ayrıca, böyle bir hastalık geçirilmesinde, hastalığın yalnızca dokunmayla geçtiğini söylemek de fazla kolaydır.

Ama, Saint-Rémys'nin vebayla bu ilişkileri, düşünde kendisini imgesel olarak kurtarması için yeterince güçlü olsa bile, hastalığın onda da görünmesi için yeterince güçlü değildir.

Ne olursa olsun, akıl almaz bir biçimde haberdendirilen prenslerin zorbaca buyruğuyla kıyılarından kovulan geminin Marsilya'daki büyük salgının nedeni olduğunu öğrenen Cagliari kenti, olayı arşivlerine geçirir, bunu herkes görebilir.

1720 Marsilya vebası, bize, salgın konusunda "klinik" denilen ilk betimlemeleri sağlamıştır.

Ama, Marsilyalı doktorların betimlediği vebanın, *Décameron*'u doğuran 1347 Floransa vebasıyla aynı olup olmadığı akla gelebilir. Tarih, aralarında İncil'in de bulunduğu kutsal kitaplar, bazı eski tıp incelemeleri, her türlü vebayı dışarıdan betimlerler, sayırl özelliklerinden çok belleklerde bıraktığı yıldırıcı ve masalsi izlenimi ele aldıkları anlaşılır. Bir olasılıkla haklı olan onlardır, çünkü tıp bilimi, Siraküza önünde Perikles'i öldüren virüsle (elbette eğer virüs sözcüğü kolayca kullanılmış bir sözcükten başka birşey ise), Hipokrat tarafından betimlenen ve son tıp incelemelerinin bize uydurma bir veba türü olarak değerlendirildiği vebada ortaya çıkan virüs arasında temel bir ayrım göstermekte zorlanırdı. Ve aynı incelemelere göre, asıl veba, olsa olsa Nil'in taşmasıyla açılan mezarlardan yayılarak Mısır'dan gelen vebadır. İncil ve Herodot, 180.000 kişilik Asur ordusunu bir gecede yok ederek Mısır İmparatorluğu'nu kurtaran, şiddetli ve gelip geçici bir vebanın ortaya çıkışını belirtirlerken aynı düşüncededirler. Eğer olay doğru ise, yıkımı, yazgı dediğimiz şeyle sıkı bağıntısı olan akıllı bir gücün dolaysız aracı ya da somutlaşması olarak düşünmek gerekir.

Ve bunu, o gece Asurlu askerlerin üzerine atılıp birkaç saat içinde giysilerini parçalamış fare ordusunu kullanarak da yapar, kullanmaya da. Bu olay, İ.Ö. 660 yıllarında, bir iktidar değişimi sırasında, Japonya'nın kutsal Makeo kentinde ansızın ortaya çıkan salgına benzetelebilir.

1502 yılında, Fransa'nın Provence bölgesinde ortaya çıkan ve Nostradamus'a ilk kez lokmanlık yeteneklerini uygulama fırsatını veren veba salgını, düzlemde en derin kargaşalarla, kralların tahttan indirilişleri ya da ölümleriyle, kentlerin yıkılmaları ve haritadan silinmeleriyle, depremlerle, her türlü manyetik olguyla, siyasal ya da kozmik düzlemde, birbiri ardından yinelenen Musevi göçleriyle, doğal yıkımlarla aynı tarihlere rastlamıştır, bunlara neden olanlarsa, etkilerini ön-göremeyecek denli aptal ve arzulayacak denli de yoldan çıkmış değildir.

Tarihçilerin ve tıpçıların, veba hakkında yanılırları ne olursa olsun, sanırım, onun bir tür psişik kendiliği olan ve bir virüsle taşınmayan hastalık olduğu düşüncesinde birleşebiliriz. Tarih kitapları ve Günlüklerin bize anlattığı tüm bulaşıcı veba olaylarını özenle çözümlemek istersek, bulaşıcılığı ilişki sonucu gerçek anlamda kesin olan tek bir olay bulmakta zorlanırsanız ve Boccacio'un andığı, vebalılarının sarıldığı çarşafı koklayınca ölen domuz yavruları örneği, olsa olsa domuz yavrusu etiyle vebanın doğası arasındaki bir tür gizemli yakınlığı

kanıtlar, bu da gene özenle incelenmesi gereken bir konudur.

Gerçek bir hastalık kendiliği düşüncesi yoktur, aklın bazı olguların özelliklerini nitелеmek için üzerinde geçici olarak düşünce birliğine varabileceği kalıplar vardır, ve öyle görünüyor ki, aşağıda betimlenen bir veba üzerinde düşünce birliğine varılabilir.

Çok belirgin her türlü fiziksel ya da ruhsal rahatsızlık başlamadan önce, hastanın gövdesini yer yer kırmızı lekeler kaplar ve hasta bunu ancak kararmaya başladığı sırada birdenbire ayırmsar. Korkmaya bile zaman yoktur, kafasının içi kaynamaya ve ağırlaşarak büyümeye başlar ve hasta yatağa düşer. İşte o zaman, korkunç bir yorgunluk, merkezi manyetikli bir çekimin ikiye bölünüp yokluğa doğru çekilen moleküllerinin yorgunluğu tüm varlığını sarar. Sersemlemiş, altüst olmuş, düzeni bozulmuş doku sıvıları, bedeninin her yanında koşar gibidir. Midesi kalkar, karnının içi dişlerinin arasından dışarıya fırlamak ister gibidir. Nabızı, bazan bir gölge, bir nabız gücüllüğü oluncaya dek yavaşlar, bazan da dört nala koşar gibi atar, içindeki ateşin kaynağını, aklının su gibi akan sapışını izler. Yüreği gibi hızlı hızlı, dolu dolu, küt küt atan, bu yoğun, dopdolu, gümbürtülü nabız; bu önce alev alev, kırmızı, sonra donuk gözler; bu önce beyaz, sonra kırmızı, daha sonra kömür gibi kapkara ve yarık yarık, kocaman ve şişkin, soluk soluğa kalmış dil, hepsi eşi görülmedik bir organik fırtınanın habercisidir. Yeraltı fırtınalarına uğramış bir yanardağı andıran ve yıldırım düşmüş bir toprak gibi yarık yarık olmuş doku sıvıları dışarıya çıkış noktası arar. Kırmızı lekelerin ortasında daha da yakıcı noktalar belirir ve derisi, bunların çevresinde bir lav tabakasının altındaki hava kabarcıklarını andıran kabarcıklar gibi kabarıp. Ve bu kabarcıklar halkalarla çevrilir, bunların sonuncusu tam anlamıyla akkor durumuna gelmiş Satürn gezegeninin çevresindeki halka gibi bir hıyarcığın en uç sınır noktasıdır.

Gövdenin her yanına ağ gibi yayılır. Ama, yanardağların nasıl yer yüzünde yeğledikleri yerler varsa, yangılanan hıyarcıkların da gövdede gözde yerleri vardır. Kasıktan iki üç parmak uzakta, koltuk altlarında, bezlerin işlevlerini sürekli düzenli olarak yerine getirdiği, duruma göre, organizmanın ya canlılığını yitirdiği ya da içindeki pisliği dışarı attığı duyarlı bölgelerde hıyarcıklar ortaya çıkar. Bir noktada belirginleşen şiddetli bir yangı, çoğu zaman, merkezi sistemin gücünden hiçbir şey yitmediğini ve bir acının yatışmasının, hatta iyileşmenin olası olduğunu gösterir. Vebanın en şiddetli olanı, içte kalan öfkelenmeler gibi belirtilerini açığa vurmayaandır.

Vebalı bir hastanın kadavrası açılınca doku bozukluğu görülmez.

Organizmanın ağırlaşmış ve ölü artıklarını süzmekle görevli safra kesesi patlayıverecekmiş gibi, siyah ve yapışkan bir sıvıyla doludur ve öylesine dolgundur ki, yeni bir maddeyi çağırıştırır. Atardamar ve toplardamarlardaki kan da siyah ve yapışkandır. Gövde taş gibi serttir. Mide zarının iç çeperlerinde sayısız kan pıncıkları doğmuş gibidir. Her şey salgılarda köklü bir düzensizliği gösterir. Ama, cüzzam ya da frengide olduğu gibi, maddenin ne yıkımı, ne yok olması söz konusudur. En kanlı düzensizliklerin olduğu, sindirilen maddelerin görülmemiş derecede çürüdüğü ve taşlaştığı bölge olan bağırsaklarsa, organik olarak bozulmamıştır. Camsı ve sert, asit bileşimli bir alet, parlak bir bıçakla, içindeki katılaşmış irini, bazı insan kurban etmelerde olduğu gibi, kesilip alınması gereken safra kesesi ise iyice şişkinleşmiştir, yer yer kırılacak gibidir, ama olduğu gibi durur, bir zerreciği bile eksik değildir, üzerinde gözle görülür hiçbir doku bozulması yoktur, kendinden birşey yitirmemiştir.

Bununla birlikte, bazı durumlarda, doku bozukluğuna uğramış akciğer ve beyin siyahlaşır ve kangrenleşir. Akciğer yumuşamış, gelişigüzel doğranmıştır, bilmem hangi siyah maddenin yongaları gibidir; beyin ise, erimiş, törpülenmiş ve bir tür kömür tozuna dönüşmüştür.⁽²⁾

Bu olayla ilgili olarak iki önemli saptama yapmak gerekir: birincisi, akciğer ve beyin kangrensiz de olsa, veba belirtilerinin yeterli olduğu, vebalı kişinin herhangi bir organının çürümeden hesabının görüldüğüdür. Organizma, ölmekte karar kılmak için önemsiz de bulsa, bir noktada yoğunlaşan fiziksel bir kangrenin varlığına gerek duymaz.

İkinci saptama da, gerçek anlamda veba nedeniyle doku bozukluğuna uğrayan tek iki organın, beyin ve akciğerin her ikisinin de, doğrudan bilinç ve iradeye bağlı olmasıdır. İnsan, kendisini düşünmek ya da solumaktan alıkoyabilir, solunumunu hızlandırabilir, istediği gibi ayarlayabilir, onu dilediğince, bilinçli ya da bilinçsiz kılabilir, biri doğrudan sempatik sinir sistemine bağlı kalarak kendiliğinden, öbürü de beynin yeniden bilinçli duruma gelmiş tepilerine uyma biçiminde olmak üzere iki tür soluma arasında bir denge sağlayabilir.

Bunun yanında, düşünceler de hızlandırılabilir, yavaşlatılabilir, tartımlanabilir. Aklın bilinçdışı işleyişi bir düzene bağlanabilir. Doku sıvılarının karaciğerden süzülmesi, yürek ve atardamarlarla kanın organizmaya yeniden dağıtılması yönlendirilemez, sindirim denetlenemez, maddelerin barsaklarda ıtrahı durdurulamaz. Öyleyse veba, varlığını en önemli yerlerde gösterir gibidir, gövdenin en önemli yerlerini, tüm elverişli fiziksel konumları, insan iradesine, bilincine, aklına yakın

olan yerleri ve onların kendilerini göstermek üzere olduğu yerleri yeğler gibidir.

1880'li yıllarda, vebadan ölen Hindicininlilerin kadvraları üzerinde çalışan Yersin adlı bir Fransız hekim, ancak mikroskopla ayımsanabilen, kısa kuyruklu ve yuvarlak kafalı bir dere iskorpitini bir yana ayırarak ona veba mikrobu adını verir. Bu, benim gözümde, olsa olsa virüsün gelişmesinin herhangi bir evresinde ortaya çıkan, çok küçük, gözle görülemeyecek denli küçük maddesel bir ögedir, hiçbir zaman vebayı açıklayamaz. Bu doktorun bana, virüslü ya da virüssüz, tüm büyük vebaların, niçin beş aylık bir ömrü olduğunu ve bu süre geçtikten sonra, salgının gücünün azaldığını, ayrıca, 1720'de Languedoc'a uğrayan Osmanlı elçisinin nasıl olup da Avignon ve Toulouse üzerinden Nice'i Bordeaux'ya bağlayan bir hattı, salgının coğrafi dağılımında uç nokta olarak gösterebildiğini söylemesini yeğlerdim. Olaylar onu haklı çıkarmıştı.

Bütün bunlar, yasaları bilimsel olarak açıklanamayan ve coğrafi kaynağını belirleme isteği bile aptalca olan bir illetin tinsel fizyonomisini ortaya çıkarıyor. Çünkü, ne Mısır vebası Doğu vebasıdır, ne Hipokrat'ın vebası Siraküza ya da Floransa vebasıdır, ne de Ortaçağ Avrupası'na elli milyon ölü verdiren veba Afrika vebasıdır. Kimse, vebanın neden kaçan korkağı öldürüp de cesetler karşısında mutlu olan keyif ehli bir kişinin canını bağışladığını söyleyemez. İffet, yalnızlık, uzaklaşma niçin salgın karşısında geçersiz kalır da, Boccacio ile iki zengin yoldaşı ve şehvet düşkününü yedi dindar kadın gibi, kıra çekilen cinsel haz düşkününü bir grup, vebanın ortadan kalkacağı sıcak günleri huzurla bekleyebilir. Ve niçin, önünde bir dizi askerle içine girilmesi yasaklanan savaş kalesine dönüşmüş bir şatoda, veba, tüm garnizonu ve işgalcileri cesede dönüştürür de bulaşıcı hastalığa en yakın silahlı askerlerin canını bağışlar. Ayrıca, geçen yüzyılın sonlarında, Mısır'da vebanın azdığı sıralarda, Mehmet Ali Paşa'nın ordu yardımıyla oluşturduğu sağlık ekipleri, ibadet yerlerini, okulları, haphaneleri ve sarayları korumakta o denli etkili olurken, Doğu vebasının tüm belirtilerini taşıyan bir vebanın çeşitli odaklarının, Ortaçağ Avrupa'sında, Doğu'yla hiç ilişkisi olmayan değişik yerlerde ansızın patlak vermesini kim açıklayabilir.

Bu tuhaflıklardan, bu gizlemlerden, bu çelişki ve özelliklerden yola çıkarak insan organizmasını ve canını parçalayacak ve şiddetle kasacak denli çökerten ve bir ağrı gibi yoğunlaşarak arttığı ve saplandığı

ölçüde, yollarını ve etkilerini duyuların her alanında artıran bir illetin tinsel fizyonomisini oluşturmak gerekir.

Ama vebanın, mikrop, fare ve ilişki olmadan da yayıldığı bu tinsel özgürlükten, aşağıda çözümlenmeye çalışacağım bir gösterinin mutlak ve karanlık oyunu çıkarılabilir.

Veba bir kente yerleşince düzenli kurumlar çöker, artık ortada ne yol hizmetleri, ne ordu, ne güvenlik, ne belediye kalır, ölülerin yakılması için rastgele eller yakmalıkları yakar. Her aile kendi yakmalığı olsun ister. Sonra, odun yer ve ateş azalınca, yakmalıkların çevresinde aile çekişmeleri başlar, ama bunu hemen sonra toplu bir kaçış izler, çünkü cesetler çok fazladır. Sokaklar daha başında, kıyısından köşesinden hayvanların kemirdiği cesetlerle dolmuştur, çökmek üzere olan piramitler oluştururlar. Kokuları havada bir alev gibi yükselir. Koca sokaklar, ceset yığınlarıyla kapanmıştır. İşte o zaman, evlerin kapıları açılır, kafaları korkunç imgelerle dolu sayıklayan vebalılar uluyarak sokaklara dağılır. İç organlarına dek işleyen ve tüm organizmalarını saran illet, ruhları yoluyla fişek gibi dışarıya fişkirir. Hıyarcığı, kırmızı boğumu, ağrısı, sayıklaması olmayan öbür vebalılar gururla kendilerini aynada seyredeler, sağlıktan yorgun düşmüşçesine ve öteki vebalılara küçümsemeyle bakarak süs aletleri ellerinde ölürler.

Cesetlerden fişkiran koyu, afyon rengi, iç bulandırıcı kanlı dereleler üzerinde, balmumundan yapılmış giysileriyle, bir karış burunlu, gözlüklü, biri ayakkabı pençesi biçiminde yatay, öbürü kendilerini mikroptan korumak için dikey olmak üzere, iki kat tahta levhanın birleştirilmesiyle yapılmış bir tür Japon takunyalı tuhaf kişiler, kendilerinin korda gömülmelerini önleyemeyecek saçma dualar okuyarak geçerler. Bu cahil doktorlar, yalnızca korkularını ve çocuksuluklarını sergilerler.

Taşkın açgözlülükleriyle bağışıklık kazanmış ayak takımı açık evlere girer ve kullanılamayacaklarını bile bile değerli nesnelere el koyar. Tiyatro işte o zaman başlar. Tiyatro, yani o anda bir yararı bulunmayan, boşuna edimlere yönelten dolaysız nedensizlik.

Son yaşayanlar iyice azar, o zamana dek uysal ve erdemli olan oğul babasını öldürür; cinsel arzularına egemen kişi yakınlarının arkadan ırzına geçer. Şehvet düşkününü arılaşır. Cimri altınlarını avuç avuç pencereden fırlatır. Savaş kahramanı, bir zamanlar kurtarmak için canını verdiği kenti ateşe verir. Kibar kişi süslenir, ceset çukurlarında geziye çıkar. Ne yasa yokluğu, ne yakında ölme düşüncesi, ölümün hiçbir şeyi bitiremeyeceğine inanan insanların böylesine nedensizce

saçma edimlerini nedenlendirmeye yetmez. Peki, kaçacak yerde orda kalan ve raslantıyla üst üste yığılmış cesetler altında kalmış, yarı yarıya ezilmiş, ölmek üzere, hatta ölmüş kadınlar karşısında cinsel bir zevk tatmaya çalışan iyileşmiş vebalılardaki yükselen erotik ateş itkisini nasıl açıklamalı?

Ama, böylesine sayrıl bir nedensizliği ortaya çıkarmak için büyük bir yıkım gerekiyorsa ve bu yıkımın adı veba ise, bu nedensizliğin ederinin ne olduğunu, belki tüm kişiliğimize bakarak araştırmak gerekir. Gövdesinde bir yitim ve ayrıca, üzerinde, mutlak ve hemen hemen soyut bir illetin her tür yara belirtisi olmaksızın ölen bir vebalının durumu, duyguları tümüyle gerçek için araştıran ve yarar gütmeksizin gerçek için altüst olan bir tiyatro oyuncusunun durumu aynıdır. Tiyatro oyuncusunun, fiziksel görünümündeki her şey, vebalıda olduğu gibi yaşamın doruk noktada tepki verdiğini, bununla birlikte, kayda değer hiçbir şey olmadığını gösterir.

Kendi imgelerinin peşinde çığlıklar atarak koşan bir vebalıyla, duyarlılığının peşindeki tiyatro oyuncusu arasında, yaşamında asla düşünemeyeceği ve belki de imgeleyemeyeceği kişiliklerden oluşan ve bu kişilikleri, cesetlerden ve sayıklayan akıl hastalarından oluşmuş bir kalabalığın ortasında gerçekleştiren canlıyla, sırası değilken kişiler yaratan ve onları, aynı zamanda ölgün ve sayıklayan bir kitleye sunan özan arasında başka benzerlikler vardır, bu benzerlikler önemli gerçeklerin hesabını verir ve tiyatro eylemini veba eylemi gibi gerçek bir salgının düzlemine taşır.

Güçlü bir fiziksel dağınıklık durumuyla bağıntılı veba imgelerinin, tükenmekte olan tinsel bir gücün son fişekleri gibi olduğu yerde, tiyatrodaki şiir imgeleri, yörüngesini duyulabilirin alanında başlatan ve gerçeksiz de edebilen tinsel bir güçtür. Tiyatro oyuncusu bir kez aşırı öfkeye kapıldı mı, kendisini bir cinayeti işlemekten alıkoyması için gerekli olan erdem, bir katile hasmını öldürebilmek için gereken gözüpeklilikten sonsuz derecede fazladır, ve işte burada, tiyatrodaki bir duygunun etkisi, tüm nedensizliği içinde gerçekleşmiş bir duygunun- kinden sonsuz derecede daha değerli birşey olarak ortaya çıkar.

Katilin tükenen kudurganlığı karşısında, trajedi oyuncusunun kudurganlığı katıksız ve kapalı bir alan içinde kalır. Katilin kudurganlığı bir edimi yerine getirmiştir ve kendisini esinleyen, ancak bundan böyle onu besleyemeyecek olan güçle iletişimini yitirir. Bir biçim almıştır, oyuncunun biçimini; belirginleştiği ölçüde kendini yadsır, tümellikte silinip gider.

Şimdi, vebanın bu tinsel imgesinin varlığı benimsenecek olursa, vebalı kişinin altüst olmuş doku sıvılarını, bir düzensizliğin katılaşmış ve somut yüzü olarak, yani başka düzlemlerde, çatışmalara, savaşım-lara, yıkımlara ve bozgunlara denk düşen bir düzensizliğin yüzü olarak ele alacağız. Akıl hastanesindeki bir delinin kullanılmayan umutsuzluğunun ve haykırışlarının veba nedeni olmaması nasıl olanaksız değil-se, dış olayların, siyasal çekişmelerin, doğal yıkımların, devrim düzeni ve savaş düzensizliğinin, tiyatro düzlemine taşındığında, kendilerine bir salgın gücüyle bakanların duyarlılıklarına boşaldığı da öylesine kabul edilebilir.

Saint-Augustin, *La Cité de Dieu* adlı yapıtında, organları yok etmeden öldüren veba ile yalnızca bir kişinin değil, bir halkın da ruhunda, onu öldürmeksizin en gizemli bozulmalara neden olan tiyatro ara-sındaki eylem benzerliğini dile getirir.

"Siz, bilmeyenler, biliniz ki," der, "Roma'daki bu sahne oyunlarını, bu iğrençlik gösterilerini insanların kötülük alışkanlıkları değil, tanrıların buyrukları yerleştirmiştir. Böylesi tanrıların önünde diz çökmektense, Scipion'un(*) önünde diz çökmek daha mantıklı olurdu; hiç kuşku yok ki, dinsel önderlerinin düzeyinde değillerdi!..."

"Tanrıların, insanları öldüren vebayı yatıştırmak için, kendi onurlarına ısrarla sahne oyunları isterler, dinsel önderiniz ise, ruhları yozlaştıran bu vebadan kaçınmak isterken, sahnenin kurulmasına da karşı çıkar. Eğer içinizde, ruhu bedene yeğlemek için hâlâ zekâ parıltısı kaldıysa, tapınmanızı hakedeni seçin, çünkü salgının insan bedeni-ninde son bulacağını öngören Kötü Ruhlar, daha çok tehlikeli bir yıkı-mı salıverme fırsatına sevinçle sarılırlar, çünkü bu yıkım insan bedeni-ne değil, törelere saldırır. Gerçekten de, Roma'nın yağmalanmasından kaçarak Kartaca'ya sığınanların içini saran ve onları palyoçaları seyretmek için, birbirleriyle yarışmasına sayıklatarak tiyatroya götüren bu öldürücü tutku, bir tür gözü kapalı bağlanmışlıktır; şu son zamanlarda bile gösterilerin içimizde yarattığı yozlaşma budur."

Kolaylıkla başkalarına da geçen bu sabuklamanın kesin nedenle-rini vermekte yarar yok. Sinirsel organizmanın, belirli bir zaman so-nunda, en ince müziklerin titreşimlerine, bundan bir tür sürekli deği-şimi çıkarıncaya dek neden sıkıca bağlandığını araştırmak da öyle. Her şeyden önce, tiyatro oyununun veba gibi bir sabuklama olması ve in-sandan insana geçmesi gerektiğini kabul etmek gerekir.

(*) Scipion Nasica, Roma tiyatrolarının dümdüz yapılmasını ve mahzenlerinin doldurulmasını emreden papazdır. (ç. n.)

Akıl gördüğü şeye inanır ve inandığı şeyi yapar: büyülenmenin gizi budur. Saint Augustin de, metninde, bu büyülenmenin gerçekliği-ne bir an bile kuşkuyla bakmaz.

Bununla birlikte, ruhta kendisini büyüleyecek bir gösteri yaratmak için aranması gereken bazı koşullar vardır ve bu sıradan bir sanat sorunu değildir.

Çünkü, tiyatro vebaya benziyorsa, bu onun geniş topluluklar üzerinde etkili olmasından ve onların yaşamını aynı yönde altüst etmesinden değildir yalnızca. Tiyatroda da, vebada olduğu gibi, hem yengi hem öç alma duygusuna değgin birşeyler vardır. Vebanın geçtiği her yerde kendiliğinden tutuşturduğu yangın, çok iyi sezinlendiği gibi, geniş bir tasfiyeden başka birşey değildir.

Bu denli eksiksiz bir toplumsal yıkım, böylesine organik bir düzensizlik, bu kötü alışkanlıklar taşkınlığı, ruhu sıkı ve çileden çıkararak bu bir tür tümçül şeytan kovma ayini, aynı zamanda, sonsuz bir güç olan ve tüm doğa güçlerinin canlı olarak, hem de doğanın önemli birşeyleri gerçekleştireceği sırada içinde bulunduğu bir durumun varlığını gösterir.

Veba, uyuyan imgeleri, sinsi bir düzensizliği alır, onları ansızın en ölçüsüz jestlere dek vardırır; tiyatro da jestleri alır ve onları çileden çıkarır: veba gibi o da, var olanla olmayan, olabilirliğin gücüllüğüyle maddeleşmiş doğada var olan şey arasındaki zinciri yeniden yaratır. Suskunluk anları, müziksel duraklar, kan kesilmeleri, mizaç kışkırtmaları, kafamızda ansızın uyanan yangılı imge tepileri gibi etkinlik gösteren değişmece ve örnek simge kavramına ulaşır; içimizde uyuyan tüm çatışmaları, tüm güçleriyle yeniden geri getirir ve bu güçlere, bizim simge olarak selamladığımız adlar verir: bir de bakarız ki, gözümüzün önünde, olanaksız bir tepinmeyle birbirlerinin üzerine çullanan simgelerin savaşı vardır; çünkü tiyatro, ancak olanaksız olanın görünür biçimde olası kılındığı ve sahneye geçen şiirin gerçekleştirilen simgeleri beslemeye ve kızıştırmaya başladığı anda gerçekleşebilir.

Olgunlaşmış güçlerin göstergesi olan, ama o ana dek tutsak tutulan ve gerçekte kullanılabilir olmayan bu simgeler, doğası gereği toplumların yaşamına düşman olan eylemlere yerleşme ve yaşama hakkı tanıyan inanılmaz imgeler biçiminde ortaya çıkar.

Gerçek bir tiyatro oyunu, duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar, ve ancak gücül kaldığında gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar.

Böylece, Ford'un *Annabella*'sında, perde açılır açılmaz büyük bir şaşkınlık içinde, küstahça yakın akrabasıyla sevişme hakkı istemesinden dolayı üzerine çullanan ve bu isteğini herkese duyuracak ve kanıtlayacak denli de bilinçli ve dirik kalabilmek için tüm gücünü kullanan bir kişi görürüz.

Bir an bile duraksamaz, bir dakika bile kararsızlık içinde kalmaz, böylece karşısına çıkarılabilecek tüm engellerin kendisine vız geldiğini gösterir. O yiğitliğiyle bir katil, gözüpekliliği ve gururuyla bir yiğittir. Her şey onu buna yöneltir ve coşturur, artık onun için ne yeryüzü vardır, ne gökyüzü, yalnızca çırpınan tutkusunun gücü vardır, kendisi denli yiğit *Annabella*'nın başkaldırması tutkusu da buna karşılık vermekten geri durmaz.

"Ağlıyorum," der *Annabella*, "ama pişmanlıktan değil, tutkumu doyuma ulaştıramama kaygısından ağlıyorum". İki de, yasaların set vurduğu ve hor gördüğü insanüstü tutkuları uğruna, sahteci, yalancı, ikiyüzlü olmuşlardır, ama tutkularını yasaların üstüne çıkaracaklardır.

Öce karşı öç, suçla karşı suç. Bizim; tehlikede, kapana sıkışmış, artık kurtuluş umutları yok sandığımız ve kurbanlar diye üzölmeye başladığımız yerde, onlar gözdağına gözdağı, silaha silaha, yazgıya karşı çıkmaya hazır olduklarını ortaya koyarlar.

Biz de onlarla birlikte, taşkınlıktan taşkınlığa, başkaldırıdan başkaldırıya yol alırız. Eşini aldatığı ve yakın akrabasıyla seviştiği ortaya çıkan *Annabella*, ayaklar altına alınır, lanetlenir, saçlarından sürüklenir, ama bir kurtuluş yolu aramak yerine, celladını kışkırtmasını ve bir tür inatçı yiğitlikle şarkı söylediğini görünce şaşkınlığımız artar. İşte, hiçbir şeyin onu asla durduramayacağı düşüncesini, biz seyircilerde, bunaltırcasına, soluk soluğa yaşatan bu örnek ve bitimsiz aşk, bu salt başkaldırıdır.

Başkaldırıda salt bir özgürlük örneği arıyorsak, Ford'un *Annabella*'sı, salt tehlike imgesiyle ilintili bu şiirsel örneği sunar bize.

Dehşetin, kanın, nefretin, gülünç düşürülen yasaların, son olarak da başkaldırının kutsallaştırdığı şiirin doruk noktasına ulaştığımızı sandığımızda, hiçbir şeyin engelleyemeyeceği baş döndüren bir sarhoşlukla daha da ötelere gitmeye artık zorunluyuzdur.

Ama sonunda, bu bir öç alma, önüne geçilmez bir cinayet uğruna gözüpeklilik yolunda ölmek bu, diye düşünürüz.

Ama hayır. Ya Giovanni, coşkulu bir büyük ozanın esin verdiği bu âşik, hem bir tür coşkulu ve tanımlanmaz cinayetele cinayetin ve öç almanın da üstüne, hem de yasaların, aktörenin ve aynı zamanda kendi-

lerine töreyi koruyor süsü verenleri şaşırtan büyük bir nefretle nefretin üstüne çıkar.

Çok ustaca bir tuzak düzenlenmiştir, verilen büyük bir şölende, çağrılılar arasında gizlenen kiralık katiller, maşalar, işaret verilir verilmez onun üzerine atılmaya hazırdırlar. Ama kapana sıkışmış, kurtuluş umudu kalmayan gücünü aşkından alan bu yiğit kişi, hiç kimseye aşkını yargılama fırsatı vermez.

Siz aşkımın derisini yüzmek istiyorsunuz, der gibidir o, bu aşkı suratınıza çarpacağım, sizin çıkamayacağınız yükseklikteki bu aşkın kaniyle suratınızı ıslatacağım.

Ve sevgilisini öldürür, yüreğini, çağrılıların belki de kendisini parçalayarak yemeyi umdukları şölenin ortasında, onunla beslenecekmiş gibi söker alır.

İdam edilmeden önce de kendisiyle aşkının arasına girmeye yeltenen hasmını, kızkardeşinin kocasını öldürür, hem de son nefesini veriyormuş gibi irkildiği son bir kavgada öldürür onu.

Demek ki, veba gibi tiyatro da, kendi sunduğu örneklerle insan ruhunu çatışmalarının kaynağına getiren olağanüstü güçlerin çağrısıdır. Ford'un tutkusallık örneği de, çok iyi anlaşılacağı gibi, tümüyle görkemli ve temel bir çalışmanın simgesidir yalnızca.

Mystères(*) d'Eleusis'lerde, katıksız biçimiyle verilmiş olan ve gerçekten görülür kılınmış Kötülüğün tüyler ürpertici biçimde ortaya çıkışı, her gerçek tiyatronun yeniden bulmak zorunda olduğu bazı antik trajedilerin karanlık zamanına rastlar.

Temel tiyatro vebaya benziyorsa, bulaşıcı olduğundan değil, veba gibi bir kişi ya da kitle üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fıskırmasından ve açınlama, öne çıkış olmasındandır.

Veba gibi tiyatro da kötülük zamanıdır, karanlık güçlerin utkusudur, bu güçleri, daha da derin bir güç sönünceye dek besler.

Vebada olduğu gibi tiyatrodada da bir tür şaşırtıcı güneş, zor ve olanaksız olanın bile birdenbire olağan bir öğemiz gibi olduğu olağandışı yoğunlukta bir ışık vardır. Ve Ford'un *Annabella*'sı, her geçerli tiyatro yapıtı gibi, bu şaşırtıcı güneşin ışınları altındadır. O, can çekişen kişinin derece derece, aşama aşama kişiliğini şişirdiği, yaşayan birisinin de gittikçe görkemli ve fazlasıyla gergin bir yaratık olduğu veba özgürlüğünü anırtır.

(*) Mystères, çoğunlukla kutsal kitaplardan alınmış konuları işleyen, uzun, bol oyunculu dinsel oyunlara verilen ad; Kötülük (örneğin şeytan) bu oyunların temel kahramanlarındandır. (ç. n.)

Şimdi, her gerçek özgürlüğün siyah olduğu ve neden siyah olduğu bilinmeyen cinsel özgürlükle kaçınılmaz bir biçimde karıştırıldığı söylenebilir. Çünkü, cinsel arzu ve yaşama özgürlüğünün simgesi Platon Eros'unun, yaşama doğru her an yenilenmiş bir güçle, doğal ve arı olmayan bir canlılıkla, yaşamak ve ivedi davranmak olayında, pis iğrenç ve yüzkarası olan ne varsa hepsiyle özdeşleştirilen *Libidonun* karanlık örtüsü altında yitip gidişinden bu yana çok zaman geçmiştir.

İşte, bu nedenle tüm tanınmış Söylenler siyahtır ve dünyanın yaratılmasıyla birlikte ortaya çıkan ilk cinsel paylaşımı ve ilk öz kırımını yığınlara anlatan tüm o güzelim Masallar, kırım, işkence, akıtılan kan ortamı dışında tasarlanamaz.

Veba gibi tiyatro da, bu kırıma, bu temel ayrılığa benzer. O, çatışmaları çözümler, güçleri ortaya çıkarır, olabirlikleri eyleme geçirir, bu olabirlikler ve güçler siyahsa, bu vebanın ya da tiyatronun değil, yaşamın yanılışıdır.

Biz, yaşamın olduğu ve bize yaşatıldığı biçimiyle birçok coşku konusunu sunduğunu görmüyoruz. Öyle görünüyor ki, veba tarafından ve ortaklaşa olarak hem aktörel, hem de toplumsal dev bir çibana neşter vuruluyor; ve veba gibi tiyatro da yaraya ortaklaşa bir neşter vurmak için yaratılmıştır.

Saint Augustin'in söylediği gibi, toplumun bünyesine akıtılan tiyatro ağısının o toplumu dağıtması olasıdır, ama o bunu, bir vebanın, öç alan bir yıkımın saf çağların tanrı eli var gözüyle bakmış olduğu ve her jestin bir jestle, her etkinin tepkisiyle denkleştirildiği bir doğa yasasının uygulamasından başka birşey olmayan kurtarıcı bir bulaşıcı hastalığın yaptığı biçimde yapar.

Tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir illettir. Aynı biçimde, tiyatro da yıkım olmadıkça elde edilemeyen en yüce denge olduğu için bir illettir. O, ruhu enerjilerini yücelten bir sabuklamaya çağırır; ve sonuç olarak, insansal açıdan tiyatro eyleminin veba eylemi gibi ondurucu olduğu görülür, çünkü insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalını, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyuların en ince noktalarına dek işleyen maddenin boğucu devinimsizliğini silkeler; ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onları alını yazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınamayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır.

Ve şimdi ortaya çıkan sorun, çökmekte olan, bunu ayırmsayama-
dan intihar eden bu dünyada, bu üstün tiyatro kavramını benimsettir-
tecek ve artık inanmadığımız dogmaların doğal ve büyüleyici dengini
hepimize geri verecek bir küçük insan özeğinin bulunup bulunmayaca-
ğıdır.

SAHNEYE KOYMA VE METAFİZİK⁽¹⁾

Louvre Müzesi'nde tanınmış olup olmadığını bilmediğim, ama adı sa-
nat tarihinde hiçbir zaman önemli bir dönemin temsilcisi olarak geç-
meyen Primitif bir sanatçının tablosu vardır. Bu Primitifin adı Lucas
Van den Leyden'dir ve benim gözümde, kendisinden sonraki dört beş
yüzyıllık resim sanatı tarihini yararsız ve hiç olmamış kılar. Sözüünü et-
tiğim tablonun adı Lut'un Kızları'dır, konusu, o çağlardaki moda konu
İncil'den alınmıştır. Kuşkusuz, Ortaçağda İncil bugün bizim onu anla-
dığımız biçimde anlaşılmıyordu ve bu tablo, ondan çıkarılabilecek
mistik sonuçların olağandışı bir örneğidir. Her ne olursa olsun, etkile-
yici yanı uzaktan bile görülebilir, yıldırım gibi çarpan bir tür görsel
uyumla kişiyi şaşırtır, yani yoğunluğu bütünüyle etkileyici ve ilk ba-
kışta yansır demek istiyorum. Daha neyin söz konusu olduğunu göre-
meden bile, orada bazı önemli şeyler olup bittiğini içimizde duyarız ve
sanki işitme duyumuz görme duyumuzla aynı anda etkilenir. Son de-
rece önemli düşünsel bir dram, ancak rüzgâr ya da daha güçlü bir yıkı-
mın, yıldırımlarını yağdırmaya sürükleyeceği bulutların ansızın küme
küme toplanması gibi parça parça oluşur sanki.

Ve gerçekten, tablodaki gökyüzü karanlık ve ağırdır, ama daha
dramın gökyüzünde doğduğunu ve gökyüzünde geçtiğini ayırmsaya-
madan bile, tablodaki özel ışık bezemesi, biçimler yığını, uzaktan edi-
nilen izlenim, kısacası her şey, resim sanatında herhangi bir Yükselme
Devri ressamının bile bize dengini sunmadığını rahatlıkla söyleyebile-
ceğim bir tür doğa dramının habercisidir.

Deniz kıyısında kurulmuş bir çadır, çadırın önüne oturmuş o gü-
zel kızıl sakalıyla zırh giysili Lut, sanki bir fahişeler şölenindeymiş gi-
bi kızlarının gösterisini izler.

Ve gerçekten, kızlar kurumlu bir havadadır, bazıları çocuk anaları
gibi saçlarını taramıştır, bazıları da kadın savaşçılar gibi savaş eğitim-

dedir ve sanki, babalarını büyülemekten, oyuncağı ya da aleti gibi görev görmekten başka amaçları olmamış gibidir. İşte, ressamın tutkulu imgelerle geliştirdiği yakın akrabayla sevişme izleğinin çarpıcı özelliği böyle ortaya çıkar. Bu onun çağdaş bir insan gibi, yani bizim de anlayabileceğimiz gibi, derin cinselliği kesin olarak bütünüyle anladığının kanıtıdır. Bu izleğin derin, ama şiirsel cinsellik özelliğini, bizim kadar onun da gözden kaçırmadığının kanıtıdır.

Tablonun solunda ve biraz art düzlemde, çevresinde kayalar, ağaçlar, bitkiler, yer yer evlerle belirginleştirilmiş ve koruma taşlarıyla işaretlenmiş kıvrımlı yollar bulunan inanılmaz yükseklikteki siyah bir kule yükselir ve bu yollardan biri, başarılı bir görüme ustalığıyla, bir sürü biçimin arasından bir an gelir belirgin olarak ayrılır, bir köprüyü geçerek, sonunda, bulutlar arasından taşan ve yöreye rastgele yağmur gibi serpiştiren ışık fırtınasının bir dalgasını kucaklar. Fondaki deniz son derece yükselmiştir ve üstelik, gökyüzünün bir köşesinde kaynayan ateş yumağına oranla son derece dingindir.

Bir şenlik fişeğinin çıtırdayışında, geceleyn yıldızların, maytapların ışık bombalarının parıltıları arasından, bir ışık sanrısı içinde gecenin üzerine çiziliveren manzaranın, ağaçlar, kule, dağlar ve evler gibi bazı ayrıntılarının gözlerimizin önünde beliriverdiğini gördüğümüz olur ve bunların ışıkta belirişleri, belleğimizde bu sesli yırtılma düşüncesiyle kesin bir biçimde birleşir; manzaradaki diğer görünümünün, kendi ışıklarına da sahip olsalar, gökyüzünde beliren ateşe boyun eğişlerini, ancak, ondan doğan ve onun yıkma gücünü gösterebilmesi için oraya yerleştirilen canlı işaret noktaları gibi, yavaşlatılmış yankı türleri gibi, her şeye karşın onunla ilişkide olduklarını söyleyerek güzel bir biçimde dile getirmek olanaklıdır.

Zaten, ressamın bu ateşi betimleme biçiminde, dondurulmuş bir anlatım içinde, hâlâ eylem durumunda ve devingen bir öge gibi, son derece enerji dolu ve şaşırtıcı birşeyler vardır. Bu etkiye hangi yollardan ulaşıldığı fazla önemli değildir, etki gerçektir; buna inanmak için tabloyu görmek yeter.

Ne olursa olsun, hiç kimsenin zekâ ve kötülük izlenimi verdiğini yadsımayacağı bu ateş, şiddetiyle bile, öbür bölümlerin maddesel ve ağır durukluğu karşısında ruhta denge işlevi görür.

Gökyüzüyle deniz arasında, ama biraz sağ tarafa doğru ve Siyah Kule ile görüme olarak aynı düzlemde, tepesinde yıkık bir manastır bulunan dar bir kara parçası uzanır.

Bu kara parçası, Lut'un çadırının yükseldiği kıyıya iyice yakın gi-

bi görünse de, arada, eşi olmayan bir deniz faciasının yaşandığı izlenimini veren geniş bir körfez yer alır. İkiye bölünmüş ve artık yüzmesi olanaksız gemiler, kırılmış direkleri ve bunların uzun tahtaları dört bir yana dağılmış durumda, denizin üzerinde koltuk değneklerine dayanır gibi durmaktadır.⁽²⁾

Paramparça olmuş yalnızca bir ya da iki geminin görünümünden edinilen facia izleniminin neden bu denli bütüncül olduğunu söylemek zordur.

Öyle görünüyor ki, ressam, çizgisel uyumun bazı gizlerinin bilincine varmış ve bu uyum sayesinde, fiziksel bir ayıraç gibi beyni doğrudan etkilemenin yollarını bulmuştur. Şöyle ya da böyle, dış doğanın, özellikle de onun yansıtılma biçiminin verdiği anlaşılabilirlik izlenimi tablonun öbür birçok ayrıntısında da görülebilir; üzerinden birbiri ardısıra insanların, Platon'un mağarasında Düşünler gibi geçtiği sekiz kat ev yüksekliğindeki köprü buna örnektir.⁽³⁾

Bu tablodan çıkan düşüncelerin açık seçik olduğunu iddia etmek yanlış olurdu. Her ne olursa olsun, bu düşünceler, yalnızca boyamayı amaç edinen resmin, yani yüzlerce yıllık resmin bize unutturduğu alı şamadığımız görkemliliktedir.

Bu arada, Lut ve kızlarının bulunduğu bölümde, arsız bir kişi gibi kızlarından yararlandığı için oraya konulmuş benzeyen Lut'dan dolayı, cinsellik ve üremeye ilgili bir düşünce vardır.

Resmin içerdiği tek toplumsal düşünce de hemen hemen budur.

Öbür düşüncelerin tümü metafizikselidir. Bu sözcüğü kullandığım için çok üzgünüm, ama böyle adlandırmak gerekiyor; ve hatta, şiirsel görkemliliklerinin ve üzerimizdeki somut etkenliğinin metafiziksel olmalarından kaynaklandığını ve tinsel derinliklerinin, tablonun dışbiçimsel uyumundan ayrılmaz olduğunu söyleyeceğim.

Bu düşüncelerden biri Oluşumla ilgili, manzaranın çeşitli ayrıntıları, bu ayrıntıların resmedilme ve birbirlerini yok eden ya da birbirleriyle kaynaşan tasarlanma biçimleri, bu düşünceyi ruhumuza yalnızca müziğin yapabileceği bir biçimde yerleştiriyor.

Bir başka düşünce Alinyazısıyla ilgili, o da, ateşin ansızın gökyüzünde belirışinden çok, onun altındaki biçimlerin gösterişli bir biçimde birbirleriyle bütünleşmesi ya da karmaşıklaşmasıyla dile getirilmiş, bunlardan bazısı karşı konulmaz bir korku rüzgârının etkisiyle eğilmiş gibi, bazısı da devinimsiz ve nerdeyse alaycı ve hepsi, doğanın kendi ruhu gibi dışavurulan güçlü düşünsel bir uyumun egemenliği altında.

Bir düşünce de Kaosla ilgili, ayrıca, Doğaüstü Güzellikle, Denge

ile ilgili olanlar da var, hatta, bu son derece maddesel ve kargaşa dolu tabloda, sözün yararsızlığı ve güçsüzlüğü üstüne bir iki düşünce daha var.

Her ne olursa olsun, bu resim tiyatronun olması gerektiği şeydir, ben, eğer tiyatro onun dilini konuşabilseydi, olması gereken şeyi olurdu diyorum.

Ve şu soruyu soruyorum:

Nasıl olur da tiyatrodaki, en azından Avrupa'da ya da özellikle Batı'da tanıdığımız durumla tiyatrodaki, özgül olarak tiyatroluk olan her şey, bir başka deyişle, sözle, sözcüklerle anlatıma bağlı kalmayan ya da gerektiğinde karşılıklı konuşmada (sahnede seslendirme olanaklarına ve bu seslendirmenin gereklerine göre düşünülmüş karşılıklı konuşma) yer almayan her şey art düzlemde bırakılır?

Ayrıca, nasıl olur da Batı tiyatrosu (Batı diyorum, çünkü bereket versin Doğu tiyatrosu gibi, tiyatro düşüncesini tertemiz koruyabilmiş başka tiyatrolar da var, üstelik Batı'da, bu düşünce de -geride kalan her şey gibi- çıkarı için kendini satmıştır), evet, nasıl olur da tiyatroyu sözlü tiyatrodan başka bir görünüm altında göremez?

Karşılıklı konuşma (diyalog) -sözlü ya da yazılı şey- özgül olarak sahneye ait değil, kitaba aittir; kanıtı mı, yazın tarihi ders kitaplarında tiyatroya eklemeli dil tarihinin ikincil derecede ele alınmış bir dalı olarak yer verilmesi.

Ben, sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini söylüyorum.

Ben, duylara yönelik ve sözden bağımsız olan bu somut dilin, öncelikle duylarımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duylar için de bir şiir bulunduğunu ve sözünü ettiğim fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemeli dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını söylüyorum.

Bana, sözle dile getirilemeyen ve en iyi anlatımını sözden daha iyi bir biçimde somut ve fiziksel sahne dilinde bulacak olan bu düşüncelerin neler olduğu sorulacaktır.

Bu soruyu daha sonra yanıtlayacağım.

Bu maddesel ve sağlam dilin, yani tiyatroyu sözden ayıran dilin neye dayandığını belirlemek bana daha ivedi görünüyor.

Bu dil, sahnede bulunan her şeye, bir sahnede maddesel olarak kendini gösterebilen ve anlatabilen ve sözlü dildeki gibi önce akla seslenmek yerine duylarımıza seslenen her şeye dayanır. (Ben, sözcüklerin de seslendirme olanakları olduğunu, uzamda çeşitli biçimler-

de tasarlanıldıklarını ve buna tonlama adı verildiğini elbette biliyorum. Zaten, tonlamanın tiyatrodaki somut değeri hakkında, sözcüklerin de, söylenme biçimlerine göre, gerçek anlamlarından bağımsız olarak ve hatta, bu anlama aykırı da olabilen bir müzik yaratma yeteneği hakkında, - dilin altında izlenimler, aktarmalar, benzetmeler gibi bir yeraltı akımı yaratmak gibi - söylenecek çok şey var; ama dram yazarı için dile bu tiyatrosal bakış biçimi, dilin ikinci derecede önemli bir yanındır ve özellikle günümüzde, oyunlarını kurarken bunu göz önüne almaz. Öyleyse geçelim).

Duyular için yaratılmış bu dil, öncelikle onları doyuma ulaştırma ya çalışmalıdır. Bu, onun, daha sonra, tüm düşünsel sonuçlarını olası tüm düzlemlerde ve her yönde geliştirmesini engellemez. Ayrıca, dilin şiirin yerini uzamdaki bir şiirin, tam da, yalnızca sözcüklere özgü olmayan şeylerin alanında belirlenecek bir şiirin almasını sağlar.

Kuşkusuz, söylemek istediğimi daha iyi anlamak için, sözcüklerin imgelerine denk düşen bir tür maddesel imgeleri yaratabilecek güçte olan bu uzamda şiirle ilgili birkaç örnek vermemi isterdiniz. Bu örnekleri az sonra bulacaksınız.

Zor ve karmaşık olan bu şiir birçok görünümlere girer: öncelikle müzik, dans, plastik sanat, pandomim, mimik, jest, tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor gibi bir sahnede kullanılabilir olan tüm anlatım araçlarının(*) görünüşlerini alır.

Bu anlatım araçlarından her birinin kendine özgü, kendi özünden gelen şiiri vardır, ayrıca, bunların birbirleriyle birleşme biçiminden doğan bir tür alaycı şiiri daha vardır; ve bu birleşmelerin, birbirlerine olan tepkilerinin ve karşılıklı olarak birbirlerini yok edişlerinin sonuçlarını ayırmsamak kolaydır.

Az sonra, tüm verimliliği ancak somut olmasına, yani sahnedeki etkin varlığıyla nesnel olarak birşeyler üretebilmesine, -hani Bali 'l'iyatrosunda olduğu gibi-, bir sesin bir jeste eşdeğer olmasına ve dekor kullanmak, bir düşünceye eşlik etmek yerine o düşünceyi geliştirmesine, yönlendirmesine, yıkmasına ya da değiştirmesine, vb. bağlı olan bu şiiri yeniden ele alacağım.

Bu uzamda şiirin bir biçimi, - bütün sanatlarda rastladığımız gibi çizgilerin, biçimlerin, renklerin, işlenmemiş nesnelere birleşmeleriyle

(*) Eski büyü ayinlerinin anlamına tiyatrodaki yeni bir gerçeklik katacak canlı ve ürkütücü sanat biçimlerinin donuk sanat biçimlerinin yerini alması için, anlatım araçları sahnenin kendilerine sunduğu ivedi fiziksel olanaklardan yararlanabildiği ölçüde; bir de sahnenin *yasak bilmez fiziksel eğilimi* diyebileceğimiz şeyce boyun eğdikleri ölçüde. (ç. n.)

yaratılabilecek olanı dışında - göstergeler diliyle ilgilidir. Ve şimdi umarım, sözden kaçınan bu arı tiyatro dilinin bir başka özelliğinden, yozlaşmamış bazı pandomimlerde olduğu gibi, ideografik(*) bir değeri olan bu gösterge, jest, davranış dilinden söz etmeme izin verilecektir.

"Yozlaşmamış Pandomim" derken, dolaysız Pandomimi, yani, İtalyan tiyatrosunun sözsüz bölümlerinin olsa olsa kötü bir kopyası olan, şunun şurasında elli yıllık pandomim sanatımızda olduğu gibi, jestlerin sözcükleri ve tümceleri temsil etmek yerine, düşünceleri, ruh durumlarını ve doğa görünümelerini somut ve etkili bir biçimde, yani nesnelere ve doğal ayrıntıları çağrıştırarak temsil ettiği pandomimi kastediyorum, örneğin geceyi, üzerinde, bir gözünü kapatmış, diğerini de kapatmak üzere olan bir kuşun bulunduğu ağaçla anlatan Doğu dili gibi. Bir başka soyut düşünce ya da ruhsal davranış, Yazı'nın sayısız simgelerinden bazılarıyla sahnede canlandırılabilir, örnek işte: devenin içinden geçemeyeceği iğne deliği.

Görülüyor ki, bu göstergeler gerçek hiyeroglifler oluşturmaktadır; bunlara biçim vererek katkıda bulunduğu ölçüde, insan da, ikiz doğası sayesinde, yine de tekil bir çekicilik kattığı için bir biçimdir olsa olsa, yani hiyeroglif gibi.

Ruhumuzda doğal (ya da tinsel) yoğun bir şiirin imgelerini çağrıştıran bu dil, eklemli dilden bağımsız olan uzamda bir şiirin tiyatrodan ne olabileceği hakkında fikir verir.

Bu dil ve bu dilin şiiri ne olursa olsun, ben, sözün ödün vermez baskısı altında yaşayan tiyatromuzda, bu göstergeler ve mimik dilinin, bu sözsüz oyunun, bu davranışların, bu havadaki jestlerin, bu nesnel tonlamaların, kısacası, tiyatrodan özgül olarak tiyatroluk olarak kabul ettiğim her şeyin, metin dışı kaldığında herkesce tiyatronun bayağı yanı olarak görüldüğünü saptıyorum, bütün bu öğeler küçümsemeye "sanatsal" diye geçiştiriliyor ve çoğu zaman sahneye koyma ya da "sahneye uygulama" dediğimiz şeyle karıştırılıyor, tamamıyla kostümlerin, dekorun, ışıklandırmanın ürünü olan bu sanatsal görkem düşüncesi sahneye koyma terimine yüklenmiyorsa ne mutlu.

Tümüyle Batıya, daha doğrusu Latin dünyasına özgü görünen, yani ileriye dönük olmayan bu yaklaşım biçimine karşı şunu söyleyeceğim: bu dil, sahneden yola çıktığı, etkenliğini sahnede doğal yaratıcılığıyla gösterdiği, sözcüklere gereksinim duymadan (ve niçin doğrudan sahnede oluşturulan ve sahnede oynanan bir tiyatro oyunu imge-

(*) Ideografik yazı bir düşünceyi sözcüğün seslerini gösteren harflerle değil, resimle ya da başka işaretlerle yazma biçimidir; düşünsel yazı da denilebilir. (ç. n.)

lenmesin ?) doğrudan sahneye savaştığı ölçüde, tiyatro yazılı ve sözlü oyundan çok, sahneye koyma olayıdır. Kuşkusuz, benimkiyle çelişen bu yaklaşım biçiminde neyin Latin kökenli olduğunu açıklamam istenecektir. Latin kökenli olan şey, düşünceleri anlaşılır bir biçimde dile getirmek için sözcük kullanmaya duyulan gereksinimdir. Çünkü bence, anlaşılır düşünceler, her konuda olduğu gibi tiyatrodan da ölü ve tükenmiş düşüncelerdir.

Sahneye uygulama ve sahne engelleriyle karşılaşarak doğrudan sahnede oluşturulan bir oyun tasarısı, duyguların ve sözcüklerin alışılmış sınırlandırmalarının terkedileceği canlı bir dil, canlı ve anarşik bir dil yaratmayı gerektirir.

Her ne olursa olsun, söylemekte sabırsızlanıyorum, sahneye koyma ve sahneye uygulamayı, yani salt tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğu altına sokan bir tiyatro, aptalın, delinin, evirtinin, dilbilginin, bakkalın, ozan düşmanının ve olgucunun tiyatrosu, yani Batı tiyatrosudur.

Ben, jest ve davranış dilinin, dansın, müziğin bir kişiliği açılmasının, bir oyuncunun insanlarla ilgili düşünceleri anlatmasının, bilincin açık ve kesin durumlarını sergilemesinin sözlü dile göre daha zor olduğunu elbette biliyorum, ama tiyatronun, bir kişiliği açılmak, insansal ve tutkusal, güncel ve ruhsal nitelikli sorunların çözümü için varolduğunu söyleyen kim?, zaten, günümüz tiyatrosu bu sorunlarla doludur.

Burada, tiyatrodan ne anladığımıza bakılırsa, sanki yaşamda yalnızca iyi sevişip sevişmeyeceğimizi, barışı sağlamak için savaşıp savaşmayacağımızı ya da yeterince ödlekle olup olmayacağımızı, küçük aktörel bunalımlarımızı nasıl kabullendiğimizi ve "komplekslerimizin" (bilimsel dildeki anlamıyla) bilincine varıp varmayacağımızı ya da "komplekslerimizin" bizi sıkboğaz edip etmeyeceğini bilmek söz konusudur. Zaten, tartışmanın toplumsal düzeye dek yükseldiği, toplumsal ve aktörel dizgemizin yargılandığı enderdir. Tiyatromuz, bu toplumsal ve aktörel dizgeyi acaba haksız mıdır diye sorgulamaya asla yanaşmayacaktır.

Oysa ben, güncel toplumsal durumun çok haksız ve yıkılmaya değer olduğunu söylüyorum. Bununla uğraşmak tiyatronun görevidir, ama bunun da ötesinde bir top mermisinin işidir. Tiyatromuz, sorunu gerektiği gibi ateşli ve etkili bir biçimde ortaya koymaktan bile yoksundur, ama ortaya koyabilseydi, bence çok kibirli ve çok gizli amacından kurtulurdu.

Yukarıda belirttiğim tüm uğraşlar, inanılmaz derecede geçici ve maddesel insan kokuyor; hatta *çürümüş insan* diyeceğim. Doğrusu, bu kaygılar beni tiksindiriyor, hem de en yüksek derecede tiksindiriyor, nerdeyse, insansal olduğu kadar şiir karşıtı da olan ve üç beş oyun dışında kanlı irin ve çöküş kokan tüm günümüz tiyatrosu kadar.

Çağdaş tiyatro çöküş içindedir, çünkü bir yandan ciddilik, öbür yandan da gülme duygusunu yitirmiştir. Çünkü, ciddilikle, apansız ve dokuncalı etkenlikle - sonuç olarak Tehlikeyle bağlarını koparmıştır.

Çünkü, gerçek güldürü duygusuyla birlikte gülmenin fiziksel ve anarşik ayrıştırıcı gücünü de yitirmiştir.

Çünkü, her şiirin temelinde yatan derin anarşi düşüncesiyle bağlarını koparmıştır.

Şunu kabul etmek gerekir ki, bir nesnenin varlık nedenindeki her şey, bir doğal biçimin anlamındaki ya da kullanılışındaki her şey bir uzlaşma sorunudur.

Doğa, bir ağaca ağaç biçimi verdiği gibi, pekala bir hayvan ya da tepe biçimi de verebilirdi, biz de o zaman, hayvan ya da tepe karşısın-da ağaç diye düşünürdük ve yapacak başka şey kalmazdı.

Güzel bir kadının hoş bir sesi olduğu kabul edilir, dünya kuruldu kurulalı, tüm güzel kadınların bizi borudan çıkar gibi seslerle çağırıp filler gibi gürleyerek selamlayışlarını işitmiş olsaydık; sonsuza dek, gürleme düşüncesiyle güzel kadın düşüncesini özdeşleştirmiş olacaktık ve dünyaya içten bakış açımızın bir bölümü kökünden farklı olacaktı.

Buradan da anlaşılıyor ki şiir, nesnelere nesnelere, biçimlerin anlamlarıyla olan tüm ilişkilerini sorunsal kıldığı ölçüde anarşiktir. Bizi kaosa yaklaştıran bir düzensizliğin sonucu olarak ortaya çıktığı ölçüde de anarşiktir.

Bu konuda yeni örnekler vermeyeceğim. Bu örnekler, az önceki yalnızca mizaha ilişkin örnekler gibi başka örneklerle daha da çoğaltılabilir.

Tiyatro açısından, biçimlerin bu tersine dönüşleri, bu anlamların bir yerlerinden oynamaları, salt sahneye koymanın yapabileceği bir iş olan bu mizahsal ve uzamda şiirin temel ögesi olabilirler.

Marx Kardeşler'in bir filminde,⁽⁴⁾ kollarına bir kadının atılacağını sanan bir erkek möleyen bir ineği bulur. Ve bu möleme, şimdi ayrıntılarını açıklamanın uzun süreceği bir dizi olayın rastlaşmasıyla, o anda,

herhangi bir kadın çığığının saygınlığına eşdeğer bir düşünsel saygınlık kazanır.

Böyle bir durum sinemada ne kadar olanaklıysa, tiyatrodada pekala aynı biçimde olanaklıdır, bunun için pek az şey, örneğin, ineğin yerini hareket eden bir kukla, konuşma yeteneği olan bir tür canavar ya da hayvan biçimine girmiş bir insanın alması yeterdi, amaç, tiyatronun müzikollere bıraktığı, daha sonra da sinemanın kullanmasını çok iyi bildiği, mizaha dayalı nesnel bir şiirin gizemine yeniden ulaşmaktır.

Az önce tehlikeden söz ettim. Oysa bana göre, bu tehlike düşüncesini sahnede en iyi biçimde gerçekleştirebilecek şey nesnel öngörülmezliktir, öyle durumlardaki değil de olaylardaki, düşüncede oluşan bir imgeden gerçek bir imgeye ansızın ve zamansız geçişlerdeki öngörülmezliktir; örneğin, küfreden bir insanın, küfürünün imgesini karşısında cisimleşmiş olarak görmesi gibi, (ama yine de ekleyeyim, bu imgenin bütünüyle nedensiz olmaması ve sırası geldiğinde benzer tinsel esinli öbür imgeleri doğurması koşuluyla).

Bir başka örnek, buluş ürünü, tahta ve kumaştan yapılmış, her parçasıyla yaratılmış, hiçbir şeye yanıt vermemekle birlikte doğası gereği ürküten ve her eski tiyatronun temelinde yatan o büyük metafiziksel korkunun solugunu sahnede yeniden hissettirme gücüne sahip bir Yaratık olabilir.

Balililer, yarattıkları ejderhalarıyla, tüm Doğulular gibi, gerçek düzlemine oturtulduğunda, tiyatronun en etkili (daha doğrusu temel) ögesi olacağını bildikleri o gizemli korku duygusunu yitirmemişlerdir.

Çünkü gerçek şiir, istenilsin ya da istenilmesin, metafiziksel, hatta ona gerçek değerini veren metafiziksel kapsamıdır, metafiziksel etkililik derecesidir diyeceğim.

İşte, ikinci ya da üçüncü kez yine metafiziğe dönüyorum. Az önce ruhbilim hakkında ölü düşüncelerden söz ediyordum, birçok kişinin bana, eğer yeryüzünde insanlık dışı, etkisiz, ölü ve ruha çok az şey anlatan bir düşünce varsa, onun da metafiziksel düşünce olduğunu söylemeye yeltenişlerini duyar gibiyim.

Bunun nedeni, René Guénon'un⁽⁵⁾ söylediği gibi, "ilkeleri katıksız bir biçimde, salt batılı anlayışla, şiir karşıtı ve güdük yaklaşımımızla ölçüp biçmemizdir (kendilerine uygun düşen yoğun ve tinsel durumları dışında)".

Ruhbilime eğilimli Batı tiyatrosunun tersine, metafiziğe eğilimli Doğu tiyatrosunda, bu yoğun ardı kesilmez jestler, göstergeler, davra-

nışlar, sesler yığını, sahnenin ve sahneye uygulamanın dilini oluşturur; bu dil, fiziksel ve şiirsel sonuçlarını bilincin tüm düzeylerinde ve tüm duyularda geliştirir, düşünceyi zorunlu bir biçimde, *eylem durumunda metafizik* diye adlandırabileceğimiz şeyden kaynaklanan derin tutumlar takınmaya sürükler.

Bu konuya birazdan yine değineceğim. Şimdilik bilinen tiyatroya dönelim.

Birkaç gün önce tiyatro konulu bir tartışmada bulunmuştum.⁽⁶⁾ Tiyatro yazarı da denilen bir tür yılan-insanlar, bana, bir oyunun bir yönetmene nasıl usul usul kabul ettirileceğini açıkladılar, şu geçmişte rakiplerinin kulaklarına fesatlıklar fısıldayan insanlar gibi. Sanıyorum konu, tiyatronun gelecekteki yönelimlerini, bir başka deyişle yazgısını belirlemektir.

Hiçbir şey belirlenmedi ve ayrıca, ne tiyatronun gerçek yazgısı, yani öz ve tanım olarak tiyatronun neyi temsil ettiği, ne de bu amaçla sahip olduğu olanaklar söz konusu edildi. Ama buna karşılık, artık hiçbir işe yaramayan jestlerinin içine gömülmüş sanatçılarla, havada katılıp kalmış ve daha şimdiden parça parça dökülen tonlamalarla, simgeleri silinmeye yüz tutmuş bir tür şifreli sıralamaya indirgenmiş müziklerle, belli belirsiz harekete uygun düşen donuk ışık parıltılarıyla, - ve bütün bunlar çevresinde, didinip duran bir kontrol bürosunun önünde, ödenti makbuzlarını kapmaya çalışan kıpır kıpır bir sürü siyahlar giymiş adamlar, tiyatro bana bir tür donmuş dünya gibi göründü. Sanki tiyatro düzeni bundan böyle, kendisini çevreleyen her şeye indirgeniyordu; ve tiyatro kendisini çevreleyen her şeye indirgendiği için, artık tiyatro olmaktan çıkmış her şeye indirgeniyor, havası zevk sahibi insanların burunlarına pis bir koku salıyor.

Bana göre tiyatro, kendisinden en uç noktada şiirsel sonuçlar çıkarıldığı zaman sahneye uygulama olanaklarıyla karışarak birleşir ve tiyatronun sahneye uygulama olanakları da tümüyle bir uzam ve bir hareket dili olarak kabul ettiğimiz sahneye koymanın alanına girer.

Oysa, sahneye uygulama araçlarından alışılmışlığın dışında şiirsel sonuçlar çıkarmak, onun metafiziğini yaratmaktır ve sanıyorum, hiç kimse sorunun bu biçimde ele alınmasına karşı çıkmayacaktır.

Ve tiyatrosal olarak, dilin, jestlerin, davranışların, dekorun, müziğin metafiziğini yapmak, bence, her birini belirli bir zaman ve hareket anında alabilecekleri bütün biçimlere göre değerlendirmektir.

Bir jestin, bir seslendirmenin, bir tonlamanın, sahnenin şu ya da bu bölümüne, şu ya da bu zamanda, az ya da çok ısrarlıca dayanması-

nın olası değişik biçimlerinden doğan bu şiire ilişkin nesnel örnekler vermek, bana, bir sesin özel niteliğinin ya da fiziksel bir ağrının derecesinin ve niteliğinin uyandırdığı duyguyu sözcüklerle anlatmak kadar zor geliyor. Bu, sahneye uygulamaya bağlıdır ve yalnızca sahnede belirlenebilir.

Şimdi, tiyatronun, (ya da az önce açıklamaya çalıştığım dizgede onunla karışık birleşen sahneye koyma sanatının) içerdiği tüm anlatım araçlarını gözden geçirmem gerekiyor. Ama bu beni fazlasıyla ötelere sürükleyebilir, onun için yalnızca bir iki örneği ele alacağım.

Önce eklemli dil.

Eklemli dilin metafiziğini yapmak, dili genellikle anlatmadığı şeyleri anlatması için kullanmaktır: yani ondan yeni, benzersiz ve alışılmamış bir biçimde yararlanmak, ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmak, onu uzamda etkili bir biçimde yaymak ve bölümlenmek, tonlamaları salt somut yanlarıyla ele almak ve onlara birşeyleri parçalamakta ve ortaya çıkarmakta sahip oldukları gücü yeniden kazandırmak, dile ve onun bayağı, yararcı, - gereksinim giderici de denilebilir- kaynaklarına karşı, izi sürülen hayvan kökenlerine karşı cephe almak ve son olarak da dili *Büyü* biçimi altında ele almaktır.

Anlatımı sahne üzerinde tasarlayanın bu şiirsel ve etkin biçiminde her şey bizi insansal, güncel ve ruhsal tiyatro anlayışına sırt çevirip, bizim tiyatromuzun tümüyle yitirmiş olduğu dinsel ve mistik tiyatro anlayışına yeniden kavuşmaya yönelir.

Öte yandan, *dinsel* ve *mistik* sözcüklerini söylemek, bir zangoçla ya da budha tarikatının dışında, olsa olsa ayinlerde dua değirmenini döndürmeye yarayan iyice cahil bir budha rahibiyle karıştırılmak için yetse de, bu yalnızca, bizim bir sözcüğün anlamından birçok sonuç çıkarma yetersizliğimizi, bireşim ve benzetme anlayışındaki derin bilgisizliğimizi kanıtlar.

Bu belki bulunduğumuz şu noktada, gerçek tiyatroyla tüm ilişkiyi yitirmiş olduğumuz anlamına geliyor, çünkü onu günlük düşüncenin ulaşabileceği şeylerin alanıyla, bilincin, bilinen ya da bilinmeyen alanıyla sınırlandırıyoruz; - ve tiyatrosal olarak bilinçaltına başvururuyorsak, bu yalnızca bilinçaltının erişilebilir ve her günkü deneyim olarak biriktirdiği (ya da gizlediği) şeyleri ondan söküp koparmak içindir.

Şurasını da söylemeli ki, Bali Tiyatrosu'nda olduğu gibi, bazı Doğu tiyatrosu gösterilerinin ruh üzerindeki fiziksel etkililiğinin, doğrudan ve imgeli eylem gücünün nedenlerinden biri, bu tiyatronun binlerce yıllık geleneklere dayanması, duyulara göre ve olası her düzey-

de, jestlerin, tonlamaların, uyumun kullanım gizlerini bozmadan korumuş olmasıdır; - bu da Doğu tiyatrosunun değil, tersine, bizim iflas ettiğimizi ve bizimle birlikte, içinde yaşadığımız durumun, yıkılması gereken, nerede düşüncenin özgürce işlemesine engel oluyorsa orada özenle ve acımasızca yıkılması gereken durumun iflas ettiğini gösterir.

SİMYA TİYATROSU⁽¹⁾

Tiyatronun ilkesiyle simyanınki arasında gizemli bir öz benzerliği vardır. Çünkü, tiyatro da simya gibi kendi ilkesi içinde ve karanlık yollarıyla ele alındığında, tüm sanat dalları için aynı olan ve fizik alanında *gerçekten* altın yapmaya benzer bir etkenliği tinsel ve imgelemsel alanda amaçlayan bazı belirli esaslara bağlıdır. Ama, tiyatro ile simya arasında daha büyük ve metafiziksel olarak daha öteye giden bir benzerlik daha vardır. O da, her ikisinin de, gerçeklikleri gibi amaçlarını da içlerinde taşımayan, deyim yerindeyse gücül *sanatlardan* olmalarıdır.

Simyanın, simgeleri sayesinde, yalnızca gerçek madde düzeyinde etkenliği olan bir işlemin tinsel İkizi gibi olduğu yerde, tiyatro, indirgene indirgene zayıf olduğu denli de güçsüz, cansız bir suretine dönüştüğü bu gündelik ve dolaysız gerçekliğin İkizi olarak değil, tehlikeli ve benzeri olmayan bir başka gerçekliğin İkizi olarak düşünülmalıdır, orada İlkeler başlarını gösterir göstermez hemen suların karanlıklarına dönen yunus balıkları gibidir.

Bu gerçeklik insansal değil, insandıdır ve insan, töreleriyle ya da kişiliğiyle, bu gerçekliğin içinde, işin doğrusu, pek az yer tutar. Ve insandan geriye kala kala ancak kafa, ilkelerin sonuçlarını elle tutulur ve kesin bir biçimde göstermesine yetecek kadar kesin bir madde, tamamıyla çıplak, yassılgan ve organik bir tür kafa kalır.

Zaten, daha öteye gitmeden, simya konusunu işleyen tüm kırıntıların, sanki yazarları işin başında, *gösterimsel*, yani tiyatroluk şeyi sezinlemişler gibi, tiyatro terimi karşısında, Bilgelik Taş sel olarak gerçekleştirildiği tüm *simgeler* dizisinde, gerçekten desel olarak gerçekleştinceye dek de iyi bilgilenmemiş bir aklılarında, sapmalarında, bu işlemlere tümünden insana özgü araçların yaşadıklarını unutamayacakları fantazmalar, seraplar v

lar gibi tüm yanımların "eytişimsel" de denilebilecek sıralanmasında o şaşırtıcı sevgiyi açıkça dile getirdiklerini belirtmek gerekir.

Tüm gerçek simyacılar, nasıl tiyatro bir serapça, simyasal simgenin de öyle bir serap olduğunu bilirler. Tiyatronun nesnesi ve ilkesiyile ilgili olarak hemen hemen tüm simya kitaplarında bulunan bu sürekli anıştırma, oyuncuların, nesnelere, imgelerin ve genelde tiyatronun gücül gerçekliğini oluşturan her şeyin gelişim gösterdiği düzlem ile simya simgelerinin gelişim gösterdiği salt varsayıma dayalı ve aldatıcı düzlem arasında var olan benzerlik duygusu, (simyacıların en iyi biçimde bilincine vardıkları duygu) olarak anlaşılmalıdır.

Maddenin felsefel durumları olarak adlandırabileceğimiz şeyi belirten bu simgeler, doğal molekülleri ısrarlı arıtmanın, birleştirmenin ve son derece yalınlaştırılarak iyice inceltmenin; katı cisimleri, sonunda altına dönüşmeleri için, tinsel bir denge çizgisine göre, inceleye inceleye yeniden oluşturmayı ve yeni bir gözle ele almayı sağlayacak uğraşın hangi yollardan geçtiğini bulmamıza yardımcı olur. Bu gizemli uğraşı nitelendirmeye yarayan maddesel simgeciğin, zihinde bu simgeciğe koşut bir başka simgeciikle, tiyatrodaki tiyatroya özgü olan her şeyi nitelendirecek ve felsefel olarak belirginlik kazandıracak düşünce ve görünüşlerin seferber edilmesiyle ne kadar orantılı olduğu yeterince anlaşılıyor,

Ne düşündüğümü anlatayım. Anıştırdığımız tiyatro türünün, çağlara göre değişen ve başlangıçta tiyatroya can veren düşüncelerin, artık yalnızca, anlam değiştire değiştire tanınmaz duruma gelmiş jest karikatürlerinde bulunabildiği bu toplumsal ya da güncellik tiyatrosu olmadığı, belki şimdiye dek söylediklerimizden anlaşılmalıdır. Özgün ve ilkel tiyatro düşünceleri vardır, hani zamanla eğretileme yaratamaz duruma gelmiş ve bir yayılım aracı olmak yerine, ola ola bir çıkmaz ve ruh için bir mezar olan sözcükler gibi.

Belki daha öteye gitmeden, özgün ve ilkel tiyatrodan ne anladığını tanımlamam istenecektir. Böylece konunun tam içine gireceğiz.

Gerçekten de, tiyatronun kökenleri ve varlık nedeni (ya da temel gerekliliği) sorunu ele alınırsa, bir yönüyle ve metafiziksel olarak, her dramının yönelimleri belli temel ilkelerini hem çok çeşitli, hem de tek bir biçimde içerecek bir tür temel dramının maddeleştirilmesi ya da daha çok dışı vurumu sorunuyla karşılaşırız ve bu ilkeler, önceden *yönlendirilmiş ve bölünmüş*, kendi içlerinde ilke olma niteliklerini yitirecek denli bölünmüş değil, sonsuz çatışma görüngülerini özlü ve etkin, yani boşallımlarla dolu biçimde barındıracak denli bölünmüştür. Böyle bir

dramayı felsefel olarak çözümlenmek olanaksızdır, bu ancak şiirsel olarak ve tüm öbür sanatların ilkelerinde iletişimsel ve manyetik özellikte ne varsa o yanları alınarak, biçimlerle, seslerle, müzikle ve seslerin kalınlık ve incelikleriyle bir uçtan öbürüne imgelerin ve benzerliklerin tüm doğal benzeşimleri kucaklanarak, mantıksal ve aşırı anlıkçılığımızın olsa olsa yararsız çizelgelere indirgeyeceği ruhun temel yönelimleri değil, çeşitli durumlar çağrıştırılabilir, bu durumlar öylesine yoğun bir sivrilikte ve öylesine de mutlak bir keskinlikte ki, müzik ve biçim titreşimleri arasında, tehlikeli olduğu kadar da kararlı bir kaosun karanlık tehditleri sezinlenir.

Ve bu temel dram vardır, var olduğunu kesinlikle duyarız; o, - tek ve *çatışmadan uzak* bir İradenin sonucu olarak kafamızda canlandırmanın gereken Yaradılıştan da ince birşeye benzer.

Temel dramın, yani tüm *Grands Mystères*'lerin temelini oluşturan dramının, Yaradılışın ikinci evresini, yani zorluk ve ikiz, madde ve düşünce yoğunlaşmasının evresini kucakladığına inanmak gerekir.

Öyle görünüyor ki, yalınlığın ve düzenin egemen olduğu yerde, ne tiyatro ne de dram varolabilir, gerçek tiyatro ise, şiir gibi, ama başka yollardan geçerek, bu ilk bütünleşmelerin tutkulanırıcı yanı olan felsefel savaşımın sonrasında örgütlenen bir anarşiden doğar.

Oysa, kaynayan Kosmosun felsefel olarak bozulmuş ve bize artı olmayan bir biçimde sunduğu bu çatışmaları, simya bize düşünsel açıdan tüm kesinlikleriyle sunar, çünkü simya, yeterince arıtılmamış ve olgunlaştırılmamış her biçimin, titizlikle ve didik didik dövülmesinden sonra yüce olan şeye yeniden erişmemizi, ama *dramla* erişmemizi sağlar, çünkü insan aklına, ancak varolan maddenin tüm yeraltı hatlarından ve ana temellerinden geçtikten ve bu çalışmayı geleceğin için için kaynayan belirsizliğinde ikiz olarak yaptıktan sonra atılım olanağı tanımak simyanın ilkesi içindedir. Çünkü akıl, gerçek altını hak etmek için, adeta, önce öbürü karşısında güçlü olduğunu ve onu, olsa olsa küçümseyerek, ışığın, az bulunurluğun, hakkından gelinemezliğin açıklamasını sağlam ve yoğun bir biçimde bulmak amacıyla, yapmak zorunda kaldığı düşüşün ikinci bir simgesi gibi ele alarak onu elde ettiğini, ona ulaştığını kendine kanıtlamak zorunda kalmıştır.

Tiyatrodaki altın yapma işlemi, uyandırdığı çatışmaların sonsuzluğu, karşı karşıya getirdiği ve coşturduğu güçlerin inanılmaz fazlalığı, ayrıca sonuçları taşkın ve tinsellikle yüklü bir tür temel yükselişe çağrısıyla, sonunda, zihinde salt ve soyut bir arılık çağrıştırır, ondan sonra hiçbir şey yoktur artık ve bu arılık, tek bir nota, uçarken kapılmış bir

tür sınır-nota gibi tasarlanabilecektir, betimlenemez bir titreşimin organik parçası gibi olacaktır.

Platon'u çok etkileyen *Mystères Orphiques*'lerde, ruhsal ve aktörel düzeyde, *simyasal* tiyatronun bu aşkın ve kesin özelliği biraz vardı ve olağanüstü ruhsal yoğunluktaki öğelerle, tinsel olarak maddeyi süzme ve aktarımını yapma olanağı tanıyan simya simgelerinin tersine, akıl yoluyla, maddenin canlı ve kalıcı aktarımı çağrıştırılabiliyordu.

Bize, *Mystères d'Eleusis*'in bir takım aktörel gerçeklikleri sahneye koymakla yetindikleri öğretilir. Bense, onların daha çok, çatışmalarını yansımasını ve ivcenliklerini, ilkelerin betimlenmez savaşımını, her gerçeğin soyut ve somutun iç içe geçmesini sağlarken yok olduğu o baş döndürücü ve kaygan düzlemde ele alınmış olarak sahnelediklerine inanıyor, ayrıca, bir yandan aklımızdan geçirmedığımız çalgılı ve notalı müzikle, renk ve biçim uyuşmalarıyla, Platon'un bu dünyada bir kez de olsa, eksiksiz, sesli, akıcı ve süssüz sahneye uyarlanışını görmüş olduğu o katıksız güzellik özlemini bütünüyle karşılayabildiklerini, öbür yandan da, hâlâ uyanık insan beyinlerimiz için tasarlanması olanaksız ve olağandışı birleştirmelerle ruh ve maddenin, biçim ve düşüncenin, soyut ve somutun karşıtlığından kaynaklanan tüm çatışmaları çözümleyebildiklerini, hatta yok edebildiklerini ve tüm görünüşleri tinselleştirilmiş altın gibi tek bir anlatımda kaynaştırdıklarını düşünüyorum.

BALİ TİYATROSU ÜZERİNE⁽¹⁾

Dans, şarkı, pandomim, müzik niteliğinde olan, ama bizim burada, Avrupa'da anladığımız biçimiyle ruhbilimsel tiyatroya son derece az benzeyen Bali Tiyatrosunun ilk gösterisi, tiyatroyu yeniden, sanrı ve korku yönüyle, özerk ve arı yaratma düzlemine taşır.⁽²⁾

Bu gösteriyi oluşturan kısa oyunlardan ilkinin, bir babanın geleneklere başkaldırmış kızını azarlayışına tanık ederek sahneye hayaletlerin girişiyle başlaması, daha doğrusu, dramatik ama bildik bir konunun gelişmesine katkıda bulunacak kişilerin, erkek ve kadınların, bize önce hayalet kişi durumunda görünmeleri, bu tür simgesel skeçlerde olduğu gibi olayların gelişmesine olanak tanınmadan önce, her tiyatro kişiliğinin ayrıncı niteliği olan sanrı açısından tasarlanması gerçekten çok dikkat çekicidir. Zaten, burada olaylar yalnızca bir bahanedir. Dram, duygular arasında değil, kemikleşmiş ve jestlere, - taslaklara indirgenmiş ruh durumları arasında gelişim gösterir. Sözün kıyası, Balililer, arı tiyatro düşüncesini sınır bilmez bir kesinlikle gerçekleştirirler, tasarlama olsun, sahneye uygulama olsun, her şey *sahne* nesnelleşme derecesiyle varlık ve değer kazanır. Yaratıcılık gücüyle *sözcükleri dışlayan* yönetmenin salt üstünlüğünü utkuyla kanıtlarlar. İzlemlerse, belirsiz, soyut ve son derece geneldir. Tek şey onlara can verir, o da, jestin ve sesin yeni bir kullanımıyla ortaya çıkan bir metafizik düşünce gibi ruhumuza gücün benimseten sahne yapıntılarının karmaşık bolluğudur.

Gerçekten de, bütün bu jestlerde, bu zor ve ani duruşlarda, gırtlakta birleştirilen bu ses perdesi çeşitlemelerinde, yönü ansızın değişen bu ezgili tümcelerde, bu kınkanatlarla uçuşlarda, bu ağaç dalları devinimlerinde, boş sandıklara vurularak çıkarılan seslerde, makine sesini andıran gıcirtılarda, kuklaların danslarında şaşırtıcı olan şey, jestlerin, davranışların, boşluğa atılan çığlıkların labirentleri arasında, sahnede hiç görsel boş uzam bırakmayan dönüşüm ve dalgalanmalar

arasında, temel maddesi artık sözcükler değil de göstergeler olan fiziksel bir yeni dilin anlamının ortaya çıkmasıdır. Oyuncular, geometrik biçimli giysileriyle canlı hiyeroglifleri andırırlar. Ve giysilerinin biçimi bile, bedenın eksenini değiştirerek, kendinden geçme ve sürekli savaş durumunda olan bu savaşçı rolündeki oyuncuların giysileri yanında, simgesel giysiler, ikinci giysiler yaratır, bu giysiler içimizde anıksal bir düşünce uyandırır ve çizgilerinin bütün çaprazlaşmalarıyla havadaki görüngülerinin bütün çaprazlaşmaları birbirine bağlanır. Bu tinsel göstergelerin, bizi artık yalnızca sezgisel olarak etkileyen, ama mantıksal ve sözel bir dile aktararak anlatmayı da gereksiz kılacak yeğlilikte etkileyen açık bir anlamı vardır. Ve sürekli olarak düşüncenin gizil ve dolaylı tutumlarına yapılan bu anıştırmalardan usanan, ne pahasına olursa olsun gerçekçi olma meraklılarına, kala kala öte dünyanın hayaletleri karşısında şaşkına dönen ikizin son derece gerçekçi oyunu kalır. Bu titremeler, bu çocuklara yaraşır pavkırmalar, zincirden boşanmış bilinçaltının özdevinimine göre ritimli olarak yere vuran bu topuklar, beklenilmedik anda kendi öz gerçekliğinin ardına saklanan bu ikiz, işte her iklimde geçerli olan ve insansal olduğu denli insanüstü şeylerde de, Doğuluların, gerçeklik konusunda üstün olduklarını gösteren bir korku betimlemesi.

Yaşamdaki her durum ve olay için jestleri ve çeşitli mimikleri olan Balililer, tiyatroya özgü yöntemlerin üstün değerini yine tiyatroya teslim ederler, iyi öğrendikleri ve özellikle ustaca uyguladıkları bir takım yöntemlerin etkenliğini ve son derece etkili değerini bize kanıtlarlar. Doğrusu, bu kusursuz gösteri karşısında tat almamızın nedeni, oyuncuların kararlı jestlerden ve vaktinde sınanmış mimiklerden yararlanması, tinsel bir görünüm yaratılması, ama özellikle, bu dil oyunlarının, bu etkili göstergelerin, yani binlerce yıldır bize etkenliği tükenmiyor duygusu veren göstergelerin hazırlanıp geliştirilmesine yön vermiş olan derin ve inceliklerle dolu bir çalışma ürünü olmasıdır. Kendiliğinden fıldır fıldır oynayan bu gözler, bu dudak bükmele, etkileri yönetsel olarak ölçülü ve doğaçlamaya başvurmayı gerektirmeyen kas hareketlerindeki bu ölçü, yatay bir devinimle devinen ve sanki sürmeli raya konmuş gibi bir omuzdan ötekine yuvarlanır gibi görünen bu başlar, hepsi birden, hem ivedi ruhsal gerekliliklere yanıt verir, hem de, jestlerle, mimiklerle ve ayrıca, bir ritmin, fiziksel bir hareketin müziksel değerinin, bir ses perdesinin buna koşut ve hayranlık verici biçimde yumuşak ezgisinin esin verici gücüyle yaratılmış bir tür tinsel mimariye yanıt verir. Bunun, biz Avrupalılara özgü olan görsel

özgürlük ve doğal esin anlayışımızı sarsması olasıdır, ama bu matematik yavanlığın ve tekdüzeliğin yaratıcısıdır denilmesin. Asıl hayranlık uyandıran şey, şaşırtıcı bir titizlik ve bilinçle ölçülmüş bu gösteriden, bir bereket, bir değişik düşünüş ve verimli bir bolluk duyumu edinilmesidir. En zorlayıcı uyumlar ise, bir çalgının çığılığı arasında, işitme duyumuzdan görme duyumuza, düşünceden duyarlılığa, bir oyuncunun jestinden bir bitki deviniminin çağrıştırılmasına dek durmamacasına yayılır. Üfleli bir çalgının içli ezgileri, ses tellerinin titreşimlerini uzaklara dek yayar, öyle ki, uzayıp giden sesin kendisi midir, yoksa daha başında duyular mı sesi içine sindirmiştir, bilinmez. Bir eklem oyunu, kolun önkolla yaptığı müziksel açı, yere basmakta olan bir ayak, yay gibi bükülen bir diz, elden fırlamışa benzeyen parmaklar, hepsi bizim için sürekli bir yansıma oyunudur, artık insan uzuvları, yankı ve ezgiler yansıtır, orkestra notaları ve üfleli çalgı sesleri, içinde kıpraşma görevini bizzat oyuncuların üstleneceği iyice dolu bir kuş tüneği düşüncesi uyandırır. Jestlerin böyle bir metafiziği olduğu düşüncesine hiçbir zaman sahip olamamış, müziği bu denli ivedi, bu denli somut drama ereğiyle kullanmayı hiçbir zaman başaramamış olan tiyatromuz, salt söze dayanan ve tiyatroyu yaratan şeyi, yani sahne boşluğunda var olan, onunla çevrelenen ve ölçülen şeyi, devinim, biçim, renk, titreşim, davranış, çığılık gibi uzamda bir yoğunluğa sahip olan şeyleri bilmeyen tiyatromuz, neyin ölçülemediğini ve neyin aklın telkin gücüne bağlı olduğunu düşünerek, belki Bali Tiyatrosu'nun kendisine bir tinsellik dersi vermesini isteyebilir. Dinsel olmayan bu salt halka yönelik tiyatro, bize, öte dünyanın larvalarıyla, hayaletleriyle karşı karşıya kalmış bir ruhun savaşımını uygar eğlencelerinin ana ilkesi olarak benimseyen bir halkın düşün düzeyi hakkında olağanüstü bir fikir verir. Nitekim, gösterinin son bölümünde, açıkca salt bir iç savaşımı söz konusudur. Söz arasında, bu bölümün tiyatroya yaraşır görkem derecesini ve bunda Balililerin ustalığını önemle belirtelim. Sahnenin plastik gerekliliklerinin bu bölümde ortaya çıkan anlamı, ancak Balililerin fiziksel korkuyu ve bu korkuyu dolu dizgin salıverme yollarını bilmeleriyle karşılaştırılabilir. Şeytanlarının (bir olasılıkla Tıbet kökenli) ürpertici görünümü ile, uzak anılarımızdaki elleri beyaz jelatinle şişirilmiş, yeşil yapraksı tırnaklı ipli kuklanın görünümü arasında çarpıcı bir benzerlik vardır. Alfred Jarry Tiyatrosu'nun sahnelediği ilk oyunlardan birinin de en güzel süslemesiydi o.⁽³⁾

Bizi her biri birbirinden daha zengin, ama görünen o ki, gizini çözemediğimiz bir dilde duygu yağmuruna tutan bu gösterinin, doğrudan ele alıp inceleyebileceğimiz tek şey olması önemlidir ve ipin ucunu bulamamanın, avı yakalayamamanın, - çalgıyı daha iyi duymak için kulağa yaklaştıramamanın yarattığı tedirginlik, bu gösterinin başarısına ayrı bir çekicilik daha katar. Ve dil deyince, ilk bakışta anlaşılması tümünden olanaksız dillerini değil, *konuşma dilinin* dışında kalan bir tür tiyatro dilini, bitimsiz bir sahne deneyimine sahip olan dili kastediyorum, salt karşılıklı konuşmaya dayalı sahne oyunlarımız, bu dilin yanında bir mırıldanma gibi kalır.

Gerçekten de, görme olanağını bulduğumuz en güzel artı tiyatro gösterisi olmasına karşın, çoklarının tiyatroya özgü olma niteliğini yadsıdığı bu gösterinin, - batılı tiyatro anlayışımızın yönünü değiştirmek için öylesine başarıyla gerçekleştirilmiş olan bu gösterinin -, biz Avrupalılar için en çarpıcı ve hesapları altüst edici yanı, jestlerin birbiri ardısıra ve ustaca kuruluşunda, bitimsiz ses perdeleri çeşitlemelerinde, hani sularından silkinerek soluyan uçsuz bucaksız ormanınki gibi sesli yağmurda ve devinimlerin sesli girişikliğinde çıtırdayışı duyumsanan hayranlığa değer düşün zenginliğidir. Bir jestten bir haykırıya ya da müziksel bir sese geçiş yoktur: her şey doğrudan doğruya belleğimizde kazılmış tuhaf kanallar arasından geçer gibi iletişim durumundadır.

Orada, gizini çözemediğimiz bir yığın ayin jesti vardır ve bu jestler müzikle yapılan son derece açık belirlemelere uyar gibidir, üstelik, genelde müziğe ait olmayan ve düşünceyi sarmaya, ardından kovalamaya ve onu karmakarışık ve kesin bir ağ içine sürüklemeye yönelik birşeylere de. Gerçekten de, bu tiyatrodaki, her şey büyüleyici ve matematiksel bir titizlikle hesaplanmıştır. Hiçbir şey rastlantıya ya da bireysel girişime bırakılmamıştır. Dansçıların her şeyden önce tiyatro oyuncusu olduğu bir üst dans türüdür bu.

Seyrederken, ikide bir, ölçülü adımlarla bir tür amuda kalktıklarını görürüz. İçinden çıkılması olanaksız bir labirentin ortasında kaybolduklarını sanırken, tam şimdi yanılacaklar derken, gövdeleri ve yay gibi bükülmüş bacakları üzerinde, hem de fazlasıyla ıslanmış ve daha da sıkılacak, burulacak bir bez izlenimi vererek, kendilerine özgü dengeyi sağlama biçimiyle destek alışlarını seyrederiz; - ve atıkları her son üç adımda, bir kez bile şaşırmadan sahnenin ortasına gelirler, işte o zaman, ara ritim tamamlanır, ölçü açıklığa kavuşur.

Onlarda her şey ölçülüdür ve kişisel özellikten uzaktır; ne bir kas oyunu, ne bir göz oynatması, her şeyi sürükleyen ve sonuçlandıran ön-

ceden tasarlanmış bir matematikle ilgili değil gibidir. Ve bu dizgesel kişiliksizleştirmede, yüze maske takıp çıkarmaya benzeyen bu salt kaslara dayalı fizyonomi oyunlarında, her şey alır götürür, her şey en yüksek derecede etki bırakır.

Sevinçleri de, acıları da kendilerine özgü olmayan, ama ayin ilkelere uyar ve üstün zekâlar tarafından yöneltir gibi görünen bu mekanikleşmiş varlıklara dikkatle baktığımızda, içimizi bir dehşet duygusu kaplar. Sonuçta, kutsallığına saygı duyulmayacak bir ayin yöntemini andıran bu gösteride, bizi en fazla şaşırtan şey, bu yüce yukarıdan benimsenilmiş görünen Yaşam izlenimidir. Kutsal bir ayin görkemliliği vardır bu gösterinin; - kostümlerin gösterişi, her oyuncuya ikiz bir gövde ve ikiz organlar kazandırır - ve kostümünün içinde sanatçı, boynu omuzlarına gömülmüş durumda, kendisinden çok resim ya da yontusuna ait gibidir. Ayrıca, müziğin - son derece özenli, tutuk ve ince bir müziktir bu - geniş ve kırık ritmini de analım, bu müzikle, en değerli cevherler kırılıyor izlenimi edinilir, doğadaki su kaynakları gibi, bitkiler arasında ilerleyen böcek sürülerinin giderek büyüyen sesleri sökün eder, ışık sesinin bile yakalandığı sanılır, en içli yalnızlıklardaki sesler billur pırıltılarının uçuşuna dönüşür gibi olur...

Ayrıca, bütün bu gürültüler, devinimlerle iç içedir, kendileriyle aynı niteliklere sahip olan jestlerin doğal tamamlayıcısı gibidir; bu da öyle bir müziksel benzetme duyumuyla gerçekleşir ki, insan sonunda birbirine karıştırınca rahatsız olur, örneğin, oyuncuların birbirine eklemiş jestlerini, orkestranın ses özelliklerine yükleriz, - ya da tersi .

Kadınların saç tuvaletlerindeki ve başlıklarındaki süslemelerin çekici güzelliği, onların sanki insana özgü olmadığı, tanrı ürünü ve doğaüstü olduğu izlenimini verir: renk renk incilerden ya da kuş tüylerinin bağdaşımıyla oluşturulmuş olan kat kat ışıklı halkalar dizisi verir bu izlenimi; birliktelikleri öylesine güzel bir renkliliktedir ki, *tanrı esi-niyle iletilmiş havası* yaratır ve süslemelerin kat yerleri ritimli olarak titreşerek bedenın titreşimlerine *ruhla* karşılık verir gibi olur. - Aynı zamanda, dinsel süslemeleri andıran, papaz tacı biçiminde, üzeri sert çiçek tuğlarıyla işlenmiş başka saç ve başlıklar da vardır, bunların renkleri ikili aralıklarla birbirleriyle çakışarak olağandışı bir uyum sağlar.

Fişeklerle, kaçışlarla, kanallarla, içe ve dışa dönük algılamaların her durumundaki dönüşümlerle dolu bu topluluk, tiyatro üstüne ege-men bir düşün oluşturur, ve bize, yüzyıllardan beri korunduğu durumuyla, tiyatronun her zaman ne olması gerektiğini öğretir. Dahası, bu

izlenim iki kat artar, çünkü oralarda halk gösterisi olan ve dinsel olmayan bu gösteri, ora insanların sanatsal duyularının temel besini gibidir.

Bu tiyatronun olağanüstü matematiğini bir yana bırakırsak, bana öyle geliyor ki, bizi ansızın yakalamak ve daha çok şaşırtmak için yaratılmış yani, ansızın dört bir yana göstergeler biçiminde serpilir gibi görünen *maddeyi açmılayıcı* yanıdır, burada amaç, soyut ve somutun metafiziksel özdeşleşmesini bize öğretmek ve bunu *süreklilik amacıyla gerçekleştirilmiş jestler* biçiminde yapmaktır. Çünkü biz, gerçekçi yani içimizde yeniden buluruz, ama burada n gücüne taşınmış durumda ve tam anlamıyla biçem verilmiş olarak.

.. ..

Bu tiyatrodaki her uyarılma sahnedeki kaynakları, anlamını ve hatta kaynaklarını sözcüklerden önceki Söz olan gizil bir psikik itkide bulur.

.. ..

Bu tiyatro, metin yazarını dışlayarak, dar çerçeveli Batı tiyatro dilimizde sahneye koyucu olarak adlandırdığımız kişiyi öne çıkaran bir tiyatrodur; ama bu kişi, bir tür sihir düzenleyicisi, bir kutsal ayin yöneticisi görevini üstlenir.⁽⁴⁾ Ve üzerinde çalıştığı konu, can verdiği izlekler ona değil, tanrılara aittir. İkiz bir Ruhun kolaylaştırdığı Doğa'daki ilk birleşmelerden doğuyor gibidir onlar.

Onun devindirdiği şey, AÇIĞA VURULAN'dır.

Bu, Ruhun, kendisinden bağına asla koparmadığı bir tür ilk Fiziktir.

.. ..

Bali Tiyatrosu'nunki gibi bir gösteride, eğlenceyi, o yapmacıklık, yararsız yani, hani bizim tiyatroların özelliği olan bir gecelik oyun yanını ortadan kaldıran birşeyler vardır. Onların sahneye uyarlamaları, maddenin, yaşamın, gerçekliğin tam ortasında yontularak işlenir. Bu uyarlamalarda, ayin törenselliğini anımsatan birşeyler vardır, hani seyredenlerin kafasında yer etmiş olan gerçeği taslama ve ona gülünççe öykünme düşüncesini kökünden kazıyan birşeyler. Bu yoğun jestle-

me, bir amaç, ivedi bir amaç güder ve bu amacına etkili araçlarla yönelir; biz, bu araçların etkenliğini doğrudan ayımsayabiliriz. Amaçladıkları düşünceler, yaratmaya çalıştıkları ruh durumları, önerdikleri mistik çözümler coşkuludur, uyarıcıdır, hem gecikmesiz hem de kaçmaksız olarak erişilmiştir. Bütün bunlar, cinlerimizi ÜŞÜŞTÜRMEK için yapılan bir şeytan kovma ayinine benzer.

.. ..

Bu tiyatrodaki, içgüdüyle ilgili şeylerin ağır bir uğultusu var, ama bunlar, öylesine bir saydamlık, kavrama, bükülebilirlik noktasına ulaştırılmış ki, bize, ruhun kimi en gizli algılamalarını fiziksel bir biçimde geri getirir gibidir.

Önerilen izleklerin sahneden yola çıktığı söylenebilir. Bunlar öyle bir durumdadır, öylesine nesnel bir maddeleşme noktasına ulaşmışlardır ki, ne denli çaba gösterilirse gösterilsin, sahnenin bu yoğun görünüşünün, bu kapalı ve sınırlı küresinin dışında tasarlanamazlar.

Bu gösteri, arı tiyatro imgeleriyle oluşturulmuş doğaüstü bir güzellik sunar bize, bu imgelerin anlaşılması için yepyeni bir dil yaratılmış gibidir, çünkü oyuncular kostümleriyle, yaşayan ve hareket eden gerçek hiyeroglifler yaratırlar. Üç boyutlu olan bu hiyeroglifler, daha sonra yeri geldiğinde bir takım jestlerle, gizemli göstergelerle üstüste nakışlanır, hani biz Batılıların kesinlikle baskı altına almış olduğu bilim mem hangi masalsı ve karanlık gerçekliğin karşılığı olan göstergelerle.

Bu önce alıkonulan, sonra da ansızın havaya salınarak yoğun biçimde özgürlüklerine kavuşturulan göstergelerde, sihirli bir işlemin özünden nitelikler taşıyan birşeyler vardır.

İmlerle dolu ve yer yer tuhaf bir biçimde düzenlenmiş kaosu andıran bir kaynama, resim gibi serpiştirilmiş ritimlerin köpürmesiyle çıktır, müziksel durgu etkisini gösterir ve iyi ayarlanmış bir suskunluk gibi araya girer.

Bizde yalnızca kuramsal olan ve hiçbir kimsenin en ufak bir gerçeklik kazandırmaya yeltenmemiş olduğu bu arı tiyatro düşüncesini, Bali Tiyatrosu akıllara durgunluk veren bir sahneye uyarlamayla bize sunar; akıllara durgunluk vericidir, çünkü bu uyarılma, en soyut izleklerin açıklığa kavuşması için, her türlü sözcük kullanma olanağını ortadan kaldırır; - ve bir jest dili yaratır: uzamda dönüşüm göstermek için kurulmuş, onun dışında bir anlamı olmayan jest dili.

Sahnenin uzamı tüm boyutlarıyla ve, denilebilir ki, olası tüm dü-

zeylerde kullanılır. Çünkü, plastik bir güzelliğin verdiği dokunaklı bir duygu yanında, bu jestlerin son bir amacı, bir ruh durumunu ya da sorununu açıklığa kavuşturmaktır.

En azından bize öyle görünürler.

Uzamdaki en küçük bir nokta, aynı zamanda da hiçbir olası esinleme gözden kaçırılmaz. Ve doğanın ansızın kaosun içine atılmak için sahip olduğu gücün felsefel denilebilecek bir anlamı vardır.

.. ..

Bali Tiyatrosunda, kendi dilini, müzikle, jestlerle, devinimlerle, sözcüklerle seçen bir dil öncesi durum olduğu hissedilir.

.. ..

Kuşku yok ki, arı tiyatronun bu yanı, jesti kendi başına bir düşünce olan ve insan tasarılarını algılanabilmesi için maddenin karmaşık yollarından ve girişik tel örgülerinden geçmeye zorlayan bu salt jest fiziği, biçimlerin ve gösterime konan konunun alanına girmeyen şeylerle ilgili yeni bir düşünce sunar. Bir giysinin en sıradan biçimine mistik bir anlam kazandırmayı başaran bu oyuncular, insanın yanına İkizini yerleştirmekle yetinmeyip, giysili her kişiye giysili ikizini de yüklerler, - bu yanılmalı giysileri, iki numara giysileri kendilerine havada yakalanmış büyük kelebek havası vererek bir kılıçla delen bu insanlar, bizden daha fazla ve hem de doğuştan, mutlak ve sihirli bir simgecilik anlayışına sahiptir ve kesin olan şu ki, bize tiyatro uzmanlarımızın yararlanmakta bile güçsüz kalacağı bir ders verirler.

.. ..

Düşünsel etkinliği olan bu uzam, bu psişik oyun, yazılı bir tümceenin öğeleri arasında var olan düşüncelerle biçimlendirilmiş bu sessizlik, sahnenin görsel havası içinde, öğeler arasında, birtakım haykırış, renk ve devinimlerin havası ve görüngeleri arasında izlenilir.

.. ..

Bali Tiyatrosu'nun gösterilerinde, tasarımın önce jestleri karşısında bulunduğu ve gerçek durumunda düşünülmüş bir dizi görsel ya da

sessel imgelerin tam bir kaynaşmasıyla iyice kök saldığı duygusu edimlidir. Kısacası ve daha açık bir söyleyişle, bu oyunun sahneye koyulma amacında, müziksel duruma oldukça benzer bazı şeyler vardı mutlaka, ayrıca, oyunda, aklın tasarımı olan her şey yalnızca bir bahanedir, bir gücüllüktür, bu yoğun sahne şiirini, bu uzamsal ve rengarenk dili üreten bu gücüllüğün ikizidir.

.. ..

Renkle jest, çılgınlıkla hareket arasında gidip gelen bu sürekli yansıma oyunu, bizi durmaksızın sarp ve çetin yollara doğru sürükler, şiirin özelliği olan o belirsizlik ve dile getirilemez iç sıkıntısı durumunun içine atar.

Yeşil gecede böcekler gibi uçuşan ellerin bu şaşırtıcı oyunlarından, bilinçaltının karmaşık yollarında durmadan nerede kaldığını aramakla meşgul bir kişininki gibi, bir tür korkunç saplantı ve tükenmek bilmez usamlama ortaya çıkar.

Zaten, bu tiyatro, akılla ilgili şeyleri duyguyla ilgili şeylerden daha çok elle tutulur kılar ve onları somut göstergelerle kuşatır.

Ve bizi böylece, anlaksal yollardan, var olan şeylerin göstergelerini yeniden keşfetmeye sürükler.

Bu açıdan bakıldığında, eliyle sürekli kafasının aynı noktasını tutan merkezdeki dansçının yaptığı jest son derece anlamlıdır, sanki herhangi bir merkezi gözün, herhangi bir zekâ yumurtasının yerini ve yaşayıp yaşamadığını belirlemek istiyormuş gibi.

.. ..

Doğayla ilgili fiziksel izlenimlere renkli bir anırtırma olan şeyler, sesler düzeyinde de ele alınır ve ses kendi başına, bir başka şeyin, bir tür sihirli durumun özlemle beklenen betimlemesi olmuştur, duyumlar o zaman öyle bir durum alır ve öylesine de tez kavrayıcı olur ki, artık ruhun gezinti yerleri görevini görür. Öykünmeye dayanan ezgiler, çingiraklı yılan sesleri, kabuklu hayvan tokuşmaları bile, kaosa dönüşmeye hazır karınca gibi kaynayan bir manzara düzlüğünü anırtırır. - Göz alıcı giysiler giymiş bu sanatçıların belden aşağıları kundak beziyle sarılmış gibidir! Danslarında, onların embriyon evresinde, larvaların erginleşmesini anımsatan birşeyler vardır. Bunun yanında, yatay çizgileri bedenlerini çepeçevre saran kostümlerinin hiyeroglif özelliğini de

belirtelim. Kostümleriyle, kendilerini bilmem hangi doğa görüntüsüyle bağdaştıran üzerleri çizgi çizgi, halka halka büyük böcekleri andırırlar, artık yalnızca bu doğa görüntüsünden kopmuş bir geometri gibidirler.

Ya o yürürken anlaşılması zor salınmalarını çepeçevre saran kostümleri ve ayaklarının şaşırtıcı çaprazlanması!

Her bir devinim uzamda iz bırakır, bilmem hangi sert figürü tamamlar ve yapılan figürle birlikte, elin yaptığı beklenilmedik bir jest noktayı koyar.

Ve kavisleri kalçadan daha yukarda kalan bu giysiler, onları boşlukta tutuyormuş, sahne yüzeyine teyellenmişler gibi gösterir ve herbirinin sıçramasını uçuyorlarmış gibi uzatır.

İçten gelen bu çığlıklar, bu fıldır fıldır dönen gözler, bu bitimsiz soyutlama, bu ağaç dalları sesleri, bu kesilen ve yuvarlanan tahta sesleri, seslerin yayıldığı ve onca su kaynağının boşaldığı sonsuz uzamda ki her şey, ruhumuzda uyanmak için, yeni bir tasarım gibi, hatta diyeceğim ki, soyutun somut bir tasarısı gibi billurlaşmak için elbirliği eder.

Şunu da belirtelim, bir doğaüstü sahne kuruluşundan yola çıkan ve sonra yeniden düşünceye dönen bu soyutlama, doğa dünyasından edinilen izlenimlerin uçuşuna rastladığında, onları her zaman tam moleküller biçiminde bir araya toplanmaya başladıkları anda yakalar; bir başka deyişle, küçücük bir jest bizi kaostan ayırır.

.. .. .

Gösterinin son bölümü, Avrupa sahnelerinin, kirli, yontulmamış ve yüzkarası olan ne varsa onunla yoğrulmuş şeyleri karşısında, büyüleyici bir çağışım özelliğindedir. Hangi tiyatro, öte dünyanın fantazmalarıyla karşı karşıya kalmış bir ruhun acılarını böyle ve *oldukları gibi* çivilemek yürekliliğini gösterebilir, bilmiyorum.

.. .. .

Dans ederler ve sesin her atomunu, her eksik algılamayı, ilkesine dönmeye hazır biçimde oluşturarak bize sunan doğal düzensizliğin metafizikçileri, devinimle ses arasında öylesine kusursuz bağlantılar yaratabilmişlerdir ki, bu kuru tahta, vurmali çalgı ve içi boş sandık seslerini çıkaranların, kuru tahta organlarıyla elleri boş dansçılar olduğu sanılır.

Burada, kendimizi ansızın metafiziksel bir savaşımın içinde buluruz; bu çılginca ve aynı zamanda sertlik ve dönüşümlerle dolu dans, kendinden geçme durumundaki bedenin kasılışını, çevresini kuşatan kozmik güçlerin geri çekilmesiyle kaskatı kesilmişliğini hayranlık uyandırıcısına dile getirir, ruhun ansızın dikine düşüşe geçtiği duygusu edinilir.

Sanki birbiri ardısına kıvrılarak gelip katlanan ve ufacak bir titremenin, bir kendinden geçmenin içine sığışmak, - ve korkunun yarattığı boşluğu doldurmak için ufkun her yanına koşuşan madde dalgaları olduğunu sanırsınız.

.. .. .

Oluşturulan bu görüngelerde, salt birşey, yalnızca Doğuluların düşleyebileceği gerçek ve salt bir fiziksel biçim vardır, - işte, onların tiyatro anlayışlarının biz Avrupalıların tiyatro anlayışıyla çelişmesinin nedeni, sahne uyarlamalarının olağanüstü yetkin özellikte olmasından çok, amaçlarındaki yücelik ve kararlı gözüpekliliktir.

Türleri birbirinden ayırma ve bölümlenme yanlıları, bu son derece başarılı Balili tiyatro sanatçıları, yalnızca dansçuları, soyluluğu modern Batı tiyatromuzun düzeyini ad konulamayacak biçimde abartılı ve çocuksu kılan, bilmem hangi soylu Söylenlerde kısa bir rol yapmakla yükümlü dansçuları görüyor gibi davranabilir. Oysa gerçek şudur: Bali Tiyatrosu, her şeyi arı tiyatro izlekleriyle donanmış biçimde bize önerir ve sunar; bu izleklere özlü bir denge, tümüyle maddeleşmiş bir genelçekim kazandıran şey sahne uyarlamasıdır.

.. .. .

Bütün bunlar, bize esrimenin öğelerini aşıl原因an derin bir zehirlenme süreci içinde içimize işler, ve esrime durumundayken, bitkilerin, kalıntıların, cepheleri parlayan ağaç yıkıntılarının cılız çıtırdayışlarını ve buruşmuş mineral seslerini yeniden buluruz.

Hayvanlarla ve hayvansallıkla ilgili her şey kendi katı jestine indirgenir: yank yank açılan kumsaldaki kumun çıkardığı sesler, ağaçların don tutması, hayvan esnemeleri gibi.

Dansçıların ayakları jestlerle giysilerini aralarken, düşünceleleri, katıksız durumdaki duyumları bozar, tersine çevirir.

Ve başını hep birşeylerle yüz yüze getirme, bu Cyclope(*) gözü, sağ elin arayacağı ruhun iç gözü.

Duyguları, ruh durumlarını, metafiziksel düşünceleri vurgulayarak dile getiren, ayıklayan, saptayan, açan ve bölümleyen tinsel jestlerin mimiği.

Nesnelerin, daha soyutlama olmadan olağandışı dönüşümler gösterdiği şu öz tiyatrosu.

.. ..

Oyuncuların yaptığı jestler, tahta ve vurmali çalgı ritmiyle öylesine anında uyuşur, onu ölçülü aralıklarla vurgular ve öylesine bir kararlılıkla, havada, sanki doruk noktasında yakalar ki, bu müziğin, kuru tahta organlarının boşluğunu bile ölçülü bir biçimde vurgulayacağı sanılır.

.. ..

Kadınların katman katman ve aynı zamanda ay ışıklı gözü.

Bizi yutuyor gibi olan ve karşısında *hayaletler* gibi gördüğümüz bu düş gözü.

.. ..

Bu dans hareketlerinin, ruh durumlarını karman çorman eden bu döner ayakların, havada uçuşan bu küçük ellerin, bu sert ve belirgin ayak tıngırdatmaların verdiği eksiksiz doyum.

.. ..

Ruhsal bir durumu bir jسته dönüştüren zihinsel bir simyaya tanık oluruz ve eğer tüm edimlerimiz salt olana yönelseydi, katı, süssüz ve çizgiyi andıran jسته sahip olabilirdi.

.. ..

Bu özenticiliğin, bu aşırı görkemliliğin, hareket eden alfabeyle,

(*) Alının ortasında tek gözü olan ve Erna Dağı creğinde yaşadığı söylencen söylence kahramanı.
(ç. n.)

yarılan taşların sesini andıran çılgınlıklarıyla, ağaç dalları hışırtilarıyla, kesilen ve yuvarlanan kütük gürültüleriyle, hâvada, uzamda, görsel olduğu denli sesli bir tür maddesel ve canlı fısıldaşma oluşturduğu da olur. Ve kısa bir süre sonra şu büyüdü özdeşleştirme yapılır. BİLİYORUZ Kİ BİZ KONUŞUYORDUK.

Adeorjana'nın Dragon'la yaptığı o müthiş savaştan sonra, tiyatrosunun sahnede olmadığını, bir başka deyişle, olaylar ve sözcükler dışında gerçekleştirilemeyeceğini söylemeye kim cesaret edebilir?

Gerilimli ve ruhsal olaylar, burada kavganın mimiğine dönüşür; bu, gövdelerin atletik ve mistik oyununa bağlıdır - bir de sahnenin dalgalandırılmalı diyebileceğim kullanımına - böylece, sahnenin sarmal yapısı bölüm bölüm kendini gösterir.

Savaşçılar, zihinlerindeki ormana korku gürlemeleriyle girer; sonu gelmez bir ürperme, manyetikmiş gibi bir dönüp dolanma sarar kendilerini, ardı ardına hayvan ya da mineral parıltılarının geçtiği duygusu edinilir.

Organlarının titreşimi ve fıldır fıldır dönen gözleri, fiziksel bir fırtınadan çok, bir ruh ufalanmasını anlatır. Başlıklarının çıkardığı sesin frekansı yer yer tüyler ürperticidir; - ve arkadan salınarak gelen bu müzik, aynı zamanda, gerçek çakıtaşı seslerinin kesildiği bilmem hangi uzamı besler.

Ve olağanüstü kozmik fırtınayla tüyleri diken diken olmuş Savaşçının arkasında, işte İkiz, kendini ilkokullu şeytanlığının çocukçalığına kaptırmış durumda gerdanını kabartır ve uğultulu kargaşanın tepkisiyle doğrularak, hiçbir şey anlamadığı güzelliklerin ortasından bilinçsizce geçer.

DOĞU TİYATROSU VE BATI TİYATROSU⁽¹⁾

Bali Tiyatrosu, tiyatro hakkında, Batıda tasarladığımız gibi onun metinle ortak olduğu ve metinle sınırlandırıldığı düşüncesinin tersine, onu, yazılı metinden bağımsız olarak bir sahnede olup bitecek her şeyin sınırları içinde alan, dilsel değil de fiziksel bir düşünce edinmemiz gerektiğini açıkça ortaya koymuştur. Bizler için tiyatroda Söz her şeydir ve onun dışında olanak yoktur; tiyatro yazının bir dahıdır, bir tür sesli dil örneğidir ve sahnedeki konuşma metniyle, gözle okunan metin arasında bir ayırım olduğunu kabul edersek, tiyatroyu, replikler arasında kalan şeylerin sınırları içine kapatırsak, onu sahnelenmiş metin düşüncesinden ayırdedemeyiz.

Tiyatroda sözün üstün olduğu düşüncesi içimizde öylesine kök salıyor ve tiyatro bize metnin o denli yalın bir maddesel yansıması olarak görünüyor ki, tiyatrodaki metni aşan, onun sınırları içine alınmamış ve tam anlamıyla onunla koşullandırılmış olan her şey, bize, metne oranla ikincil sayılan sahneye koymanın alanına girer gibi gözüküyor.

Tiyatro söze böyle bağımlı olduğuna göre, kendi kendimize acaba tiyatronun kendine özgü bir dili var mıdır, onu müzik, resim, dans vb. gibi sanatlarla aynı düzeyde bağımsız ve özerk bir sanat olarak ele almak kesinlikle gerçek dışı mı olacaktır diye sorabiliriz.

Eğer böyle bir dil var ise, bu dilin zorunlu olarak;

- 1- Bir yandan, sözün görsel ve plastik maddeleştirilmesi olarak,
- 2- Öbür yandan da, sözden bağımsız olarak, sahnede kendini anlatabilen ve orada anlamını bulabilen her şeyin, uzamda kendi anlatımını bulan ya da onunla ulaşılabilen ya da parçalanılabilen her şeyin dili olarak ele alınan sahneye koyma ile karıştırıldığı görülür.

Bu sahneye koyma dili, arı tiyatro dili olarak ele alındığında, onun sözle aynı içsel amaca ulaşım ulaşamayacağını, zihinsel açıdan ve tiyat-

roya özgü bir biçimde eklemli dille aynı düşünsel etkenlik savında olup olamayacağını bilmek söz konusudur. Başka bir söyleyişle, kendi kendimize, düşünceleri açıklayabiliyor mu diye değil, *düşündürebiliyor mu*, kendine özgü bakış açısıyla insanı anlamlı ve etkili tutumlar takınmaya sürükleyebiliyor mu diye sorabiliriz.

Özetle, nesnel biçimlerle anlatımın düşünsel etkenliği sorununu, yani yalnızca biçimleri, gürültüyü ya da jesti kullanacak bir dilin etkenliği sorununu ele almak demek, sanatın düşünsel etkenliği sorununu ele almak demektir.

En sonunda, sanata yalnızca bir eğlence ve dinlence değeri verme ve onu, kalıpların salt biçimsel kullanımına ve kimi dış ilişkilerin birbiriyle uyumuna sığdırma noktasına geldiysek, bu hiçbir biçimde onun derin anlatım değerine leke sürmez; ama sanat ve estetikçiliğin birbirine karıştırıldığı yere en iyi örnek olan Batı'nın tinsel zayıflığı, yalnızca boyamaya yarayacak bir resmin, yalnızca plastik olan bir dansın varolabileceğini düşünmesidir, sanki sanat biçimleri kesip kopartılmak, bu biçimlerin, mutlak olanla karşı karşıya gelirken alabilecekleri tüm mistik tavırlarla bağları dilimlenmek istenmiş gibi.

Buradan da anlaşılıyor ki, tiyatro, kendi dili içinde kapalı bırakıldığı ölçüde, yani bu dille bağıntılı olduğu ölçüde bile, güncellikle ilişkisini koparmalıdır; onun nesnesi toplumsal ya da ruhsal çatışmaları çözümlmek, aktörel tutkulara savaş alanı olmaya yaramak değil, gizli gerçekleri nesnel olarak dile getirmek, Oluşum ile buluşmalarında biçimlerin altında gömülü kalmış bu gerçek payını etkin jestlerle gün ışığına çıkarmaktır.

Bunu yapmak, yani tiyatroyu biçimlerle ve jest, ses, renk, plastik gibi ne varsa onlarla anlatım olanaklarına dayandırmak, onu ilk yaratılış amacına yeniden kavuşturmak, ona dinsel ve metafiziksel görünümünü yeniden kazandırmaktır, onu evrenle barıştırmaktır.

Ama, diyecektir bazıları, sözcüklerin metafiziksel yetileri vardır, sözü jest gibi evrensel düzeyde tasarlamak için bir engel yoktur, ayrıca söz, maddesel görünüşleri, içinde ruhun durulup oturduğu ve artık dinlenme eğilimi göstereceği tüm durumları ayırıştırıcı bir güç olarak en önemli etkenliğini bu düzeyde kazanır. Onları, sözü böyle metafiziksel olarak ele alma yaklaşımının, Batı tiyatrosunun benimsediği yaklaşım biçimi olmadığı, bu tiyatronun, sözü, görünüşlerin ortadan kaldırılmasından yola çıkarak, ruha dek uzanan etkin bir güç olarak değil, tersine, dışa vurulurken yiten düşüncenin son basamağı olarak kullandığını söyleyerek yanıtlamak kolay.

Batı tiyatrosunda söz, yalnızca insana ve onun güncel yaşamdaki konumuna özgü ruhsal çatışmaları dile getirmeye yarar. Bu çatışmalar, eklemli sözle açıkça yargılanabilir niteliktedir ve ister ruhsalbilimsel alanın içine girsinler, ister bu alanın dışına çıkarak toplumsal alanın içine girsinler, dram, çatışmalarının kişiliklere saldırma ve onları darmadağın etme biçimiyle her zaman törel bir önem taşıyacaktır. Ve her zaman, sözsel çözümlerinin söz kullanımında en önemli paya sahip olduğu bir alan söz konusu olacaktır. Ama bu törel çatışmaların, doğaları gereği bile olsa, çözümlenmek için kesinlikle sahneye gereksinimleri yoktur. Sahnede, eklemli dili ya da sözcüklerle anlatımı, jestlerin ve duyular yoluyla uzamda ruha ulaşan her şeyin nesnel anlatımı üzerinde egemen kılmak, sahnenin fiziksel gerekliliklerine sırt çevirmek ve onun olanaklarını hiçe saymaktır.

Şunu önemle belirtelim, tiyatronun alanı ruhsalbilimsel değil, plastik ve fizikseldir. Ve söz konusu olan, tiyatronun fiziksel dilinin sözcüklerin diliyle aynı ruhsalbilimsel çözümlere ulaşıp ulaşamayacağını, duyguları ve tutkuları sözcükler gibi dile getirip getiremeyeceğini bilmek değil, sözcüklerin üstlenemediği, jestlerin ve uzamdaki dilin niteliklerini taşıyan her şeyin, sözcüklerden daha açık seçik bir biçimde uzamda eriştiği tavırların düşünce ve zekânın alanı içinde var olup olmadığını bilmektir.

Fiziksel dünya ile düşüncenin derin durumları arasındaki ilişkilerle ilgili bir örnek vermeden önce, kendimizden bir alıntı yapmamıza izin verilecektir sanırım.

"Her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama, onu dile açıklamak da *gizlemektir*. Gerçek anlatım açığa vurduğu şeyi gizler. Tepkimeyle düşüncede bir tür doluluk yaratarak, ruhu, doğanın gerçek boşluğuyla karşı karşıya getirir. Ya da başka bir söyleyişle, doğanın belirtme-yanıtmasına göre, düşüncede bir boşluk yaratır. Her güçlü duygu, bizde, boşluk düşüncesine yol açar. Ve bu boşluğa engel olan anlaşılır dil, aynı zamanda, şiirin düşüncemizde doğmasına engel olur. İşte bunun için, bir imgenin, bir benzetmenin, açıklamak istediği şeyi maskeleyen bir değişmecenin, ruhumuz için, sözün çözümlmesiyle anlaşılır kılınan şeylerden daha fazla anlamı vardır.

"İşte bu nedenle, gerçek güzellik bizi asla doğrudan etkilemez. Ve batan güneş, bize birçok şey yitirttiği için güzeldir."⁽²⁾

Flaman resimlerindeki karabasanlar, gerçek dünya ile bu dünyanın olsa olsa karikatürü denilebilecek şeyi yan yana getirdiği için bizi

etkiler; düşlerde görebileceğimiz larvaları sergiler onlar. Kaynaklarını, yarım kalmış jestlere ve gülünç dil sürçmelerine yol açan yarı düşsel durumlardan alırlar. Terkedilmiş bir çocuğun yanına zıplayan bir harp dikerler; yeraltı çağlayanlarında yüzen bir insan embriyonunun yanında, korkunç bir kalenin altından ilerleyen gerçek bir orduyu resmederler. Düşsel bir belirsizliğin yanında da belirginliğin ilerleyişi ve ötede, sarı bir mahzen ışığı, batmak üzere olan büyük bir sonbahar güneşinin turuncu parıltısı vardır.

Söz konusu olan, sözü tiyatrodan silmek değil, onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir, özellikle de yerini küçültmek, onu kişilikleri tiyatro dışındaki amaçlarına götürme aracı olarak değil, başka birşey olarak ele almaktır, çünkü yaşamda, insanın insanla karşı karşıya geldiği gibi, tiyatrodada da, duygularla tutkuları karşı karşıya geldiği biçiminden başka birşey söz konusu değildir.

Oysa, tiyatrodada sözün kullanılış amacını değiştirmek demek, onu somut ve uzamsal bir yönde ve tiyatronun, uzamsal ve somut alandaki anlam olarak içerdiği her şeyle birleştiği ölçüde kullanmak demektir; onu, katı ve dokunduğu şeyleri sarsan bir nesne gibi, önce havada, sonra çok daha gizemli ve daha gizil, ama enginliği olan alanda ele alıp kullanmak demektir ve bu gizil, ama engin alanı, hem bir yandan biçimsel anarşinin alanıyla, hem de öbür yandan, sürekli biçimsel yaratıcılığın alanıyla özdeşleştirmek çok zor olmayacaktır.

Böylece, tiyatronun nesnesinin, tüm biçimsel ve engin gösteri olanaklarıyla bu özdeşleşmesi, ortaya uzamda gelişecek belli bir şiir kavramı çıkarır ki, bu şiir de büyücülükle iç içedir.

Metafizik eğilimli Doğu tiyatrosunda, ruhbilim eğilimli Batı tiyatrosunun tersine, biçimlerden yola çıkarak olası tüm düzlemlerde onların anlamlarını ve anlamlamalarını ele geçirme söz konusudur; ya da başka bir deyişle, onların titreşimli sonuçları, ruhun tek bir düzleminde değil, aynı anda tüm düzlemlerinde çıkarılır.

Ve biçimler, sarsma ve büyüleme gücünü, görünümünün bu çeşitliliğinden alır ve bu çeşitlilikle ruhumuzda sürekli bir isteklendirme uyandırır. Doğu tiyatrosu, nesnelere gerçek görünümünü tek bir düzlemde ele almadığı, tek bir engelle ve bu görünümün duyularla kalıcı bir biçimde buluşmasıyla yetinmediği ve onların zihinde doğabilme derecesini sürekli göz önünde bulundurduğu için, doğanın yoğun şiirselliğine katılır ve evrensel manyetizmanın tüm nesnel dereceleriyle büyülü ilişkilerini korur.

Bu nedenle, sahneye koymayı, bu büyülü kullanım ve büyücülük

açısından ele almak gerekir, öyle yazılı bir metnin yansıması ve yazılmış şeylerden çıkan fiziksel ikizleri yansıtmaya olarak değil; onu, bir jestin, bir sözcüğün, bir sesin, bir müziğin ve bütün bunların birbirleriyle birleşmelerinin nesnel sonuçlarından çıkarılabilecek her şeyin canlı bir yansıması olarak ele almak gerekir. Bu etkin yansıtmaya, yalnızca sahnede gerçekleştirilebilir; sonuçları da, yine sahnede ve sahnenin karşısında keşfedilir; salt yazılı sözcükleri kullanan yazara gelince, yapacağı tek şey, yerini bu nesnel ve canlı büyücülük uzmanlarına bırakmaktır.

BAŞYAPITLARDAN KURTULMAK⁽¹⁾

İçinde olası bir kaçış yolu bulamaksızın çaresizce yaşadığımız, -ve hepimizin, hatta en devrimcilerimizin bile katkıda bulunduğu bu boğucu ortamın nedenlerinden biri, yazılmış, biçim verilmiş ya da resmedilmiş ve biçim kazanmış şeylere olan saygıdır, sanki her anlatım artık bitik kalmamış ve olayların yeniden yola çıkması ve yeniden başlaması için, can çekişmesi gerektiği noktaya varmamış gibi.

Artık, sözde seçkinlere ayrılmış ve yığınların anlamadığı başyapıt düşüncesinden kurtulmalıyız; ve kendi kendimize şunu söylemeliyiz: insan ruhunda, gizli cinsel ilişkilere ayrılan semtler gibi özel bir semt yoktur.

Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir: bizler için değil. Şimdiye dek söylenenleri ve hatta söylenmeyenleri, ivedi, dolaysız olması gereken kendimize özgü bir yaklaşımla, güncel duyma biçimlerine yanıt verecek ve herkesin anlayacağı biçimde söylemeye artık hakkımız olsun.

Yüceliği, zaten her zaman, zamanı geçmiş olan biçimsel belirleşlerinden biriyle karıştırarak, halkı yücelik duygusundan yoksun diye kınamak aptalca olur. Günümüz halkı, örneğin Kral Oidipus'u anlamıyorsa, bu yığınların değil, Kral Oidipus'un yanılığısıdır.

Kral Oidipus'ta, yakın akrabayla sevişme izleği ve doğanın aktöre-yi umursamadığı, ve bir yerlerde de kendilerine karşı çok dikkatli olmamız gereken başıboş güçler bulunduğu düşüncesi vardır; bu güçlere *yazgı* ya da başka birşey diyebiliriz.

Bunun yanında, bu güçlerin fiziksel bir başkalaşımı olan bulaşıcı bir veba salgınının varlığı da vardır. Ama, bütün bunlar, zamanın sara hastalığı gibi tutarık ve bayağı ritmiyle tüm bağını koparmış değişik görünümler altında ve bir dildedir. Sofokles belki yüksek sesle konuşuyordur, ama artık günümüzde geçerliliği olmayan biçimlerde. Zama-

nımıza göre gereğinden çok ince konuşuyor ve konusu dışında konuştuğu sanılabilir.

Bununla birlikte, demiryolları faciaları karşısında titreyen, depremleri, vebayı, devrimleri, savaşı tanıyan; ve aşkın en dayanılmaz acılarına karşı duyarlı olan bir yığın, tüm bu yüce kavramlara erişebilmektedir; onun isteği, bunların bilincine varmaktır yalnızca, yeter ki kendisiyle anlayacağı dilde konuşulsun ve bu olgular hakkındaki temel bilgi, ölü çağların malı olan yapmacıklı görünümüler arasından ve arı olmayan bir sözle ulaşsın.

Yığınlar, bir zamanlar olduğu gibi, bugün de gizeme susamıştır: onların tek istediği, yazgının bağlı olduğu yasaların bilincine varmak, belki de onların ortaya çıkışlarının gizini çözmektir.

Metin eleştirilerini uşaklara, biçim eleştirilerini estetlere bırakalım ve söylenmiş şeyin artık söylenecek şey olmadığını; bir anlatımın iki kez geçerli olmadığını ve iki kez yaşamadığını; söylenilmiş her sözün öldüğünü ve etkisini yalnızca söylenildiği anda gösterdiğini; kullanılmış bir biçimin artık işe yaramadığını ve yalnızca bir başkasını araştırmaya özendirdiğini ve yapılan bir jestin ikinci kez yinelenmediği dünyadaki tek uzamın tiyatro olduğunu kabul edelim.

Yığınlar yazınsal başyapıtlara gelmiyorsa, bunun nedeni, başyapıtların, yazınsal, yani belirlenmiş olmalarından, yani, zamanın gereklerine yanıt vermeyen biçimlerle belirlenmiş olmalarından.

Yığınları ve seyirciyi suçlu göstermek yerine, kendimizle yığınlar arasında kurduğumuz biçimsel perdeyi ve bu yeni putperestlik biçimini, kentsoylu tutuculuğun özelliklerinden biri olan bu belirlenmiş başyapıtlar putperestliğini suçlu göstermeliyiz.

Düşünceleri, yüceliği, olguları, bunların zamanla ve bizim içimizde, - züppe, aşırı kibar ve halkın anlamadığı estetçi zihinlerimizde - almış oldukları biçimlerle karıştırmamıza neden olan bu tutuculuktur.

Tüm bunlarda, kendisine geçerli bir gösteri sunulmadıkça, sağduyudan yoksun şeylerden hoşlanacak olan seyircinin zevksizliğini suçlamak anlamsız olacaktır; ve istiyorum ki, bana, burada, geçerli bir gösteri, ama son büyük çoşumcu melodramlardan bu yana, yani yüz yıldan beri, tiyatronun yüce anlamında geçerli bir gösteri örneği verilsin.

Yanlış doğru sanan seyirci, doğru duygusuna sahiptir ve doğru karşısında her zaman tepki gösterir. Bununla birlikte, günümüzde, onu sahnede değil, sokakta aramak gerekir; hele bir sokaktaki yığınlara kendi insan onurlarını gösterme fırsatı sunulsun, onlar bunu her zaman gösterecektir.

Eğer yığınlar, tiyatroya gitmekten soğumuşsa; hepimiz tiyatroyu düşük düzeyde bir sanat ve bir eğlence aracı olarak kabul etmiş ve onu kötü içgüdülerimizden boşalma aracı olarak kullanmışsak, bunun nedeni, bizlere, hem de gereğinden fazla olarak "işte bak tiyatro bu, yani yalan ve aldatmaca" diye söylenmesindedir. Çünkü bizler, dört yüz yıldan bu yana, yani Rönesans'tan beri, salt betimsel ve anlatan, ruhbilimin konu alanındaki şeyleri anlatan bir tiyatroya alıştık.

Çünkü, sahnede, akla uygun varlıkların canlandırılması için çaba gösterilmiştir, ama bir yandan gösteriyle, öbür yandan da seyirciyle bağları kopuk olan varlıkların, - ve yığınlara olduklarının yansıması bile gösterilmemiştir.

Bu sapıtmanın ve bu düşüşün, bir tiyatro gösteriminin, ortaya atılan bir imgenin, organizmada sarsıntı uyandırmaksızın seyirciyi tertemiz bırakmasını isteyen bu "ilgisiz" tiyatro düşüncesinin sorumlusu, Shakespeare'in ta kendisidir.⁽²⁾

İnsan Shakespeare'de bazan kendisini aşan şeylere kafasını takarsa da gerçekte kafasını taktığının sonuçları, yani ruhbilim söz konusudur her zaman.

Bilinmeyi biline, yani gündeliğe ve olağanlığa indirgemeye dört elle sarılan ruhbilim, bu alçalmanın, bana artık bitme noktasına gelmiş gibi görünen bu ürkütücü enerji yitiminin sorumlusudur. Bençe, hem tiyatro hem de biz, ruhbilimle olan bağlarımızı koparmak zorundayız.

Ayrıca, bu konuda hepimizin aynı düşüncede olduğunu ve ruhbilimsel tiyatroyu mahkûm etmek için iğrenç Fransız modern tiyatrosuna kadar inmek gerekmediğini sanıyorum.

Eğer para ve paradan doğan bunalım, toplumda yer kapmak için her yola başvurma, elseverliğin asla söz konusu olmadığı boğucu aşk ve gizi olmayan bir erotizmle tuzlanıp biberlenmiş cinsellik öyküleri ruhbilimin alanına girerlerse de, tiyatronun alanına girmezler. Bu bunalımlar, bu alçalmalar, karşısında zevkten bayılan birer röntgenci olduğumuz bu dalaplar kargaşa ve sertleşmeye dönüşür: artık bunun farkına varılması gerekir.

Ama, işin en önemli yanı bu değildir.

Shakespeare ve ona öykünenler, bize, bir yanda sanat, öbür yanda da yaşam olmak üzere, sanat için sanat gibi bir düşünceyi gitgide aşılacaklarına göre, dışardaki yaşam bozulmadıkça, bu verimsiz ve miskin düşünceye güvenilebilirdi. Ama yine de, birçok göstergeden, bizi ya-

şatan her şeyin artık bozulduğu, hepimizin deli, umutsuz ve hasta olduğu anlaşılmaktadır. Ve ben *bizi* tepki göstermeye çağırıyorum.

Yalnızca zaman geçirme eğlencelerine güzel bir hava vermek için var olan bu duyarsız sanat görüşü ve şiir-çekicilik görüşü bir düşkünlük görüşüdür, ayrıca iğdiş etme gücümüzü fazlasıyla tanıtlamaktadır.

Rimbaud'ya, Jarry'e, Lautréamont'a ve öbür birkaçına olan yazınsal hayranlığımız, hani sonuçta iki adamı intihara sürüklemiş, ama bazılarına kafelerde çene çalma vesilesi olan yazınsal hayranlığımız, işte bu yazınsal şiir, duyarsız sanat, hiçbir şey yapmayan, hiçbir şey üretmeyen yansız tinsel etkinlik düşüncesinin içine girer; ve ben şunu saptıyorum: yazıldığı anda yalnızca yazanı yükümlülük altına sokan bireysel şiir, ne zaman ki aşırı biçimde ortalığı kasıp kavurmuştur, işte tiyatro en çok o zaman, içlerinde ne doğrudan ne toplu eylem, ne etkinlik ne de tehlike duygusu taşımamış ozanlar tarafından küçümsenmiştir.

Bu metin ve *yazılı* şiir tutkusuna son vermeliyiz. Yazılı şiir bir kez değer taşır, sonra yok edilmesi gerekir. Ölmüş ozanlar, yerlerini artık başkalarına bıraksınlar. Ama yine de, ne denli güzel ve geçerli olursa olsunlar, önceden yapılmış şeyler karşısındaki ululama duygumuzun bizi taştırdığını, değişmezleştirdiğini ve daha aşağıdaki güçle ilişki kurmamızı engellediğini görmemiz gerekirdi, bu gücün adına ister düşünen enerji, ister yaşamsal güç, ister karşılıklı iletişim gerekirciliği, ister aybaşı dönemleri ya da başka birşey diyebiliriz. Metinlerin şiirinin altında, biçimi ve metni olmayan başlı başına şiir vardır. Ve nasıl bazı ilkel topluluklarda büyü yapmakta kullanılan maskelerin etkenliği tükenirse, - artık bu maskeler müzelere konulmaktan başka bir işe yaramamaktadır - bir metnin şiirsel etkenliği de tükenir; tiyatronun şiiri ve etkenliği ise, daha yavaş tükenen bir etkenliktir, çünkü bu etkinlik, jestlerle ve sözlerle dile getirilen şeyin eylemine elverişli ve bu eylem hiçbir zaman ikinci kez yinelenmez.

Asıl konu ne istediğimizi bilmektir. Eğer hepimiz, savaş, veba, açlık, kıyım için hazırsak, söylememize bile gerek yok, bütün yapacağımız öylece sürdürmektir. Züppece davranmayı sürdürmek, şu ya da bu şarkıcının, sanatın alanının dışına taşmayan hayranlığa değer şu ya da bu gösterinin, (Rus Balesi, doruk noktasındayken bile sanatın alanının dışına hiçbir zaman taşmamıştır), şurasından burasından biçimlerin, ama rasgele ve kıvrıdatabileceği güçlerin tam bir bilinci olmadan şu ya da bu küçük tablolarından oluşan resim sergisinin karşısında yığınlarca toplanmayı sürdürmek.

Artık bu görgücülüğün, bu raslantısallığın, bu bireyciliğin ve bu anarşinin bitmesi gerekir.

Okuyanlarından çok yazanlarına yarar sağlayan bu bireyci şiirler bitsin artık.

Bu kapalı, bencil ve kişisel sanat gösterileri kesinlikle bitsin artık.

Zihinsel anarşimiz ve düzensizliğimiz, geriye kalan şeylerin anarşisinin sonucudur, - ya da daha çok, geriye kalan şeyler bu anarşinin sonucudur.

Ben, tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerektiğine inananlardan değilim; ancak, üstün ve düşünülebilecek en zor anlamda kullanılan tiyatronun, nesnelere görünümünü ve oluşumunu etkileme gücü olduğuna inanıyorum ve iki tutkusal eylemin, iki canlı odağın, iki sinirsel manyetizmanın sahnede birbirleriyle buluşması, yaşamda, iki beden bitimsiz bir kösnüllükle buluşması denli bütünsel, gerçek ve hatta belirleyici birşeydir.

İşte bu nedenle bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. - "Vahşet" diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla "kan" anlamına geldiğini düşünüyor. Ama bence, "*vahşet tiyatrosu*" zor tiyatro ve öncelikle yabancı tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testereyle organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutular da insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişeceğimiz bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.

Öyleyse, ya büyük tragedya yazarlarının anlattığı Söylenlerin ardındaki o üstün şiir ve tiyatroyla şiir düşüncesini modern ve güncel yöntemlerle yeniden ele almayı ve tiyatro konusunda dinsel bir düşünceye katlanmayı, yani, derin düşüncelere, yararsız gözleyime dalmadan ve dağınık düşlere girmeden her şeyi yönlendiren bazı egemen güçlerin, bazı kavramların bilincine varmayı, aynı zamanda da onları elde etmeyi bileceğiz; ve kavramlar, edimsel olarak var oldukları zaman, kendileriyle birlikte enerjilerini taşıdıkları için, eninde sonunda düzeni yaratan ve yaşama oranını artıran bu enerjileri içimizde bulabileceğiz; ya da tepki göstermeksizin hemen teslim olmaktan başka yapacak şeyimiz kalmayacak ve yalnızca düzensizliğe, açlığa, kana, savaşa ve salgın hastalıklara yaradığımızı kabul edeceğiz.

Ya bütün sanatları resim ya da tiyatrodan yapılan bir jestle, bir ya-

nardağın püskürmesinde lavların yaptığı jest arasında bir benzerlik kurarak yeniden temel bir tutum ve bir gerekliliğe götüreceğiz, ya da resim yapmayı, yaygara koparmayı, yazmayı ve olur olmaz şeyler üretmeyi keseceğiz.

Ben, tiyatrodaki, o büyülü ilkel düşünceye dönmeyi öneriyorum, hani bir hastanın iyileşmesini sağlamak için, ona kazandırılmak istenen durum dışında bir tutum takındırmaya dayanan, çağdaş ruhçözümleyimde de benimsemiş düşünceye.

Ben, bilinçaltının rasgele taşıdığı ve, sanki şiirin getirdiği bu kendinden geçme türü, tüm duyularda, tüm sinirlerde yankı bulmuyormuş gibi, sanki şiir eylemlerini çeşitlendirmeyen belli belirsiz bir güçmüş gibi, adlarına şiirsel, daha doğrusu kapalı imgeler denilerek yine rasgele ortaya atılan imgelerle ilgili bu görgüçölükten vazgeçmeyi öneriyorum, .

Ben, tiyatroyla, imgeleri ve insanı kendinden geçirmenin araçlarını fiziksel olarak tanımamızı sağlayacak bir düşünceyi yeniden ele almayı öneriyorum, hani Çin tıbbının, insan anatomisindeki iğne batırılacak ve en ince işlevleri olan bütün noktaları bilmesi gibi.

Tiyatro, bir jestin iletişimsel gücünü ve büyülü mimetizmini unutmış olanlara bunu yeniden öğretebilir, çünkü bir jest, gücünü kendisiyle birlikte taşır ve zaten insanlar da, tiyatrodaki yapılan jestin gücünü ortaya koymak için vardır.

Sanatla uğraşmak demek, bir jesti organizmadaki yankısından yoksun bırakmak demektir ve bu yankı, eğer jest belirli koşullarda ve istenilen bir güçle yapılırsa, organizmayı ve onunla birlikte bütün kişiliği, yapılan jسته uygun davranışlar takınmaya çağırır.

Tiyatro, doğrudan organizmaya ulaşmak için yeryüzündeki tek uzam ve elimizde kalan son araçlar bütünüdür, ayrıca, nevroz ve şu içine gömüldüğümüz dönem gibi bayağı duyarlılık dönemlerinde, bu bayağı duyarlılığa karşı, onun önüne geçemeyeceği fiziksel olanaklarla saldırmak için de.

Eğer müzik, yılanlar üzerinde etki yapıyorsa, bunun nedeni, müziğin onlara tinsel temel bilgileri vermesinden değil, onların uzun olmalarından, toprak üstünde uzun süre dolanarak kalmalarından, hemen hemen her yerlerinin toprağa değmesindedir; ve topraktan geçen müzikli titreşimler, çok etkili ve çok uzun bir masaj gibi onların her tarafını sarar; işte ben de, afsunlanmış yılanlarla olduğu gibi seyircilerle eyleme geçmeyi ve onları organizmaları yoluyla en ince kavramlara kavuşturmayı öneriyorum.

Önce kaba, sonra da gittikçe inceleşen araçlarla. Bu dolaysız kaba araçlar başlangıçta seyircinin dikkatini sürdürmesini sağlar.

İşte bunun için, "vahşet tiyatrosunda" seyirci ortadadır ve gösteri kendisini çevreler.

Bu gösteride, seslendirme özen ister: sesler, gürültüler, çığlıklar, önce titreşimlilik niteliklerine göre, sonra da sahnede canlandıracakları şeye göre araştırılır.

İncelikle düşünülmüş bu araçların arasında, sırası geldiğinde ışık da yerini alır. Işık, yalnızca renklendirmek ya da aydınlatmak için değildir, o, tüm gücünü, etkisini ve telkinlerini beraberinde getirir. Yeşil bir kulübe ışığının organizmada uyandırdığı kösnül durum, çok fırtınalı bir günün uyandırdığı kösnül duygularla aynı değildir.

Ses ve ışıktan sonra, eylem ve eylemin canlılığı gelir: işte burada, gerçek yaşamı olduğu gibi yansıtmaktan uzak olan tiyatro, yapabildiği ölçüde arı güçlerle iletişim kurar. Bu güçleri, ister kabul edelim, ister yadsıyalım, yine de, bilinçaltındaki enerji dolu imgeleri, dışarıda ise nedensiz cinayeti doğurtan şeyleri güçler diye çağırın bir konuşma biçimi vardır.

Şiddetli ve yoğun bir eylem lirizmle benzerlikler taşır: bu eylem, doğüstü imgeleri, imgelerin bir kanını ve ozanın kafasında olduğu denli seyircinin kafasında da imgelerin kanlı bir fıskırmasını gerektirir.

Bir dönem kafaları uğraştıran çatışmalar ne olursa olsun, ben, karşımda, şiddet sahnelerindeki kanın kendisine bulaşacağı, içinde bir olayın geçişini duyacak, olağanüstü olaylarda, düşüncesinin - çünkü, şiddet ve kan düşüncesinin şiddetinin hizmetindedir artık - olağanüstü ve temel devinimlerini şimşegin parıltısı gibi görececek bir seyirci isterim, onun dışarıda, savaş, başkaldırı ve rasgele cinayet düşüncelerine teslim olmayacağına bahse girerim.

Böyle ortaya konulduğunda, bu düşünce ilerliyor ve çocuksuluk evresinde gibi görünüyor. Ve iddia edilecektir ki örnek örneği gerektirir, iyileştirme davranışı iyileşmeye, cinayet de cinayete özendirir. Her şey olayların biçimine ve olurkenki arılığın bağlıdır. Bir çekince var. Ama, bir tiyatro jestinin şiddetli olduğu, ancak yarar götürmediği; ve doğrusu tiyatronun da, bir kez yapıldıktan sonra, artık yapılmaması gereken eylemin yararsızlığını ve eylemle yararsız kılınan, ama *ters çevrilince* yüceltmeyi yaratan durumun üstün yararını öğrettiği unutulmasın.

Demek ki ben, şiddetli fiziksel imgelerin, tiyatrodaki kendini üstün

güçlerin burgacına kaptırır gibi olan seyircinin duyarlılığını öğütecek ve ipnotize edecek bir tiyatro öneriyorum.

Bir tiyatro ki, ruhbilimi terkederek olağanüstü olan şeyi anlatacak, doğal çatışmaları, doğal ve etkili güçleri sahneye koyacak ve öncelikle, eşine rastlanmayan bir sapma gücü olarak kendini gösterecek. Bir tiyatro ki, Dervişlerin ve Aissaouas'ların(*) danslarındaki gibi kendinden geçme durumları yaratacak ve belli araçlarla organizmaya seslenecek, hem de artık plaklarda hayran kaldığımız, ama kendi aramızda yaratmayı beceremediğimiz hani o bazı ilkel topluluklardaki müzikle iyileştirme araçlarının aynısıyla.

Burada bir çekince var, ama güncel koşullarda, bunun üstüne gitmenin yorgunluğa değer olduğunu düşünüyorum. İçinde yaşadığımız duruma yeniden canlılık kazandırmayı başaracağımızı sanmıyorum, hatta, buna sarılmanın yorgunluğa değeceğini bile sanmıyorum; ama bitkinlikten, her şey karşısında sıkıntıdan, uyuşukluktan ve aptallıktan inleyip durmaktansa, bu bitkinlikten kurtulmak için birşeyler öneriyorum.

(*) Kuzey Afrika dinsel derneklerinden. (ç. n.)

TIYATRO VE VAHŞET⁽¹⁾

Bir tiyatro düşüncesi yok oldu. Ve tiyatro bize birkaç kuklanın özel yaşamını tanıtmakla sınırlı kaldığı ve seyirciyi röntgenciye dönüştürdüğü ölçüde, seçkin seyircinin ondan uzaklaştığı ve halkın büyük bir bölümünün şiddetli doyum isteğini sinemada, müzikhollerde ya da sirklerde aramaya kalkışacağı anlaşılıyor, ayrıca bunların kapsamı kendisini düş kırıklığına uğratmıyor.

Duyarlılığımızın geldiği bu yıpranma noktasında, kesin olan şu ki, bizim, her şeyden önce, sinirlerimizi ve yüreğimizi uyandıracak bir tiyatroya gereksinimimiz var.

Racine'den gelen ruhbilimsel tiyatronun zararları, bizi, tiyatronun sahip olması gereken bu dolaysız ve şiddetli eylem alışkanlığından uzaklaştırdı. Sinema da yansılarla canımıza okuyor, makineden süzül-
düğü için duyarlılığımıza *kavuşmıyor* ve bizi, on yıldan beri, tüm yeteneklerimizin içine gömülür gibi olduğu etkisiz bir uyuşukluk içinde tutuyor.

Yaşadığımız bu boğucu ve korkunç dönemde, olayların gerisinde kalmayan, içimizde derin yankılar uyandıracak ve zamanımızın kararsızlığını egemenliği altına alacak bir tiyatroya ivedi gereksinim duyuyoruz.

Eğlence amaçlı gösterilere olan uzun alışkanlıkla tüm bu gösterimlerimizi altüst ederek, imgelerin ateşli manyetikliğini içimize üfle-yen ve sonuçta, unutulmayacak bir ruh tedavisini andırıcısına etkisini üzerimizde gösteren ciddi bir tiyatro düşüncesini unuttuk.

Etkinlik gösteren her şey bir vahşettir. İşte, tiyatro da bu son ve uç noktada geliştirilmiş eylem düşüncesiyle kendisini yenilemek zorundadır.

Vahşet tiyatrosu, seyircilerin önce duyu organlarıyla düşündüğünü ve alışılmış ruhbilimsel tiyatrodaki olduğu gibi, önce sağduyularına

seslenmenin saçma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bir kitle gösterisi olacaktır; büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatrodaki, şimdi pek ender olarak görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz.

Tiyatro aşta, suçta, savaşta ya da çılgınlıkta varolan şeylerin hepsini bize vermelidir ki eski gereksinimi yeniden uyandırsın.

Günlük aşk, kişisel hırs, gündelik tedirginlikler, seyirci kitlelerinin onamasını almış Söylenlere özgü o korkunç lirizmle tepki gösterdikleri zaman değerlidir yalnızca.

Bu nedenle, tanınmış kahramanlar, korkunç ağır suçlar, doğaüstü özveriler çevresinde, eski Söylenlerdeki zamanı geçmiş imgelere başvurmaksızın, onlarda dalgalanan güçleri alıp çıkarma becerisini gösterecek bir gösteri yoğunlaştırmaya çalışacağız.

Tek bir sözcükle, şiir adı verilen şeyde canlı güçler bulunduğu ve istenilen tiyatro koşullarında sunulmuş bir cinayet imgesinin, aynı cinayetin gerçekleştirilmiş olanından son derece daha korkunç bir şey olduğuna inanıyoruz.

Biz, tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tür somut ısırtık yarısını yüreğimiz ve duyularımız için de kapsayacak bir gerçeklik. Nasıl ki düşlerimiz bizim üzerimizde, gerçeklik de düşlerimiz üzerinde etkili oluyorsa, bize göre, düşünme imgeleri de gerektiği şiddette fırlatılıp atıldığı ölçüde etkenliğini gösterecek bir düşünme özdeşleştirilebilir. Ve seyirci, düşlere, onları gerçeğin öykünmesi olarak değil de gerçekten bir düşünme olarak görmesi koşuluyla inanacaktır; bu düşlerin kendisindeki o büyümlü düşünme özgürlüğünü, ancak terör ve vahşetin derin etkisiyle tanıyabileceği özgürlüğü açığa çıkarmasını sağlamaları koşuluyla inanacaktır.

İşte, vahşet ve teröre çağrı, ama engin bir düzlemde ve yoğunluğu bütün canlılığımızı sınavacak ve bizi tüm olanaklarımızla karşı karşıya getirecek çağrı buradan kaynaklanmakta.

Bu nedenle, seyircinin duyarlılığını her yönüyle işlemek amacıyla, sahneyi ve salonu birbirleriyle iletişimi olanaksız iki kopuk dünya kılma yerine, görsel ve sessel gözcülüğünü seyircilerin tümüne ulaştırarak döner bir gösteri öneriyoruz.

Bunun yanında, çözümlenebilir ve tutkusal duyguların dışına çıkarak oyuncunun lirizmini dış güçleri sergilemek için kullanmayı; ve

böylece, gerçekleştirmek istediğimiz biçimiyle, bütün doğayı tiyatrodaki yaşatmayı umuyoruz.

Bu izlenince ne denli geniş olursa olsun, bizce, eski büyüculüğün güçleriyle özdeşleşen tiyatronun dışına taşmaz.

Biz, uygulamada, tiyatronun sinemada, müzikolde, sirkte ve hatta yaşamda, her zaman kendisine ait olmuş şeyleri yeniden ele alabileceği bütüncül bir gösteri düşüncesini yeniden canlandırmak istiyoruz. Çünkü, çözümlenmeye dayalı tiyatroyla plastik dünya arasındaki bu ayırım, bize bir aptallık gibi görünüyor. Ne beden ruhtan ayrılır, ne de duyular akıldan, hele hele, sürekli yenilenen yorgunluklarından dolayı, organlarımızın aklımızı canlı tutmak için ani sarsıntılara gereksinim duyduğu bir alanda.

Öyleyse, bir yandan bütün organizmaya seslenen bir gösterinin bütünlüğü ve enginliği, öbür yandan, yeni bir ruhla kullanılan nesnelere, jestlerin, göstergelerin yoğun bir biçimde devingen kılınmaları söz konusudur. Akla az pay tanınması, metnin enerjik olarak sıkıştırılmasına yol açar; karanlık şiirsel coşkuya tanınan etkin pay ise somut göstergelere olanak tanır. Sözcükler ruha az şey söyler; enginlik ve nesnelere konuşur; sözcüklerle yaratılmış olsalar bile, yeni imgeler konuşur. Ama, zaman zaman, sessizlik ve devinimsizlikle donatılmış yeterli oranda uzamlar düzenlenebilirse, imgelerle gürleyen, seslerle çınlayan uzam da konuşur.

Bu ilkeden yola çıkarak, doğrudan eylem olanaklarının bütünüyle kullanılacağı bir gösteri sunmayı tasarlıyoruz; yani niteliği ve alışmaları açığa vurulmaması gereken bir teknik ürünün ritimlerle, seslerle, sözcüklerle, yankılanma ve cıvıltılarla beyinsel duyarlılığımızın geliştirilmesinde gerektiği denli öteye gitmekten çekinmeyen bir gösteri.

Bundan sonrasıyla ilgili olarak ve daha açık bir biçimde söylemek gerekirse, Grunewald'ın ya da Hieronymus Bosch'un bazı tablolarındaki imgeler, herhangi bir ermişin gerçek doğa nesnelere yasak şeylere eğilimler olarak ortaya çıkacağı bir gösterinin ne olabileceği hakkında yeterli bilgi verir.

İşte, tiyatro asıl anlamını, yaşamın her şeyi yitirip ruhun her şeyi kazanacağı bu baştan çıkma gösterisinde bulmalıdır.

Sahnede keşfedilmiş sahneye koyma olanaklarının herkesçe bilinen, tarihsel ya da Kosmosla ilgili izlekler çerçevesinde örgütlenilmesine olanak tanıyacak bir izlenince vermiştik.

Ve şunu ısrarla belirtmek isteriz ki, Vahşet 'Tiyatrosu'nun ilk gösterisi, kitlelerin uğraş ve kaygılarını, yani, herhangi bir bireyinkinden

çok daha ivedi ve çok daha kaygılandırıcı olan uğraş ve kaygıları konu edinecektir.

Şimdi, söz konusu olan, Paris'te tufan bastırmadan, böyle bir tiyatronun yaşamasını sağlamak için, sahneye koyma, para ya da öbür sorunlar için yeterince olanak bulup bulamayacağımızdır, ama bu tiyatroya, her durumda ayakta kalacaktır, çünkü gelecek onundur. Ya da bu vahşeti sergilemek için azıcık gerçek kanın hemen gerekip gerekmeyeceğidir.

Mayıs 1933

VAHŞET TİYATROSU⁽¹⁾

(Birinci Bildirge)

Değeri ancak, gerçeklik ve tehlikeyle kurduğu büyülü, korkunç bir ilişkiyle ölçülebilecek tiyatro düşüncesini bozup alçaltmaya devam edilemez.⁽²⁾

Bu şekilde ortaya konulursa, tiyatro sorunu herkesin dikkatini uyandıracaktır, çünkü, kendiliğinden anlaşılacağı üzere, tiyatro fiziksel yönüyle ve, aslında tek gerçek anlatım olan *uzamda anlatımı* gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyülü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onun kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor.

Bir başka deyişle, kesin ve kutsal kabul edilmiş metinlere dönmek yerine, her şeyden önce, tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir.

Bu dil, karşılıklı konuşma biçimindeki sözle anlatım olanaklarından farklı olan, canlı ve uzamı kullanan anlatım olanaklarıyla tanımlanabilir yalnızca. Tiyatronun sözden koparıp alabileceği şeye gelince, bunlar, sözcüklerin dışına yayılabilme, uzamda gelişme ve duyarlılığı ayırıştırarak ve titreştirerek etkileme olanaklarıdır. Tonlamalar, bir sözcüğün özel söyleniş biçimi, işte burada araya girer. İşte burada, işitilen sesli dil dışında, nesnelere, hareketlerin, davranışların, jestlerin görsel dili işe karışır, ama bunların anlamlarının, fizyonomilerinin, birleşimlerinin göstergelere dek ulaşip, bu göstergelerden bir tür alfabe yarat-

mak koşuluyla. Bu uzamda oluşan dilin, yani seslerin, çığlıkların, ışıkların ve ses öykünmeleri dilinin bilincine varmış tiyatro, kişiliklerle, nesnelere gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden, tüm organlara göre ve tüm düzlemlerde birbirleriyle uyumlarından yararlanarak onu örgütlemeyi kendisine görev bilmelidir.

Öyleyse, tiyatro için, onu ruhbilimin ve insanın yol açtığı durgunluktan kurtarmak amacıyla, bir jest, söz ve anlatım metafiziği yaratmak söz konusudur. Ama bütün bunlar, eğer böyle bir çabanın arkasında bir tür gerçek metafiziksel eğilim, yazgısı ne sınırlandırılabilen ne de açıkça biçimlendirilebilen alışılmadık bazı düşüncelere bir çağrı varsa işe yarayabilir. Yaratmayla, Oluşumla, Kaosla ilgili olan ve tümü Kosmos düzleminde yer alan bu düşünceler, tiyatronun artık tümünden uzaklaşmış olduğu bir alanda ilk temel bilgiyi sağlar. İnsan, Toplum, Doğa ve Nesnelere arasında çok ilginç bir tür denklem kurabilirler.

Zaten sorun, sahneye doğrudan doğruya metafiziksel düşünceleri getirmek değil, bu düşünceler çerçevesinde türlü eğilimler, hava çekekleri yaratmaktır. Ve anarşisiyle dil, simgeciliği ve imgeleriyle dil, bu düşüncelerin yoldan çıkarışını yönlendirme yolunun ilk kavramı gibi birşeyler verir.

Şimdi, bu dilin yalnızca maddesel özelliğinden söz edelim. Bir başka deyişle, duyarlılığımız üzerinde etki göstermek için sahip olduğu tüm biçimlerden ve tüm araçlardan.

Bu dilin, müziğe, dansa, pandomime ya da mimiğe başvurduğunu söylemeye gerek yok. Çünkü, hareketleri, uyumları, ritimleri kullanması kaçınılmaz, ama, özel bir sanat adına yarar gütmeksizin, yalnızca bir tür merkezi anlatıma katkıda buldukları noktada. Bu, olağan olayları, olağan tutkuları kullanmayacağı anlamına gelmez, hem de bir trampenden atlar gibi kullanır, aynı biçimde, YIKMA-MİZAH, güldürüyle, aklın alışkanlıklarını kazanmasına yardım edebilir.

Ama, deyimden tümünden Doğu'ya özgü anlamıyla, bu nesnel ve somut tiyatro dili, organları sıkıştırmaya ve sınırsız sarmaya yarar, o duylarda hızla akıp gider. Sözün Batı'ya özgü kullanımlarını terkederek sözcükleri büyü dualarına dönüştürür. Sesi öne sürer. Sesin titreşimlerinden ve niteliklerinden yararlanır. Ritimleri çılgınca ardı ardına iletir. Sesleri top ateşine tutar. Duyuları coşturmayı, gevşetmeyi, afsunlamayı ve ele geçirmeyi amaçlar. İvecenliği ya da uzamda yayılma gücüyle, sonunda sözcüklerin lirizmini aşan yeni bir jest lirizminin anlamını ortaya çıkarır. Son olarak, dile, özel şeytan kovma ayinlerinin saygınlığına erişmiş jestlerin ve göstergelerin altında gizlenen yeni ve

daha derin bir düşünsel anlam vererek ona olan düşünsel bağımlılığı kırar.

Çünkü bütün bu manyetizma, bütün bu şiir ve bu doğrudan büyüleme olanakları, fiziksel olarak zihnimizi birşeylere yöneltmeselerdi, gerçek tiyatro, yalnızca bir yüzüne sahip olduğumuz, ama tamamlanması öbür düzlemlerde gerçekleşen bir yaratıcılığın anlamını bize kazandıramasaydı, bir hiç olurlardı.

Ve bu başka düzlemlerin, zihinle, yani akılla gerçekten ele geçirilmeleri az önemlidir, bu onları daraltmaktır, bunun da, ne yararı ne anlamı vardır. Önemli olan, duyarlılığı, kararlı yollardan, daha derinleştirilmiş ve daha ince algılama durumuna getirmektir; işte, tiyatronun olsa olsa yalnızca bir yansıması olduğu büyü ve ayinlerin amacı da budur.

TEKNİK

Demek ki, tiyatroyu, sözcüğün tam anlamıyla bir işleve dönüştürmek söz konusudur; yani, damarlardaki kanın dolaşımı ya da beyindeki düş imgelerinin görünüşte karmakarışık serpilmesi denli konumu belli ve açık seçik birşeye; bu da, etkili bir zincirlemeyle, dikkatin gerçek anlamda tutsak kılınmasıyla olanaklıdır.

Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanıllığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duygumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısma aracı olamaz.

Başka bir söyleyişle, tiyatro bütün olanaklarıyla, yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümünü değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümünü, yani metafiziksel olarak ele alınan insanın görünümünü sorunsal kılmayı amaç edinmelidir. Sanıyoruz, ancak bu anlamda tiyatrodaki imgeleme haklarından yeniden söz edilebilecektir. Eğer Mizah, Şiir ve İmgelem, gösteriyi bütününü oluşturacak olağanüstü bir sürü biçimin üreticisi anarşik bir yıkımla, insanı, onun gerçeklik hakkındaki düşüncelerini ve gerçek içindeki şiirsel yerini organik olarak sorunsal kılmayı başaramıyorlarsa, hiç anlamları yok demektir.

Ama, tiyatroyu, ikinci elden ruhbilimsel ya da aktörel bir işlevi varmış gibi değerlendirmek ve düşlerin kendi başlarına yalnızca birşeyin yerini tutma işlevi olduğuna inanmak, tiyatronun olduğu denli düşlerin de derin şiirsel anlamını aza indirmektir. Eğer tiyatro düşler gibi kan dökücü ve insanlık dışı oluyorsa, bu her şeyin ötesinde, kendisiyle yaşamın her dakika dilimlere ayrıldığı, yaratıcılıkla ilgili her şeyin biçimlendirilmiş varlıklar olma durumumuza karşı çıktığı ve bunda direndiği sürekli bir çatışma ve kasılma düşüncesini unutulmazcasına ortaya koymak ve içimizde yerleştirmek içindir, bazı Masalların metafiziksel düşüncelerini somut ve güncel bir biçimde sürekli kılmak içindir, acımasızlık ve enerji bu düşüncelerin köken ve kapsamını temel ilkeler biçiminde göstermek için yeterlidir.

Böyle olunca, görülüyor ki, kendisine şiirsel olarak enerjilerini aktaran ilkelerle yakınlığı sayesinde, bu gerçek tiyatro dili, gücül değil de gerçek olan bu dil, insanın sinirsel manyetizmasını kullanarak, sözcüğün *gerçek* anlamında bir tür bütüncül yaratıcılığı, insana yalnızca düşünle olaylar arasında yerini almak kalan bir yaratıcılığı, etkili bir biçimde, yani büyü yoluyla gerçekleştirmek üzere, sanatın ve sözün olan sınırlarını aşma olanağını sağlamalıdır.

İZLEKLER

Seyirciyi acunsal ve aşkın konularla uğraştırarak zehirlemek söz konusu değildir. Düşünce ve olay hakkında, gösterinin bütününe anlamasına yarayacak derin ipuçlarının bulunması, genelde seyirciyi ilgilendirmez, o bunlara ilgi duymaz. Ama yine de bu ipuçlarının olması gerekir, bu da bizi ilgilendirir.

GÖSTERİ:

Her gösteri, herkesin algılayabileceği fiziksel ve nesnel bir öge içerecek. Çığlıklar, iniltiler, görünüşvermeler, sürprizler, oyunda her türlü beklenilmedik olaylar, ayinlerden esinlenilmiş kostümlerin büyüleyici güzelliği, ışık parıldamaları, seslerin ayin sözlerini andıran güzelliği, uyumun çekiciliği, eşine az raslanır müzik notaları, nesnelere renkleri, kreşendosu ve dekreşendosu herkesin alışık olduğu nabız atışlarına uyan hareketlerin fiziksel ritmi, yeni ve şaşkınlık uyandıran nesnelere somut görünüşleri, maskeler, birkaç metre

boyunda mankenler, ani ışık değişimleri, ışığın sıcak ve soğuk duygusu uyandıran fiziksel durumu, vb.

SAHNEYE KOYMA:

Örnek tiyatro dili, sahneye koyma çerçevesinde, ama, bir metnin sahnede yalnız bir ışık kırılması gibi değil de her tiyatro uyarlamasında çıkış noktası olarak ele alınması gereken sahneye koyma çerçevesinde kendi kendine oluşacaktır. Ve böylece, sahneye koyan ile yazar arasındaki eski ikilem, bu dilin kullanımı ve işlenmesiyle silinip gidecek ve onların yerini gösteri ve olayın ikiz sorumluluğunu yüklenen tek bir Yaratıcı alacaktır.

SAHNE DİLİ:

Söz konusu olan eklemli dili ortadan kaldırmak değil, sözcüklere aşağı yukarı düşlerdeki önemlerini kazandırmaktır.

Bundan sonra yapılması gereken, ister müziksel transkripsiyon yollarını andırsın, ister bir tür şifreli dil kullanılsın, bu dili simgelerle göstermek için yeni yollar bulmaktır.

Gösterge değerine ulaşmış sıradan nesnelere, hatta insan bedeni söz konusu olduğu zaman bile, hiyeroglif biçimlerden esinlenilebileceği açıktır; hem de yalnızca bu göstergelerin çözümlenebilecek ve istendiğinde yeniden üretilmesini sağlayacak bir biçimde saptanması için değil, sahnede belirli ve doğrudan anlaşılır simgeler oluşturmak için.

Öbür yandan, bu şifreli dil ve bu müziksel transkripsiyon, sesleri yazıya dökme aracı olarak daha bir önem kazanacaktır.

Bu dilin temelinde tonlamaların özel bir kullanımını gerçekleştirmek yattığına göre, tonlamalar, bir tür ezgisel denge ve istenildiğinde yeniden üretilmesi gereken sözün ikinci biçim değişikliğini yaratmalıdır.

Aynı biçimde, doğrudan ve simgesel olarak sahnenin somut dili içinde yer alması amacıyla, maske takıp çıkarmaya benzeyen yüzdeki binbir anlatım adlandırılacak ve katalogu oluşturulacak; ama bu özel ruhbilimsel kullanımları dışında olacak.

Dahası, bu simgesel jestler, bu maskeler, bu davranışlar, bu özel ya da bütüncül hareketler (bunların sayısız anlamları somut tiyatro dilinin önemli bir yanını oluşturur), çağrıştırmacı jestler, coşku uyandıran ya da nedensiz davranışlar, ritim ve seslerin ardı kesilmez akışı ikiye çıkacak ve bütün bu itikisel jestler, bu gerektiği gibi yapılamamış davranışlar, sözün yetersizliği olarak adlandırabileceğimiz şeyi ortaya koyan tüm bu bellek ve dil yanılgılarıyla oluşmuş jest türleriyle ve yansıma- davranışlarla çoğalacaklardır; bütün

bunlarda, gerektiğinde başvurmaktan geri kalmayacağımız olağanüstü bir anlatım zenginliği vardır.

Bunun yanında, müziğe ilişkin somut bir düşünce vardır, bu müzikle, sesler kişiler gibi araya girer, ezgiler ikiye bölünür ve sözcüklerin araya girmesiyle yitip gider.

Bir anlatım aracından öbürüne geçilirken, uyumlar, katmanlar kendiliğinden oluşur; ve ışığın bile, belirli bir düşünsel anlamı olabilir.

MÜZİK ALETLERİ:

Birer nesne olarak ve sahne dekoru içinde yer alıyormuş gibi kullanılacaklar.

Ayrıca, organlarla duyular üzerinde dolaysız ve engin bir biçimde etkili olma gerekliliği, seslendirme açısından, kesinlikle alışılmamış ses değerlerinin ve titreşimlerinin araştırılmasını zorunlu kılar, yani, günümüz müzik aletlerinin sahip olmadığı, eski ve unutulmuş müzik aletlerinden yeniden yararlanmayı ya da yeni aletlerin yapılmasını zorunlu kılacak değerleri. Bu değerler, müzik dışında, değişik metallerin özel alaşımları ya da kaynaşmalarıyla sekiz oktavlık sesin yeni bir perdesini yakalayabilecek, dayanılması güç sesler ya da gürültüler çıkarabilecek, zonklayan aygıt ve çalgı arayışına da yöneltilir.

IŞIK-AYDINLATMA:

Günümüzde, tiyatrolarda kullanılmakta olan aydınlatma aygıtları artık yeterli değildir. Işığın özel etkisinin zihinde başladığı göz önüne alınarak ışıklı titreşim oyunlarının etkileri ve ışıklandırmayı dalga dalga, tabaka tabaka ya da ucu ateşli ok yağmuruna tutar gibi yayacak yeni biçimler araştırılmalıdır. Bugün kullanılmakta olan aygıtların renk dizileri, yeni baştan gözden geçirilmelidir. Özel ışık tonu değerleri yaratmak amacıyla, ışığın içinde bir incelik, bir yoğunluk ve donukluk öğesi yer almalı ki, sıcak, soğuk, öfke, vb. de yaratılsın.

KOSTÜM:

Kostümler konusunda, her oyunda aynı olan tekdüze tiyatro kostümü olabileceğini aklımıza getirmeden, modern kostümleri kullanmaktan olabildiğince kaçınılacaktır; bunu eski karşısında putperestce ve batılca zevk aldığımızdan söylemiyoruz; artık şu apaçık ortadadır ki, dinsel amaçla yapılmış binlerce yıllık bazı kostümler, bir devre ait olmuş olsalar da, kendilerini yaratan gelenekleri anıştırmalarından dolayı bir güzelliği ve büyüleyici bir görünüşü korumaktadırlar.

SAHNE-SALON:

Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayıramayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır.

İşte bunun için, günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da bir tahıl deposunu alarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin, örneğin Yukarı Tibet tapınaklarının mimarisine göre yeniden düzenleyeceğiz.

Bu yapının içinde, enine ve boyuna özel oranlamalar egemen olacak. Salon, hiç süsleme olmaksızın dört duvarla çevrilecek ve seyirciler, aşağıda, salonun ortasında, hemencecik çevresinde sergilenen gösteriyi izlemelerini sağlayacak dört tarafa dönebilen sandalyelerde oturacaklar. Gerçekten de, alışılmamış anlamda bir sahnenin olmayışı, gösterinin salonun dört bir yanında gerçekleşmesini sağlayacaktır. Oyuncular ve gösteri için, salonun her yönünde özel yerler oluşturulacak. Oyun, kireç boyalı, ışığı emmeye elverişli duvar diplerinde sahnelenecek. Ayrıca, Primitiflerin bazı tablolarında olduğu gibi, salonun yukarısında, her bir yönde içiçe geçmeli galeriler olacak. Bu galeriler, gösterinin gerektirdiği her bölümde, oyuncuların, salonun bir ucundan öbürüne birbirlerini izlemelerini ve gösterinin, görüngenel olarak dikine ve derinliğine bütün katlarda yayılmasını sağlayacaktır. Bir köşede atılan bir çığlık, ağızdan ağıza yükseltilecek ve sürekli ses perdesi çeşitlemeleriyle öbür uca dek yayılabilecek. Eylem dönüşümünü sonuçlandıracak, yörüngesini katman katman bir noktadan öbürüne genişletecek, doruk noktalar anında oluşarak, ayrı ayrı yerlerde tutuşan yangınlar gibi parlayacak; hem gösterinin gerçek yanılsama niteliği, hem oyunun seyirci üzerindeki dolaysız ve ivedi etkisi sözde kalmayacak. Çünkü eylemin böyle engin bir alana yayılması, bir sahnenin ışıklandırmasının ve gösterimdeki çeşitli ışıklandırmaların oyuncular denli seyircileri de heyecanlandırmasını zorunlu kılacaktır; -kovandaki arılar gibi birbirine sınıksız yanaşmış oyuncuların, olayların tüm baskınlarına ve doğa güçleriyle fırtınanın dış baskınlarına katlanacakları evreye uygun biçimde, gerçek aydınlatma araçları, gök gürültüsü ya da rüzgâr izlenimi yaratan araçlar karşılıklı verecektir ve seyirci bu yansımanın etkisini hissedecektir.

Yine de, gerçek anlamda sahne görevi görmeden, oyunun önemli bir bölümünün gerek görüldüğü anda toparlanmasını ve kurulmasını sağlayacak merkezi bir yer ayrılacaktır.

NESNELER-MASKELER-AKSESUARLAR:

Mankenler, kocaman maskeler, oranları şaşırtıcı nesnelere, sözsözsel imgelelere eşdeğer nitelikte sahnede yerlerini alacak, bunlar, her imgenin, her anlatımın somut yanını ısrarla vurgulayacak, - ama buna karşılık, genelde nesnel figüranlığı gerektiren şeyler es geçilecek ya da gizlenecek.

DEKOR:

Dekor olmayacak. Bu iş için hiyeroglif oyuncular, ayin kostümleri, fırtınada Kral Lear'i sakalıyla canlandıran on metre boyundaki mankenler, insan boyunda müzik aletleri, biçimi olan ve ne amaçla yapıldığı belirsiz nesnelere yeterli olacaktır.

GÜNCELLEK:

Ama, denecek, yaşamdan, olaylardan ve güncel kaygılardan bu denli uzak bir tiyatro... Güncellikten ve olaylardan evet! Ama, kaygılardan, derinliği olan ve birkaç kişinin ayrıcalığındaki kaygılardan hayır! Ve Zohar'daki, ateş gibi yanan Rabbi Şimon'un öyküsü ateş denli günceldir.

YAPITLAR:

Biz yazılı tiyatro oyununu sergilemeyeceğiz, ama, bilinen izlekler, olaylar ya da yapıtlar çerçevesinde, doğrudan sahneye koyma denemelerine girişeceğiz. Salonun doğası ve hatta düzeni bile gösteriyi gerektirir, ayrıca, ne denli engin olursa olsun, işleyemeyeceğimiz bir izlek yoktur.

GÖSTERİ:

Yeniden canlandırılması gereken bütüncül bir gösteri düşüncesi var. Sorun uzamı konuşurmak, beslemek ve doldurmaktır; hem de düz kayalardan yapılmış duvarın içine girmiş ve ansızın gayzerler, saçaklar oluşturacak madden filizleri gibi.

OYUNCU:

Gösterinin başarısı, kendi oyununun etkenliğine bağlı olduğu için, oyuncu, hem birincil derecede önemli bir öge, hem de, her kişisel girişimi kesinlikle yasaklandığı için bir tür edilgen ve nötr bir ögedir. Zaten, bu, belirli bir kurallın olmadığı bir alandır; kendisinde çok yalın hıçkırıklarla ağlama niteliği aranan bir oyuncu ile kendine özgü inandırma nitelikleriyle bir nutuk atması gereken birisi arasında, bir insanı bir çalgıdan ayıracak denli bir farklılık vardır.

YORUMLAMA:

Gösteri, baştan sona bir dil gibi şifrelenecek. Böylece, yitirilmiş devinim olmayacak, tüm devinimler bir ritme uyacak; ve her oyuncu, son derece kişileştirilince, jestleri, fizyonomisi, kostümü, ışık yansuları gibi ortaya çıkacak.

SİNEMA:

Tiyatro, şiiri kullanarak, varolan şeylerin abartılı görselleştirilmesine, olmayan şeylerin imgeleriyle karşı çıkar. Zaten, olay açısından, kamerayla sınırlı olan bir sinema imgesi, ne denli şiirsel olursa olsun, yaşamın tüm gereklerine uyan bir tiyatro imgesiyle karşılaştırılmaz.

VAHŞET:

Her gösterinin temelinde bir vahşet ögesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır.

SEYİRCİ:

Öncelikle bu tiyatronun olması gerekir.

İZLENCE:

Metni hesaba katmadan şunları sahneye koyacağız:

1- Zihinlerin bugünkü karışık durumuna tamamıyla uygun Shakespeare dönemi yapıtlarından birinin uyarlaması; Shakespeare'in, ister The Arden of Feversham gibi düzmece bir oyunu, ister aynı devrin başka bir oyunu olsun.⁽³⁾

2- Léon Paul F'argue'm uç boyutta şiirsel özgürlüğe sahip bir oyunu.⁽⁴⁾

3- Zohar'dan bir parça: şiddeti ve bir yangına eşdeğer gücü olan Rabbi Şimon'un Öyküsü .

4- Arşivlerden yola çıkarak oluşturulmuş ve yeni bir erotizm ve vahşet düşüncesiyle Mavi Sakal'ın öyküsü.

5- İncil'den uyarlanmış Kudüs'ün Fethi ve Tarih; oradan sızan kırmızı-kan rengiyle ve ışıktaki bile görülebilen teslim olma ve panik duygusuyla; bir de, peygamberlerin metafizik kavgaları, bunların yarattığı ve yankılarının fiziksel olarak Kral, Din, Halk ve Olaylar üzerine sıçradığı ürktücü düşünsel çalkanıyla.

6- Erotizmin, eğretilen yoluyla betimlenerek başka bir görünüme büründürülmüş olarak vahşetin korkunç bir dışa vurumu biçiminde bir başka bağlama oturtulacağı Marquis de Sade'ın⁽⁵⁾ bir öyküsü.

7- Etkin, somut şiir ögesi gerçeğe benzemezlik olacak bir ya da birçok coşumcu melodram.

8- İlkelerimize tepki düşüncesiyle ve belli bir metinden görsel olarak çıkartılabilecek şeylere örnek nitelikte Büchner'in⁽⁶⁾ Woyzeck'i.

9- Metinlerinden arıtılmış biçimde Elisabeth dönemi tiyatro yapıtları, yalnızca dönemin rüküşlükleri, durumlar, kişilikler ve olay alınarak.

VAHŞET ÜZERİNE MEKTUPLAR⁽¹⁾

BİRİNCİ MEKTUP

Paris, 13 Eylül 1932 -

J.P'ye⁽²⁾

Sevgili Dost,

Bildirgemle ilgili olarak size onun dilini bayağılaştırabilecek açıklamalarda bulunamayacağım. Şimdilik yapabileceğim tek şey, Vahşet Tiyatrosu başlığını yorumlamak ve neden bu adı seçtiğimi doğrulamaya çalışmak.

Bu Vahşet'te, ne sadistlik ne de kan söz konusudur, en azından salt biçimde değil.

Ben, korkuyu belli bir dizgeye göre işlemiyorum. Vahşet sözcüğü de, genelde kendisine yakıştırıldığı biçimde, maddesel ve yırtıcılık anlamında değil, daha geniş bir anlamda ele alınmalıdır. Ve ben bunu söylerken, dilin alışlagelmiş anlamını parçalama, bir kez olsun temel çatısını bozma, kısıtlayıcı zincirini kırma ve son olarak, soyut tasarılar arasında her zaman somut bir kavram çağrıştıran dilin kökenbilimsel özelliklerine yeniden dönme hakkını ısrarla istiyorum.

Tensel bir acı içermeyen arı bir vahşet de imgelenebilir. Ve zaten felsefel anlamda vahşet nedir? Düşünsel açıdan, vahşetin anlamı, sertlik, amansız uygulama ve karar, dönüşü olmayan salt bir kararlılık demektir.

En geçerli felsefel gerekircilik, varlığımız açısından, vahşetin imgelerinden biridir.

Vahşet sözcüğüne, haksız bir biçimde, kan döktüren sertlik, fiziksel acının nedensiz ve yarar güdülmeden aranışı anlamı yükleniyor.

Savaşta bozguna uğrayan prenslerini arabasının arkasında sürükleyen ve kendisine köle yapan Etiyopya kralı, bunu umutsuz bir kan tutkusuyla yapmaz. Gerçekten de, vahşet dökülmüş kanla, kurban edilmiş bedenle, çarmıha gerilmiş düşmanla eşanlımlı değildir. Vahşeti işkencelerle özdeşleştirme, sorunun en küçük yanıdır. Yerine getirilen vahşette, idam edecek cellatın da boyun eğdiği ve gerektiğinde, katlanmaya kararlı olmak zorunda kaldığı bir tür yüce gerekircilik vardır. Vahşet öncelikle açık seçiktir, bir tür katı yönetimdir, zorunluluğa boyun eğmedir. Bilinç olmadan, bir tür uygulamalı bilinç olmadan, vahşet olmaz. Her yaşam ediminin uygulamaya konulmasında, onun kan rengini, acımasızlık derecesini veren bilinçtir, çünkü yaşam dediğimizde, eninde sonunda birinin ölmesi anlaşılır.

İKİNCİ MEKTUP

Paris, 14 Kasım 1932⁽³⁾

J.P.'ye

Sevgili Dost,

Vahşet, düşünceme sonradan eklenmiş değildir; önceden de vardı, ama bilincine varmam gerekiyordu. Ben, vahşet sözcüğünü, yaşama iştahı, kozmik sertlik ve amansız gereklilik anlamında, karanlıkları yiyip bitiren yaşam kasırgasının bilinirci anlamında, kaçınılmaz gerekliliği yaşamı işleten acı anlamında kullanıyorum; iyi olan şey istenilir, bu bir edimin sonucudur, kötülükse süreklidir. Gizli tanrı, yaratırken kendisine görev olarak verilen yaratmanın acımasız gerekliliğine uyar ve yaratmazlık edemez, sonuç olarak, iyinin istemli kasırgasının merkezinde, gittikçe indirgenen ve gittikçe tüketilen bir kötülük çekirdeğini kabul edemez. Sürekli yaratıcılık ve bütünsel büyüyle eylem anlamındaki tiyatro da bu gerekliliğe uyar. Bu isteğin, bu gözü kapalı yaşama iştahının, yani her şey üzerinde etkisini gösterebilecek, her jestte, her edimde ve eylemin aşkın yanında görülmesi gereken yaşama iştahının bulunmadığı bir tiyatro oyunu yararsız ve başarısız bir oyun olurdu.

ÜÇÜNCÜ MEKTUP

Paris, 16 Kasım 1932

Sn. R. de R'ye⁽⁴⁾

Sevgili Dost,

Size bildirge başlığına yapılan itirazları anlamadığımı ve kabul edemeyeceğimi söyleyeceğim. Çünkü, bana öyle geliyor ki, yaratıcılık ve yaşamın kendisi, karşılığı ne olursa olsun, olsa olsa olayları sakınlmaz sonuçlarına vardırıan bir tür sertlikle, yani sonuçta, temel vahşetle tanımlanır.

Çaba bir vahşettir, çabayla varoluş bir vahşettir. Uykusundan uyanan ve tüm varlığıyla gevşeyen Brahma, belki kendisine mutluluk ezgileri sunan, ama yükseltinin en uç noktasında, ancak korkunç bir parçalanmayla dile gelen bir acıdan yakındır.

Yaşam ateşinde, yaşama iştahında, yaşama doğru akıl dışı itkide, bir tür ilk kötülük vardır: Eros'un arzusu bir vahşettir, çünkü olağanlıkları yakar geçer; ölüm bir vahşettir, yeniden diriliş bir vahşettir, güzelliğe dönüşüm bir vahşettir, çünkü her yönde ve dönüp duran kapalı bir dünyada gerçek ölüme yer yoktur, çünkü bir yükseliş bir iç parçalanmasıdır, kapalı uzam insan yaşamlarıyla beslenir, ve çünkü, her daha güçlü yaşam, öteki yaşamlarla içiçe geçer, daha doğrusu, onları, güzelliğe dönüşüm ve iyi birşey olan bir kıyımda yer bitirir. Kötü, gerçek dünyada ve metafiziksel anlamda sürekli bir yasadır, iyi olan şeyse bir çaba, yani buna sonradan eklenmiş bir vahşettir,

Bunu anlamamak metafiziksel düşünceleri anlamamaktır. Sonra da kalkıp bana bildirge başlığı sınırlı denilmesin. Olaylar, vahşetle belirginlik kazanır, yaratının düzeyleri vahşetle biçimlenir. İyi olan her zaman dış yüzdedir, ama iç yüzde kötü vardır. Gitgide indirgenecek olan kötü, ama biçim olan her şeyin yeniden kaosa dönmek üzere olacağı o yüce anda.

DİL ÜZERİNE MEKTUPLAR

BİRİNCİ MEKTUP

Paris, 15 Eylül 1931

Sn. B.C'ye⁽¹⁾
Beyefendi,

Sahneye koyma ve tiyatroyla ilgili bir makalede, "sahneye koyma özerk bir sanat olarak ele alınırsa, çok önemli yanılgılarla karşı karşıya kalınabilir" düşüncesini öne sürüyor ve,

"Bir dram yapıtının gösterimi ve gösterimsel yanı tek başına işle-memeli ve tümüyle bağımsız olarak belirlenmemelidir" diyorsunuz.

Ayrıca, bunların temel gerçekler olduğunu söylüyorsunuz.

En yüksek derecede bir bağımsızlıkla kullananlarca bile tüm do-ğal özgünlüğü yadsınan sahneye koymayı, ikincil ve bağımlı bir sanat olarak değerlendirmekte, bin kez haklısınız. Sahneye koyma, en özgür sahneye koyucuların zihninde bile sıradan bir sergileme aracı, yapıtları ortaya koymanın ikincil derecede önemli bir biçimi, kendine özgü an-lamı olmayan bir tür göz alıcı ara oyun olarak yaşadıkça, değeri, kul-lanmak istediği yapıtların arkasına gizlenme başarısıyla ölçülecektir yalnızca. Ve bu sahnelenen yapıtın en ilginç yönü metinden kaynak-landıkça, gösterim sanatı olan tiyatrodaki yazın, yanlış biçimde ve yol açtığı tüm küçümseyici, önemsiz, geçici, dış görünüşlerle ilgili anlam-larla birlikte, gösteri diye adlandırılan gösterimin önüne geçtiği sürece devam edecektir.

Sonuçta, bana öyle geliyor ki, başka her şeyden daha temel bir gerçek varsa, o da şudur: bağımsız ve özerk bir sanat olan tiyatro, yeni-den doğmak ya da kısaca yaşamak için, kendisini, metinden, arı söz-

den, yazından ve öteki tüm yazılı ve önceden belirlenmiş araçlardan ayıran şeyleri iyice belirlemelidir.

Metnin, hem de söze gitgide daha çok yer veren, dağınık, can sıkıcı ve sahne estetiğinin bağımlı kalacağı bir metnin üstünlüğüne dayalı bir tiyatro tasarlamaya devam edilebilir elbette.

Ama, kişileri belli sayıda sıra sıra dizilmiş sandalyelere ya da koltuklara oturtup, ne denli hayranlık verici olursa olsun karşılıklı öyküler anlatırmaya dayanan bu anlayış, olması gerektiği gibi olmak için, mutlaka devinime gereksinim duymayan tiyatronun kesin olarak yadsınması değildir belki, daha çok onun yozlaştırılmasıdır.

Tiyatro, öz olarak ruhbilimsel birşey, duyguların düşünsel simyası olmuşsa ve dram konusunda, sanatın doruk noktası eninde sonunda belirli bir sessizlik ve durağanlık ülküsüne dayanmışsa, bu, yoğunlaşma düşüncesinin sahnedeki yozlaşmasından başka birşey değildir.

Ama, onca anlatım aracı arasında, örneğin Japonlarca kullanılan bu oyunda yoğunlaşma, yalnızca pek çok başka olanaktan biridir. Ve bunu sahnede bir amaca dönüştürmek, sahneyi kullanmaktan bilerek vazgeçmek demektir, hani bir firavunun cesedini barındırmak için piramitlere sahip olup da, firavunun cesedi bir nişin içine sığıyor bahanesiyle nişle yetinip piramidi havaya uçuracak biri gibi.

Bu kişi aynı zamanda tüm felsefel ve büyü dizgesini de hiçe saymış olurdu, çünkü niş yalnızca bir başlangıç noktası, ölü beden de koldur.

Öbür yandan, metnin zararına olacak biçimde dekoruna özen gösteren sahneye koyucu haksızdır, belki de kendisinin salt sahneye koyma kaygısını kınayan eleştirmenden daha az haksızdır.

Çünkü, sahneye koyucu, bir tiyatro oyununda, gösterinin gerçekten ve özgül olarak tiyatroluk bölümünü oluşturan sahneye koymaya özen gösterirken, sahneye uyarlama işi olan tiyatronun gerçek yürüngeşi üzerindedir. Ne var ki, her iki yan da sözcükler üzerinde oynuyor, çünkü, eğer sahneye koyma deyimi kullanıla kullanıla bu küçümseyici anlama bürünmüşse, bunun sorumlusu, eklemli dili öbür tüm gösterim araçlarının önüne geçiren Avrupa'ya özgü tiyatro anlayışımızdır.

Sözcük dilinin olası en mükemmel dil olduğu kesin bir biçimde kanıtlanmış değildir. Ve öyle görünüyor ki, her şeyden önce doldurulması gereken bir uzam ve birşeylerin olup bittiği bir yer olan sahnede, sözcüklerin dili yerini, nesnel görünümüyle bizi anında ve en iyi etkileyen göstergeler diline bırakmak zorundadır.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, nesnel sahneye koyma çalışması,

sözcükler jestlerin gölgesinde kalacağı ve tiyatronun estetik ve plastik bölümü, dekoratif bir ara oyun olma özelliğini terkedip sözcüğün tam anlamıyla iletişimsel *bir dil* olacağı için, bir tür düşünsel saygınlığa yeniden kavuşur.

Başka bir söyleyişle, konuşma amaçlı bir oyunda, sahneye koyucunun az çok ustaca aydınlatılmış dekor oyunları, grup oyunları, anlık devinimler, yüzeysel diyebileceğimiz ve metni olduğundan da fazla yükleyen tüm etkileme çabaları içinde kendini yitirmekte haksız olduğu gerçekse de o bunları yaparken, tiyatronun somut gerçeğine, sahneyi düşünmeksizin kitaba bağlı kalan ve sahnenin uzamsal gerekliliklerini gözden kaçıran yazardan çok daha yakındır.

Bana tüm büyük tragedya yazarlarının üstün drama değeri ileri sürülerek itiraz edilecektir, gerçekten de onlarda, yazınsal ya da her ne olursa olsun sözlü yan egemen gibi görünür.

Bunu şöyle yanıtlayacağım: eğer bugün, Eşchyle, Sofokles, Shakespeare hakkında, onlara yarasır bir fikir vermekte ne denli beceriksiz kaldığımız ortaya çıkıyorsa, bu, çok büyük bir olasılıkla, tiyatrolarının fiziğini sezemeyişimizdendir. Çünkü, bir söyleyiş biçiminin, bir jestlemenin, bütün bir sahne ritminin doğrudan doğruya insansal ve etkili yanını yakalayamıyoruz. Hani kahramanlarının ruhsal durumunun hayranlık verici sözlü açıklamasından daha çok değilse de, onun kadar önemli olması gereken yanı.

İşte, onların tiyatrolarının derin insancılığını, yeniden bu yanıyla, çağlara göre değişen ve duyguları gerçekleştiren bu belirgin jestleme aracılığıyla bulabiliriz.

Ama, böyle olsa ve bu fizik gerçekten varolsaydı bile, bu büyük tragedya yazarlarından hiçbirinin, görsel somutlaştırma işi olan ve yalnızca somutlaştırmayla yaşayan tiyatronun kendisi olmadığını savunurdum yine. İstenirse, tiyatronun daha az gelişmiş bir sanat olduğu söylensin, - acaba öyle mi! -, ancak tiyatro, bir tür askıya alınmış, ama somut jestlerle dile getirilen durumların yaratıcısı olan duyguları, insan duyarlılıklarını belli bir noktada tutuşturarak sahne boşluğunu doldurma ve canlandırma biçimidir.

Ve bunun da ötesinde, bu somut jestler, konuşma dilinin gerekliliğini bile unutturacak kadar etkili olmalıdır. Konuşma dili varsa eğer, o zaman da bir yeniden ortaya çıkma yolu, devingen uzamın bir aracısı olmalıdır; ve jestler arasındaki güçlü bağ, insan etkenliği sayesinde, gerçek bir soyutlama değeri kazanabilmelidir.

Tiyatro, tek bir sözcükle, somut ve soyutun derin özdeşliğinin bir tür deneysel tanıtılması olmalıdır.

Çünkü, sözcüklerle dile gelen kültür yanında, bir de jestlerle dile gelen kültür vardır. Dünyada, düşüncelerin bize, Doğu dillerinde olduğu gibi, geçerken tüm bir doğal benzeşimler dizgesini sarsarak değil, durağan durumda sunulduğu, yoksunluk yanlısı, düşünceleri kupkuru kılma yanlısı Batılı dilimizden başka diller de vardır.

Tiyatronun, düşüncelerin uçuşurken ve soyuta dönüşümlerinin herhangi bir noktasında durdurulduğu bu sonsuz benzeşim sarsıntılarının en etkili ve en etkin geçiş yeri olarak kaldığı doğrudur.

Bu kıkırdaksı düşünce değişimlerini göz önüne almayan; bilinen ve basmakalıp duygulara, yarı bilincin alanına giren ve jestlerin uyandırdığı sezinlemelerin her zaman sözcüklerin kesin ve sınırlı belirlemelerinden daha başarılı bir biçimde dile getireceği ruh durumlarının anlatımını katmayan bir tiyatro tam olarak varolamaz.

Özetle, öyle görünüyor ki, olabilecek en üstün tiyatro görüşü, duyuların sözcüklere dönüştüğü, sözcüklerde çarpıştığı görüşlerden daha çok, bizi felsefel olarak Oluşumla barışık tutan, birçok nesnel durum arasından, bizde, düşüncelerin nesnelere geçtiği ve dönüştüğü sezgisini uyandıran görüştür.

Yine, öyle görünüyor ki ve zaten tiyatro böylesi bir istençten doğmuştur, tiyatro, insan ve istekleri, ancak insan yazgısıyla karşılaştığı ölçüde ve manyetik olarak bu buluşmanın olduğu açıda işin içine sokmalıdır. Ona boyun eğmek için değil, onunla boy ölçüşmek için.

İKİNCİ MEKTUP

Paris, 28 Eylül 1932

J.P'ye⁽²⁾

Sevgili Dost,

Sanmıyorum ki, bir kez bildirgemini okuduktan sonra, eleştirilerinizde diretebilesiniz, bu durumda ya okumamış ya da yanlış anlamış olmalısınız. Benim gösterilerimin Copeau'nun doğaçlamalarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Benim gösterilerim, ne denli güçlü bir biçimde, somutun, dışarıda olanın içine dalarlarsa dalsınlar, ne denli beynin kapalı odalarında değil, açık doğada kök salarlarsa salsınlar, oyuncunun yon-

tulmamış ve düşünceden yoksun esininin kararsızlığına teslim edilmiş değildir; hele hele, bir kez metinden kopunca dalıp giden ve artık hiçbir şey bilmeyen çağdaş oyuncunun. Gösterilerimin ve tiyatromun yazgısını böyle bir raslantıya bırakmaya niyetim olamaz. Hayır.

İşte gerçekte olacak olan. Sanatsal yaratıcılığın hareket noktasını değiştirmek ve tiyatronun alışlagelmiş yasalarını altüst etmek gibi birşey söz konusu. Söz konusu olan, eklemli dilin yerini, farklı doğada bir dilin almasıdır, bu dilin anlatım olanakları sözcüklerin diline eşdeğer olacak, ama kaynağını, düşüncenin daha derin ve daha uzak bir noktadan alacaktır.

Bu yeni dilin, dilbilgisinin daha bulunması gerekiyor. Jest, onun maddesi ve başıdır; isterseniz alfası ve omegası deyin. O, hazır biçim verilmiş sözden çok, sözün GEREKLİLİĞİ'nden yola çıkar. Ama, sözde bir çıkmaza rastlarsa, kendiliğinden jسته döner. İnsana özgü somut anlatım yasalarının bazılarını, geçerken şöyle bir dokunur. Gerekliliğin içine dalar. Sonu dilin yaratılmasına varan yolu şiirsel olarak yeniden kateder. Ama, sözlü dille devingenleşmiş dünyaların iyice bilincine vararak ve onları tüm görünüşleriyle yeniden yaratarak. İnsan hecesinin katman yığınları arasına girip yerleşmiş ve onun üzerlerine kapanarak öldürdüğü ilişkileri yeniden uyandırır. Yunanca Zeus-Pater'in Latincedeki kaynaştırılmış biçimiyle bizde Jüpiter olarak söylenen Ateş Baba'nın, bizi kendisinden sanki bir kalkanla koruduğu yangın Ateşleyicisini anlatmak için sözcüğün geçirmiş olduğu tüm işlemleri, yani çığlıklarla, ses benzetmeleriyle, göstergelerle, davranışlarla, yavaş, çok sayıda ve tutkulu sinirsel ses perdesi değişimleriyle gerçekleşen tüm bu işlemleri, aşama aşama, sözcüğü sözcüğüne yeniden yapar. Çünkü ben, sözcüklerin her şey demek olmadığını ve doğalarından ve belirlenmiş, kesin olarak saptanmış niteliklerinden dolayı, düşüncenin gelişmesini sağlama ve kolaylaştırma yerine, onu durdurduklarını ve felce uğrattıklarını ilke olarak ortaya koyuyorum. Ve gelişmeyle, somut ve engin bir dünyada olduğumuz zaman, somut, engin gerçek değerleri kastediyorum. Öyleyse, bu dil, engin bir alanı, yani uzamı sarmayı ve kullanmayı ve onu kullanarak konuşkan kılmayı amaçlıyor: bu engin alanın nesnelere, olaylarını birer imge, birer sözcük olarak alıyorum ve bunları bir araya getirerek, simgeciliğin ve canlı benzetmelerin yasalarına uygun biçimde birbirlerine karşılık verdiriyorum. Hani şu her şiirin ve yaşayabilir her dilin sonsuza dek geçerli yasaları ve daha başka şeyler arasında, Çin ideogramlarının ve eski Mısır hiyerogliflerinin yasaları. Öyleyse ben, dilin ve tiyatronun olanakla-

rını kısıtlamaktan öte, yazılı oyunlar oynamayacağım bahanesiyle, sahne dilini enginleştiriyorum, onun olanaklarını artırıyorum.

Konuşma diline başka bir dil ekliyorum ve gizemli olanakları artık unutulmuş olan sözsöz dile, eski büyüsel etkenliğini, büyüleyici, bütünsel etkenliğini yeniden kazandırmaya çalışıyorum. Yazılı oyun oynamayacağım dediğimde, yazıya ve söze dayalı oyun oynamayacağımı, kurgulayacağım oyunlarda sözcüklerin alışılmış diliyle sınırlanıp yazılamayacak ağırlıklı bir fiziksel pay olacağını ve sözlü ya da yazılı bir bölümün bile, yeni bir anlayışla söylenip yazılacağını söylemek istiyorum..

Tiyatro, burada, Avrupa'da, daha doğrusu Batı'da uygulandığının tersine, artık karşılıklı konuşmaya dayalı olmayacak, ayrıca, karşılıklı konuşma, biraz kalmış olsa bile kaleme alınmayacak, öyle önceden değil, sahnede belirlenecek; sahnede gerçekleştirilecek, öbür dille bağlantılı olarak ve gereklilikleriyle, davranışlarla, göstergelerle, hareketlerle ve nesnelere sahnede yaratılacak. Ama, tüm bu nesnel arayışlar doğrudan doğruya, Sözü'nün bir gereklilik gibi, sahnedeki bir dizi baskının, çarpışmanın, sürtüşmenin, her türlü gelişimin sonucu gibi görüneceği konunun içinden doğacağı için, - (böylece tiyatro, yeniden canlı, özgün bir çalışma olacak, yokluğuyla sanatı nedensiz kılan o bir tür heyecanlı yürek çarpıntısını koruyacaktır)- tüm bu arayışlar, bu araştırmalar, bu sarsıntılar, sonunda yine de bir yapıta, *kaydedilmiş*, en ince ayrıntılarıyla belirlenmiş ve yeni simgeleme biçimleriyle saptanmış bir kompozisyona ulaşacaktır. Kompozisyon ve yaratma bir yazarın kafasında oluşmak yerine, bizzat doğada, gerçek uzamda oluşacak ve kesin sonucu, üstelik sonsuz bir nesnel zenginlikle birlikte, herhangi bir yapıntı kadar titiz ve belirli kalacaktır.

EK.-Sahneye koymaya ait olan şey, yazar tarafından yeniden ele alınmalı ve yazara ait olan şey de yazara, ama yazarla sahneye koyucu arasında var olan o anlamsız ikilemi ortadan kaldıracak biçimde kendisi de sahneye koyucu olmuş yazara geri verilmelidir.

Doğrudan sahnedeki görsel konuyu işlemeyen, yönünü belirleyerek ve gösteride yöneliminin etkisini duyurarak sahnede dönüp durmayan bir yazar, aslında, görevine ihanet etmiş demektir. Ve onun yerini oyuncunun alması doğru olur. Ama, o zaman, bu yetki aşımından ancak zarar görecektir olan tiyatroya yazık olur.

Soluğa dayanan tiyatroluk zaman, bazan dayanılmaz bir soluk verme istenciyle hızlanır, bazan da geri çekilip, dişil ve uzun süren bir soluk alıştırma azalır gider. Yarıda kesilmiş bir jest, çılgın ve değişken bir

kaynaşmayı çağrıştırır ve bu jest çağrıştırma büyüsunü kendinde taşımaktadır.

Ama, tiyatronun enerjik ve canlı yaşamına ilişkin telkinlerde bulunmak hoşumuza gidiyorsa da yasalar belirlemeye niyetimiz yok.

Kuşkusuz, insan soluğunun ilkeleri vardır, bunlar, *Zohar*'daki(*) üç Kabala geleneği öğesinin sayısız bağdaşımına dayanır. Altısı temel üçüzleme olmak üzere sayısız üçüzleme bağdaşımı vardır, çünkü tüm yaşam onlardan kaynaklanır. Ve gerçekten de tiyatro, bu büyüleyici solumanın istendiğinde üretildiği uzamdır. Temel bir jestin belirlenmesi, kendisiyle birlikte ivedi ve çoğul bir solumayı zorunlu kıldığı gibi, artmış olan bu aynı soluma, dalgalarını belirli bir jest çerçevesinde yavaşça yayabilir de. Soyut ilkeler vardır, ama somut ve biçimlendirici yasa yoktur; tek yasa, kısık sessizlikten bir kasılmanın ivedi resmi ve *mezzo voce* bireysel sözden yavaşça toplanan bir koronun ağır ve uzun fırtınasına doğru yol alan şiirsel enerjidir.

Ama önemli olan, bir dilden öbürüne, aşamalar, görüngeler yaratmaktır. Uzamdaki tiyatronun gizi bağdaşmazlıktır, onun gizi, tınıların uyumsuzluğu ve eytişimsel olarak anlatımın zincirlerinden koparılmasıdır.

Bir dilin ne olduğu hakkında düşünce sahibi olan bir kişi, bizi anlayabilecektir. Biz de zaten yalnızca onun için yazıyoruz. Ayrıca, Vahşet Tiyatrosu'nun İlk Bildirgesini tamamlayacak ek açıklamalarda bulunuyoruz.

Temel olan her şey İlk Bildirgede söylendiğinden, ikincisi yalnızca bazı noktalara açıklık kazandırmayı amaçlıyor. Vahşetin kullanılabilir bir tanımını veriyor ve sahnenin görsel uzamının bir betimlemesini sunuyor. Bunu nasıl yaptığımız daha sonra görülecektir.

(*) Antonin Artaud'nun sözünü ettiği "Kabala", İbranice "gelenecek" anlamına gelir. Kutsal kitap metinleri ve sözlü gelenekleri üzerine Yahudilerin yaptığı gizemli ve içrek yorumların tümü Kabala geleneğini oluşturur. *Zohar* Kabala geleneğinin temel yapıtıdır. (ç. n.)

ÜÇÜNCÜ MEKTUP

Paris, 9 Kasım 1932

J.P'ye⁽²⁾,
Sevgili Dost,

Vahşet Tiyatrosu Bildirgesi'ne karşı size ve bana yapılmış eleştirilerin bazıları, en azından belirleyici temel öğe olarak tiyatromda niçin yer aldığı çok iyi anlaşılmayan Vahşetle ilgili; bazıları da benim tasarladığım biçimdeki tiyatroyla ilgili.

İlk eleştiriyi ilgili olarak, bu eleştiriyi yapanlara hak veriyorum, ama öyle vahşetle, tiyatroyla ilgili olarak yapılan eleştirilere değil, vahşetin tiyatromda tuttuğu yerle ilgili olana. Bu sözcüğe yüklediğim çok özel kullanım hakkında, daha özgül olarak bilgi aktarmalıydım, ayrıca sadist bir zevkle, düşünce yozlaşmasıyla, özel duygulara ve aykırı davranışlara tutkunluk, önemsiz ve ikincil derecede, hele hele durum ve koşullara bağlı bir anlamda kullanmadığımı söylemeliydim; bildirgemde, kötülük eğilimli bir vahşet, yozlaşmış iştah tomurcuklu ve önceden bozulmuş bir derinin üzerinde gelişen hastalıklı urlar gibi kan dökme eğilimli jestlerin dile getireceği bir vahşet söz konusu değildir; tersine, apaçık ve arı bir duygu, gerçek bir düşünce devinimi, hem de yaşamın kendi jestine uydurulacak olanı söz konusudur; ve bu düşünceye göre yaşam, nasıl ki enginliği, yoğunluğu, ağırlaşmayı ve maddeyi kabul ediyorsa, sonuçta metafiziksel olarak dolaysız bir biçimde kötülüğü ve kötülükten, uzamdan, enginlikten ve maddeden ayrılmaz olan her şeyi kabul eder. Tüm bunların sonu bilinç ve içsıkıntısına ve içsıkıntısı içindeki bilince varır. Ve bütün bu olağanlıklar kendileriyle birlikte ne denli gözü kapalı bir sertliğe neden olursa olsun, yaşam kendini göstermekten geri kalmaz, yoksa yaşam yaşam olmazdı; işte vahşet dediğimiz olay da, sertlik, kendisini işkenceyle ve her şeyi ezeerek gösteren o uç boyuttaki yaşam, o yatışmak bilmez ve arı duygudur.

Bu nedenle "vahşet" dedim, "yaşam" diyebileceğim gibi ya da "gereklilik" diyebileceğim gibi, çünkü özellikle belirtmek isterim ki, bana göre tiyatro bir edimdir, sürekli türetmedir, onda donuk hiçbir şey yoktur, ben onu gerçek bir edimle, daha doğrusu, canlı, yeni, büyümlü bir edimle bir tutuyorum.

Ayrıca, tiyatroyu, teknik ve uygulama yönünden üstün düşünceyle eş tutma yollarını araştırıyorum, bu benim tiyatro üstüne edindiğim,

belki aşırı, ama her ne olursa olsun, canlı ve şiddetli bir düşünce.

Bildirgenin kaleme alınmasına gelince, dikine ve büyük ölçüde eksik olduğunu kabul ediyorum.

Sert, beklenmedik, ürkütücü ve korkunç görünen ilkeler öne sürüyorum ve onları açıklamam beklenirken, sonraki ilkelere geçiyorum.

Uzun sözün kısası, bu bildirgenin eytişimi zayıf kalıyor. Geçişleri göz önüne almaksızın, bir düşünceden öbürüne atlıyorum. Benimlenen düzeni doğrulayacak bir içtutarlılık hiç yok.

Son eleştiriyi ilgili olarak, sahneye koyucunun, sözcüğün gerektirdiği anlamda sahneye koyucu olmak, yani konusunun ve nesnesinin ustası olmak istiyorsa, bir tür demiurgos olarak ve kafasındaki yatışmak bilmeyen arılık ve her ne pahasına olursa olsun sonuca gitme düşüncesiyle, ruhbilimsel düzlemde en mutlak ve en bütünsel törel sertliğe, kozmik düzlemde de, harekete geçirmesi gereken şeyleri harekete geçiren, yolu üstünde, neyi yakmak ve yıkmak gerekiyorsa onu yakıp yıkan bazı gözü kapalı güçlerin zincirden boşanmasıyla eş anlamda, yoğun devinim, tumturaklı ve anlaşılır jest arayışını fiziksel alanda da işlemesi gerektiğini iddia ediyorum.

Ve işte genel sonuç:

Tiyatro artık bir sanat değildir; ya da yararsız bir sanattır. Biri ya da öteki her iki durum, Batı sanat düşüncesine uygun düşüyor. Bizler, gösterişli ve boş duygularla, yalnızca hoş gitmeye ve süslemeye yönelik amaçsız etkinliklerle dolup taşmışız; artık, eyleme geçecek bir tiyatro istiyoruz, ama tanımlanması gereken bir düzlemde eyleme geçecek olanı.

Bizim gerçek eyleme, ama yarar sağlayıcı sonucu olmayan eyleme gereksinimimiz var. Tiyatro eylemi toplumsal düzlemde yaygınlaşmaz, kaldı ki, törel ve ruhbilimsel düzlemde daha az yaygınlaşır

Buradan da, sorunun sıradan olmadığı anlaşılmalıdır; Bildirgemiz ne denli karmaşık, anlaşılması güç ve ürkütücü olursa olsun, en azından, gerçek sorunu bir köşeye itmediği kabul edilecektir; tam tersine, bildirgemiz, sorunun doğrudan üzerine gitmektedir, bu da, uzun zamandan beri hiçbir tiyatro adamının yapma gözüpekliliğini gösteremediği bir şeydir. Şimdiye dek, hiç kimse bir tiyatronun ilkesine, bu metafiziksel ilkeye hevesle el atmadı, ve eğer geçerli tiyatro oyunlarının sayısı az ise, bu deha ya da yazar eksikliğinden değildir.

Deha sorunu bir yana bırakılırsa, Avrupa tiyatrosunda temel bir ilke yanılışı var; ve bu yanılışı, deha yoksunluğunun sıradan bir aksama gibi değil de sonuç gibi görüldüğü bir dizi kaçınılmaz olaya bağlıdır.

Eğer çağımız tiyatrodan kopuyor ve onunla ilgilenmiyorsa, bunun nedeni, tiyatronun onu temsil etmeye son vermiş olmasındandır. Artık çağımız, tiyatronun kendisine destek olabilecek Söylenler sunmasını ummamaktadır.

Dünya tarihinde, bir olasılıkla eşine rastlanılmaz bir çağda yaşıyoruz, elekten geçirilmiş dünya kendi eski değerlerinin çöküşüne tanık oluyor. Tortulaşmış yaşam temelinden sarsılıyor. Ve bunlar, törel ve toplumsal düzlemde, arzuların canavarca bir çözülmesiyle, en bayağı güdülerin özgürlüklerine kavuşmasıyla, yanmış ve erkenden alevlere maruz kalan yaşamların bir çıtırdayıyla dile geliyor.

Güncel olaylarda ilginç olan şey, olayların kendisi değil, zihinleri içine düşürdüğü törel kaynama durumudur; bu uç noktadaki gerginliğin derecesidir. Bizi sürekli olarak içine gömdüğü bilinçli kaos durumudur.

Bütün bunlar, dengesini yitirtmeden zihni sarsalıyor ve yaşamın doğal nabız atışını yorumlamakta etkili bir araç oluyor.

İşte tiyatro, bu etkili ve söylensel güncellikten kopmuştur; bu derece güncelliği bilmeyen bir tiyatrodan, seyirci de haklı olarak kopar.

Bu durumda, tiyatronun, uygulandığı biçimiyle, imgelemden korunç derecede yoksun kalışını eleştirebiliriz. Tiyatro, yaşamla bir tutulmalıdır, ama öyle bireysel yaşamla, KİŞİLİKLERİN zafer kazandığı yaşamın bireysel özelliğiyle değil, insan bireyciliğini silip süpüren bir tür özgürleştirilmiş yaşamla ve insanın yalnızca bir yansı olduğu yaşamla bir tutulmalıdır. Söylenler yaratmak: işte tiyatronun gerçek nesnesi, yaşamı evrensel, engin görünümüyle yorumlamak ve bu yaşamdan, içlerinde kendimizi bulmayı arzuladığımız imgeleri çıkarıp almak.

Ve bunu yaparken bir tür genel benzerliğe ulaşmak, bu benzerlik öylesine güçlü olsun ki, etkisini de anında üretsinsin.

Bizi özgür bıraksın, küçük bireyselliğimizi kurban etmiş olan bir Söylendeki gibi, Geçmişten kopup gelmiş Kişilikler örneği, Geçmişte bulunmuş olan güçlerle.

DÖRDÜNCÜ MEKTUP

Paris, 28 Mayıs 1933

J.P'ye⁽²⁾
Sevgili Dost,

Ben doğrudan çağımız üzerinde etkili olmak istediğimi söylemedim; ben yapmak istediğim tiyatronun, çağımız için olanaklı olabilmesi ve çağımız tarafından kabul edilmesi için bir başka uygarlık biçimini gerektirdiğini söyledim.

Ama bu tiyatro, çağını temsil etmeksizin, düşünceleri, gelenekleri, inançları, zamanın anlayışının dayandığı ilkeleri derin bir değişime sürükleyebilir. Bu da her durumda, istediklerimi gerçekleştirilmeme, ama titizlikle gerçekleştirilmeme engel olmaz. Ya düşlemiş olduğum şeyi gerçekleştireceğim ya da hiçbir şey yapmayacağım,

Gösteri konusuna gelince, ek açıklamalarda bulunmam olanaksız. Bunun iki nedeni var:

1-Birincisi, ilk kez yapılmasını istediğim birşeyin yapılması söylenmesinden daha kolaydır.

2-İkincisi, çoğu kez başıma gelmiş olduğu gibi, öykünülme tehlikesiyle yüzyüze kalmak istemiyorum.

Bence, hiç kimse, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandıramaz ve yalnızca doğrudan sahneyi kullanması uygun görülen kişi, kendisini yazar, yani yaratıcı olarak adlandırma hakkına sahiptir. Ve doğrusu o ya, yalnız Fransa'da değil, Avrupa'da ve hatta tüm Batı'da ele alındığı durumuyla, tiyatronun güçsüz kaldığı nokta burasıdır: Batı tiyatrosu, dil olarak yalnızca eklemli dili, dilbilgisel olarak eklemlemiş dili, yani sözün ve yazılı sözün dilini, söylensin ya da söylenmesin, ancak yazılmış ise değeri olan sözün dilini tanır, bir dilin yeteneklerini ve erdemlerini yalnızca bu dile maleder, genelde bu sözcüğe tanınan o bir tür düşünsel saygınlıkla, yalnızca onun dil olarak adlandırılmasını salık verir.

Tasarlanıldığı durumuyla buradaki tiyatrodan, metin her şeydir. Bir sonuca bağlanmıştır, kesin olarak kabul edilmiştir ve bu, geleneklere, ruha yerleşmiştir, bu öyle bir tinsel değer düzeyine ulaşır ki, artık sözcük dili temel dildir. Oysa, Batının yaklaşımında bile, sözün kemikleşmiş olduğunu, sözcüklerin dondurulduğunu, anlamların sıradanlaştırılmış ve kısıtlı bir terimbilim içinde gömülü bırakıldıklarını

kabul etmek gerekir. Burada uygulandığı durumuyla tiyatrodaki yazılı bir sözcük, söylendiğinde de aynı anlama sahiptir. Bu da, bazı tiyatro meraklılarına, okunan bir tiyatro oyununun, aynı oyunun gösteriminden daha başka, daha büyük mutluluk verdiğini söyletmektedir. Bir sözcüğün özel sözcüklemeyle, uzamda yayabildiği titreşimiyle ilgili olan her şey onların gözünden kaçmaktadır ve bunun için düşünceye ekleyebileceği her şey de. Bu anlamda ele alınmış bir sözcüğün, hemen hemen yalnızca yargılamaya dayanan, yani açıklayıcı bir anlamı vardır. Ve bu koşullarda, sözcüğün iyice kesinleşmiş ve bir sonuca bağlanmış terimbilimsel yanına bakılarak, onun olsa olsa düşünceyi durdurmak için varolduğunu söylemek abartmak olmayacaktır, sözcük düşünceyi açar, ama bitirir de; sonuç olarak sözcük, olsa olsa varılan bir noktadır.

Açıkça görülebileceği gibi, şiirin tiyatrodan elini eteğini çekmiş olması boşuna değildir. Çok uzun zamandan beri dram ozanının ortaya çıkmayışı, sıradan bir rastlantı değildir. Sözlü dilin kendi yasaları vardır. Dört yüz yıldan fazla bir zamandan beri, özellikle Fransa'da, sözcüklerin yalnızca tanımlama amacıyla tiyatrodaki kullanılmasına fazlasıyla alışılmıştır. Olay, temel bağdaşımaları sayıca fazla olmayan ruhsal izlekler çerçevesinde çok fazla döndürülüp dolaştırılmıştır. Böylece tiyatro, çekicilikten ve özellikle imgelemden yoksun bırakılmaya iyice alıştırılmıştır.

Tiyatronun da söz gibi özgür bırakılmaya gereksinimi vardır.

Oyuncuları, duygular, tutkular, arzular ve tümüyle ruhsal nitelikli itkiler çerçevesinde karşılıklı konuşurmakta bu direniş, (o zaman bir sözcük sayısız mimiğin yerini tutacaktır, çünkü açıklama gerektiren bir alan söz konusudur), tiyatronun gerçek varlık nedenini yitirmiş olmasının, aynı zamanda, yaşamı çok daha iyi dinleyebileceğimiz bir sessizliği dileyecek noktaya gelmesinin nedenidir. Zaten, Batı ruhsal bilimi de kendini karşılıklı konuşmayla dile getirir ve orada, anlaşılır, her şeyi dile getiren anlamı açık sözcük saplantısı sonunda sözcüklerin zayıflamasına yol açar.

Doğu tiyatrosunda ise, sözcüklerin belirli bir yayılma gücüne sahip anlamları korunabilmiştir, çünkü sözcüğün içerdiği açık anlam her şey değildir, doğrudan bilinçdışına seslenen sözün müziğidir. İşte, bu nedenle Doğu tiyatrosunda sözün dili yoktur, jestlerin, davranışların ve göstergelerin dili vardır, eylem durumundaki düşünce açısından, bunların öteki dil denli yayılma ve açıklama gücüne sahip anlamları vardır. Gösterge dili, Doğu'da konuşma dilinin üstünde tutulur ve büyümlü ivedi güce sahip olduğu kabul edilir. Onun yalnızca zihne değil,

duyulara da seslenmesi ve duyularla, tümüyle devinim durumundaki duyarlılığın en zengin ve en verimli bölgelerine ulaşması istenir.

Bu durumda, yazar sözlü dile sahip biri ve sahneye koyan da onun tutsağı ise, burada sözcüklerle ilgili bir dil sorunu var, terimlere ilişkin bir karışıklık var demektir. Bu, genelde sahneye koyan terimine yüklenen anlamdan dolayı, sahneye koyanın olsa olsa bir zanaatçı, bir uyarlayıcı, kendini sonsuza dek dram yapıtını bir dilden öbürüne aktarmaya adanmış bir tür çevirmen olarak görülmesinden kaynaklanır; ve bu karışıklık, sözcük dili öbür dillerden daha üstün görüldüğü sürece ve tiyatronun bu dilden başkasını kaldırmadığı kabul edildiği sürece devam edecek ve sahneye koyan, yazar karşısında şilinmekten kurtulamayacaktır.

Ama, hele bir, az da olsa, dilin soluklandırıcı ve plastik kaynaklarına geri dönlün, sözcüklerle, onlara yaşam veren fiziksel devinimler arasında bağ kurulsun, sözün mantıksal ve yargıya dayanan niteliği, onun fiziksel ve duygusal niteliği altında yitip gitsin, bir başka deyişle, sözcükler yalnızca dilbilgisel açıdan anlatmak istedikleri şeyler için ele alınmak yerine, sessel bağlamda ele alınsın, birer devinim olarak algılanılsın ve bu devinimler de, yaşamın bütün durumlarında yaptığımız ve sahnede de oyuncuların bıkmadığı, başka dolaysız ve yalın devinimlerle içiçe geçsin, işte o zaman, gerçek yazın dili yeniden oluşacak ve canlanacaktır; dahası, bazı eski ressamın tablolarında olduğu gibi, bizzat nesnelere kendiliğinden konuşmaya koyulacaktır. Işık, dekor görevi görmek yerine, gerçek dil görünümüne girecek ve sahnedeki nesnelere tümü anlamla uğuldayarak sıralanacak ve yüzlerini göstereceklerdir. Bu ivedi ve fiziksel dile, yalnızca sahneye koyan sahiptir. İşte onun için, tam bir özerklik içinde yaratma fırsatı.

Buna karşın, yaşama başka bir alandan daha yakın olan alanın ustası kişinin, yani sahneye koyanın, doğası gereği soyut alanda, yani kağıt üzerinde çalışan yazarın üstünlüğünü her fırsatta kabul etmesi şarttır olurdu. Sahneye koymanın olumlulukları içinde, sözcüklerinkine erişen ve onu aşan jest dili bulunmasa bile, yine de herhangi bir sessiz sahneye koyma, devinimiyle, kalabalık oyuncu kadrosuyla, ışıklandırmasıyla, dekoruyla, Lucas de Leyde'in *Les Filles de Loth*, Goya'nın *Sabbats*, Greco'nun *Résurrections et Transfigurations*, Jérôme Bosch'un *La Tentation de Saint-Antoine*, ve Yaşlı Brueghel'in, kırmızı bir ışık selinin tablonun bazı bölümlerinde yoğunlaşmış olsa da, her yandan fıskırıyormuş gibi ve seyredenin şaşkına dönmüş bakışını bilmem hangi teknik yöntemle, tablonun bir metre uzağında yere çaki-

yor gibi görüldüğü içler ürpertici ve gizemli *Dulle Griet* gibi tablolarla derin boyutta var olan şeylerle boy ölçüşmeliydi. Ve tiyatro her yönüyle orada kaynaşır. Beyaz bir ışık dalgasıyla kesilmiş bir yaşam devingenliği, adı olmayan sığ yerlere varıp dayanır. Kurşun moru renginde kulak tırmalayıcı bir gürültü, bu larva kaynaşmasında yayılıp gider, derideki bereler bile aynı rengi hiçbir zaman veremez. Gerçek yaşam, devingen ve beyaz; gizil yaşamsa kurşun moru renginde ve donuk olup sonsuz bir donukluğun olası tüm davranışlarına sahiptir. Sessiz bir tiyatrodur bu, ama, kendini anlatmak için bir dili bulunması durumunda konuşabileceğinden çok daha fazla konuşan bir tiyatro. Bütün bu tablolar, ikiz anlamlıdır ve salt resimsel özelliklerinin dışında da bir öğreti içerirler, doğanın ve ruhun gizemli ya da korkunç görünümünü ortaya koyarlar.

Ama, tiyatro için mutlu bir raslantı ki, sahneye koyma bunun da ötesinde birşeydir. Çünkü arı bir sahneye koyma, somut ve belirgin araçlarla bir gösterim olma dışında, jestlerle, fizyonomi oyunları ve canlı davranışlarla, müziğin kullanımıyla, sözün içerdiği her şeyi içerir ve üstelik, sözü de kullanır. Hecelerin ritmik olarak yinelenmeleri ve sözcüklerin kesin anlamlarını örten özel ses perdesi çeşitlemeleri, beyindeki imgeleri en fazla sayıda, az ya da çok sanrısız bir durum yarattığına ivedi olarak harekete geçirir, duyarlılığın ve ruhun organik bir değişime uğramasını zorunlu kılar; ve bu değişim, yazılı şiirin elinden, süregeldiği durumuyla onun belirgin bir niteliği olan nedensizliği almaya katkıda bulunur. Böylece tiyatronun ana sorunu bu nedensizlik çerçevesinde yoğunlaşır.

VAHŞET TİYATROSU⁽¹⁾

(İkinci Bildirge)

Açıkça söylensin ya da söylenmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, şiirsel durum, yani yaşamın aşkın bir durumu, aslında, seyircinin aşkta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda aradığı şeydir.

Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çırpınmalı bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur; zaten, bu tiyatronun temel aldığı vahşeti, şiddetli sertlik ve sahne öğelerinin aşırı yoğunluğu anlamında anlamak gerekir.

Gerektiğinde kanlı olacak, ama bunu kasıt güderek yapmayacak olan bu vahşet, demek ki yaşama ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan bir tür kuru törel arılık kavramıyla karıştırılıyor.

1- ÖZ AÇISINDAN

İşlenecek konular ve izlekler şunlardır:

Vahşet Tiyatrosu, çağımızın başlıca çalkantı ve kaygılarına yanıt veren konuları ve izlekleri seçecektir.

Bu tiyatro, insan ve çağdaş yaşamla ilgili Söylenleri ortaya koyma özenini sinemanın eline bırakmamak düşüncesindedir. Ama bunu, kendine özgü bir biçimde, yani, dünyanın ekonomik, yarar güdücü ve teknik yönelimine karşı çıkararak ve çağdaş tiyatronun, sözüm ona uğraşmış insan cılası altında gizlemiş olduğu büyük uğraşları ve büyük tutkuları yeniden güncelleştirerek yapacaktır.

Bu izlekler, acunsal ve evrensel olacak, ayrıca Evrenin yaratılışını konu alan Meksika, Hindu, İbrani, İran öykülerinden alınmış en eski metinlere dayanılarak yorumlanacaktır.

Bu tiyatro, kişiliği ve duyguları iyice dilimlenmiş ruhbilimsel insana sırt çevirerek, yasalara boyun eğmiş, dinler ve dinsel buyruklarca özü değiştirilmiş insana değil, bir bütün olan insana seslenecektir.

Ve insanın içine, ruhun tersini de yüzünü de yerleştirecek; imgelem ve düşlerin gerçekliği, orada yaşamla aynı düzeyde görünecektir.

Bunun yanında, büyük toplumsal çalkantılar, halklar ve ırklar arasındaki çatışmalar, doğal güçler, raslantıların araya girmesi, alinyazısının manyetikliği, gerek dolaylı olarak, söylensel boyutlardaki tanrılar, kahramanlar ya da canavarlar çapında büyütülmüş kişiliklerin eylemleri ve jestleriyle, gerekse dolaysız olarak, yeni bilimsel araçlarla elde edilmiş somut gösterilerle ortaya konulacaktır.

Bu tanrı ya da kahramanlar, bu canavarlar, bu doğal ve acunsal güçler, en eski kutsal metinlerdeki ve Evrenin yaratılış öykülerindeki imgelere dayanılarak yorumlanılacaktır.

2- BİÇİM AÇISINDAN

Ayrıca, tiyatronun, en geri kalmış ve en dikkatsiz seyirci kesimi için, sonsuza dek tutkulanıcı ve duyarlı olan bir şiirin kaynaklarında yeniden yoğrulma gerekliliği, ilk Söylenlere dönüşle yerine getirildiğinden, bu eski çatışmaları somutlaştırma ve özellikle *güncelleştirme* özenini, metin değil sahneye koyma üstlenecek, yani bu izlekler doğrudan sahneye taşınacak ve sözcüklerin içinde batıp kalmaksızın, devinimlerle, yüz anlatımlarıyla, jestlerle somutlaştırılacaktır.

Böylece, metne olan aşırı tiyatrosal tutkunluktan ve yazarın zorbalığından kurtulacağız.

Ve yine böylece, biçimsel dil saptırmaları, söz ve sözcüklerin engeli olmadan, doğrudan ruhun anlamlandırdığı ve duyduğu eski halk gösterilerine yeniden kavuşacağız.

Tiyatroyu, her şeyden önce, gösteri üzerine temellendirmeyi tasarlıyoruz, ayrıca, gösteriye, olası tüm düzlemlerde, derinliğine ve dikine görüngenin tüm basamaklarında uygulanacak yeni bir uzam kavramı getireceğiz ve bu kavramı, hareket düşüncesine eklenen özel bir zaman düşüncesiyle birleştireceğiz:

Belirli bir zaman içinde, olası en fazla hareketi, bu hareketlere bağlı en fazla sayıdaki olası fiziksel imgeler ve anlamlarla birleştireceğiz.

Kullanılan hareketler ve imgeler, yalnızca göziün ya da kulağın di-

şa yönelik zevkine değil, ruhun daha gizil ve daha elverişli zevkine de seslenecektir.

Böylece, tiyatrosal uzamı, yalnızca kendi boyutları ve oylumu içinde değil, deyim yerindeyse, *kendi iç yüzü içinde* kullanacağız.

İmgelerin ve hareketlerin birbirleriyle örtüşmesi sonucu, nesnelere, sessizliklerin, haykırışların ve ritimlerin gizli uyumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabilecektir.

Çünkü, şunun anlaşılması gerekir: belirli bir zamanda düşünülmüş bu hareket ve imge bolluğunda, işin içine sessizlik ve ritimle birlikte, belirli bir titreşimi ve gerçekten yapılmış jestlerin ve gerçekten kullanılmış nesnelere oluşturduğu belirli bir maddesel devinimliliği de katarız. Ve diyebiliriz ki, antik hiyerogliflerin ruhu, bu arı tiyatro dilinin yaratılmasına öncülük edecektir.

Halk kökenli her seyirci, dolaysız anlatım ve imgelerden her zaman hoşlanmıştı; ve eklemli söz, belli sözel anlatımlar, olayın anlaşılır ve açık kılındığı bütün bölümlerde araya girecektir, yani yaşamın dinginleştiği ve bilincin araya girdiği bölümlerde.

Ama, sözcükleri, bu mantıksal anlamları yanında, büyüleyici, gerçekten büyümlü bir anlamda ele alacağız, - yalnızca anlamları açısından değil, biçimleri, duyulur türemleri açısından da.

Çünkü, canavarların böyle somut biçimde ortaya çıkışları, kahramanların ve tanrıların bu bolluğu, güçlerin plastik olarak görünmeleri, her gerçek şiirin anarşik ve örneksemeli ilkesine uyarak dış görünüşleri darmadağın ve un ufak etmekle yükümlü bir şiirin ve bir mizahın bu patlarcasına etkinliği, gerçek büyülerine ancak hipnotik bir telkin ortamında sahip olacak ve o zaman, duyular üzerinde doğrudan bir baskıyla ruha ulaşılmış olacaktır.

Sindirime yardım eden bugünkü tiyatrodaki, sinirler, yani belli bir fizyolojik duyarlılık, bile bile bir köşeye itilmiş, seyircinin bireysel anarşisine teslim edilmiştir; Vahşet Tiyatrosu ise, duyarlılığa ulaştıracak tüm eski sınıanmış ve büyümlü araçları yeniden ele almayı tasarlar.

Renk, ışık ya da ses yoğunluklarına dayanan, titreşimi, aşırı devingenliği, müziksel bir ritmin ya da söylenen bir tümcenin yinelenmesini kullanan, ayrıca tonlamayı işin içine sokan ya da bir ışıklandırmanın içimize işlemesini sağlayan bu araçlar, ancak *uyuşmazlıkların* kullanımıyla tam etki sağlayabilir.

Ama, biz bu uyuşmazlıkları tek bir anlamın etki alanı içinde sınırlandırmak yerine, onları bir anlam bir başka anlamın, bir renk bir se-

sin, bir söz bir ışıklandırmanın, jestlerin devingenliği düz ses tonlamasının üstüne binecek biçimde düzenleyeceğiz

Böyle oluşturulmuş, böyle yapılanmış gösteri, sahnenin ortadan kaldırılmasıyla, bütün tiyatro salonuna yayılacak ve salon zemininden başlayarak, ince sahne iskelelerinden duvarlara dek yayılacak, seyirciyi somut olarak kuşatacak ve onu, sürekli bir ışık, bir imge, bir hareket ve gürültü banyosunda tutacaktır. Dekor ise, dev mankenler boyunda büyütülmüş kişilikler, sürekli yer değiştiren nesnelere ve değiştirilen maskeler üzerinde yansıyan hareketli ışık parıltıları oluşturacaktır.

Ve uzamda ayak basılmadık boş yer bırakılmayacağı gibi, seyirciye de soluklanma zamanı kalmayacak, zihninde ya da duyarlılığında boş yer olmayacaktır. Bir başka deyişle, yaşamla tiyatro arasında, artık ne gözle görülür bir kopukluk, ne de bir kesilme olacaktır. Kısa bir film çekimine tanık olmuş bir kişi ne söylemek istediğimizi tümüyle anlayacaktır.

Biz, bir tiyatro gösterisi için, ışıklandırma, figüran ve her türlü zengin olanaklar açısından, kaydedildiğinde etkisi büyüleyici olan, ama sonra, boşa harcanarak hepsi ölmüşcesine yok olan film bantlarıyla aynı somut olanaklara sahip olmak istiyoruz.

* * *

Vahşet Tiyatrosu'nun ilk gösterisinin adı şu olacak :

MEKSİKA'NIN FETHİ⁽²⁾

Gösteri, insanlar yerine olayları sahneye koyacak. İnsanlar, ruhsalıkları ve tutkularıyla yerlerine gelecekler, ama bazı güçlerin belirmesi olarak ve içinde rollerini oynamış oldukları olaylar ve tarihsel yazgı açısından ele alınmış biçimde.

Bu konunun seçilmesinin nedenleri şunlardır:

1-Güncelliği, Avrupa ve Dünya için can alıcı özellikteki sorunlara yaklaşmamızı sağlayan birçok anıştırmalarda bulunması.

Tarihsel açıdan, *Meksika'nın Fethi* sömürgeleştirme sorununu ortaya koyar. Avrupa'nın bir türlü sönmek bilmeyen üstünlük duygusunu, sert, acımasız ve kanlı bir biçimde yeniden yaşatır. Avrupa'nın edindiği üstünlük düşüncesini balon gibi söndürmeye olanak tanır. Hıristiyanlığı ondan çok daha eski dinlerle karşı karşıya getirir. Batı'nın, çok-

tanrıcılık ve bazı doğal dinler hakkında edinmiş olduğu yanlış düşünceleri yargılar ve bu dinlerin temelini oluşturan eski metafiziksel zenginliklerin görkemliliğini ve her an güncel şiirini, dokunaklı ve yakıcı bir biçimde vurgular.

2-Sömürgecilik ve bir kıtanın kendinde varsaydığı başkasını köleleştirme hakkı gibi son derece güncel bir sorunu ortaya koyarak bazı ırkların öbür ırklara olan üstünlüğünü, yani gerçek üstünlüğü gündeme getirir ve bir ırkın dehasını belirli uygarlık biçimlerine bağlayan soy zincirini gözler önüne serer. Sömürgecilerin zorbacı anarşisiyle, sömürgeleştirilecek olanlardaki derin törel uyumu karşı karşıya getirir.

Ayrıca, temeli en dengesiz ve en katı maddesel ilkelere dayanan çağın Avrupa monarşisinin düzensizliğine karşılık, tartışılmaz tinsel ilkelere göre kurulmuş olan Aztek monarşisinin organik hiyerarşisi hakkında bize aydınlatıcı bilgiler verir.

Toplumsal açıdan, herkesin karnını doyurmasını bilen ve Devrimin ta başından beri işlevini yerine getirmiş olduğu bir toplumdaki barışı sergiler.

Putperest düzenle törel düzensizliğin ve katolik anarşinin bu çarpışmasından, yer yer şiddetli karşılıklı konuşmalarla örülmüş güçlerin ve imgelerin inanılmaz çalkantılarını ortaya döker. Ve bunu, yara izleri gibi içlerinde birbirine en karşıt düşünceleri taşıyan insanların adam adama savaşlarıyla sergiler.

Böylesi bir gösterinin törel içeriğini ve güncel önemini yeterince vurguladıktan sonra, gösterinin sahneye koymayı amaçladığı çatışmaların görsel değeri üzerinde ısrarla durmamız gerekecek.

Önce, Kral Montezuma'nın, o yüreği paralanmış ve tarih kitaplarının böyle oluşunun nedenleri hakkında bizi aydınlatamadığı kralın iç savaşlarını söz konusu olacak.

Savaşlarını ve astrolojinin sahnede de görebileceğimiz söylenleleriyle simgesel kavgası, resmedilir gibi nesnel bir biçimde sergilenecek.

Sonra, Montezuma yanında, yığınlar, çeşitli toplumsal tabakalar, Montezuma'da simgeleşen ülke yazgısına karşı halkın başkaldırışı, inançsız kişilerin uğuldamaları, filozofların ve rahiplerin yersiz akıl yürütmeleri, ozanların hicivleri, tüccarların ve kentsoyluların ihanetleri, kadınların ikiyüzlülükleri ve cinsel iğrençlikleri de oyunda yer alacak.

Yığınların ruhu, olayların esintisi, somut dalgalar biçiminde, orada burada güç çizgileri belirleyerek, gösteri üzerinde dönüp dolaşacak ve

bu dalgalar üzerinde, bazı insanların, zayıflamış, başkaldırmış ya da umutsuzlaşmış bilinci bir saman çöpü gibi su yüzeyinde kalacak.

Tiyatroya yaraşırılığı açısından, sorun, bu güç çizgilerini belirlemek, uyum kazandırmak, yoğunlaştırmak ve onlardan etkileyici ezgiler çıkarmaktır.

Temel amaç, bir müzik partiyonundaki gibi, sözcüklerle anlatılmayan şeyleri not etmek ya da şifrelemek olduğundan, bu imgeler, bu hareketler, bu danslar, bu ayin törenlemeleri, bu müzik, bu kesik ezgiler, ansızın yön değiştiren bu karşılıklı konuşmalar özenle not edilecek ve özellikle, gösterinin karşılıklı konuşma olmayan bölümlerinde sözcüklerle betimlenecektir.

DUYGUSAL BİR ATLETİZM⁽¹⁾

Oyuncu için, duyguların yerlerinin fiziksel olarak belirlenmesine dayanan bir tür duygusal kas düzeni olduğunu kabul etmek gerekir.

Gerçek atlet için durum neyse, oyuncu için de odur, ancak şu şaşırtıcı düzenlemeyle ki, atletin organizmasına, aynı düzlemde etkinlik göstermese de ona benzer, ona koşut, onun ikizi gibi olan bir duygusal organizma denk düşer.

Tiyatro oyuncusu bir yürek atletidir.

Bütüncül insanın üç ayrı dünyaya bölünmesi, onun için de söz konusudur; duygusal alansa, onun öz alanıdır.

Organik olarak onun malıdır bu alan.

Çaba gösterilirken yapılan kas hareketleri, ikizleşmiş bir başka çabanın resim ya da yontusu gibidir ve tiyatro oyunu hareketlerinde yerleri aynı noktalar üzerinde belirlenir.

Nasıl ki atlet koşmak için bir yerden destek alırsa, oyuncu da kasınmalı bir lanet savurmak için aynı yerden destek alır, ama onun koşusu içeriye doğrudur.

Güreşin, pankreasın, yüz metre koşusunun, yüksek atlamanın tüm beklenilmedik şaşırtıları, benzer organik temellerini tutkuların devinmesinde bulur ve fiziksel olarak dengelenme noktaları aynıdır.

Ama küçük bir değişiklikle: burada hareket tersidir, örneğin soluk konusunda, oyuncuda, gövde solukla desteklenirken, güreşçide, gerçek atlette, soluk gövdeden destek alır.

Gerçekten de, bu soluk sorunu birincil bir sorundur ve dışa yönelik oyunun önemiyle ters orantılıdır.

Oyun ne denli ölçülü ve ılımlı ise, soluk da o denli geniş ve yoğundur, dolgundur, aşırıca yansımalarla yüklüdür.

Oysa, canlı, geniş oylumlu ve dışa dönük bir oyuna, kısa ve kesik bir soluk denk düşer.

Şurası kesin ki, her duygunun, zihindeki her devinimin, insanda-ki her duygu depreşmesinin kendine özgü bir soluğu vardır.

Oysa, Kabala geleneği, bize, soluk zamanlarının bir adı olduğunu öğretir; insan yüreğine biçimini, tutkuların devinmelerine de cinsiyetlerini veren soluğun bu zamanlarıdır.

Oyuncu, kabaca, deneyimlerine dayalı olarak iş yapan biridir yalnızca, yetersiz bu içgüdüyü izleyen bir kırık çıkıkçıdır.

Bununla birlikte, ne düşünülürse düşünülün, ona saçmalamay öğretmek söz konusu değildir.

Söz konusu olan, çağdaş tiyatronun, sürekli sendeleyerek bir kararlılığın ortasında yürür gibi içinde ilerlediği bu yabanıl cahilliğe son vermektir. Yetenekli oyuncu, bazı güçleri yakalamak ve ıslıl ıslıl ortaya çıkarmak için gerekli olan şeyi kendi içgüdülerinde bulur; ama bu güçler, *organlarının içinden* geçerek organların oluşturduğu somut bir yol izler. Oyuncuya, bu güçlerin gerçekten varolduğu söylenseydi epey şaşırırdı, çünkü bu güçlerin bir gün varolabileceğini hiç düşünmemişti o.

Duygularından, bir güreşçinin kaslarını kullanışı gibi yararlanması için, insanı bir İkiz gibi, Mısır Mumyalarının Ruhı gibi, duygu güçlerinin ışık saçtığı sürekli bir hayalet gibi görmek gerekir.

Hem de plastik ve hiç tamamlanmamış bir hayalet gibi; gerçek oyuncu bu hayaletin biçimlerine öykünür ve ona, biçimleri ve kendi duyarlılığının imgesini kabul ettirir.

Zaten, tiyatro bu İkiz üzerinde etkilidir, bu hayaleti andıran resim ya da yontuyu biçimlendirir ve bütün hayaletler gibi, bu ikizin de uzun bir anısı vardır. Yüreğin belleği sürekli, ve oyuncu, hiç kuşku yok ki, yüreğiyle düşünür, ama burada üstün olan yürektir.

Bu demektir ki, oyuncu, tiyatroda, her yerde olduğundan daha fazla, duygusal dünyanın bilincine varmak zorundadır, ama bu dünyaya, bir imgenin erdemlerine benzemeyen ve somut bir anlam içeren erdemler yükleyerek.

Sav doğru olsun ya da olmasın, önemli olan denetlenebilir olmasıdır.

Ruh, fizyolojik olarak bir titreşimler yumağına indirgenebilir.

Bu ruh hayaleti, yaydığı haykırımlarla zehirlenmiş gibi görülebilir, yoksa bu ündeşliklerin, izleri sürülen ruhun maddesel alt katmanlarının açıkça gizlerini söylemeye geldikleri bu gizemli vurgulamaların ne anlamı kalırdı ki.

Oyunculuk mesleğinde, ruhun akışkan bir maddeselliği olduğuna inanmak çok önemlidir. Bir tutkunun madde olduğunu, maddenin değişken akışkanlıklarına bağlı kaldığını bilmek, tutkular üzerinde, ege-menliğimizi genişleten bir güç sağlar .

Tutkuları salt soyutlamalar olarak değerlendirmek yerine, onlara kendi güçleriyle erişmek, oyuncuya, kendisini gerçek lokman hekimle bir tutan bir ustalık kazandırır.

Ruhun bedende bir çıkış yolu olduğunu bilmek, bu ruha ters yönden erişmeyi; bir tür matematiksel benzetmelerle onun varlığına ulaşmayı sağlar.

Tutkuların *zamanının*, onların uyumlu çırpınımlarını düzenleyen bu müziksel *tempo* türünün gizini bilmek, işte tiyatronun, modern ruhbilimsel tiyatromuzun kuşkusuz uzun zamandır hiç düşünmemiş olduğu bir tiyatro özelliği.

Oysa, benzetmeye dayanan bu tempo bulunur; soluğu, değerli bir öge gibi korumak yoluyla altı biçimde bölümlenerek bulunur.

Nasıl ki her soluğun (ne tür olursa olsun) üç zamanı varsa, her yaratıcılığın temelinde de üç ilke vardır ve bu ilkeler, kendilerine uygun olan yüzü solukta da bulabilirler.

Kabala geleneğine göre insan soluğunun altı temel gizlemi vardır, bunlardan ilki olan Büyük Gizlem yaratıcılığın da gizlemidir:

ERDİŞİ	ERKEK	DİŞİ
DENGELİ	GENLEŞİCİ	ÇEKİMLEYİCİ
NÖTR	OLUMLU	OLUMSUZ

Anlaşılacağı gibi, ben, soluk bilgisini yalnızca oyuncuların çalışmasında değil, oyunculuk mesleğine hazırlamada da kullanmayı düşünüyorum. Çünkü, soluk bilgisi ruhun rengini aydınlatıyorsa, ruhu haydi haydi uyarabilir, gelişmesini kolaylaştırabilir.

Şurası kesin ki, soluk çabaya eşlik ediyorsa, soluğun mekanik üretimi, çalışan organizmada çabaya eş bir niteliği ortaya çıkaracaktır.

Çabanın rengi ve yapmacıklı olarak üretilmiş soluğun ritmi olacaktır.

Severek sarfedilen çaba, soluğa eşlik eder ve gerçekleştirilecek çabanın niteliğine göre, soluğu yayma hazırlığı bu çabayı kolaylaştıracak ve kendiliğinden olmasını sağlayacaktır. Kendiliğinden sözcüğü üzerinde ısrarla duruyorum, çünkü soluk yaşamı yeniden alevlendirir, - onu kendi özıyla tutuşturur.

İstemli soluğun yol açtığı şey, yaşamın kendiliğinden bir yeniden ortaya çıkışıdır. Kıyılarında savaşçıların uyuduğu sonsuz renklerin içinden gelen bir ses gibi. Sabah çanı ya da savaş borusu, onları genellikle kavganın ortasına atmak için harekete geçer. Ama, bir çocuk, ansızın, "kurtlar geliyor!" diye bağırır ve işte aynı savaşçılar uyanırlar. Gecenin ortasında uyanırlar. Yanlış alarm: askerler yerlerine dönecekler. Ama hayır: düşman gruplarla karşılaşılır, gerçek bir yabanarısı kovanının içine düşmüşlerdir. Çocuk düşünde bağırıştır. Onun daha duyarlı olan ve dalgalanan bilinçaltı bir düşman sürüsüyle karşılaşmıştır. Böylece, dolambaçlı yollardan, tiyatronun kışkırtılan yalanı, rastlantıyla, öteki gerçeklikten daha korkunç ve yaşamın tasarlayamamış olduğu bir gerçeklikle buluşur.

Böylece, oyuncu, soluklarının keskin yoğunluğuyla, kendi kişiliğini deşer.

Çünkü yaşamı besleyen soluk onun, aşamalarını da basamak basamak çıkmayı sağlar. Ve oyuncunun sahip olmadığı bir duygu, içine solukla yeniden girebilir, ama etkilerini ustaca düzenlemesi ve cinsiyetini şaşırması koşuluyla. Çünkü soluk erkek ya da dişidir; ve seyrek olarak da erdişidir. Ama, betimlenecek birçok değerli durumlar bulunabilir.

Soluk duyguya eşlik eder ve solukla o duygunun içine girilebilir, yeter ki bu duyguya uygun gelen soluk öbürlerinden ayırt edilebilsin.

Söylediğimiz gibi, solukların altı temel bağdaşımı vardır:

NÖTR	ERİL	DIŞİL
NÖTR	DIŞİL	ERİL
ERİL	NÖTR	DIŞİL
DIŞİL	NÖTR	ERİL
ERİL	DIŞİL	NÖTR
DIŞİL	ERİL	NÖTR

Ayrıca, solukların üstünde olan ve Sattwa durumu denilen, yukarı Guna kapısından, açığa vurulanı açığa vurulamayana ekleyen bir yedinci durum.

Eğer biri, özünde metafizikçi olmadığı için oyuncunun bu yedinci duruma kafa yorması gerekmediğini ileri sürerse, ona şu yanıtı vereceğiz: bizce, ve tiyatro evrensel dışavurumun mükemmel ve en eksiksiz simgesi olsa da, oyuncu bu durumun, bu kan yolunun ilkesini benliğinde taşır ve gücül organlarının uykularından her uyanışında, bu yoldan tüm ötekilerin içine girer.

Kuşkusuz, tanımlanamayan bir kavramın doğurduğu bu eksikliği gidermek için içgüdü hazırır çoğu zaman; ve çağdaş tiyatronun dolup taşıdığı ortalama tutkuların içinden su yüzüne çıkmak için, o denli yüksekte düşmeye gerek yoktur. Bu yüzden, soluk dizgesi, hiç de ortalama tutkular için yaratılmamıştır. Ve kaç kez kullanılmış bir yöntemi izleyerek yinelenen soluk kültürünün bizi üstesinden gelmeye hazırladığı şey, eşini aldatan birinin ilan-ı aşkı değildir.

Yedi kez, on iki kez yinelenen bir soluk yayma, bizi, haykırışlardaki ince bir niteliğe, ruhun umutsuz isteklerine hazırlar.

Ve biz bu soluğun yerini belirleriz, onu birbirine bağlı kasılma ve gevşeme durumlarına göre bölümleriz. Gövdemizi, istenç ve istenç gevşemesinin içinden geçirildiği bir elek gibi kullanırız.

İstemeyi düşünecek kadar bir an yeter ve güçlüce, bir eril zaman tasarlarız, bunu pek hissedilir bir kesinti olmaksızın uzayıp giden dişil bir zaman izler.

İstememeyi düşünecek, hatta düşünmeyecek kadar bekleriz, ve işte, yorgun dişil bir soluk, boğucu bir mahzen havasını, bir ormanın nemli soluğunu içimize çektirtir; ve bu aynı uzayıp giden zamanın üzerine ağır bir soluk yayarız; bununla birlikte, yer yer kaslı bölgelerde titreşen gövdemizin bütünündeki kaslar çalışmalarını durdurmuş değildir.

Önemli olan, duygusal düşüncenin bu belirlenme yerlerinin neresi olduğunun bilincine varmaktır. Bunu tanıma olanaklarından biri çabadır; fiziksel çabanın yöneldiği noktalarla, duygusal düşüncenin yöneldiği noktalar aynı noktalar. Bu noktalar, bir duygunun ortaya çıkışında trampen görevi görür.

Şunu belirtmek gerekir ki, dişil olan her şey, yani terketme, içsiktisi, çağrı, yalvarma olan her şey, bir yakarış jestiyle birşeylere doğru uzanan şey, aynı zamanda çabanın dayandığı noktalara dayanır, ama su yüzeyine çıkmak için topuklarını su altındaki derinliklere vuran bir dalgıç gibi: daha önce gerilimin olduğu yerde sanki bir boşluğun fışkırması vardır.

Ama böyle bir durumda, eril, bir hayalet gibi sık sık dişilin yerinde görünür; oysa, duygusal durum erkek olduğunda, içgövde, bir tür tersine bir geometri, bir tersine dönmüş durum imgesi oluşturur.

Fiziksel takınağın ve duygusallığın dokunup geçtiği kasların bilincine varmak demek, soluk oyununda olduğu gibi, bu gücül duygusallığı alevlendirmek, ona, için için gizil, ama derin ve alışılmamış şiddette bir enginlik vermek demektir.

Öyle görünüyor ki, herhangi bir oyuncu, en az beceriklisi bile, bu fiziksel bilgiyle, kendi duygusunun iç yoğunluğunu ve oylumunu artırabilir ve bu organik egemenliği zengin bir yorum izler.

Bu amaçla yeri bilinmesi gereken bazı noktaları tanımak yerinde olur.

Ağırlık kaldıran erkek bu ağırlığı böğrüyle kaldırır, belini kırarak gücünü kollarında toplar; buna karşılık, hıçkırık, hüznün, kasınmalı soluma, kendinden geçme gibi yoğunluklu her dişil duygunun boşluğunu, böğrünün üstünde, hani Çin akupunkturunun böbrek tıkanıklıklarını belirlediği yerde gerçekleştirdiğini görmek oldukça şaşırtıcıdır. Çünkü Çin tıbbi, yalnızca boşluk ve doluluklara göre işe girer. İçbükeylilik ve dışbükeyliliklere göre. Gergin gevşemiş. *Yin ve Yang*. Eril dişil.

Bir başka göz alıcı nokta da, öfke, saldırganlık, ısırık noktası yani sinir ağlarının bulunduğu noktadır. Kafamız içindeki ağrıyı tinsel olarak dışarı atmak için bu noktadan destek alır.

Kahramanlık ve yücelik noktası aynı zamanda suçluluk noktasıdır. Sırtın dövüldüğü nokta. Öfkenin için için kaynadığı yer, yani kurdurtan ve artmayan öfkenin yeri.

Ama, öfkenin arttığı yerde suçluluk geriler; bu da boşluğun, doluluğun gizidir.

Son derece şiddetli ve bocalayan bir öfke yorucu bir nötrle başlar, ivedi ve dişil bir boşlukla sinir ağları üzerinde yerini belirler, sonra, iki kürek kemiği üzerinde devinemez durumda bir bumerang gibi geriye döner ve olduğu yerden erkek kıvılcımlar savurur, ama ilerlemeden sönen kıvılcımlardır bunlar. İğneleyici dillerini yitirmek uğruna, erkek solukla bağlantısını korurlar: canla başla soluk alıp verirler.

Bu teknik yazının konusunu oluşturan verimli birkaç ilke çerçevesinde, yalnızca örnekler vermek istedim. Öbür örnekler, zaman kalırsa, dizgenin eksiksiz bir anatomisini gözler önüne serecektir. Çin akupunkturunda, çağdaş iyileştirme yöntemi olarak, 73'ü temel olmak üzere, 380 nokta vardır. Bizim duygusallığımızda niteliği düşük daha az çıkış noktası vardır.

Elimizle gösterebileceğimiz ve ruhun atletizmini temel alacak daha az dayanak vardır.

İşin gizi bu dayanakları şiddetlendirmektir, bıçakla sıyrılan kaslar gibi.

Gerisi çılgınlarla tamamlanır.

Zinciri, gösterideki seyircinin kendi öz gerçeğini aradığı bir zaman zincirini yeniden oluşturmak için, o seyircinin, soluk soluğa, evre evre gösteriyle özdeşleşmesini sağlamak gerekir.

Gösterinin büyüünün bu seyirciyi zincirine bağlaması yetmez, onu neresinden yakalamak gerektiği bilinmezse, bu büyü onu zincirine bağlayamayacak demektir. Rastlantılara bırakılmış bir büyü, onu desteklemek için bilimi olmayan bir şiir yetsin artık.

Bundan böyle, tiyatrodaki, şiir ve bilim birbiriyle özdeşleşmelidir.

Her coşkunun organik temelleri vardır. Oyuncu, bedenindeki coşkuyu işleyerek ona voltaj yoğunluğu yükler.

Bedende etkilenmesi gereken noktaları önceden bilmek demek, seyirciyi, büyüü kendinden geçme durumlarının içine atmak demektir. Tiyatrodaki şiir, uzun zamandır, bu değerli bilim türünü kullanmaktan vazgeçmiştir.

Öyleyse, bedende belirlenecek noktaları tanımak, büyüü zinciri yeniden oluşturmaktır.

Ve ben, bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulabilirim.

DİKKAT!- Artık, Avrupa'da, kimse haykırmayı bilmiyor, özellikle de kendinden geçme durumundaki oyuncular artık çılgın atamıyorlar. Yalnızca konuşmayı bilen ve tiyatrodaki bir gövdeye sahip olduklarını unutmamış olanlar, aynı zamanda gırtlaklarını kullanmayı da unutmamışlar. Düzgünlük gırtlaklara indirgenmişler, konuşan bir organ bile değil, bir canavarca soyutlama: Fransa'daki oyuncular artık konuşmaktan başka birşey bilmiyorlar.

İKİ NOT

1- MARX KARDEŞLER⁽¹⁾

Marx Kardeşler'in görmüş olduğumuz ilk filmi *Animal Crackers*, bana ve filmi seyreden herkese *olağanüstü birşey*, özel bir büyüün beyaz perde aracılığıyla özgürlüğüne kavuşturulması olarak göründü; sözcüklerle imgeler arasındaki alışlagelen ilişkilerin genelde ortaya koymadığı bir büyü bu ve eğer, *gerçeküstücülük* olarak adlandırılabilir niteliği belli bir durum, ruhun ayrı bir şiirsellik derecesi varsa, *Animal Crackers* bütünüyle bunun içinde yer alır.

Bu tür bir büyüün neye dayandığını söylemek zor, ne olursa olsun, sinemaya özgü birşey değil belki, ama tiyatroyla da ilgili değil ve onun hakkında yalnızca, olsaydı eğer, bazı başarılı gerçeküstücü şiirler bir fikir verebilirdi. *Animal Crackers* gibi bir filmin şiirsel niteliği, mizahın tanımına uygun düşebilirdi, eğer bu sözcük çoktan beridir tümüyle özgürlüğüne kavuşma, zihindeki her gerçekliğin parçalanması anlamını yitirmemiş olsaydı.

Animal Crackers ve yer yer *Monkey Business* gibi bir filmin (en azından sonundaki bölümün tümünde) güçlü, bütünsel, kesin, mutlak özgünlüğünü, - abartmıyorum, yalnızca tanımlamaya çalışıyorum ve coşku beni sürüklüyorsa ne yapalım - anlayabilmek için, mizah olgusuna, mutlak bir güzellik kesitinin görünüşüne, korkunç bir hastalığın ortaya çıkışı gibi sokuluveren kaygı verici ve acıklı birşeyler, bir kaçınılmazlık (ne sevindirici ne de hüznü verici, ama dile getirilmesi güç) kavramını da eklemek gerekir.

Monkey Business'te, her biri kendisine özgü tiplmesiyle, kendilerinden emin ve koşullarla savaşmaya hazır Marx Kardeşleri buluruz, ama *Animal Crackers*'ta, daha filmin başından beri, her kahramanın gü-

lünç duruma düşüşünü seyrederken, öbüründe, filmin kırkbeş dakikası boyunca, eğlenen ve üstelik bazıları çok başarılı muziplikler yapan palyaço kişiliklerin çılgınlıklarına tanık oluruz, olaylar ancak filmin sonunda ilginç bir karışık duruma bürünür, nesnelere, hayvanlar, sesler, efendi ve hizmetçileri, ev sahibi ve konukları, hepsi birden Marx Kardeşler'den, sonunda olabildiğince serbest bırakmayı başardığı aklın kışkırtmasıyla ayaklanan ve kendisi de bu aklın şaşkın ve geçici bir yorumuna benzeyen birisinin hem esrik hem de bilinçli yorumları altında, çileden çıkar, oraya buraya saldırır ve kendilerini isyana kaptırırlar. Hiçbir şey, bu bir tür insan avı denli, bu birbirine rakip insanların savaşımı denli, her yanından örümcek ağlarının sarktığı, erkeklerin, kadınların ve hayvanların halka halka koştuğu ve kendilerini tuhaf nesne yığınının ortasında buldukları (sırası geldiğinde bunların *hareket* ya da *gürültüsü* işe yarayacaktır) bir inek ahırının, bir tahıl deposunun karanlığındaki bu kovalamaca denli hem olağanüstü, hem de korkunç olamaz.

Animal Crackers'ta, bir kadının, bacakları havada divanın üzerine düşmesi ve bir an için görmek isteyeceğimiz her şeyi göstermesi, bir erkeğin, bir kadının üzerine ansızın atılarak onunla birkaç adım dans etmesi, kalçalarının ritme uyması, işte tüm bunlarda kahramanlarımızdan her birinin, uzlaşmalarla ve alışkanlıklarla içe atılmış bilinçaltılarının öç aldıkları ve aynı zamanda da bizimkinin öcünü aldıkları bir tür düşünsel özgürleşmenin uygulamaya konuluşu vardır, *Monkey Business*'te ise, avını süren bir erkeğin, rastladığı güzel bir kadının üzerine atılmasında ve onunla, bir tür büyü davranışlarında iyiliği arar gibi *şiirsel olarak* dans etmesinde, tinsel arzu, ikiz olarak ortaya çıkar ve Marx Kardeşler'in muzipliklerindeki şiirsel ve belki de devrimci olan her şeyi gözler önüne serer.

Ama, avını süren erkek ve güzel kadın çiftinin dans ettiği müziğin, bir özlem ve kaçış müziği, bir *kurtuluş müziği* olması, hem tüm bu gülünç muzipliklerin çekinceli yanını yeterince gösterir, hem de işlemeye başlayan şiirsel ruhun her zaman bir tür kaynayan anarşiye, şiirle gerçeğin bütünsel olarak parçalanmasına yöneldiğini gösterir.

Eğer Amerikalılar bu filmleri yalnızca mizah yönünden ele alıyor ve kendilerini mizah sözcüğünün içerdiği anlamın kolay ve gülünç sınırları içinde tutuyorlarsa yazık, ama bu, *Monkey Business*'in sonunu, anarşiye ve toplu başkaldırıya bir övgü olarak değerlendirmemizi engellemez, gerçekten de, filmin sonlarında, bir dananın böğürtüsü insanınkiyle aynı dizgede alınır ve ona korkan bir kadının çılgılığıyla aynı

nitelik verilir, iki uşak, pis bir tahıl ambarının karanlığında, kaçırıldıkları patron kızının çıplak omuzlarını istedikleri gibi sıktırır ve çaresiz kalmış patronla diş diş eşit ilişki kurarlar. Tüm bunlar, Marx Kardeşler'in, hem düşünsel sarhoşluğu, hem de fir dönmelerinin ortasında akıp gider. Ve bu büyük başarının nedeni, bütün bu olayların, karanlığın içinde, ulaştıkları titreşim derecesinde uyandırdıkları görsel ve işitsel coşkunluk ve olayların bütünleşmesinin sonunda insan ruhuna yansıttığı o güçlü kaygıdır.

2- BİR ANA ÇEVRESİNDE⁽²⁾

(Jean-Louis Barrault'nun Drama Eylemi)

Jean Louis Barrault'nun gösterisinde, olağanüstü bir tür *Santor*(*)var; onu seyrederken duyduğumuz coşku büyüktü, sanki Jean Louis Barrault, sahneye Santor'u anımsatan gelişiyile büyüğü geri getirmişti.

Bu gösteri zenci cadıların büyü duaları denli büyümlü ve büyüleyici; dilin damağa değişti, güzel bir yere yağmur yağıyor duygusu gibi birşey; büyücünün, bitkin hastası karşısında, soluğuna tuhaf bir tedirginlik biçimi vererek, soluğuyla illeti defedişi gibi birşey; işte, Jean Louis-Barrault'nun ananın ölümü anında bir çılgılık konseri böyle başlıyor.

Böylesi bir hava değişimini bir olay olarak selamlamak gerekiyor, tüyleri diken diken bir seyirci topluluğu, elinde olmayarak, kendini ansızın bu havaya kaptırıyor ve karşı koyamayacağı biçimde eli kolu bağlı kalıyor.

Bu gösteride seyirciyi saran gizil bir güç var, büyük bir aşkın, patlamaya hazır bir ruhu sarışı gibi.

Canlı ve büyük bir aşk, canlı bir diriklik, içten gelen ve dipdiri bir anlık coşku, kararlı hareketler arasında, biçemce zengin ve ölçülü jestler arasında bir gidip bir geliyor, büyüleyici biçimde düzenlenmiş bir ormanda sıra sıra ağaçlardaki kuş civıltıları gibi.

İşte, Jean-Louis Barrault, vahşi bir atın hareketlerini bu kutsal ortamda doğaçlamayla yorumluyor ve onun ansızın ata dönüştüğünü görünce şaşkınlığa uğruyor.

Onun gösterisi, jestin karşı konulmaz eylemini kanıtlıyor, uzamda

(*) Yarı at yarı insan biçimindeki söylen kahramanı. (ç. n.)

yapılan jestin ve hareketin önemini başarıyla gözler önüne seriyor. Hiçbir zaman yitirilmemesi gereken tiyatrosal görünüşün önemini yeniden vurguluyor. Ve son olarak da, sahneyi etkili ve canlı bir uzama dönüştürüyor.

Bu gösteri, sahneye göre ve sahne *üzerinde* örgütleniyor: o yalnızca sahnede yaşayabilir. Ama görsel olarak tek bir görüme noktası yok ki coşkulandırıcı bir anlam kazanmasın.

Bu canlı jestlemede, değişmecelerin bu kesik kesik akışında bir tür dolaysız ve fiziksel bir çağrı var; kokulu, iyileştirici bir bitki gibi teskin edici ve belleğimizin unutamayacağı birşeyler.

Ananın, uzam ve zaman içinde yinelenen haykırışlarla ölümü, nehrin destansı akışı, insanların boğazlarında ateşin yükselmesi ve jest düzeyinde, bir başka ateşin yükselerek buna karşılık verışı ve özellikle, odada bir gidip bir gelen bu at-insan karışımı yaratığı asla unutmuyacağız, sanki Masaldaki ruh bile aramıza dek geliyordu.

Öyle görünüyor ki, şimdiye dek, yalnızca Bali Tiyatrosu bu yitik ruhun izlerini yansıtmıştı.

Jean-Louis Barrault'nun betimsel ve din dışı araçlarla dinsel anlayışı yeniden canlandırmış olmasının ne önemi var ki, doğal olan her şey kutsal olduktan sonra, öylesine etkileyici olan jestleri simgesel bir anlama büründükten sonra.

Jean Louis Barrault'nun gösterisinde, kesin olan şu ki simgeler yok. Ve jestlerinin bir eleştirisi yapılacaksa eğer, o da gerçeği kuşatmalarına karşın, bize simgeler gibi görünmeleridir; işte bunun için, jestlerin eylemi, ne denli şiddetli ve canlı olursa olsun, sonuç olarak uzamda gelişim göstermemektedir.

Göstermemektedir, çünkü bu eylem yalnızca betimlemeye dayanmaktadır, çünkü duyguların araya girmediği dış olayları anlatır; çünkü ne duyguların ne de düşüncelerin can alıcı noktasına dokunur. Bu nedenle, yapılabilecek eleştirinin dayanak noktası, bu tiyatro biçiminin tiyatroluk olup olmadığı sorusundan daha çok söylediklerimizdedir.

Tiyatronun olanaklarına sahiptir bu eylem, - çünkü, fiziksel bir alan sunan tiyatro, bu alanın doldurulmasını, jestlerle uzamın donatılmasını ve bu uzamın kendi içinde ve büyülü bir biçimde yaşatılmasını, orada bir ses kafesi oluşturulmasını, seslendirme, jest ve ses arasında yeni ilişkilerin keşfedilmesini gerektirir - ve denilebilir ki, tiyatro da budur, yani Jean-Louis Barrault'nun yarattığı tiyatro.

Ama, öbür yandan da, bu sahneye koyma, tiyatrodaki alışılmış dü-

şüncelere benzememektedir, yani derin draması, ruhlardan daha derin gizemi, ruhların yürek paralayıcı çatışması yoktur, jest olsa olsa bir yoldur. İnsanın yalnızca bir nokta olduğu ve yaşamların onun kaynağında içtiği yerde. Ama, yaşam kaynağından kim içmiştir ki?⁽³⁾

SERAPHIN TİYATROSU⁽¹⁾

Jean Paulhan'a,

*Anlaşılması için yeterince ayrıntı vardır
Açıklamak nesnenin şiirini bozmak olurdu.*

NÖTR
DİŞİL
ERİL

Korkunç bir dişile girişmek istiyorum. Ayak altına alınan başkaldırının, savaşan silahlı içsıkıntısının ve hak davasının haykırışına.

Bu açılan bir uçurumun sızlanması gibi birşey: yaralı toprak haykırıyor, ama sesler yükseliyor, uçurumun kuyusu gibi derin ve haykıran uçurumun kuyusundaki sesler.

Nötr. Dişil. Eril.

Bu çılgılığı atmak için içimi boşaltıyorum.

Havadan değil, ama gürültünün gücünden de. İnsan gövdemi karşıma dikiyorum. Ve ona, ürkütücü bir beden ölçümüyle "GÖZ" dikierek, tek tek her yeriyle içime yerleşmeye zorluyorum.

Önce karın. Sessizliğin önce karından başlaması gerekir, sağda, solda, fitik şişkinliklerinin olduğu, hani cerrahların ameliyat ettikleri yerde.

Eril, gücün haykırışını çıkarmak için, önce kanın toplandığı şişkinliklerden destek alacaktı, akciğerlerin soluğa ve soluğun da akciğerlere baskınını yönetecekti.

Ama, yazık! Tam tersi oluyor ve yapmak istediğim savaşın kaynağında bana karşı açılan savaş var.

Ve *Nötr*ümde bir kıyım var! Anlıyor musunuz, benim savaşımı besleyen bir kıyımın alevlenmiş imgesi var. Benim savaşım bir savaşla besleniyor ve kendi savaşını küçümsercesine haykırıyor.

NÖTR. Dişil, Eril. Bu nötrde bir içe dalış var, savaşı kollama istenci ve sarsıntısının gücünden savaş çıkaracak bir istenç.

Nötr bazen yokmuş gibi etkisiz. Bu bir erinç, ışık ve son olarak da uzam Nötrü.

İki soluk arasında boşluk *uzanıyor*, ama doğrusu bir uzam gibi uzanıyor.

Burada, boğulmuş bir boşluk var. Bir gırtlığın sıkılmış boşluğu, hırıltının şiddetinin solunumu tıkadığı boşluk.

Suluk karnın içine iner
Ve kendi boşluğunu yaratır
Oradan AKCIĞERLERİN TEPESİNE fırlatır onu.

Bunun anlamı şudur: haykırmak için güce gereksinim duymuyorum ben, yalnızca zayıflığa gereksinim duyuyorum ve istenç zayıflıktan yola çıkacak, ama yaşayacak, ısrarlı isteğin bütün gücünün zayıflığını yeniden yüklemek için.

Ve bununla birlikte, işin gizi de burada zaten, *TİYATRODA* olduğu *gibi*, güç dışarı çıkmayacak. Etkin Eril bastırılacak. O da, soluğun enerjik istencini koruyacak. Bu istenci bütün gövde için koruyacak, dışarıya içinse, gücün *yitiminin* bir tablosu olacak ve bu tabloyu **DUYULAR SEYRETTİKLERİNİ SANACAKLAR.**

Oysa ben, karnımın boşluğundan, akciğerlerin tepesini tehdit eden boşluğa ulaştım.

Oradan, belli ara kesilmeleriyle soluk böbreklere rastlar, önce solda, bu dişil bir haykırıştır, sonra da sağda, hani Çin akupunkturunda, dalak ve iç organlar iyi çalışmadığı zaman, bir zehirlenme olduğunda ortaya çıkarılan sinirsel yorgunluk için iğne batırılan nokta.

Şimdi, akciğerlerimi bir çağlayan gürültüsü içinde doldurabilirim, çıkarmak istediğim haykırış bir düş olsaydı, baskını akciğerlerimi yırtabilirdi.

Boşluğun iki noktasını karında toplayarak ve oradan akciğerlere geçmeden, böbreklerin biraz üstündeki iki noktayı da bir araya getirerek, içimde savaş durumundaki o silahlı haykırışın, o korkunç yeraltı haykırışının imgesini doğurdular.

Bu haykırış uğruna düşmem gerekir.

Parçalanmış kocaman duvarları aşarak, sarhoş edici bir cam gürültüsüyle ezip geçen gözü dönmüş savaşçının haykırışı bu.

Düşüyorum.

Düşüyorum ama korkmuyorum.

Korkumun yerini kudurtan bir gürültü, gösterişli bir kükreyiş alıyor.

NÖTR, Dişil, Eril.

Nötr, ağır ve kararlıydı. Dişil ise, söylenlerdeki çoban köpeğinin havlayışı gibi gümbür gümbür ve korkunç, mağara dikinleri gibi kalın, yeraltı geçitlerinin kocaman tavanlarını kapayan hava gibi sıkışık.

Düş görürken haykırıyorum,
ama düş gördüğümü biliyorum,
Ve **DÜŞÜN İKİ YAKASINDA**
benim istencim egemen.

Bir kemik çatı içinde haykırıyorum, başımdaki şaşkınlaşmış gözümde aşırı bir önem kazanan gövde kafesimin mağaraları içinde haykırıyorum.

Ama, bu yıldırımla vurulmuş benzeyen bir haykırışla haykırmak için düşmem gerek.

Bir yeraltı geçitinin içine düşüyorum ve dışarı çıkmıyorum, hiç çıkmıyorum.

Eril'e artık hiç çıkmıyorum.

Söylemiştim, Eril bir hiç. O, gücünü koruyor, ama beni gücün içine gömüyor.

Ve dışarıya için bu bir şamar, bir hava kurtçuğu, suda patlayan sülfürlü bir kabarcık, bu eril, kapalı bir ağzın iç çekmesi, kapandığı anda iç çekmesi.

Bütün hava haykırışın içine geçtiği zaman ve artık yüzün yapacağı birşey kalmadığı zaman. Çoban köpeği gibi bu dev kükreyişe karşı, dişil ve kapalı yüz, tam yerinde ilgisiz kalmıştır az önce.

Ve burada çağlayanlar başlar.

Az önce attığım çığlık bir düştür.

Ama düşü yutan bir düş.

Pekala bir yeraltı geçitindeyim, soluyorum, düzenli soluklarla, ne güzellik bu, ben tiyatro oyuncusuyum.

Çevremdeki hava sonsuz, ama tıkanmış, çünkü mağara dört bir yandan duvarla örülü.

Şaşkınlıktan donakalmış bir savaşıya öykünüyorum, yeraltı mağaralarında yalnız başına kalmış ve şaşkınlığa uğramış durumda haykıran bir savaşıya.

Oysa, az önce attığım çığlık, önce bir sessizliğin çukurunu, yani büzülen bir sessizliğinkini, sonra da bir çağlayanın gürültüsünü, bir su gürültüsünü gerektiriyor, hepsi sırayla, çünkü gürültü tiyatroya bağlıdır. İşte, her gerçek tiyatrodaki olması gereken ritim böyle etkisini gösterir.

SERAPHIN TİYATROSU:

Bunun anlamı, gene *yaşam büyü* var demek; esrik yeraltı geçitinin havası, korkunç bir savaşı gürültüsü içinde, bir ordu gibi, kapalı ağızdan açık burun deliklerime dek gerisin geriye akıyor demektir.

Bunun anlamı, oynarken haykırışım yankılanmasını kesmiş, ama yeraltı geçitinin kalın duvarlarında, kendisinin ikizi, haykırışların kaynağını kolluyor demektir.

Ve bu İkiz yankıdan da öte birşeydir, o, tiyatronun artık gizini yitirmiş olduğu bir dilin anısıdır.

Kulak çukuru denli büyük, avuç boşluğunda tutulmaya elverişli bir gizdir bu; ve zaten, Gelenek de böyle söyler.

Varolmanın bütün büyüünü, Zamanların sonunda, tek bir göğse geçmiş olacak.

Ve bunlar, büyük bir haykırışın, bir insan sesi kaynağının, artık elinde silahı olmayacak bir savaşı gibi, tek ve soyutlanmış bir insan sesinin yanıtında olacak.

Düşlemiş olduğum haykırışı betimlemek için, onu canlı sözlerle, elverişli sözcüklerle betimlemek için ve onu ağız ağız, soluk soluk, kulağa değil de, seyircinin göğsünün içine yerleştirmek için.

Oyuncu olduğumda sahnede ilerlerken içimde dalgalanan kişilikle, gerçeklerin içinde ilerlerken sahip olduğum kişilik arasında bir derece farklılığı var kuşkusuz, ama bu, her zaman tiyatrosal gerçeğin yararına.

Yaşarken, yaşadığım duygusunu duymuyorum kendimde, ama oynadığım zaman, işte o an var olduğum duygusunu duyuyorum.

Gerçeğin düşlemine inandığıma göre, tiyatronun düşlemine inanamı ne engelleyebilir?

Düşlediğim zaman birşeyler yapıyorum, tiyatrodaki da birşeyler yapıyorum.

Derin bilincimin yol gösterdiği düş olayları, bana, uyanıkkenki olayların anlamını öğretiyor, yani gerçek yazgının beni içine sürüklediği olayların.

Oysa tiyatro bitimsiz bir uyanıklık gibi, onunla ben yazgıya yol gösteriyorum.

Ama, kişisel yazgımı kendim götürdüğüm bu tiyatrodaki, yani çıkış noktası olarak soluğu temel alan ve soluktan sonra, sese ya da haykırışa dayanan bu tiyatrodaki, zinciri yeniden oluşturmak için, hani seyirciden seyircinin kendi öz gerçekliğini aradığı bir zamanın zincirini yeniden oluşturmak için, bu seyircinin gösteriyle özdeşleşmesini sağlamak gerekir, soluk soluğa ve evre evre.

Gösterinin büyüünün seyirciyi zincirle bağlaması yeterli değildir, onun neresinden tutulacağı bilinmezse, onu zincirle bağlayamayacaktır. Serüvenci bir büyü, onu desteklemek için bilimi olmayan bir şiir yetsin artık.

Şiir ve bilim bundan böyle tiyatrodaki birbirleriyle özdeşleşmelidir.

Her coşkunun organik temelleri vardır. Oyuncu, bedenindeki coşkuyu işleyerek ona yüksek akımlı bir yoğunluk yükler.

Bedende etkilenmesi gereken noktaları önceden bilmek, seyirciyi büyüülü kendinden geçme durumlarının içine atmaktır.

Ve tiyatrodaki şiir, işte bu değerli bilim türünden vazgeçmiş durumdadır.

Öyleyse, bedende belirlenecek noktaları bilmek, büyüülü zinciri yeniden oluşturmaktır.

Ve ben, bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulmak istiyorum.⁽²⁾

Mexico, 5 Nisan 1936⁽³⁾

NOTLAR

TIYATRO VE İKİZİ

Tiyatro ve İkizi ilk kez 7 Şubat 1938 tarihinde Gallimard Yayıncı'nın "Metamorphoses" dizisinde yayınlandı. Yapıt Antonin Artaud'nun 1932'den beri, *La Nouvelle Revue Française (N.R.F.)* dergisinde yayınlanmış yazılarını, konferans metinlerini, bildirgeleri ve yazışmalarından alınmış parçaları birarada sunuyordu.

Antonin Artaud, 1935'te, *Les Cenci*'yi yeni yazdığı ve bu trajediyi sahnelemek için bir tiyatro salonu aradığı sıralarda, bu metinleri bir kitapta toplamayı düşünmektedir. 22 Şubat 1935'de, Jean Paulhan'a "en kısa zamanda yayımlanmasını istediğim bir metinler bütünü bu" diye yazar. Folies-Wagram'da *Les Cenci* gösterilerinin kesilmesinden sonra, Antonin Artaud'nun tek bir arzusu vardır: Meksika'ya gitmek. Yola çıkmadan önce, *Doğu Tiyatrosu ve Batı Tiyatrosu, Duygusal Bir Atletizm, Séraphin Tiyatrosu* ve Jean-Louis Barrault'nun oyunu üstüne *Bir Ana Çevresinde*'yi yazar. Yayımlanma aşamasındaki kitaba eklenecek metinlerdir bunlar. 25 Ocak 1936'da, kendisini Meksika'ya götüren gemiden Jean Paulhan'a "kitabına uygun adı bulduğunu" yazar. Kitabın adı *TIYATRO VE İKİZİ* olacaktır. Meksika dönüşünde ve İrlanda serüvenine atılmadan önce, dizgi provalarını yapar. *Tiyatro ve İkizi* yayımlandığı zaman, Antonin Artaud Sainte-Anne'da psikiyatrik tedavi altındadır.

ÖNSÖZ

1) Önsöz'ün yazıldığı tarihe ilişkin elimizde açık bir kanıt yok. Antonin Artaud, Jean Paulhan'a, Meksika'ya hareketinden önce ve Meksika'dan yazışmalarında *Tiyatro ve İkizi*'nin içinde yer alacak yayımlanmamış metinlerden söz etmesince karşın, hiçbir zaman *Önsöz*'e anıttırma bulunmamıştır. *Önsöz*'ün öbür metinlerden sonra yazılmış olması olasıdır. Zaten içeriği de, Antonin Artaud'nun ancak Meksika uygarlığını incelemesinden sonra yazıldığını kanıtlar. Oysa, A. Artaud, 1932'de, Meksika'yla ilgili ilk metni *Meksika'nın Fethi*'ni kaleme almıştır. Daha sonra, *Les Cenci*'nin başarısızlığa uğrayışının ardından, Meksika serüvenine girişmeye karar verir ve o zaman, Evrenin Yaratılışıyla ilgili Meksika Öykülerini ve uygarlığını inceler. Belki de o sıralar *Önsöz*'ü yazmayı düşlemiştir. (Sonradan bulunan üç yazı taslağı, hareketinden önce yazılmış gibidir.) Ama, bu tasarı sonuca ulaştırılmış olsaydı, kuşkusuz, 6 Şubat 1936'da Jean Paulhan'a gönderdiği *Tiyatro ve İkizi*'nin içindekiler bölümünde bu konuda bir açıklık olurdu. Öyleyse *Önsöz*'ü Paris'e dönüşünden sonra yazmış ve önce dizgi provalarına eklemiş olması olanaksız değildir. Zaten, 13 Nisan 1937'de, Jean Paulhan'a şöyle yazar: "*Tiyatro ve İkizi*'nin dizgi provalarını aldım. *Önsöz*'ün italik olarak yazılmasını çok isterim. Zaten onu yeni-

den yazıyorum". Önsöz'de dile getirilmiş bazı düşüncelerle, kendisinin Meksika'da keşfettiği kültür kavramı arasında yakınlık kurulabilir.

TIYATRO VE VEBA

1) *Tiyatro ve Veba* Antonin Artaud'nun 6 Nisan 1933'de Sorbonne'da vermiş olduğu konferans metni olup, önce *N.R.F.*'de (No 253, 1 Ekim 1934) yayımlanmıştır.

2) Büyük bir olasılıkla bazı tıp yapıtlarından alınmış olan bu notlar, onun bu ve önceki paragrafta olduğu gibi vebanın klinik betimlemesine giriştiğini gösterir.

SAHNEYE KOYMA VE METAFİZİK

1) *Sahneye Koyma ve Metafizik*, Antonin Artaud'nun 10 Aralık 1931'de Sorbonne'da vermiş olduğu konferans metnidir.

Antonin Artaud, 1931 Eylül'ünde, Lucas de Leyde'in Louvre'daki tablosunu keşfeder. Jean Paulhan'a 6 Eylül 1937'de, *Louvre'da, Lucas de Leyde adında bir ressamın tablosunu gördünüz mü? Bali Tiyatrosu'na hiç benzemiyor denilemez*, diye yazar. Zaten bu konferansın özgün elyazması bize Madame Colette Allendy tarafından iletilmiş olup "*Resim*" başlığını taşımaktadır. Metin *N.R.F.*'de (No 221, 1 Şubat 1932) yayımlanmıştır.

2) Metnin Fransızcasında geçen "épars" sözcüğü elyazmalarında "espars" biçiminde geçmez. Doğru sözcük de Artaud'nun sonradan düzelttiği gibi ikincisidir. "Espars" denizcilik terimi olarak gök gürelemeden görünen küçük şimşeklerdir. Sözcüğün bir başka anlamı da iki uzun tahta parçasını yanyana tutmaya yarayan tahta parçasıdır. "Espars" ise, yine denizcilik terimi olup gemi direklerinin yapımında kullanılan uzun çam tahtalardır. Lucas de Leyde'in tablosunda da su yüzeyinde yüzen gemi direkleridir.

3) Lucas de Leyde'in tablosuyla Antonin Artaud'nun yaptığı betimleme karşılaştırıldığında, çoğu ayrıntının onun tarafından yaratıldığı ayırmsandır. Sanki her şey yeni bir konuyu sahneye koyuyormuş gibi akıp gider.

4) Söz konusu olan film *Monkey Business*'tir.

5) Antonin Artaud, René Guénon'un yapıtlarına büyük değer veriyordu. *Orient et Occident, Les Etats Multiples de l'Etre* özellikle ilgisini çekmiş yapıtlardır.

6) "L'Effort Topluluğu" 8 Aralık 1931'de, Antonin Artaud'nun da katıldığı "Tiyatronun Yazgısı" konulu bir toplantı düzenlemişti.

SİMYA TIYATROSU

1) Simya Tiyatrosu İspanyolcaya çevrilmiş olarak Buenos Aires'te *El Teatro Alquimico* başlığı altında *Sur* dergisinde yayımlanır (No 6, Gün 1932), metnin sonunda da yazarın adı ve "Paris, Eylül 1932" yazılıdır. Bu metni Antonin Artaud'dan Jules Superville istemiş olup büyük bir olasılıkla da yazışma amaçlıdır ve metnin ilk taslağını içerir. Mektubun ilk bölümü, Antonin Artaud'nun önce metnin neden yazışmalardan alındığına da açıklar. "Makalemi size mektup biçiminde göndermem için verirsiniz sanıyorum. Bu mutlak biçimde inme indirici bir nedensizlik duygusuna karşı savaşmak ve yaklaşık bir aydan beri düşündüğüm noktaya varmak için sahip olduğum tek araç". Birkaç gün sonra bu ek yazıyı Jean Paulhan'a gönderdiği mektuba ekler: "Eğer Jules Superville'e rastlarsanız ona makale konusunda umutsuzluğa kapılmamasını söylersiniz. Makaleyi hazırlıyorum, yeniden yeniden yazıyorum, hep yaptığım gibi. Bana biçimimi bulmadan önce zaman aşımına ve kurtlanmaya yüz tutmuş sayısız yazma provaları gerçekleştiriyor."

BALİ TIYATROSU ÜZERİNE

1) Bu metnin ilk bölümü *N.R.F.*'de (No 217, 1 Ekim 1931) *Bali Tiyatrosu l'Exposition Coloniale*'de başlığıyla yayımlanır, ama Ağustos 1931'de kalem alınmıştır. Gerçekten de gözle görülür biçimde yeniden yazılan el yazması 11-12 Ağustos 1931 tarihini taşır.

İkinci bölüm mektup alındıklarından ve değişik elyazmalarından oluşur. Özellikle "Bizi her biri birbirinden daha zengin duyuğu yağmuruna tutan" diye başlayan bölümden, "tam anlamıyla biçim verilmiş olarak" bölümüne dek, Argenton-Lc Chateau'dan Jean Paulhan'a, bir olasılıkla 15 Ağustos 1931'de gönderilmiş olan mektuptan alınmıştır.

Metnin son bölümünü oluşturan notlar ise, yedi ayrı elyazmasından alınan parçalardır. (Biri Jean Paulhan'a mektup tasarısıdır.) Antonin Artaud'nun gözden geçirdiği dört belge, bize onun bu notları hangi biçimde düzenlediğini gösterir.

2) *N.R.F.*'in (No 218, 1 Kasım 1931) sayısında şu düzeltmeye rastlanır: "Antonin Artaud'nun Bali Tiyatrosu yazısının ilk satırları şöyle okunmalıdır: ilk gösteri...". *Tiyatro ve İkizi*'nin yayınlanması sırasında, nedeni anlaşılabilir bir biçimde gözönüne alınmayan bu düzeltmeyi belirteci gerekli görüyoruz.

N.R.F.'in 217. sayısında ve Allendy elyazmalarının ilk paragrafında şöyle yazılıdır:

"Dans, şarkı, pandomim, - ve biraz da burada anladığımız biçimiyle tiyatro-, niteliğinde olan Bali Tiyatrosu gösterisi, sınamış ve binlerce yıllık bir etkinliğin yöntemlerinden yola çıkarak, sanrı ve korku bakımından hepsi birbirleriyle kaynaşmış tüm bu öğelerin bir bileşimi olan tiyatroyu ilk amacına kavuşturur".

3) *N.R.F.*'de yayınlanan metin burada bitmektedir.

Anırtırmada bulunduğu oyun bir olasılıkla Roger Vitrac'ın *Les Mystères de l'Amour*'udur.

4) Elyazmasında da, daktilolu örnekte de, noktalı iki satır arasında yalnızca bu tümece vardır. Öyle görünüyor ki, Antonin Artaud sonraki iki kısa paragrafı dizgi provalarının düzeltilmesi sırasında eklemiştir. Zaten, bu son üç tümece biçimi, Artaud'nun 1937'de İrlanda'ya hareketinden önce yazdığı "Nouvelles Révélations de l'Etre" inkiyle karşılaştırılabilir.

DOĞU TIYATROSU VE BATTI TIYATROSU

1) Metnin adı ilk kez A.Artaud'nun 29 Aralık 1935'te Jean Paulhan'a yazdığı mektupta geçer: "Bayan Marchessaux'nun elindeki bir metni eklemek (...) ve onu kendisinden istemek gerekecek. Bu metin 'Doğu Tiyatrosu ve Batı Tiyatrosu' adını taşıyor". (Bayan Marchessaux o sıralar *N.R.F.*'de bir bölüm şefidir).

2) Antonin Artaud'nun alıntı yaptığı bu metni bulamadık. Gerçekten de bu alıntı, Artaud'nun 1931 öncesi yayınlanmış ve bizim tanıdığımız metinlerin hiçbirinde yoktur. Acaba 22 Mart 1938'de Sorbonne'da verdiği *L'Art et la Mort* adlı konferansın alınmıştır? Ya da *A la Grande Nuit*'nin devamı olan *Point final*'den mi? Yoksa, Meksika'ya hareketinden önce verdiği, sonradan artık yayımlanmayan bir dergide bıraktığı metinden mi? Tüm savlar geçerli olabilir.

BAŞYAPITLARA SON VERMEK

1) Antonin Artaud, Meksika'ya gitmeden önce Jean Paulhan'a *Tiyatro ve İkizi*'yle ilgili olarak birincisi 29 Aralık 1935, öbürleri de 6 Ocak 1936 tarihli olmak üzere üçer kez bölümlerini de içeren üç mektup yazar. Yalnızca ikinci mektupta ilk kez *Başyapıtlara Son Vermek* adı anılmıştır.

2) Antonin Artaud, 6 Ocak 1934'de, olası ortakların tasarılarıyla ilgilenmesi için, Lise ve Paum Dcharme çiftinin evinde Shakespearc'in *II. Richard*'ının ve *Meksika'nın*

Felhi'nin senaryosunun bir değerlendirmesini yapar. Bu fırsatla, 30 Aralık 1933'de, Orane Demazis'e, *Başyapıtlara Son Vermek*'le ilgili bazı düşüncelerini de içeren bir mektup yazar, bu da metnin 1933 yılları sonunda yazıldığını gösterir. Örnek olması için mektuptan kısa bir alıntı yapacağız. Bu paragraf, kitaptaki metinle karşılaştırılabilir:

"Çünkü sözünü ettiğim olay organikdir, ayrıca yılanları afsunlamayı bilen bir müziğin titreşimleri denli karardır. O doğrudan sinirsel duyarlılık noktalarıyla ilgilidir, hani Çin tubbinda, duyarlılık noktalarının duyarlı organlar ve insan bedeninde yön veren işlemlerle ilgili oluşu gibi. Kırmızı ışık kavgacı bir ortama hazırlar, savaşa hazır duruma getirir: bu bir tabanca ateşlemesi ya da bir şamar denli kararlıca olur. Bir kişiye atılan şamar onu öldürmez, ama bir tabanca ateşlemesi bazan insanı öldürür. Bir ışık ve gürültü ortamı özel düzenlemeler yaratır. Gerçektiği anda söylenilen bir sözçük, bir insanın aklını alabilir, yani onu deli edebilir demek istiyorum. Tüm bunları, tiyatroyun etkili olduğu ve onu çevirip çevirmenin yeteceği düşüncesine geri dönmek için söylüyorum."

TIYATRO VE VAHŞET

1) 6 Şubat 1936 tarihinde Jean Paulhan'a yazılan ikinci mektupta adı geçen metindir.

VAHŞET TIYATROSU

(Birinci Bildirge)

1) *N.R.F.*'de (No 229, 1 Ekim 1932) yayınlanan metindir.

2) Bu Bildirge'nin başlangıcının yazımı Antonin Artaud için büyük bir sıkıntı yaratmış ve onu birçok kez yeniden ele almıştır. Bu sıkıntısını, 8 Eylül'de J. Paulhan'a, 10 ve 12 Eylül 1932'de René de Renéville'e, 13 ve 16 Eylül'de yine J. Paulhan'a yazdığı mektuplarda dile getirmiştir.

Son olarak da, 29 Aralık 1935'te, daha Meksika'ya hareket etmeden, yanında yazısı için bir düzeltme metni daha vardır ve Jean Paulhan'a *N.R.F.*'de yayımlanmış olan metnin şu ilk paragrafını atmasını yazar:

"Söz konusu olan şey, tiyatro gösterimine doymak bilmez bir ocak görünümü kazandırmak; en azından bir kez, bir gösteri boyunca, olayı, durumları, imgeleri, ruhbilimsel ya da kozmik alanda, vahşetle özdeşleşen, sönmek bilmez bir akkor durumuna getirmektir." ve aynı metnin ikinci paragrafıyla üçüncü paragrafı arasına şu ek tümencenin konulmasını ister:

"Bu büyüül bağ bir olaydır: Jest, çağrıştırdığı gerçekliği yaratır ve bu gerçeklik, yaradılış olarak acımasızdır, etkilerini üretinceye dek dur durak bilmez"

Bu tümce, özgün yayında bulunmamaktadır. Antonin Artaud'nun dizgi provalarını çevreleyen koşullar göz önüne alınarak (çünkü A. Artaud, zehirlenmeden dolayı tedavi gördüğü bir hastahaneden yeni çıkmıştır ve İrlanda'ya gidecektir), acaba bir unutkanlık mı söz konusudur ya da Antonin Artaud bu tümceyi kendisi mi kaldırmıştır, karar vermek zordur. Ama, sanıyoruz bir son dakika unutkanlığı olmuştur: bu tümce bir olasılıkla basımevne verilen örnekte de kaydedilmiş ve Antonin Artaud, onu yeniden düzeltmeyi düşünmemiş olabilir, çünkü, özel bir önem vermiş olsaydı, Jean Paulhan'a bu konuda yazması şaşırtıcı olurdu.

3) 1932 yılı başlarında, Antonin Artaud, "kamuoyunun gözünde, *N.R.F.* yazında ne ise tiyatrodaki da o olacak bir tiyatro olayını ortaya atmayı düşler." (Jean Paulhan'a yazdığı 7 Mart 1932 tarihli mektup). André Gide'in, Paul Valéry'nin, Valéry Larbaud'nun, André Thibaudet'nin, Julien Benda'nın, Gaston Gallimard'ın, Léon Paul Fargue'nin ve Jules Superville'in desteğini alacağını ummaktadır. Bir zaman "*N.R.F.*'in Tiyatrosu" adı-

nı alan bu tasarı, sonra Vahşet Tiyatrosuna döner. Antonin Artaud, desteğini istediği yazarlar tarafından imzalanacak bir ortak bildirge düşlemektedir. İlk metin A. Gide tarafından mutlaka okunmuş olmalıydı, çünkü, 7 Ağustos 1932'de, Antonin Artaud, André Gide'e şöyle yazar: "Sizce okuduğum metni imzalamanızı engelleyen nedenleri çok iyi anladım. Yine de, sanıyorum, metnin kapsamı ve kaleme alınması bu kararınızda öncelikli bir neden olsa gerek. Belki yeterince inandırıcı bulunmuş olsaydınız, bu nedenler kendiliğinden ortadan kalkacaktı, en azından büyük ölçüde. Sonuçta onu yayımlama niyetim yok. Bir gecede yazılan bu Bildirge, kaleme alındığı ivediliğin izlerini taşıyor". André Gide, kendisine verilen metni yalnızca reddetmekle kalmaz, aynı zamanda, Antonin Artaud'yu, yazarlardan oluşmuş bir Yayın Kurulunun koruyuculuğunda bir tiyatro kurma düşüncesinde cesaret kırıklığına uğratar, hatta, uyarlamasını yapabileceğini kendisine önerdiği *The Arden of Feversham* konusunda, adının konulmasını da reddeder. Bununla birlikte, yapıtı uyarlamaya uğraşına girer ve yaptığı uyarlamanın yalnızca ilk perdeleri Jean Paulhan tarafından aynı yılın sonunda Antonin Artaud'ya teslim edilir.

4) Léon-Paul Fargue, 21 Mart 1932'de, Jean Paulhan'a şunları yazan Antonin Artaud'ya tam anlamıyla olurluğunu vermişti. "Fargue'la konuştum. İstenilen her şey olurluğunu veriyor". O, gerekenden fazlasını yapmış, ona bir oyun yazacağına söz vermiştir: "Fargue'a gelince, ona acı bir mektup gönderdim, yanıtını bekliyorum. Ama, onun bana bir oyun yazma önerisinin, yani sizin önünüzde yapılan önerinin, yettiğini sanmıyorum musunuz?" (8 Eylül 1932 tarihli Jean Paulhan'a yazdığı mektup).

5) Söz konusu yapıtı Eugénie de Franval'in *Château de Valmore*'dir, uyarlaması Pierre Kolosowski'ye aittir.

6) Antonin Artaud'nun sahnelmek istediği *Woyzeck*'in çevirisi Jeanne Bucher, Bernard Groethuysen ve Jean Paulhan tarafından yapılmıştır.

VAHŞET ÜZERİNE MEKTUPLAR

1) *Vahşet Üzerine Mektuplar* ve *Dil Üzerine Mektuplar*'ın Tiyatro ve İkizi'ne alınmaları 6 Ocak 1936'da Jean Paulhan'a yazılan iki mektupta anılmıştır.

2) Mektup J. Paulhan'a yazılmıştır. J. Paulhan'ın sakladığı mektuplar içinde, 13 Eylül 1932 tarihli bir mektup daha vardır, ama bu başka bir mektuptur. Antonin Artaud'nun aynı gün ikinci bir mektup yazmış olması ve onu *Tiyatro ve İkizi*'ne koymak için J. Paulhan'dan geri istemesi büyük bir olasılıktır.

3) 12 Eylül 1932 tarihli (14 Kasım değil) J. Paulhan'a yazılmış mektuptan alıntı parçadır.

4) Mektup, André Rolland de Renéville'e yazılmıştır. Özgün mektup, o zamanlar Antonin Artaud tarafından geri alınmış olsa gerek, çünkü bu mektup, A. R. de Renéville'in sakladığı mektuplar arasında yoktur.

DİL ÜZERİNE MEKTUPLAR

1) Bir olasılıkla, mektup Benjamin Crémieux'ye yazılmıştır.

2) Mektup Jean Paulhan'a yazılmış olup, Antonin Artaud tarafından özgünü istenmiştir.

VAHŞET TIYATROSU

(İkinci Bildirge)

1) İkinci Bildirge, Denoel Yayınları'nın katkılarıyla yayımlanmıştır. 16 sayfalık küçük bir kitapçık olup, bildirgenin başlığı beyaz zemin üzerine kırmızı büyük harflerle basılmıştır.

Kitapçık aşağıdaki gibi kalcme alınmış ayrı bir sarı sayfa da içerir.

Vahşet Tiyatrosu Anonim Şirketi

VAHŞET TİYATROSU Anonim Şirketi oluşma yolundadır. 100.000 franklık bir ilk sermaye tamamıyla sağlandığı anda yasal olarak kurulmuş olacaktır.

İşletmemize katılmak isteyenler, hemen şimdiden, tahvil karşılığı 100 frankı "BERNARD STEELE, Yayıncı, Amélie Sokağı, No 19, Paris 7." adresine gönderebilirler.

BERNARD STEELE, kendilerine bir ahındı belgesi gönderecek ve bu belge, şirketin kurulması sırasında, ödentileri şirket yönetimine teslim ettiğine ilişkin yükümlülüğü üslendiğini gösterecektir.

Şirket kurulunca, ödentileri yapan kişilere bir yönetmelik örneği ve ödendiği paraya eşdeğer hakkı olan tahviller gönderilecektir.

Bu gönderilen yazıda ikinci bir boş sayfa olacaktır:

Ödemeyi yapanın adı soyadı :

Ödenti tutarı:

Tahvil sayısı: (Her biri 100 frank Vahşet Tiyatrosu Anonim Şirketi Tahvilleri, Sermaye: 100.000 Frank).

Sermayenin tamamı sağlanınca şirket kurulmuş olacaktır.

Bu tutarı, kendi adına, söz konusu şirket kuruluncaya dek koruyacağımı ve Şirket kurulunca maktubuz karşılığı Şirket Yönetimine teslim edeceğimi taahhüt ediyorum. Yönetmelik, şirketin hemen kuruluşu sonrasında her tahvil sahibine gönderilecektir. Sermaye sağlanır sağlanmaz şirketin kuruluşu duyurulacaktır.

Bernard Steele
Yayıncı, Amélie Sokağı,
No 19 Paris 7.

Bildirgenin ekinde de şunlar vardır:

Antonin Artaud'nun Sahnec Uyarlamaları BASININ GÖRÜŞLERİ

Sayın A. Artaud, Alfred Jarry Tiyatrosu'yla dört gösteri sahneye koymuştur:

Ventre brûlé - Antonin Artaud

Les Mystères de l'amour - Roger Vitrac - Théâtre de Grenelle'de

Partage de Midi - Paul Claudel - Comédie des Champ Elysées'de

Le Songe - Strindberg - Théâtre de l'Avenue'de

İşte bu gösteriler hakkında basının bazı görüşleri:

Ventre brûlé - Les Mystères de l'amour

Ventre brûlé metni kullanmayan ya da çok az kullanan, yazarın bir yaşam ve ölümlü bireşimini yoğunlaştırdığı, son derece güçlü ve direşken bir tuhaflık izlenimi veren kısa bir sanrı.

Benjamin Crémieux
(Prager Press)

Strindberg'in Le Songe'u

Antonin Artaud'nun yaptığı sahneye koymak, bir başka deyişle, ustaca bir akım ağı, oyuncular, seyirciler üzerinde yayılıyor ve hepsi tuhaf bir şiirin, gizemli bir dünyanın, bir başka düzeydeki gerçekliklerin yaşadığı ışıklar ve gölgeler dünyasının tutsağı oluyor.

Paris-Soir

Bu gösteri çok uyarıcıydı; dekorlar, sahne oyunları çok iyi imgelelenmiş. Düşün tutarsızlıkları, bundan kaynaklanan simgeler ve uyuyan insanın kafasındaki acı veren uğraşlar oldukça kolay bir biçimde ayırdeedilebiliyor. Ve oyun akıp gittiği ölçüde, bana öyle geliyor ki, Strindberg'in karanlık dehasının neye yeltendiği açıkça anlaşılıyor.

André Bellesort
(L'Éclair)

Sayın Artaud'nun başarısı, sahnede Strindberg'in yaptığını gerektirdiği doğaüstü ortamı yaratmış olması ve buna, en güncel gerçekliğin şiirsel anlatımıyla ulaşmasıdır. Chirico'nun tablolarındaki antik tapınakların, laboratuvar araçlarının ve her gün kullanılan nesnelere karşılık, bunlardan öylesine güçlü bir telkin doğuyor ki. Sayın Artaud'nun benimsediği yöntem de insanın içine işliyor. Dekor akıl almaz biçimde gerçek nesnelere oluşturulmuş ve bunların kendi aralarında ya da oyuncuların kostümleriyle uyumu, oyuncuların konuşma metni, hepsinde varolan ve o ana dek görülemeyen bir şiiri kaynak gibi büngürdetiyor. Sayın Artaud'nun çağrıştırmayı böylesine başardığı evren, her şeyin bir anlam, bir gizem, bir ruh kazandığı evren oluyor. Bıraktığı etkileri betimlemek, bunun da ötesinde çözümlenemeyen güç, ama bu etkiler, insanın içine işliyor. Sözünün tam anlamıyla bir büyüün, dünyada varolan bir şiirin, insanlar ve nesnelere arasındaki yeni ilişkilerin gün ışığına konulması ve yeniden günümüze dönmesi söz konusu.

Benjamin Crémieux
(La Gazette du Franc)

Victor ou les Enfants au Pouvoir

Roger Vitrac

Savaş sonrası Paris'inde, sekiz yıldan bu yana görme olanağını bulduğum en ilginç gösterim bu oldu.

Paul Block
(Berliner Tageblatt)

VAHŞET TİYATROSU'NUN MALİ TEMELLERİ

Şunu belirtmek isteriz ki, titizlikle özen gösterilen bir konu da şirketin tecimsel yanısırdır. Gerçekten de, sanatsal bir işletme kendi başına ne denli bir yarar gösterse de, eğer maddesel ve mali sorun en ince ayrıntılarına dek incelenmediyse hiç yaşayamaz.

Sonuç olarak, geleceğin tahvil sahiplerine en yüksek güveni verebilmek ve yaygınlaşabilmek amacıyla anonim şirket biçimini benimsedik. Sermaye 650.000 frank olarak belirlendi. Ayrı bir kitapçıkta, bu şirketin kuruluşunun dayanacağı temellerin kısa bir açıklamasını bulacaksınız.

İşte işletmemizden beklediğimiz bazı veriler:

Gösterimin önemini ve figüranların sayısını göz önüne alarak, yaklaşık üç aylık bir repertuvar dönemi boyunca sahneye koyma masraflarını, oyuncuların ücretlerini çok geniş biçimde hesaplıyoruz. Gider listemiz şunları içeriyor: Kostüm satın alımı, gösteri salonunun kirası, ya da satın alımı (duruma göre), sahne aksesuarlarının kirası, yönetici personelin ücreti, reklam masrafları, şirketin kuruluş masrafları ve beklenilmedik masrafları karşılamak amacıyla kullanılabilecek yeterli ödenek payı.

Bu ilk sermaye, toplam 650.000 Frank olup, yukarıda öngörülen masrafları, otuz günlük gösterim masraflarını da içermektedir.

Olağan bir başarıya, yani dörtte üçü dolu bin kişilik bir salonun getireceği kaynağa bel bağlanırsa, ellinci gösterimden önce, söz konusu sermaye kesinlikle oluşturulmak zorundadır. Kazancımızın, bu dönemec bir kez aşıldı mı, haftada rahatça 25.000 Franka ulaşması olasıdır.

İlk gösterinin maddesel açıdan sevindirici olmaması durumunda, ilk aşamada edinilmiş

gelirler, yeni kaynaklar arama durumunda kalmadan, ikinci bir gösteriyi sahneleme olanağı sağlayacaktır.

Böylesi bir başarısızlık yine de korkulacak birşey değildir, çünkü Bali Tiyatrosu'nun Exposition Coloniale'de 1931'de kazandığı o inatılmaz başarı kuşkusuz anımsanacaktır. Bu gösteri, en küçük bir reklam olmaksızın sergilenmiş ve aylar boyunca, hem salon coşkulu seyircilerle dolup taşmış, hem de birçok kişi uzun süre yer bulamamıştır.*

Bernard Steele

BELGELER

Vahşet Tiyatrosu üzerine makaleler 3 Temmuz 1932 -"L'Intransigent" da, 14 Temmuz 1932 tarihli "Paris-Soir" da, 21 Eylül 1932 tarihli "Comcodia" da, 1 Kasım 1932 tarihli "Mois" da yayımlanmıştır.

"La Nouvelle Revue Française" 1 Ekim 1932'de "Vahşet Tiyatrosu Bildirgesi" ni yayımlamıştır.

A. Artaud, 10 Aralık 1931 tarihinde Sorbonne'da verdiği konferansda tiyatro hakkında düşüncelerini dile getirmiş ve bu konferans metni N.R.F. tarafından 1 Şubat 1932'de "Sahneye Koyma ve Metafizik" başlığı altında yayımlanmıştır.

* Her türlü bilgi için Amélie Sokağı, No 19, Paris 7. adresine başvurulabilir.

Verilen kaynakça tümüyle doğru değildir. L'Intransigent'daki makale, daha doğrusu makaleler 26-27 Haziran 1932 tarihlidir. Mois'daki makale ise Ekim 1932 tarihlidir ve "Yazarlar ve Yönetmenler Arasındaki Kavga" başlığını taşır. Bu, yazarımızın "çağımızın tiyatrosu reddedilemez biçimde sahneye koyma göstergesi taşıyor" diye doğruladığı gencl bir makaledir. "Vahşet Tiyatrosu - İlk Bildirgesi" nin bir incelemesini içerir ve sonra, Antonin Artaud ile Jacques Copreau'nun tutumlarını karşılaştırarak şöyle bitir: "Sayın Antonin Artaud'nun deyişiyle, tek başına işleyişi şiiri doğuracak bir tiyatroyu yaratmayı düşlemedikçe ...arı tiyatroya da, arı roman gibi ya da arı şiir gibi olacak. Sayın Paul Valéry şiir hakkında ona her zaman ulaşmaya çalışmak ama onu asla beklememek gerektiğini söylemişti. Tiyatro için de aynı şey söz konusudur. Bu da Antonin Artaud'nun denemesinin ne başarısız ne de anlamsız olacağı anlamına gelir, tam tersine bu girişimlerden her zaman birşeyler ortaya çıkar".

2- Antonin Artaud'nun, Lise ve Paul Decharme çiftinin evinde okuduğu Meksika'nın Fethi'nin senaryosu, 6 Ocak 1936'da Tüm Yapıtları, V'te yayımlanmıştır.

DUYGUSAL BİR ATLETİZM

1-Bu metin Séraphin Tiyatrosu gibi "Mesures" dergisinde yayımlanmak amacıyla hazırlanmıştır.

İKİ NOT

1) Marx Kardeşler, N.R.F.'in (No 220, 1 Ocak 1932) Sinema Köşesinde Marx Kardeşler Panthéon Sineması'nda başlığıyla yayımlanmıştır. (Derginin kapağında ise farklı bir başlık vardır: Marx Kardeşler Monkey Business'de).

2) Bir Ana Çevresinde, N.R.F. (No 262, 1 Temmuz 1935) de, Bir Ana Çevresinde, Théâtre de l'Atelier'de Jean-Louis Barrault'nun Drama Eylemi adıyla yayımlanmıştır.

J.L. Barrault, bu drama oyununu W. Faulkner'in Döşegimde Ölürken adlı yapıtından uyarlamıştır. Dekor ve Kostümler Lapisse'in, müzik ise Tata Nacho adında Meksikalı bir bestecinin. Bu oyunun 4, 5, 6 ve 7 Haziran tarihlerinde dört gösterimi gerçekleştirilmiştir.

3) Bayan Annie Faure'un bize ilettiliği clyazmasında, bu son paragraftan sonra şu paragraf vardır:

"Jean Louis Barrault'nun o güçlü yeryüzü duyarlılığıyla kullandığı biçimde, ruha dek yayılan jesti değil de, jesti buyruğu altına alan ruhu, yaşam güçlerini ortaya çıkaran ruhu kim tanıyor acaba? Ayrıca, biçimi ve benzeri olmadan, gerçek anlamda olayı düğümleyen ve düğümünü çözen jesti ve onunla biçim kazanan ata benzerliğinin, bir büyük haykırışın sınır noktasında, olsa olsa bir gölge olduğu jesti kim tanıyor?"

Öyle görünüyor ki, bu paragrafın N.R.F. yayınında ve Tiyatro ve İkizi'nde yer almış olması bir yanlışlıktan kaynaklanmaktadır.

Gerçekten de, 5 Ağustos 1935'de, Antonin Artaud, Meksika gezisi tasarısı hakkında Jean Paulhan'a yazarken şu eklemeyi yapar:

"Barrault hakkında yazdığım makalenin başına neler gelmiş öyle? Son tümce eksik, hem de en güzelci!!!"

Ve 6 Ocak 1936 tarihli mektupta, bu paragrafın yeniden konulmasını ister ve üçenmeden küçük düzeltmeler yapar ve onu yeniden yazar. "Jeste hükmeden ve yaşam güçlerini çıkaran, sonuca götüren jest.." biçiminde.

Bu durumda, paragrafın kesin bir biçimde kaldırılması şaşırtıcıdır.

SERAPHIN TİYATROSU

1) Mesures dergisi için kaleme alınmış Séraphin Tiyatrosu'nun, Tiyatro ve İkizi'nin ilk yayınında yer alması gerekirdi. Antonin Artaud, Jean Paulhan'a yazdığı 29 Aralık 1935 ve 6 Ocak 1936 tarihli mektuplarında bu konuda çok açıktır. "Mesures için yazdığım Séraphin Tiyatrosu metni clinizde. Ama Tiyatro'nun clyazmasında adı geçmiyor. Onu düzenlememiz ve kitaba eklememiz gerekcektir". Bununla birlikte, 6 Ocak tarihli, metninle- rin sırasını belirttiği ikinci mektubunda bu metnin adını koymayı unuttur. Daha sonra, Meksika'dan gönderdiği 23 Nisan 1936 tarihli mektubunda Mesures için yazılmış iki metnin (öbürü "Duygusal Bir Atletizm") yeniden Tiyatro ve İkizi'nin içine konulması için adlarını yazar.

Bu metnin kitabın içinde neden yer almadığını bilmiyoruz. "Bir Ana Çevresinde"ki paragrafa olduğu gibi yanıtlanması zor bir soru bu. (Bkz. Not 2, Vahşet Tiyatrosu, İlk Bildirge).

Séraphin Tiyatrosu, 1948 yılında, Bettencourt Yayınları L'Air du Temps dizisinde yayımlanır. Az bir zaman sonra da, Les Cahiers de la Pléiade'da (Bahar 1949) yayımlanır. Son olarak da, 1950'de, Wols'un desenleriyle (Jean Belmont Basımevi tarafından) 110 örnek basılır.

1781 yılında, bir İtalyan, Fransa'ya Çin Gölge Tiyatrosu getirir. Séraphin Tiyatrosu adı onun verdiği addır. Önce kendisi, daha sonra da soyundan kişilerin canlandırdığı bu tiyatro, Paris'de 1870'e dek düzenli gösteriler sunar. Baudelaire Les Paradis Artificiels'de haşhaşın düşü etkilerini betimlediği bölümde de bu adı kullanmıştır.

2) Bu metnin sonunda, (bilimi olmayan yerine artık bilimi olmayan tümcecinin yanında, büyüü kendinden geçme durumlarında Fransızcadaki "des" belirtisiz ad tanımlayıcısı yerine "les" belirtisiz ad tanımlayıcısı kullanılmıştır. "Duygusal Bir Atletizm" metninin sonunda bu tümcecinin aynı olduğu görülür. Bu iki metni tek bir yapıtta toplamak isteyen Antonin Artaud'nun benzer bir son kullanması mantığa uygun görünmüyor. "Séraphin Tiyatrosu" nun sonunun yerinde olmayan bir biçimde, 1938'de Tiyatro ve İkizi'nin yayımlanması sırasında "Duygusal Bir Atletizm" e eklenmiş olması daha olası görünüyor. Bu da o zamanlar yayımlanacak kitabın içinde yer almayışını açıklasa gerek. Bu savın doğruluğunu gösterecek özgün belgelerin elimizde bulunmaması nedeniyle, "Duygusal Bir Atletizm" e eklemeye olduğuna düşündüğümüz şeyi silmek bize olanaksız

göründü. Buna karşılık, NOTA BENE daha çok bu son metinle ilgiliymiş gibi görünüyor.

3) Bu tarih kesinlikle bu metnin yazılış tarihi değildir, çünkü bu metin, Antonin Artaud'nun Meksika'ya hareketinden çok önce yazılmıştır. Ama Antonin Artaud, 26 Mart 1936'da, Jean Paulhan'a yazarken Ek Not'a (Post Scriptum) şunu ekliyordu :

"Sizce Séraphin Tiyatrosu'nu ve Atletizm'i düzeltilmiş olarak gönderiyorum. Bu metnin en ivedi zamanda yayımlanması için ve yazınsal geçmişimden kendimi kurtarmam için bana düşündüklerinizi hemen bildiriniz. Öyle görünüyor ki, başarmak için bu bir koşul".

Bu iki metindeki yazım eksikliklerini gidermek isteyen Antonin Artaud'nun, onları ancak 5 Nisan'da Jean Paulhan'a göndermesi büyük olasılıktır.