

306
2003

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO - TV BİLİM DALI

**BEDENSEL İLETİŞİM SÜRECİNDE
DANSIN EVRİMİ**

Doktora Tezi

Mesut TOKGÖZ

Danışman : PROF. DR. YASEMİN İNCEOĞLU

İSTANBUL - 2003

İ NDEKİLER

SAYFA

ÖNSÖZ

GİRİŞ

I. BÖLÜM

1) TANIM VE KAPSAM	1
1. İletişim	1
2. Kişiler arası İletişim	2
3. Sözlü ve Sözsüz İletişim	4

II. BÖLÜM

II) İNSANIN BEDEN DİLİ	10
1. Beden Dili; Sözsüz İletişim	10
2. İnsan Davranışları ve İletişim	17
3. Semboller ve Statüler	20
4. Beden Dilinin "ELİ"	22

III. BÖLÜM

III) TOPLUM VE SANAT	25
1. Sanat	26
2. Estetik	31
3. Güzellik	33
4. Sanat ve Estetik İlişkisi	34
5. Sanatta Biçimlendirme	36
6. Sanatın Tarihi	40

IV. BÖLÜM

IV) KÜLTÜRÜN EVRİMİ	47
1. Kültürün Yapıtası; TİYATRO	52
A- BATT'da Komedi ve Dram	56
B- Romantizm ve Gerçekçilik	65
C- DOĞU'da Hint ve Çin Tiyatrosu	71
D- Japon Noh ve Kabuki Tiyatrosu	78
E- Epik Tiyatro ve Brecht	82
F- Mim Tiyatrosu / Pantomim ve Dans	87
G- Türk Tiyatrosu / Orta Oyunu / Gölge Oyunu	92
2. MİTOLOGYA; Efsaneler Dünyası	101
3. Din / Büyü / Efsane	107
A- Dionysos	107
B- Şamanizm	110
C- Zerdüştlük	120
D- Dans / Müzik / Şiir	122
E- Alevilikte Samah / Mevlevilikte Sema	125
F- Sanatsal ve Dinsel Bilinç	130

V. BÖLÜM

V) RİTÜELLER	132
1. Ritüel Nedir?	132
2. Ritüel ve Oyun	133
3. Trans ve Coşku	134
4. Ritüelden Tiyatroya Geçiş	135
5. Hareket ve Dans Tiyatro'da	139
6. Ritüel; Labirent ve Dans	143

VI. BÖLÜM

VI) BEDENSEL İLETİŞİM SANATI DANS	146
1. Dansın İşlevleri ve Türleri	146
A- Dinsel Nedenlerle Yapılan Danslar	147
B- Geleneksel Danslar	149
C- Taklidi Danslar	154
D- Sosyal Nedenlerle Yapılan Danslar	155
E- Sanatsal Danslar	156
a) Bale	156
b) Modern Dans	157
c) Caz (Ja'zz) Dans	158
2. Dansın Tarihçesi	158
A- Roma Dönemi	158
B- Ortaçağ Dönemi	160
C- Rönesans Dönemi	165
3. Saray Balesi	167
4. Bale Tekniğinin Gelişmesi	170
5. Baledede Müzik ve Hareket	172
6. Modern Dans; 20. Yüzyıl	179
7. Oyuncu ve Bedenin Gücü	181
A- Benzer İlkeler / Farklı Gösteriler	181
B- Aksiyon İçinde Denge	183
8. Buto Dansı / Kathakali Tiyatrosu / Uzay Dansı	186
9. Dansın Felsefesi	192

	<u>SAYFA</u>
10. Türk Dansı	195
A- Halk Oyunlarının Oluşumu	195
B- Osmanlı'da Dans ve Çeşitleri	198
C- Türkiye'de Dans	200
SONUÇ	207
KAYNAKÇA	214

ÖNSÖZ

İnsanlığın var oluşundan bu yana; insanın bedensel ve sosyal varlığı her zaman iç içe gelişmiştir. O günden bu yana bedensel ve sosyal varlıklarımız insanlar arasındaki en temel iletişim yolu olan DİL'i geliştirmiştir. Bu gelişmenin hızı, çeşitliliği ve olağanüstü renkleri gerçekten çarpıcıdır. İşte söz konusu çeşitlilik ve renklerde herhalde ancak DANS sözcüğü ile ifade edilebilir. Bu çalışma, insanın beden dili ve iletişimin çağlar süren gelişme süreci içinde dansın evrimini ele almaktadır. Bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri ile katkılarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Yasemin İNCEOĞLU'na, yardımını dostlukla sunan Dr. Halide PEK'e teşekkür eder, çalışmanın sanat ve bilimin "yol göstericilik" işlevinde pay sahibi olmasını dilerim.

İstanbul 2003.

Mesut TOKGÖZ

GİRİŞ

1924 yılında Simferopol şehri yakınlarındaki Kiik-Koba alı mağarada Sovyet arkeologları, ilkel bir insanın kemiklerini buldular. Bu insan, mağaranın ortasında eşkenar dörtgen biçimli bir mezara gömülmüştü. Yine aynı mağarada, geyik kemikleri ve taş aletler de bulundu. Taş Devri'nin başlangıcında yaşamış olan insanlara ait böyle bir konut, Özbekistan'daki Teşik Taş mağarasında da bulunmuştu.

İlk avcılar burada bir dağ geçidinin yamacına yerleşmişlerdi. Başlıca avları, kolay kolay yakalanamayan dağ keçisi olduğuna göre, bunlar çok çevik ve atik olmalıydı. Teşik Taş mağarasında, taş alet ve hayvan kemiklerinden başka sekiz yaşlarında bir çocuğun kafatasıyla kemikleri de bulunmuştu.

Taş Devri'nin başlarında yaşamış olan insanların kalıntıları yalnız Sovyetler Birliği'nde değil, bir çok yerde, Amerika kıtası hariç bütün kıtalarda bulunmuştur.

Bu devre ait kalıntılardan biri, Neander Irmağı vadisinde bulunduğu için, bilim adamları, devrin insanlarına "Neandertal adamı" derler.

Kahramanımıza biz de "Neandertal adamı" diyeceğiz. Kendisine yeni bir ad vermek gerekiyor, çünkü onu petkantropostan ayıran yüz binlerce yıl içinde değişmiştir.

Beli doğrulmuş, elleri daha çevikleşmiş, yüzü insan yüzüne daha çok benzemeye başlamıştır.

Yazarlar, kahramanlarının dış görünüşlerini bütün ayrıntılarıyla, şunlara benzer sözlerle tasvir ederler: "Alev alev yanan gözler", "mağrur kartal burnu", "karga kanadı gibi kara saçlar". Kahramanın kafatası hacmi üzerinde durmak akıllarından bile geçmez.

Bizim tutumumuzsa bambaşka. Kahramanımızın kafatası hacmi, bizim için birinci derecede önemlidir, bizi gözlerinin renginden ve saçlarının parlaltısından daha çok ilgilendirir.

Neandertal adamının kafatası üzerinde yapılan incelemeler, beyninin, pitekantroposundakine oranla büyümüş, gelişmiş olduğunu göstermiştir.

İnsanın, bin yıllar boyunca çalışmaları boşa gitmemiş, kendisini, hele ellerini ve kafatasını, baştan başa değiştirmiştir. Çünkü hep kafa buyurmuş, eller çalışmıştı.

İnsan, bir taş parçasına keski biçimini vermeye uğraşırken, kendisi farkına varmadan, parmakları da değişiyor, daha çevikleşiyor, daha ustalaşyordu. Aynı zamanda beyni de, değışe değışe bileşik bir şekil alıyordu.

Neandertal adamına bir göz atsaydınız, maymun olduğu aklınıza gelmezdi.

Oysa yine de maymuna çok benzerdi.

Dar alnı, bir siper gibi gözlerinin üzerine sarkmıştı. Eğri dişleri ileriye doğru çıkıktı.

Neandertal adamın çağdaş insandan ayıran, alnı ve çenesiydi. Alnı arkaya doğru eğik, çenesiyse var mı, yok mu belli değildi.

Hemen hemen alnsız olan bu kafatasında, çağdaş insanın beyin kısımlarından bazıları eksikti. Alt çene de henüz konuşmaya elverişli değildi.

Böyle bir alına ve çeneye sahip olan insan, şimdiki insan gibi düşünüp konuşamazdı.

Neandertal adamının da konuşması gerekiyordu. Bunu gerektiren, benzerleriyle ortaklaşa, beraberce çalışmalarıydı.

Çünkü insanlar birlikte çalıştıkları zaman, işle ilgili şeylerde, hiç olmazsa biraz olsun birbirlerini anlamalıydılar. İnsan, çene altı bölgesinin ve çenesinin gelişip, konuşmaya elverişli hale gelmesini bekleyemezdi. Çünkü bu, binlerce yıl isterdi.

Peki, ama insanlar nasıl anlaşıyorlardı?

Tüm vücuduyla. Henüz bir özel konuşma organı olmadığı için, bütün vücudu konuşurdu; yüzünün adaleleri, omuzlar, ayaklar ve en çok da eller.

Köpekle hiç konuştuğumuz olmuş mudur? Köpek sahibine bir şeyler anlatmak istediği zaman, onun gözlerine bakar, onu burnuyla iter, ayaklarını dizlerine koyar, kuyruğunu sallar, gerilir, esner. Köpek, konuşmayı beceremez, bunun için de, burnundan kuyruğunun ucuna kadar bütün vücuduyla konuşmak zorunda kalır.

İlk insanlar da sözlerle konuşmayı bilmezlerdi. Ama başka insanlarla anlaşmaya yardım eden elleri vardı.

İnsan, "kes" diyeceğine, bu anlamı ifade eden bir şekilde elini sallardı; "ver" diyeceğine avucunu uzatır; "buraya, beriye gel" yerine de parmağıyla kıvrılarak işaret ederdi. Sesi de ellerine yardım eder, karşısındakinin dikkatini jestlerine çekmek için bağırır, böğürürdü.

İyi, ama bunları nereden biliyoruz?

Toprak altında bulunan her taş alet parçası, geçmişin bir kısmıdır. Ama jestlerin "parçaları"nı, yani kalıntılarını nerede bulmalı? Çoktan çürümüş olan ellerin hareketlerini, nasıl tasavvur etmeli?

Atalarımız olan eski insanlar, biz çağdaş insanlara az çok bir şeyler miras bırakmamış olsalardı, bu elbette imkansız olurdu.

Bir zamanlar Leningrad'a bir Kızılderili gelmişti. "Delik burunlar" anlamına gelen, Nemepu adlı kabileye mensup olan Kızılderili, dış görünüşünde Fenimor Kuper'in, savaş baltalarıyla silahlı Kızılderililerine benzemiyordu.

Amerikalı misafir, ne mokasen ayakkabı giymiş, ne de başını kuş tüyleriyle süslemişti. Sırtında herkesin giydiği gibi elbiseler vardı ve İngilizce'yi ana dili gibi mükemmel konuşuyordu.

Bu iki dilden başka, Kızılderililer arasında pek eski zamanlardan kalmış üçüncü bir dil de biliyordu.

Bu dil, dünyanın en basit dilidir. Bunu öğrenmek için gramer kurallarını bilmeye gerek yok. Bu dilde, çoğumuza güç gelen fiil zamanlarının adı bile yoktur. Telaffuzu öğrenme işi de yok, çünkü dilde kelime yok. Misafir Kızılderilinin konuştuğu dil, esas dili değil, jest, yani hareket diliydi.

Bu dilin bir sözlüğünü yapmayı deneseydiniz, aşağı yukarı şöyle bir şey çıkardı ortaya:

Ok – Bir el, gözle görünmeyen bir yayı tutar, öbür el de yayın görünmez kirişini çekiyormuş gibi işaretler yapar.

Vigvam (Kızılderili evi) – Kenetlenmiş parmaklardan meydana gelen iki taraflı, sivri dam.

Beyaz insan – Alındaki teri siler gibi hareket ki, bir şapkanın kenarını ifade eder.

Kurt – Elin iki parmağı, iki kulağa benzetilerek, ileriye doğru uzatılır.

Tavşan – Bir elin iki parmağı ileri doğru uzatılır, öbür elle bir kavis çizilir ki, iki uzun kulak ve tavşanın yuvarlak vücudunu gösterir.

Balık – Avuç, dikine durumda sağa sola hareket ettirilir. Bu, yüzden balığı hatırlatır.

Kurbağa – Parmaklar birleştirilip, zıplar gibi açılıp kapanır.

Bulut – İki yumruk başın üzerine kaldırılır. Bu jest, göğü kaplamış bulutları temsil eder.

Kar – Yine aynı jest. Yalnız bu kez yumruklar, kar taneciklerinin döne döne yağmasını taklit edercesine yavaşça açılırlar.

Yağmur – Yine aynı jest. Yumruklar açılarak birdenbire yere doğru indirilir.

Yıldız – İki parmak başın üzerinde bükülüp açılır. Bu hareket yıldızların titreyişini gösterir.

Burada her jest, her hareket; havada elle çizilmiş bir tablodur, resimdir.

En eski yazılar harf olmayıp, resim oldukları gibi, en eski jestler de herhalde hareketlerle çizilen birer resimdir.

Çağdaş Kızılderililerin kullandığı jest dili, elbette ilk insanların konuştuğu dil değildir. Kızılderililerin dilinde, eski jestlerden başka, ilk insanlarda bulunması mümkün olmayanlar da vardır. Misal olarak, Kızılderililerin diline son zamanlarda girmiş jestlerden birkaçını alalım:

Otomobil – İki el, ilkin tekerleklerin dönmesini taklit eder, sonra direksiyonu çeviriyormuş gibi yapar.

Katar – Yine dönen iki tekerler hareketi ve lokomotifin bacasından duman çıkmasını taklit eden el hareketleri.

Bu jestlerin yeni zamanlarda doğduğu şüphesizdir. Bunlarla yan yana sözlükte, ilk insanlardan kalmış oldukları pek muhtemel olan jestler de buluyoruz.

Örnek:

Ateş – El aşağıdan yukarıya doğru sağa sola hareket ettirilir. Bu yükselen dumanı gösterir.

İş – Havayı dikine yaran el hareketi.

Kim bilir, belki ilk insanlar elleriyle havayı yardıkları zaman, “çalış” demek isterlerdi. Çünkü insanın ilk aleti aynı hareketi yapan keskiydi ve çalışmak, bir şeyi yaratmaktan ibarettir.

Jestlerle konuşma dilinden bugün de faydalanırız.

“Evet” demek istediğimiz zaman, çoğu hallerde bir baş hareketiyle yetiniriz.

“Orada” ve “oraya” demek istediğimiz zaman parmağımızla işaret ederiz. Hatta bunun için, “işaret parmağı” dediğimiz, konuşan özel bir parmağımız var.

Selamlaşırken başımızı eğeriz. Başımızı sallarız, omuz silkeriz, çaresizlik ifadesi olarak ellerimizi açarız, kaşlarımızı çatarız, dudak ısırırız, dudak bükeriz, elle tehdit ederiz, yumrukla masaya vururuz, ayağımızı yere vururuz. el sallarız, başımızı iki elimizin arasına alırız, elimizi kalbimize götürürüz, kucaklama anlamına ellerimizi yana açarız, elimizi uzatırız, vedalaşırken havadan öpücükler göndeririz.

İşte size içinde tek bir söz olmayan bir konuşma.

Ve bu “dilsiz dil”, jestler dili hiç unutulmuyor. Çünkü bu dilin bazı avantajları var. Bazen, uzun bir konuşmayla anlatılamayan bir çok şey tek bir hareketle anlatılabilir. İyi bir aktör, yarım saat tek bir söz söyleyemez, ama kaşları, gözleri, dudakları, yüzlerce sözü anlatır.

Bayraklar aracılığıyla iki gemi arasında nasıl konuşulduğunu görmüşsünüzdür. Bu konuşma usulü olmasaydı, rüzgarın ve dalgaların uğultusunu, bazen de top seslerini bastırabilmek için ne güçlü bir ses gerekirdi. Kaldı ki, böyle hallerde kulağın da insana pek faydası olmaz. O zaman iş gözlere düşer.

Binlerce yıl yaşadığına ve insanlara bugün de gerekli olduğuna göre, jest dilinin, hiç de kötü bir dil olmadığı anlaşılıyor.

Sesli dil, eski jest dilinden üstün gelmiş, ama onu büsbütün söküp atamamıştır. Mazlûp olan dil, üstün gelen dilin hizmetine girmiştir. Bir çok halklarda

jest dilinin, uşaklar ve küçükler gibi başkalarına bağımlı olanların dili olarak kalması sebepsiz değildir.

Kafkasya'da, bazı Ermeni köylerinde devrime kadar kadınların yabancı erkeklerle, bildiğimiz ses dilinde konuşmaya hakları yoktu. Meramlarını, ancak el işaretiyle anlatabilirlerdi.

Jest dili Suriye'de, İran'da ve daha başka yerlerde de görülmüştür.

İran Şahı'nın sarayında uşaklar yalnız hareketlerle, kendi ayarındaki kimselerle sözlü konuşabilirlerdi. Bu zavallılar, sözün gerçek anlamında "konuşma hakkından" yoksundular.

Görülüyor ki, çoktan kaybolan geçmişin kalıntılarını, izlerini bugünkü hayatımızda da buluyoruz.

"İnsan Nasıl İnsan Oldu" dan

M. İlin – E. Segal

I. BÖLÜM

I) TANIM VE KAPSAM

1. İletişim

İletişim sözcüğü, Latince kökenli communication sözcüğünün karşılığıdır. Birbirlerine ortamlarındaki nesnelere, olaylar, olgularla ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirine aktaran, aynı olgular, nesnelere, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp bunları birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirimlerine iletişim diyoruz. Batı dillerindeki communication sözcüğünün, Latince'deki communis sözcüğünden gelişi de bunu gösteriyor. Benzeşenlerin oluşturduğu ortaklık ya da topluluk anlamına gelen bir sözcükten kaynaklanıyor communication ya da iletişim kavramı. Belirli bir coğrafya parçasında aynı Doğu koşulları içinde varlıklarını sürdürmek için araç ve gereçler bulan, bu konuda çeşitli bilgiler üretmiş bulunan, bunları belirli işbölümü yöntemlerine göre kullanan, kendi aralarındaki bu işbölümünden kaynaklanan farklılaşmaları haklılaştırmak için çeşitli değerler ve inançlar üreterek toplumun farklı kesimlerini ortak üst kimlikler içinde kaynaştırmayı amaçlayan insanların etkinliğidir iletişim.

İletişim olgusunun öğeleri: İleti, Kaynak, Hedef-kitle, Kaynaktır.

İletişim, en basit düzeyde bile, üç öğeye dayanır. İletiyi gönderen, İletiyi alıp açımlayan ve bu ikisi arasında İletinin gönderilmesinde kullanılacak bir iletişim kodlaması, bir İleti. İletiyi gönderene kaynak, alana hedef-kitle, iletişimde gönderilen bildirimde de İleti diyoruz.

Kaynak, kimi zaman tek bir kişidir, kimi zaman ise bir gazete, bir ajans, radyo ya da televizyon istasyonudur. Tek kişi olduğunda kişi, gazete ya da radyo olduğunda ise, bir kurumsal yapı söz konusudur.

Gazete, radyo televizyon istasyonu (şebekesi) ya da bir reklam ajansının hazırladığı kampanya söz konusu olduğunda iletişim süreci örgütlü bir iletişim edimi ile başlamaktadır. Böyle bir iletişimde; çok uzak ülkelerdeki muhabirler, onların gönderdiği haber ya da yorumların yüzlercesinden üçünü beşini yayınlamak için seçip yeniden kodlayan yazı işleri personeli, dizgiciler, basım işlemlerinde yer alanlar, ülkenin düşünce özgürlüğü konusundaki gelenekleri ve hukuk sistemi, siyasal ortamı, vb., söz konusudur.

İleti, iki insan arasındaki iletişimde sözel olarak kodlanabilir. Yüz yüze iletişimde atmosfer, telefon görüşmesinde elektrik akımından değişimleri taşıyan kablo, telsizde havadaki iyonlar bu iletiyi taşıyan kanal görevi yüklenir.

İletişim sürecinde seslenilmek istenen kişi ya da kişilere toplumsal kesimlere hedef kitle (destination) diyoruz.¹

2. Kişiler arası İletişim

Genel bir tanımlamayla, kaynağını ve hedefini insanların oluşturduğu iletişimlere "kişiler arası iletişim" adı verilir. Karşılıklı iletişimde bulunan kişiler, bilgi/simbol üreterek, bunları birbirlerine aktararak ve yorumlayarak iletişimi sürdürürler. Konu ile ilgili bilimsel yayınlara baktığımızda, bu genel tanımlamanın yanı sıra, kişiler arası iletişimin daha sınırlı şekilde de tanımlandığını görürüz. Bazı araştırmacılarda, insanlar arasında gerçekleşen bütün iletişimleri, kişiler arası iletişim saymama eğilimi vardır. Bu konudaki farklı görüşler, Cappella'nın (1987) makalesinde de

¹. OSKAY, Ünsal, İletişimin ABC'si, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s: 15-16

izlenebileceği üzere, kişiler arası iletişimle ilgili farklı tanımlara ve biraz kavram karışıklığına yol açmaktadır.

Konu ile ilgili yayınlarda, iletişim, sosyal iletişim, sosyal etkileşim ve kişiler arası iletişim terimlerinin bazen eş anlamda kullanıldığı görülmektedir. Altmışlı yıllarda Mc Keachie ve Doyle (1966), konuya açıklık getirmeye çalışarak, şu tanımları yapmışlardır: Bir göndericiden alıcıya mesaj iletilmesi olayına "iletişim" adı verilir. Bu durumda tüm algılamalar, örneğin bir insanın bir ağaç görmesi bir iletişim sayılır. Eğer hem gönderici hem de alıcı birer organizma, örneğin birer insan ise, bu iletişim şekline "sosyal iletişim" adı verilir. Sosyal iletişimde, gönderici ve alıcı arasında zaman ve mekân birliği bulunması şart değildir. Örneğin, bir salonda konferans verilmesi ya da yıllar önce yaşamış bir yazarın eserini insanların bugün okuması, birer sosyal iletişim sayılır. Gönderici ve alıcı arasında zaman ve mekân birliğinin bulunması durumunda ise, bu iletişim şekline "sosyal etkileşim" adı verilir. "Sosyal etkileşim" olarak adlandırılan davranış şekline, bazı kaynaklarda olduğu gibi "kişiler arası iletişim" adını da verebiliriz.

Tubbs ve Moss (1974), bir iletişimin "kişiler arası iletişim" sayılabilmesi için şu üç ölçütün gerekli olduğunu belirtmişlerdir:

- a) Kişiler arası iletişime katılanlar, belli bir yakınlık içinde yüz yüze olmalıdır;
- b) Katılımcılar arasında tek yönlü değil, karşılıklı mesaj alışverişi olmalıdır.
- c) Söz konusu mesajlar sözlü (verbal) ve sözsüz (nonverbal) nitelikte olmalıdır; bu iki tür mesaj dışındaki mesajların kullanıldığı iletişimler, örneğin yazışmalar, kişiler arası iletişim sayılmaz.

Yapılan çok sayıdaki tanımın bulunduğu nokta, "kişiler arası iletişimin, psikolojik nitelikli bir bilgi alışverişi" olduğu yolundadır (Cappelle, 1987). Söz konusu tanımların önemli bir kısmında, kişiler arası iletişime katılanların, "kendi adlarına" iletişim kurmaları şartı aranır. Yani kişilerin, birtakım rollere bürünerek ya da sosyal

ve kültürel kalıplara girerek sürdürdükleri iletişimler, kişiler arası iletişim tanımının dışında bırakılır.²

3. Sözlü ve Sözsüz İletişim

Sözlü iletişimler “dil ve dil ötesi” olmak üzere iki alt sınıfa ayrılmaktadır. İnsanların karşılıklı konuşmalarını hatta mektuplaşmalarını “dille iletişim” kabul edebiliriz. Dille iletişimde kişiler, ürettikleri bilgileri birbirlerine ileterek anlamlandırır. Dil-ötesi iletişim, sesin niteliği ile ilgilidir; ses tonu, sesin hızı, şiddeti, hangi kelimelerin vurgulandığı, duraklamalar ve benzeri özellikler, dil-ötesi iletişim sayılır. Dille iletişimde kişilerin “ne söyledikleri”, dil-ötesi iletişimde ise “nasıl söyledikleri” önemlidir. Araştırmalar, insanların günlük yaşamda birbirlerinin ne söylediklerinden çok, nasıl söylediklerine dikkat ettiklerini göstermektedir. Karşımızdakinin sözlerinin kapsamı kadar –hatta daha da fazla- ses tonundaki canlılık da bizi ilgilendirir. Yani semantik öğeler kadar dil-ötesi öğeler de iletişimde etkilidir. Yüksek sesle halimizi hatırlamamızı soran birisi, daha sonra sesini kısarak “akşama bize buyur” derse, bu sözden, “gelmeni pek istemiyorum” anlamını çıkarırız. Bu tür, alçak sesle çabucak söylenivermiş davetlere “yarım ağızla yapıldı” deriz. Bir davetin yürekten mi, yoksa yarım ağızla mı yapıldığını anlamaya çalışırken, başvurduğumuz önemli ölçütlerden birisi, dil-ötesi öğelerdir.

İsteyerek, farkında olarak yaptığımız konuşmalara “niyet edilmiş dil davranışı” adı verilir. Konuşurken dilimizin sürçmesi ise, niyet edilmemiş dil davranışlarına bir örnektir. Bazı kelimelerin üzerine bası basa konuşmamız ya da karşımızdakini korkutmak için bağırarmız, niyet edilmiş dil-ötesi davranışlardır. Konuşurken farkında olmadan ses tonumuz alçalıp yükseliyorsa ya da sesimiz titriyorsa, bu durumda niyet edilmemiş dil-ötesi davranışlar söz konusudur.

². DÖKMEN, Üstün, İletişim Çatışmaları ve Empati, Sistem Yay., İstanbul, 1994, s: 23-24.

Sözsüz iletişimde, konuşma ya da yazı olmaksızın insanlar birbirlerine birtakım mesajlar iletirler. Bu iletişim şeklinde, insanların ne söyledikleri değil, ne yaptıkları ön plana çıkar. Sözsüz iletişimi kendi içinde dört gruba ayırabiliriz.

Yüz ve Beden: Yüzümüzdeki ifade, el ve vücut hareketlerimiz, vücudumuzun duruşu ve göz temasımız, sözsüz iletişimde önemli yer tutar. Sözlü iletişimde vokal sistemimiz (ses telleri, dil, dişler vb.) “gönderici” olarak görev yapmaktaydı; sözsüz iletişimde ise yüzümüzü ve bedenimizi “gönderici” olarak kullanırız.

Yüz ve beden ifadeleri, niyet edilerek ya da niyet edilmeden yapılır. İnsanlar, niyet edilen ifadeler yoluyla birbirlerine birtakım anlamlar iletirler. Baş “evet-hayır” anlamında sallamak, kaşları kaldırarak “hayır”, dudakları büzerek “belki” demek, ya da omuzları kaldırarak umursamazlık belirtmek, niyet edilen ifadelerdir. Bu tür ifadeler, sözlü dil olmamakla birlikte, sözlü anlatımda kullanılan ifadelerle eş anlam taşıyan ifadelerdir. Bu yüzden de niyet edilen ifadeler, diller gibi kültürden kültüre farklılık gösterebilir.

Niyet edilmemiş yüz ve beden ifadelerine ise “duygusal ifade” adı verilmekte, çeşitli kaynaklarda, “yüz ifadeleri (facial expressions)” denildiğinde, duygusal yüz ifadeleri kastedilmektedir. İnsanların yüzlerinde aniden korku ya da hayret ifadesi belirmesi, duygusal yüz ifadelerine örnektir. Bu tür ifadeler, niyet edilmeden yapıldıkları için, sözlü anlatımdan farklıdır.

Bedensel Temas: Sözsüz iletişim yollarından birisi de bedensel temastır. Farklı bedensel temaslar kurarak karşımızdakine çeşitli mesajlar vermeye çalışırız. Örneğin birisinin elini öpüp başımıza koyduğumuzda, onun bizden büyük/üstün olduğunu kabul ettiğimizi gösteririz. El sıkıştığımızda, karşımızdakini kendimize –en azından bir ölçüde- eşit kabul ettiğimizi göstermiş oluruz. Karşımızdakinin dostluğunun bizim için özel bir önemi olduğunu göstermek istediğimizde, elini avuçlarımızın arasına alarak sıkırız. Bir başka dostluk gösterme şekli, karşımızdakinin koluna, omuzuna dokunmak, yakasındaki görünmeyen tozları silkelemektir.

Diğer sözsüz iletişim şekilleri gibi, bedensel temasın anlamı kültürden kültüre değişebilir.

Mekân Kullanımı: İnsanlar, kendi çevrelerinde oluşturdukları boş mekânlar yoluyla da iletişimde bulunurlar. Başka insanlara olan uzaklığımızı ayarlayarak, onlara uzak ya da yakın durarak, birtakım mesajlar iletiriz. Sevdiğimiz insanlara yakın durmayı tercih ederken, daha az sevdiklerimizle aramızda biraz daha fazla mesafe bulunmasına dikkat eder, hiçbir dostunuzla aranızda ortalama 30 cm uzaklık bırakarak konuşuyorsanız, bu uzaklık, o kişiyle olan dostluk düzeyinizin bir göstergesidir. Söz konusu 30 cm, dostunuzla aranızda adı resmen konmamış bir tür sınırdır. Konuşurken dostunuzun daha yakın ya da uzak durması sizi rahatsız edebilir. Eğer bu kişiyle aranız açılırsa, konuşmak zorunda kaldığımızda 30 cm'den daha uzak durmaya başlarsınız. Konuşma dilimizdeki "araları açıldı" sözü bu durumu güzel ifade etmektedir. "Araları açıldı" sözünü her halde, hem "ilişkiler bozuldu" hem de mekân içinde "birbirlerinden uzak durmaya başladılar" anlamında kullanıyoruz.

Genelde günümüzdeki Batı kültüründe kişisel mekânlar daha büyük, Doğu ve Akdeniz kültürlerinde ise kişisel mekânlar daha küçüktür. Yani Doğulu, Akdenizli insanlar –bu arada bizim insanlarımız- batılılara oranla birbirlerine yakın durmayı, daha fazla bedensel temasta bulunmayı tercih etmektedirler. Bu alışkanlıkta olanlar ise, kalabalıktan, batılılara oranla daha az rahatsızlık duyuyor olabilirler. Değişen yaşam şartları içinde, insanlarımızın, mekân kullanımına ve kalabalığa ilişkin tavırlarının incelenmesinde yarar vardır.

Mekânların kullanılış şekli, dostluğun bir göstergesi olabileceği gibi, statünün de göstergesi olmaktadır. Genelde, önde olmak, yüksekte oturmak, sağda oturmak yüksek statü anlamına gelir. Krallar, sultanlar, yüksek rütbeli yöneticiler, din adamları, bilginler ve zenginler önde yürürler; yargıçlar, profesörler yüksek kürsülerde otururlar.

Araçlar: Kişiler arası iletişimde mesaj iletmek için başvurduğumuz yollardan birisi de, birtakım araçlar kullanmaktır. Rozetler ya da takılar takarak, kokular sürerek, belirli kıyafetlere bürünerek, çevremize çeşitli mesajlar iletebiliriz. İlkel topluluklardaki insanların av, savaş ve benzeri etkinlikler öncesinde yüzlerine sürdükleri boyalar, resamlara poz veren kralların ellerindeki iktidar sembolleri, ordulara ait alemler, bayraklar, sancaklar, tuğlar, flamalar birer iletişim aracıdır. Bu tür araçlar çeşitli anlamlar iletir ve kişiler arası iletişimde insanların birbirlerine nasıl davranacaklarını önemli ölçüde belirler.

Sözsüz iletişim yollarından bir tanesini kullanabileceğimiz gibi, bu yollardan birkaçını birlikte de kullanabiliriz.³

Kişiler arası iletişimde sözsüz iletişimin önemli işlevleri vardır. Bu işlevleri iki ana gruba ayırabiliriz. Bunlardan birincisi, sözsüz iletişim yoluyla birtakım anlamlar iletilebilir. Örneğin yakamıza taktığımız rozetle mesleğimizi, başımızı sallayarak bir görüşü onayladığımızı, dostumuzun elini tutarak onu sevdiğimizi ifade edebiliriz. Sözsüz iletişimin ikinci işlevi ise, sözlü iletişimi desteklemesi, onun akıcılığına katkıda bulunmasıdır. Konuşan kişi yüzünü ve bedenini kullanarak sözlü anlatımı destekler. Dinleyen ise, sergilediği yüz ve beden ifadeleri ile konuşana geribildirim verir. Bu sırada ise konuşan kişi, karşısındakinin söylediklerini anlayıp anlamadığını ya da sıkılıp sıkılmadığının onun davranışlarına bakarak tahmin etmeye çalışır.

Sözsüz iletişim türlerinden iki tanesi, kişiler arası iletişimi başlatmada önemli rol oynar. Bunlardan birisi göz kontağı (göz göze gelme), diğeri ise vücutla yönelmedir (hitap edilecek kişiye doğru yönelme).

Sözlü iletişim aracı olan dil ile sözsüz iletişim aracı olan kıyafet arasında paralellik vardır. Ayrıca dilin, kıyafetin ve selamlaşmanın zaman içinde birlikte değiştiğini de söyleyebiliriz. Osmanlı döneminde İstanbul'da, gerek dil, gerekse kıyafetler ağırdı. İri kavuklar, ağır kaftanlar giyen insanların kullandıkları dil, tamlamalarla, edebi

³. a. g. e., s. 27-32.

sanatlarla süslüydü; bu insanların selamlaşmaları da oldukça uzundu, adeta küçük çapta bir tören niteliğindedi; örneğin yerden temennada bulunulurdu ya da bir bayram ziyaretinde “Cenâb-ı Hak, emsâl-i kesiresiyle müşerref eylesin” şeklinde sözlü selamlaşmalar gerçekleştirilirdi.

Bugün ise dilimiz, kıyafetimiz eskiye oranla sadeleşmiştir. Kot pantolon üstüne bir tişört giyen gençler, yolda karşılaşınca, ellerini hafifçe kaldırıp “selam” diyorlar; bu selamlaşma en çok iki saniye sürüyor. Kot pantolon giyenler, temennâda bulunsunlar, ya da “...emsâl-î kesîresiyle...” deseler her halde olmazdı. Aynı şekilde ağır kaftanlar kavuklar giymiş iki Osmanlı, yalnızca “selam” deyip yürüseler, bu da olmazdı. Değişen yaşam biçimlerine paralel olarak, sözlü ve sözsüz iletişim biçimlerinde de değişiklikler ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda örneklenen kültürel değişme, sadece ülkemize özgü değildir. Bir zamanlar Avrupa’da, özellikle 17. yüzyılda, saray çevresinde kıyafette ve dilde, aşırı ölçüde doğallıktan uzaklaşma görüldü. Kadın ve erkek kıyafetlerinde danteller, peruklar, süsler arttı, günlük dilde edebi sanatlar yoğun şekilde kullanılır oldu. Bu dönemde “ayaklarım” demek kabalık sayılıyordu; bunun yerine “sevgili acı çekenlerim” demek bir kibarlık işaretiydi.

İlkel topluluktan uygar topluma giden yolda toplumu biçimlendiren üç öğeden söz edilir; birbirlerini karşılıklı olarak etkileyen, bu yüzden de birlikte değişen bu üç öğe, “geçim biçimi, yaşam biçimi ve düşün biçimi”dir. Toplum bilimcilere ait bu açıklama şekli, sözlü ve sözsüz iletişimin zaman içinde birlikte değiştiği yolundaki görüşümüzü destekler niteliktedir. Bir toplumdaki geçim biçimi ile, diğer bir söyleyişle üretim biçimi ile yaşama ve düşünme biçimleri arasında karşılıklı etkileşim varsa, o toplumdaki üretim biçimi de sözlü ve sözsüz iletişim tarzını etkileyebilir demektir. Örneğin, insanlar, üretim biçimlerine, yaptıkları işlere uygun kıyafetler giymeye ve konuşmaya yönelebilirler. Osmanlı köylüsü çifte-çubuğa giderken, her halde ağır kaftanlar, iri kavuklar giyemezdi; bunun yanı sıra, yöneten değil, yönetilen insanlar olan köylülere, kullandıkları sade dil yetiyordu. Oysa gerek

İstanbul'daki, gerekse İstanbul dışındaki yönetici kesimi, tarımla ve hayvancılıkla uğraşmadıkları için, ağır kıyafetler giyebilirlerdi. Üstelik ağır kıyafetler, iri kavuklar, statü simgesiydi; yöneticilere özgü idi. Yöneticiler, kıyafetleriyle yönetilenlerden üstün oldukları gibi, kullandıkları dille de onlardan üstün olmaya yöneldiler; öğrenilmesi kolay olmayan bir dil edindiler. Böylece sözlü iletişim ile sözsüz iletişim aracı olan kıyafet arasında bütünlük sağlanmış oldu.⁴

⁴. a. g. e., s: 34-37.

II. BÖLÜM

II) İNSANIN BEDEN DİLİ

1. Beden Dili: Sözsüz İletişim

Yirminci yüzyılın sonlarına yaklaşırken yeni bir bilim adamı türünün ortaya çıkışına tanık oluyoruz. Bu bilim adamı sözel olmayan iletişim biçimleriyle ilgilenir. Bir kuş gözlemcisi nasıl kuşları ve onların davranışlarını seyretmekten haz duyarsa sözel olmayan iletişim biçimleriyle uğraşan bilim adamı da insanların sözel olmayan hareket ve işaretlerini seyretmekten zevk alır. Sosyal etkinliklerde, plajlarda, televizyonda, işyerinde veya insan etkileşimlerinin olduğu her yerde onları seyreder. Sonuçta o, kendisi hakkında daha fazla şey öğrenebilmek ve başkalarıyla ilişkilerini geliştirebilmek amacıyla türdeşleri olan insanların hareketleri hakkında bilgi edinmek isteyen bir davranış öğrencisinden başka bir şey değildir.

İnsanın bir milyon yıl veya daha uzun süren evrimi boyunca iletişimin sözel olmayan yönlerinin sadece 1960'lardan beridir aktif olarak incelenmeye başlanmış olması ve kamuoyunun bunların varlığından haberdar olmasının 1970'te Julius Fast'ın vücut diliyle ilgili bir kitap yayınlamasından sonra gerçekleşmesi neredeyse inanılmaz gelmektedir. Fast'ın kitabı davranış bilimcilerin sözel olmayan iletişim konusunda o güne kadar yaptıkları çalışmaların bir özeti niteliğindedir ve bugün bile pek çok kimse bırakın vücut dilinin yaşamlarındaki önemini bilmeyi böyle bir şeyin varlığının bile farkında değildir.

Charlie Chaplin ve pek çok başka sessiz film aktörü sözel olmayan iletişim becerilerinin öncüleriydi. Sözel olmayan iletişim perdede kullanılabilen tek iletişim yoluydu. Her aktör davranışlarını ve diğer vücut işaretlerini etkin bir iletişim için ne kadar iyi şekilde kullanabildiğine göre iyi veya kötü aktör olarak

sınıflandırılmaktaydı. Sesli filmler popülerleşip oyunculuğun sözel olmayan yönlerine daha az önem verilmeye başlandıkça pek çok sessiz film aktörü silindi ve sadece iyi sözel becerilere sahip olanlar sıvrıldı.

Vücut dilinin teknik olarak incelenmesine gelince belki de en önemli yirminci yüzyıl öncesi eser Charles Darwin'in 1872'de yayınlanmış olan İnsanlarda ve Hayvanlarda Duyguların İfade Edilmesi kitabıydı. Yüz ifadeleri ve vücut diliyle ilgili modern çalışmalar bu kitaptan türedi ve o günden bugüne Darwin'in fikir ve gözlemlerinden pek çoğu dünyanın dört bir yanındaki araştırmacılar tarafından doğrulandı. O günden beri araştırmacılar neredeyse bir milyon sözel olmayan hareket ve işaret kaydetmişlerdir. Albert Mehrabian bir mesajın toplam etkisinin yaklaşık yüzde 7'sinin sözel (sadece sözcükler), yüzde 38'inin sesli (ses tonu, sesin yükselip alçalması ve diğer sesler) ve yüzde 55'inin de sözel olmayan öğelerden oluştuğunu ortaya koymuştur.

Araştırmacıların çoğuna göre sözel kanal temelde bilgi aktarmak için kullanılırken sözel olmayan kanal da kişiler arası tavırların aktarılmasında kullanılır ve bazı durumlarda sözel mesajların yerini tutar. Örneğin bir kadın bir erkeğe "öldürücü bir bakış" atabilir ve bu durumda karşısındaki erkeğe hiç ağzını açmadan çok açık bir mesaj gönderir.

Pek çok kişi insanların halen biyolojik olarak hayvan olduklarını kabul etmekte zorlanır. Homo sapiens, bir tür primattır. İki bacağı üzerinde yürümeyi öğrenmiş olan ve akıllı, ileri bir beyne sahip bir tür tüysüz maymun. Tüm diğer türler gibi biz de hareketlerimizi, tepkilerimizi, vücut dili ve davranışlarımızı kontrol eden biyolojik kuralların egemenliği altındayız. İnsan denen hayvanın, sesiyle anlattığı hikayeden tamamen bambaşka bir hikaye anlatabilen duruş, hareket ve davranışlarının çok ender farkına varması ise gerçekten şaşırtıcıdır.¹

¹. PEASE, Allan, (Body Language) Beden Dili, Rota Yayınları, İstanbul, 1997, s: 9-11.

Pons-test (profile of nonverbal sensitivity) araştırmaları oldukça ilginç sonuçlar vermiştir. Bu yöntem Rosenthal ve diğer psikologlar tarafından geliştirilmiştir. Bu yöntemin çıkış noktası; herkesin beden dilini etkili bir şekilde kullanamaması, aynı derecede iyi çözümlenememesi ve bu farkların nereden kaynaklandığı sorusu olmuştur.

*Sözsüz sinyalleri anlama kabiliyeti 20-30 yaşlarında oldukça kişisel seviyededir. Bazen de 'geriye adım' görölür: Küçük çocuklar, büyüklere göre ses farklarını genellikle daha iyi ayırt ederler.

*Değişik yaşlardaki kadınların %80'inin erkeklere göre daha iyi olması, düşündürücü bir noktadır. Bu fark, özellikle negatif duyguların ve tamamen sözsüz iletişim olgularının değerlendirilmesinde bariz bir şekilde ortaya çıkıyor. Acaba bu farklılık kadınların bağımlı bir durumda olmaları dolayısıyla sözsüz sinyallere dikkat etmeyi öğrenmeleri ve dominant olan erkeklerin duygularına bağımlı hareket etmelerinden mi kaynaklanıyor? Bebeklerle ve çocuklarla ilgilenmek zorunda olmaları, onları vücudun mesajlarına daha duyarlı mı kılıyor?

*Testte ölçülen duyarlılığa göre, beden dilinin önemli olduğu mesleklerde kişiler arasında şöyle bir derecelendirme söz konusudur: Oyuncular, beden dili dalındaki bilim adamları, güzel sanat öğrencileri, tıp doktorları, öğretmenler ve iş adamları.

*Her kültür çevresinde bu testi uygulamak mümkün değildir. Bu test insanların kendilerini ifade etme tarzlarının 'evrensel' (Darwin, Ekman, Eibl-Eibesfeldt ve başkaları tarafından araştırılmıştır) olduğu kadar, kültürel (Birdwhistell araştırmıştır) kaynakları da olduğunu göstermiştir.

Bu test ile yapılan araştırmaların en önemli sonucu şudur: Genellikle iletişim yeteneği için dili iyi kullanabilmek önemlidir. Ancak bu yeteneğin yanı sıra beden dilini kullanabilmek çok önemli bir yer teşkil etmektedir.

Son zamanlarda ortaya çıkan bir başka araştırma alanı, beyin ve vücut yanları ile ilgili farklılıklar tespit etmektedir. Beynin sağ yarısı bütünsel işleyen tasavvur ve duygularımız ile ilgilidir; sol yarısı ise mantıklı düşünme ve dil yetisini sağlar. Böylece beynin sağ yarısı aynı zamanda bilgileri değerlendirir, örneğin bütün yüzü kapsar ve benzerlikler tespit edebilir. Sol taraf ise 'analog' değil, 'dijital' işler, yani kavramsal titizlikle ve incelikleri (örneğin bir kırıksık) işler. Bu farkı şöyle bir karşılaştırma ile daha iyi anlayabiliriz: Bir yanda hisler ve yaratıcılık, diğer yanda rasyonel düşünme ve analiz. Sağ beyin yarısı, vücudun sol yarısını etkiler ve tersi. Bu nedenle sol el için 'duyusal' olduğu söylenir. Ancak mimik ifadelerinin daha çok sağ beyin yarısı tarafından idare edilmesi sebebiyle, yüzün sol tarafında duygusallık daha kuvvetli ortaya çıkar; eğer ifade gerçekten duygusal değilse, bilakis isteyerek sol beyin yarısı tarafından idare ediliyorsa, asimetrik 'sahte' gülümseme ortaya çıkabilir.

Resimsel düşünceyi geliştiren bir terapiden elde edilen deneyimler sayesinde, göz hareketlerinin yönlerinin tespiti ile daha ayrıntılı sonuçlar çıkarılmak istenmektedir: 'Hatıraları' düşünme (duygusal) bakışların sola çevrilmesi, 'tasavvur etme' (dilsel ve mantıksal kuralların uygulanması) bakışların sağa çevrilmesi demektir. Ayrıca hatıraların ve tasavvurların türüne göre şöyle bir sonuç çıkarılmak istenmektedir: görsel iseler (yukarı) akustikle ilgili iseler (orta) veya bedensel hareketle ilgili iseler (aşağı). Buna göre hatıralar bakışı sola çevirir, eğer görsel iseler; yukarı (örneğin tatilde gördüğümüz yerlerin hatırlanması) ve akustikle ilgili iseler yatay. (Sol aşağıya yöneltilen bakışın, anlama zorluğu vb. durumlarda ortaya çıktığı söylenmektedir.) Sağa doğru bakmak ise, tasavvur etme ve düşünerek birtakım şeylerin oluşturulması demektir. Eğer düşünce görsel ise, sağa doğru olan bu hareket yukarıya yönelir; akustik ile ilgili ise o zaman bakışlar yataydır. (Sağ aşağıya doğru olan bakışın şiddetli duygusallık durumlarında ortaya çıktığı söylenmektedir.) Her durumda gözlemlene açısından uygulama çok zordur ve uzun kişisel deney süreci gerektirir. Sadece solak kişilerde bütün bu olguların tam tersine yansıdığını değil, bazı

sınırlayıcı araştırma sonuçlarının da çok dikkatli değerlendirilmesi gerektiğini gözden kaçırmamak gerekir.

Beden dili araştırmaları hakkında bilgi edinildikten sonra, bütün bu imkânların ticari ve politik amaçlar için nasıl kullanıldığı akla gelir.

Beden dili uzmanları bazı reklam gösterilerinin tüketiciler üzerinde nasıl bir etki bıraktığını araştırabilirler. Ticaret açısından da, birtakım reklam posterlerinin, üzerlerindeki kişilerin tezat vücut sinyalleri teşhir etmeleri dolayısıyla şaşırtıcı olmalarını bilmek gerekli olabilir.

Bazı politikacıların retorik dersi almaları ve kendi beden dilleri üzerinde çalışmalarını elbette ki yasaldır. Ancak şu soruyu sormamıza müsaade etmelidirler: Teşhir ettikleri ifade gerçek tutumlarını yansıtıyor mu, yoksa sadece kendi kişilikleri ile hiçbir zaman bağdaştıramayacakları birtakım hareketleri, duruşları ve ses tonlarını mı taklit ediyorlar? Bu, kayda alınmış konuşmaların tekrarı için de geçerlidir. Tekrar yayınlanırken teknik gereçlerle sesin frekansının yükseltip alçaltılabilmesi mümkündür ve dolayısıyla bu frekans farkı dinleyicide değişik duygusal etki yaratır.

Kişilerin kendi vücutlarından aldıkları mesajlar da çok önemlidir. Kişinin vücudu duruşu, hareketleri, sesinin tonu, mimiği, ayakta duruş tarzı, yürüyüşü ve oturuşu; hatta yüz hatları, bakışlarının canlı veya anlamsız oluşu ile, acı ve gerginlikleri ile, onun kim olduğunu ve hayatı boyunca nasıl bu hale geldiğini anlatır.²

İnsanlar konuşarak anlaşmayı geliştirmeden önce, beden dilleriyle anlaşılırdı. Beden dili insanların ilk anlaşma aracı ve ilk dili olmuştur. Bedenlerinin dili aracılığıyla insanlar duygularını, düşüncelerini, isteklerini, ihtiyaçlarını ve ruhsal zenginliklerini başka insanlarla paylaşmışlardır.

Bugün artık geçmişte olduğu gibi beden ve ruh birbirinden ayrı olarak düşünülmemektedir. Ruh ve beden birbirinden ayrılmaz bir bütündür.

². Prof. Dr. Shober, Otto, *Beden Dili (Davranış Anahtarı)*, Arion Yay., İstanbul, 1999, s: 177-182.

Bedenimiz iç dünyamızı saran bir eldivendir ve varlığımızın dünyaya açılışıdır. Bu varlık ancak bilinçli bir duyarlılıkla kavranabilir.

Halk arasındaki yaygın görüşlerin ve dinlerdeki cezalandırıcı yaklaşımların etkisiyle; beden isteklerinden kaçınılması ve bedeninin terbiye edilmesi gerekir. Bedensel arzular ahlaka aykırıdır ve günahdır. Bu anlayış açısından beden olumsuz bir varlık olarak algılanır.

Biz kendimizi ve çevremizi ancak kendi bedenimizle algılayabiliriz.

Sinir sistemi ve duyu organları çevreden aldıkları uyarıları beyne gönderirler. Bu uyarılar beyinde iki yönlü değerlendirilir. Birincisi yaşantının kendisinin, ikincisi de bu yaşantının hoş veya nahos olarak değerlendirilmesidir. Bu değerlendirmeleri kullanarak dünyaya karşı kendi ihtiyaçlarımız doğrultusunda bir tavır alırız.

Ana dilimizden başka bir dil öğrenmek için, zaman ve enerji harcarız. Bir yabancı dili, iyi öğrendiğimiz ölçüde kendimizi daha iyi ifade edebilir, karşımızdakini daha iyi anlarız. Temel dilimiz olan bedenimizin dilini öğrenmek için neden zaman ayırmadığımızı anlamak güçtür. Duyguların ve düşüncelerin kelimelere dökülmediği durumlarda bunu çok açık olarak hissederiz. Böyle anlarda bir bakış, başın bir dönüşü, kavrayan bir jest, savunucu bir mimik binlerce kelimedenden fazla anlam taşır. İnsanlar kelimeleri, çoğunlukla gerçek duygu ve düşüncelerini örtmek için kullanırlar.

Bir bebeği gözleyerek, ailesinin ondan beklediği beden davranışlarını zamanla nasıl geliştirdiğini izleyebiliriz. Bu olmasaydı, bebeğin ailesi tarafından anlaşılması mümkün olamazdı. Gelişim temel olarak daima aynı kalıbı izler ve çocuk, bedeninin davranışlarını içinde yaşadığı aile çevresine uydurur.

Genç bireyler de yaşadıkları çevrede duygu ve düşüncelerini beden dilleriyle kelimelerden çok daha açık bir şekilde ifade ederler.

Genç bir insanın elini sallaması ve omuzlarını silkmesini, yaşlıları kayıtsızlık ve isteksizlik olarak algılamak, bu onların öfkelenmelerine sebep olur. Böylece bir yanlış anlama giderek bir çatışmaya dönüşür.

Bu yanlış anlamamanın sebebini kavramak çok kolaydır. Yetişkinlerin sosyal rollerdeki beden dilinin başka bir kodu vardır. Bütün yetişkinler işyerlerinde ve toplumsal rollerinde belirli beklentileri karşılamak zorundadır. Bir işçi, bir yönetici, bir doktor, bir şoför için farklı davranış kuralları söz konusudur. Bu beklenti ve normlar beden dilini de şekillendirir. Beden dili aynı zamanda bize sosyal rolleri gösteren bir aynadır.

Sosyal statü ve bir grup içindeki hiyerarşi, bireyin kendisini grup içinde algılayışı, grubun yapısı ve insanların toplumsal konumlarını beden dilleri ile yansıtmalarından anlaşılır. Beden dilinin kelimelerden çok daha kolay anlaşılma özelliği ise hiç değişmez.

İnsan hayat boyunca çoğunlukla farkında olmaksızın günlük beden dilini son derece etkili olarak kullanır. Ancak bedenini, kelimeleri kontrol ettiği gibi kontrol edemez. Bedenimiz olaylara veya durumlara karşı çok daha fazla kendiliğinden – tepkiler verir. Gerçek duygu ve düşüncelerimizi kelimelerin arkasına gizlemek belki mümkündür ama, beden dilimizi gizlememiz çok kere mümkün değildir. Duygu ve düşüncelerin anlaşılmasında kelimeler değil, beden esastır.

İnsan bilerek veya bilmeyerek yaptığı hareketlerle sadece karşısındaki kişiyi değil, büyük toplulukları bile, -onlar bunu tam anlamı ile farketmeden- etkilemekte ve yönlendirmektedir.

İnsanın kendini dış dünyaya karşı ortaya koyuş biçiminin temeli göğüs açıklığını, bir başka deyişle, merkezini kullanma biçimidir. Başka hiçbir özelliğine bakmaksızın, sadece göğüs açıklığına bakarak bir insanın kişilik yapısı ve içinde bulunduğu duygu durumu konusunda bilgi sahibi olmak mümkündür.

Merkezin göğüs üzerinde kesişen bir yatay ve dikey eksen üzerinde dengeli olarak durması, omuzların geriye doğru genişlemeden dik olarak tutulması kendini kabul ettiren, güvenli bir görünüş ortaya koyar.

Merkezlerini ölçülü bir şekilde dünyaya açan insanlar büyük çoğunlukla diğer insanlarla sağlıklı ilişkiler içindedir. Bu tür insanlar kendi haklarını korudukları gibi karşılarındaki kişinin haklarına da saygı duyarlar.

İnsanın merkezini kullanma biçimini ve temel beden duruş özelliğini tanımının sağladığı en önemli yarar, yalnızca çevredeki kişileri doğru değerlendirmek değildir. Bu özelliklerin farkında olmak, kişinin kendi hayatında çok temel değişiklikler yapar.

İnsanlar büyük çoğunlukla içlerinden geldiği gibi davrandıklarını düşünürler. Oysa yakın zamanda yapılan araştırmalar, insanların hissettikleri gibi davranmaktan çok, davrandıkları gibi hissettiklerini ortaya koymuştur.

Canı sıkılan bir insanın kaşları çatık, yüzü asık, omuzları düşük ve merkezi kapalıdır. Hepimiz sık sık, sebepsiz bir can sıkıntısı yaşarız. Oysa çok kere kaşlarımızı çattığımız, yüzümüzü astığımız ve omuzlarımızı düşürüp, merkezimizi kapattığımız için canımızın sıkıldığını düşünmeyiz. İnsan hangi davranışını dışlaştırırsa, bir süre sonra beden kimyasında meydana gelen değişiklikler sebebiyle o yönde duygular yaşamaya başlar. Sıkıntılı bir insan gibi davranmak iç sıkıntısının artmasına sebep olur.³

2. İnsan Davranışları ve İletişim

İletişim, duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılmasıdır. İletişim sözcüğü Latince *communicare* kökünden gelmektedir ve dilimizde *komünikasyon*, *haberleşme* veya *bildirişim* sözcükleriyle de tanımlanır.

³. BALTAŞ. Z, BALTAŞ. A, *Bedenin Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s: 11-17.

Etkileşimin olduğu her yerde iletişim ve iletişimin olduğu her yerde de etkileşim vardır. Bu iki olgu birbirlerinin vazgeçilmez parçalarıdır.

İnsanlar arası iletişimler temel olarak duygu ve düşünce alışverişini yürütme düzenleridir. Burada ana öge “anlatmak”tır. İletişimi kuran ve başlatan kişi kendisini, duygu ve düşünce dünyasını, ilişkilerini, ilişkilerinin kendisindeki karşılıklarını açıklamak ve karşısındakine iletmek ister. Kişilerin anlatma eylemlerinin iletişim açısından amacı “anlaşılma”dır.

İnsanlar arası iletişim sadece bir bilgi alışverişi değildir. Duygu ve düşüncelerin bir bilgi olarak aktarılmasındaki eylemler ve bu eylemlerin biçimi iletişimin özünü yapılandırır. Bu, iletişimin evrensel yönüdür. Bilgiyi verişi biçimi, bir başka deyişle, sözlerin bedendeki karşılıkları, iletişimi değerlendirmemizde ikinci önemli noktadır. İletişimde bilgilenmek ve öğrenmek “anlamak” değildir. İletişimin ana amacı anlayarak kavramaktır.

İletişim başka bir kişiyle birlikte yapılandırılan bir süreçtir. İletişim, onu oluşturan bireylerden birinin aktif oluşu, diğerinin ise bu eylemi seyredişi ile kurulamaz. Eğer alıcı kişi hazır değilse, iletişim yolu tıkanır. Böyle bir ilişki; düşündüğümüz anlamda doğru ve sağlıklı bir anlama ve anlaşma doğurmaz.

Kısacası iletişimden söz edebilmek için ortak bir platformda buluşmaya gerek vardır. Bu ortak platformda en az iki kişi, ortak paylaşım içinde iletişimi sürdürebilir.

İletişimi kelimeler, eller, gözler gibi bütünlüğünden soyutlayarak ve süreçteki bir kesite bakarak değerlendirmeye çalışmak bizi yanıltabilir. Sözsüz iletişim işaretlerini veya sözlü iletişim içeriğini tek tek değerlendirerek sonuçlara varmak yanıltıcı olabilir.

İletişim biçimindeki bütün özellikler ve iletişim süreci, iletişimin birbirinden ayrılmayan parçalarıdır.

Beden dilimizle verdiğimiz mesajlar insanlarla anlaşmamızda en temel araçtır. Hem yakın çevremizde, hem daha geniş sosyal hayatımızda, hem de farklı ülke insanları ile ilişkilerimizde öncelikle beden dilimizi kullanırız ve onların beden dilleri ile anlattıklarını çözmeye çalışırız.

İletişim kurduğumuz kişilerle kültürümüzdeki ortak özellikler ne ölçüde fazlaysa birbirimizin beden dilini anlamamız da o kadar kolaylaşır.

Aile çevresinden daha geniş bir sosyal çevreye geçtiğimizde yine beden dilimizin temel anlaşma aracımız olmaya devam ettiğini görürüz.

Beden dili ilişkilerimizde kültürel farklar arttıkça, yabancı bir ülkede çevremizdeki insanların duygu ve düşünce akışını değerlendirebilmemiz oldukça güçleşebilir.

Farklı kültür gruplarına girdikçe sözsüz iletişim mesajlarının ayrıntılarını değerlendirmek zorlaşır. Grupların sessiz dillerini anlamak için önemli ölçüde bilgilenmeye ihtiyaç vardır. Bunun için o insanların kültürünü, ilişkilerini, iletişimlerini ve dünyaya bakışlarını tanımak gerekir. Kültür, tarih boyunca insanın doğayla ve insanla ortaya çıkmış problemlerinin ve zorlanmalarının çözüm biçimidir.

Bir başka açıdan kültür, gittikçe karmaşıklaşan yaşamla başa çıkabilmesi için insanın bilgiyi kodlama modelidir. Kodlanan bilgi iletişim araçlarıyla aktarılıp, paylaşıldığı için, kültür ve iletişim birbirleriyle iç içedir.

Bilgi, kültürün özüdür. İnsan yaşamının gelişmesi ve devamı için bilgiyi araştırır, oluşturur ve iletir. Kültür ve iletişimin birbirlerine sıkı sıkıya bağlılıklarının sebebi budur.

Bilginin alınışı, değerlendirilişi, geri bildirim ve bunlar için gerekli olan enerji insan bedeninin ve organizmasının büyük ve çok gelişmiş bir haberleşme sistemi olduğunu gösterir. İnsanın bir yönü ile iç faaliyetleri, bir yönü ile de davranışları bu haberleşme sistemi içinde yer alarak düzenlenir.

Bir sistem bilgi akışını geliştirdiği ve bu bilgileri işlediği ölçüde üstünlük kazanır. Dolayısıyla insan sahip olduğu karmaşık "bilgi işleme" sistemiyle, bilgiyi diğer canlılardan daha farklı düzeyde alır ve değerlendirir.

Biz çevremizdeki dünyadan sadece belirli uyaranları seçer ve duyu organlarımız yoluyla sadece bunları algılarız. Bu konuda son derece seçici davranırız. ve dış dünyadaki sayısız bilgi arasından sadece ihtiyacımız olanları ve ihtiyacımız olacağına inandıklarımızı seçeriz.⁴

3. Semboller ve Statüler

Her grup kendine ait sosyal düzenini oluşturur. Temeli hiyerarşik düzene dayalıdır. Bu güç piramidinde güçlü olan en tepe noktada yerini alır, arkasından gelen baskılara kendini kanıtlayabildiği sürece buradaki yerini koruyabilir. Bu sıralama kendi aralarındaki güç düşünce durumuna göre ayarlanır ve sürekli rekabeti ortadan kaldırır. Bu rekabet savaşı tüm grup üyeleri tarafından takip edilir ve önemsenir. Bu hiyerarşik düzenin içindeki değişimler kişinin çıkışını belirler. Burada istisnalar önceliklerle bağlantılıdır. Bir sürü içinde ağaçtaki en yüksek ve en rahat uyuma yeri baştaki maymuna aittir, buradan daha etraflı bir görüş alanı vardır: Hem dışardan gelecek tehlikelere karşı grubunu korumak hem diğerlerinden kendini muhafaza etmek için. O, hem iyi besini alma hem de istediği yerde istediği teritoryumda bulunma hakkına sahiptir, ancak diğerleri onun sahip olduğu haklara sahip olamazlar. O'na duyulan saygıdan tanınan teritoryumdan, sahip oldukları onun sembolü halini alır, onun yeri; statü sembolüdür.

İnsanlar arasında bu çok da değişik değildir. Ancak onların biraz daha karmaşık akıllı varlıklar oluşu, karmaşık sosyal düzen içerisinde yaşıyor olmaları sebeplerin oluşumların tersine dönmesine yol açabiliyor. Böyle olunca onların düşünebilme

⁴ a. g. e., s: 19-23.

yetenekleri ya da tecrübeleri, nesnelere değer vermiyor. Tersine bu nesneye sahip olmak onlara sosyal çevrelerinde bir seviye belirliyor.

Önce yetişkin olmak gerekli sosyal çevre içinde bir seviye sahibi olmak için bu şart. Sonra güç ve büyüklükle rekabet yaratılmalı, hak edilen statü belirlenmeli ya da hak edilen seviye belirtilmeli.

Yani çocuklar henüz yetişkin olmadıklarından bu sosyal çevre içinde ayrı bir tat alıyorlar, söz hakları henüz yeterli gelişmedikleri bu tip sınıflandırmalardan muaf sayılıyorlar. Ne karşı cinsle rekabet içindeler ne de rivalite içinde pozisyon kavgasındalar. Onların davranış sinyalleri yetişkinlerde koruma etkisi yarattığından kendilerine daha da provoke edici davranışlarda bulunma hakkı tanıyor, aynı zamanda agresif davranışları bloke edebiliyorlar.

Yetişkin olmak sadece bedenin büyümesi ile bağlantılı değil, yani güç ve büyüklük aynı zamanda cinsel işaretlerin sekonder gelişimi de önemli. Göğüsler gelişiyor, kıllar beliriyor, erkeğin yüzünde sakal çıkıyor. Bu sinyallerin tonlanması ve aynı zamanda yetişkin statüsüne ulaşmak etki sahibi olmak demektir. Eski zamanlarda doğal ortamlarda bu böyleydi herhalde. Ancak insanların sosyal düzeylerinde bazı doğal sinyaller karmaşa içine girmiş. Yaşlılık aynı zamanda tekrar primitiv zamanlara geri dönüyoruz şeklinde algılanıyor. Batı çevrelerinde en geçerli olan gençlik enerjik görünüm; sanki bu üst noktadan iniş hiç olmayacakmış gibi. Bıyıklar kesiliyor, saçlar boyanıyor, rejimler yapılıyor, kozmetik yardımlar alınıyor hepsi sadece biraz daha genç görünebilmek için yapılıyor.

Bizim topluluğumuzun statü sembolleri;

*Her çeşit unvan,

*Politik görevler, mesleki pozisyonlar,

*Sahip olunanlar.

Aslına bakarsanız tüm bu statü semboller materyal değerler ve çevre içindeki güç ile eşit tutulmakta. Para ile bir teritoryum satın alıyor, güç ve seviye sahibi oluyor. Ruh sadece bir unvan etkisi olan yani güç ile var olunca sayılıyor. Ama en büyük etik yine maddesel; Büyük bir ev, ağır bir araba, pahalı giysiler, değerli mücevherler, güzel bir kadın, zengin bir adam ideal kabul ediliyor.

Statü sembolleri de diğerleri için oryantasyondur. Bunlar toplum içindeki yerini, sosyal etkilerini gösteriyor; buna bağlı olarak güç ilişkilerini tahmin ederek onunla girilecek ilişki belirlenebiliyor. Bu zorlama aynı zamanda bir alt seviyeye bağlı insanları ürkütebilir ve insanlarla olan diyalog kopar. Statü sembolleri uygun oldukları anda kabul görülürler. Uygun statü sembollerinin olduğu yerde aykırı gelen ve gereksiz hava atmaya kalkan kişiler geri çekileceklerdir. Tevazu göstermek serbest, (Understatement) de yine ince yaşam şeklinin sembolü sayılır.

Davranış şekillerinin kendine özgü şekli de sosyal yaşam içinde seviye sembolüdür. Pahalı giysileri para bulan herkes alabilir, ancak bu ince tarzı edinmek yıllar alan tecrübe ile gelişir. Böylece toplum içindeki bu elit kesim davranışları ile hemen tanınabilir hale gelmişlerdir: Doğru kapıları kimlikleri olan birçok kişiden daha kolay açabilirler.⁵

4. Beden Dilinin “Eli”

Eller insanın kullanabileceği en mükemmel araçlardır. Gerektiğinde öldürücü bir silahın ya da yaşam veren bir tedavinin aracı olabilirler. Karete ya da boks gibi sporlar ellerin bir silah olarak kullanılmasını öne çıkarırlar. Doktorlar bir hastalığın ne olduğunu anlamak için hastalarını önce elleriyle kontrol ederler.

Eller görmeyen insanların gözüdür aynı zamanda Braille alfabesi denen görme özürlüler için hazırlanmış, kabartmaların eller aracılığıyla algılanmasına dayanan

⁵. MOLCHO, Samy, Beden Dili, Gün Yay., İstanbul, 2000, s: 237-242.

sistem bu şekilde işler. Gözleri görmeyenler dünyayı ellerinin yardımıyla tanır, onunla bilirler.

Ellerimizin en önemli özelliği onları bir araç olarak kullanabilmemizdir kuşkusuz. Öyle ki başka araçları bile onların yardımıyla yaparız. Ellerin insan için bir araç olarak kullanılabilmesine yardımcı olan en önemli şey kuşkusuz baş parmağımızdır. Elin asıl işlevi olan yakalama ve kavrama, bütün öbür parmaklarla yüz yüze getirilebilen baş parmağın hareketleriyle ve beş parmağın bükülme yeteneğiyle gerçekleşir. Beyinle eller arasındaki bilgi alışverişi çaprazlamadır. Sol elle dokunulan nesnelere önce sağ yarı kürede algılanır. Öte yandan yazı yazması için sağ ele emir verme işini de beynin sol yarı küresi yapar.

Elin damar düzeni, dirsek kemiği atardamarı ve döner kemik atardamarı arasındaki ağzlaşmadan oluşan derin ve yüzeysel olmak üzere iki atardamarın dallarıyla sağlanır. Sinirler ise orta sinir, dirsek kemiği sinirleri ve döner kemik sinirlerinin dallarından gelir. Parmakları bükmeye ve açmaya yarayan kas kirişleri de elden geçer. İnsan dışındaki tüm omurgalılarda elin başlıca işlevi, tıpkı ayaklar gibi yürümeye yardımcı olmaktır. Oysa iki ayağı üzerinde yürüyen insan serbest kalan ellerini iş görmek için kullanır. Primatlar takımından olan hayvanlarda parmak uçlarında bulunan tırnakların iş görme yeteneğini arttırdığını görüyoruz.

El ayasında ve parmakların iç yüzünde avuç çizgileri ve parmak izi denilen kimileri yüzeysel, kimileri derince oyulmuş pek çok çizgi bulunur. Dokunma duyusuna yardımcı olan bu çizgilerin düzeni her türe özgü genel bir kalıba uyarsa da, hiçbir bireyde birbirinin eşi değildir. Bu nedenle insanın parmak izleri kimlik saptamasında kullanılır.

Dokunma duyusunun da en güçlü olduğu bölge ellerimiz, özellikle de parmak uçlarımızdır. Sıcaklığı ve soğukluğu parmak uçlarımızda yoğun olarak bulunan Ruffini alıcıları ve Krause cisimcikleri sayesinde algılarız.

Uzmanlar beynin büyüklüğüyle el becerilerinin artması arasındaki ilişkiyi insanın evriminde birbiriyle yakından bağlantılı iki süreç olarak görürler. Günümüzde el kemiklerinin gelişmesi X ışınlarıyla saptanıp incelenerek çocuklardaki büyüme hızı ve gelişme düzeyi incelenebilmektedir.

Ellerimiz için “dışarıdaki beynimiz” denir.⁶

⁶. TOK, Gökhan, Bilim ve Teknik, Ekim 1998, Sayı: 371, s: 68-69.

III. BÖLÜM

III) TOPLUM VE SANAT

Nerede olursa olsunlar, dünyanın her yerinde insanlar gruplar halinde yaşar. Bu gruplar, milyonların kaynaştığı Tokyo, Kalküta ve Londra gibi şehirlerde çok büyük; İngiltere'nin dağ köylerinde, Borneo'nun Kelabitlerinde, Polinezya'nın Tikopialarındaki gibi küçük; ya da Eskimo ve Chuckhilerin birbirlerinden uzak yaşayan ailelerinde olduğu gibi, küçücük olabilirler. Fakat ister büyük, ister küçük olsun, topluluklar daima şu özelliği kanıtlar; insanlar yalnız değil, birlikte yaşar.

Böyle bir gruba "toplum" deriz ve insanın, evriminin ilk gününden bu yana bu şekilde yaşadığını tahmin edebiliriz. İnsan, tek başına yaşayan bir hayvan değildir. Fakat, antropologların deyişiyle, toplum ruhu, sadece insanların sürü halinde yaşamasından ibaret olmayıp, aslında bu grupların "sosyal yapı" olarak adlandırılan bir yapıya sahip olması olgusudur. Bu kavram, insanların, belirli ve aralarındaki bağıntılar bir ölçüde tanımlanmış aile, aşiret veya millet gibi ünitelere ayrılmış oldukları olgusunu ortaya koymaktadır. Bu sosyal gruplaşmaların bazılarında üyelik arzuya bağlıdır, bazıları içinse seçme şansı yoktur; bir insan, bir aile veya klanda doğmayı kendi arzusuyla belirleyemez, fakat eşini, tenis kulübünü seçmekte veya Batı Afrika'daysa Nanamei Akpee "karşılıklı yardımlaşma" cemiyetine üye olmak için müracaat etmekte hürdür. Genel olarak ileri uygarlık insanları, sosyal yapının akrabalık, doğuştan belirli sosyal sınıf ve oturma yerleri temeline bağlı olarak katı bir şekilde süre gittiği ilkel kültür insanlarından daha fazla seçme şansına sahiptir. Fakat seçme şansının az veya çok oluşunu anlamak için en iyi yol, toplum yapılarını birlikte işleyen bir bütün olarak incelemektir; akrabalık ve evlilik, büyü, din ve tabular veya sınıflara ve klanlara bölünmenin düzenin tümünü ayakta tutan ve aksatmadan yürüten bir sistemin parçaları olduğu görülecektir. Bunların birlikte işleyişi öylesine parçalanmaz bir bütün oluşturmuştur ki, çeşitli kısımlarının

birbirlerinin yapısını belirledikleri söylenebilir. Bu bütünlenmenin bir başka sonucu da, hangi toplum söz konusu olursa olsun, bütünün kendini oluşturan parçaların toplamından daha büyük oluşudur.¹

1. Sanat

“Sanat” kelimesi dar anlamıyla daha çok “plastik” veya “görsel” (visual) dediğimiz sanatlara bağlanır, fakat aslında edebiyat ve musikî sanatlarını da içine almalıdır.

Bütün sanatlarda musikî haline gelme isteği olduğunu ilkin Schopenhauer söylemiştir, bu düşünce sık sık tekrarlanmış ve birçok anlaşmazlıklara yol açmıştır, bununla beraber Schopenhauer’in sözü büyük bir gerçeği ortaya koymuş oluyor. Schopenhauer müziğin soyut özelliklerini düşünüyordu; müzikte, belki yalnız müzikte araya başka amaçlarla kullanılan bir ifade vasıtası girmeksizin sanatçı dinleyiciye doğrudan doğruya hitap edebilir. Mimar sanatını başka işlere de yarayan binalarla ifade etmelidir. Şair günlük konuşmalarda geçen kelimeleri kullanmak zorundadır. Ressam çok defa görülen dünyanın resmiyle kendini anlatır. Sadece besteci hoş gitmekten başka bir amacı olmaksızın kendi iç dünyasıyla bir sanat eseri yaratmakta tamamen serbesttir. Fakat bütün sanatçılarda aynı istek vardır: hoş gitmek isteği; sanatın en basit ve kullanılan tanımı hoş giden biçimler yaratmak gayretidir. Bu biçimler bizim güzellik duygumuzu okşar ve güzellik duygumuzu okşayan da duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliği veya ahengidir.

Genel bir sanat teorisi şu düşünce ile başlamalıdır: insan, duyularının önüne konan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütlesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir. Güzellik duygusu hoş giden bağlantılar duygusudur. Çirkinlik duygusu da bunun tersidir. Bazı insanlar eşyanın fizik görünüşündeki ölçülerin tamamen farkında olmayabilirler.

¹. WELLS, Calvin, İnsan ve Dünyası, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s: 72-73.

Bazıları nasıl renk körü ise diğerleri de biçim, yüzey ve kütle bakımından kör olabilirler. Fakat renk körleri ne kadar azsa eşyanın görünüşünün farkında olmayanların da o kadar az olması akla yakındır. Bu insanları henüz gelişmemiş saymak daha doğru olur.

Güzellik için yapılan tanımlar en aşağı bir düzine kadardır, fakat tek mühim olan bahsetmiş olduğum fizik tanımdır. (Güzellik duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir) ve bu temele dayanarak kuracağımız bir sanat teorisi herhangi bir sanat teorisinin gerektirdiği derecede geniştir. Fakat belki de daha başlarken güzellik kavramının pek bağıntılı oluşu üzerinde durmak yerinde olur. Geriye sanatın güzellik ile mutlak bir bağıntısı olmadığını söylemek kalıyor. Sadece Yunanlıların kurduğu ve Avrupa'da klasik gelenek ile devam ettirilen güzellik kavramını kabul edersek, bu söz akla yakın olur. Güzellik kavramını müphem, çok defa aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul etmek bence en doğrusudur. Sanat bütün bu belirtileri içine almalıdır ve bir sanat öğrencisinin ciddiliği kendi güzellik duygusu ne olursa olsun, diğer devirlerdeki diğer insanların duygularının gerçek belirtilerini sanat sahasına kabul edebilmesiyle anlaşılır. Onun için primitif, klasik ve gotik aynı derecede ilgi çekicidir, ve o, zaman zaman değişen güzellik duygusunun değerlerini kıymetlendirmekten çok, her devrin gerçek ve sahtesini ayırmaya çalışmalıdır.

Sanat hakkındaki anlaşmazlıkların çoğu sanat ve güzellik kelimelerinin kullanılışındaki sebatsızlıktan ileri gelir. Tek sebat ettiğimiz bir şey varsa o da bu kelimelerin yanlış kullanılmasıdır denebilir. Öteden beri şöyle düşünürüz: Her güzellik sanattır veya her sanat güzelliktir. Güzel olmayan sanat değildir. Çirkinlik olan yerde sanat yoktur. Sanat ve güzelliği böylece bir saymamız sanatı genel olarak güzellik karşısında kesin bir duyusu olanlarda bile, sanatın güzellik olmadığı yerlerde bu düşünüş şuur altı bir engel haline gelir. Çünkü sanatın güzellik olması şart değildir: Bunu ne kadar sık ve ulu orta tekrarlasak yeridir. Bu meseleye ister tarihi (sanatın geçen yüzyıllardaki durumunu düşünerek), ister toplumsal (sanatın bütün

belirtileriyle bugünkü dünyadaki durumunu düşünerek) bir açıdan bakalım, sanatın çok defa güzellikle ilgisi olmadığını görürüz.

Güzelliğin en genel ve basit tanımı hoşça giden şey olmasıdır; böylece insanlar yemeği, koku almayı ve diğer fizik duyguları da sanat olarak kabul etmeye sürüklenmiş olurlar. Bu teorinin saçmalığının kolayca gösterilebilmesine rağmen bütün bir estetik okulu buna dayanmakta ve hatta son zamanlara kadar bu okul başta gelmekteydi. Bugün bu okulun yerine Benedetto Croce'ye dayanan bir estetik teorisi geçmiştir, ve bu teori bir eleştirme yağmuruna tutulmasına rağmen, genel doktrini daha önceki teorilerden çok daha aydınlatıcı olmuştur. Bu doktrine göre sanatı sezgi olarak tanımlamak en doğru yoldur. Güçlük "sezgi" ve "lirizm" gibi belirsiz terimlere dayanan böyle bir teorinin uygulanmasındadır. Fakat hemen görüyoruz ki bu teferruatlı ve geniş sanat teorisi "güzellik" kelimesi olmaksızın yürüyebiliyor.

Gerçekten güzellik kavramının tarihteki yeri pek geniş değildir. Bu kavram Yunanda doğuyor ve belli eski bir hayat felsefesinin tohumu oluyor. Bu felsefe aslında antropomorfik bir felsefeydi; bütün insan değerlerini yükseltiyor ve tanrıları sadece büyük ölçüde insanlar olarak görüyordu. Gerek sanat gerekse din tabiatın ve bilhassa tabiatın en yüksek noktası olan insanın yüceltilmesiydi. Klâsik sanatın örneği Belvedere Apollon'u veya Melos Afrodit'idir. Bunlar insanlığın mükemmel veya ideal örnekleri, mükemmel biçimli, mükemmel ölçülü, saf ve asil; tek kelimeyle güzeldirler. Bu güzellik tipi Roma'ya geçti ve Rönesans'da yeniden canlandırıldı. Biz hâlâ Rönesans geleneğini devam ettiriyoruz ve bizim için güzellik, günlük hayatımızın gereklerine yabancı, uzak bir ülkenin eski insanların yarattıkları bir ideal insan tipine sıkı sıkıya bağlıdır. Belki bu anlayış bir ideal olarak diğerleri kadar değerlidir, fakat bunun kabul edilmesi mümkün birkaç idealden sadece biri olduğunu anlamamız gerekir. Bu ideal, insandan çok tanrıya çevrili, zihni ve hayat dışı, soyut Bizans idealinden farklıdır. Bir idealden çok belki de bir yatıştırma, amansız ve esrarlı dünyaya karşı bir korku ifadesi olan Primitif idealden farklıdır. Soyut, insan dışı ve metafizik olmasına rağmen zihnden çok içgüdüsel olan Doğu idealinden de

farklıdır. Fakat düşünüş tarzımız o kadar kelimelere bağlıdır ki, bu “güzellik” kelimesini bile çoğu zaman boşuna sanatta ifadesini bulan bütün ideallere uydurmaya çalışıyoruz. Kendi kendimize karşı dürüst davranacak olursak kelimeleri yanlış kullanmaktaki suçumuzu er-geç anlarız. Bir Yunan Afroditi, bir Bizans Madonna’sı, Yeni Gine veya Fildişi sahilinden vahşi bir idol, bütün bunlar bu klasik güzellik anlamına girmez. Hattâ kelimelere kesin bir anlam vermek gerekirse idollerin güzel olmadığını veya çirkin olduğunu itiraf etmek zorunda kalırız. Fakat güzel veya çirkin bütün bu saydıklarımıza sanat eseri demeye hakkımız vardır.

Kabul etmeliyiz ki sanat, belli bir tek idealin plastik ifadesi değildir. Sanatçının plastik bir biçim verebildiği herhangi bir idealin ifadesidir. Her ne kadar ben sanat eserinde bazı biçim kuralları veya ahenkli bir yapı olduğunu düşünüyorsam da, bu mesele üzerinde fazla durmak istemiyorum, çünkü içten ve kendiliğinden bir çağrı olmakla değer kazanan sanat eserlerinin yapısını inceledikçe onları basit ve açık formüllere sokmanın ne kadar zor olduğunu görüyoruz. “Hiçbir kusursuz güzellik yoktur ki ölçülerinde biraz aykırılık olmasın”. Bunu bir Rönesans moralisti bile biliyordu.

Güzellik anlamının nasıl tanımlarsak tanımlayalım, teorik olduğunu kabul etmek zorundayız; güzelliğin soyut anlamı sanat gayretinin ancak ilk basamağıdır. Bu gayrete girişenler yaşayan insanlardır ve yaptıkları her şey hayatın bütün etkileri altındadır. Sanatta üç basamak vardır; bir, maddî özelliklerin algılanması- renkler, sesler, hareketler ve birçok karışık ve tanımlanamayan fizikî dış tepkiler; iki, bu gibi algıların hoşça giden biçimler ve kalıplara dökülmesi. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu veya heyecan ifadesini bulmuştur. Bu anlamda sanat, ne eksik ne de fazla ifadedir demek doğru olur. Şunu hiç unutmamalı (ki Croceçiler bazen unuturlar) bu anlamda ifade duygu alma ve (hoşça giden) biçim verme gibi daha önceki işlemlerin son basamağıdır. Şüphesiz ifade biçim verme

kaygısından apayrı da olabilir. Fakat o zaman da ifadenin karmakarışık hali ona sanat dememize engel olur.

Estetik veya algı ilmi yalnız ilk iki basamak ile ilgilidir, sanat bu gibi duygu değerlerinden daha çoğunu içine alabilir. Denilebilir ki, sanat tartışmalarındaki hemen bütün anlaşmazlıklar bu farkı göz önünde tutmamaktan ileri gelir, sadece sanat tarihine ait olan fikirler güzellik kavramı üzerine yapılan tartışmalara karıştırılıyor. Sanatın amacı ve güzelliğin özelliği içinden çıkılmaz şekilde birbirine karıştırılır. Sanatın amacı duyduğumuzu başkalarına ulaştırmaktır, güzellik ise bazı biçimlerin bize verdiği duyustur.

Sanattaki biçim elemanının insandaki devamlı karşılığı güzellik duygusudur. Değişmez olan duyarlıktır. Değişen, insanın algılarını ve zihnî hayatını soyutlaştırarak kendi kurduğu anlayıştır, -ve sanattaki değişken elemanı- yani ifadeyi- buna borçluyuz. "İfade"nin "biçim" in tam karşıtı olarak kullanılabileceğini sanmıyorum. İfade doğrudan doğruya duygu tepkilerini anlatan bir kelimedir, fakat sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginleme de kendi başına bir ifade tarzıdır. Ölçü, denge, ritm ve harmoni gibi terimlere ayrılabilen biçim aslında sezgiye dayanır, sanatçı çalışırken biçimi bir zihnî gayretle meydana getirmez, onu heyecanlarını yönelterek ve sınırlayarak bulur demek daha doğrudur, ve sanatı "biçim verme isteği" diye tanımladığımızda sadece zihnî bir çalışmayı değil tamamen iç güdülere bağlı bir çalışmayı kastediyoruz. Bu yüzden Primitif sanatın Yunan Sanatından güzellikçe daha aşağı olduğunu söyleyemeyiz, sanırım, daha aşağı bir uygarlık katında olsa bile aynı derecede, hattâ daha güzel bir biçim içgüdüsünden doğmuş olabilir. Devamlı biçim elemanlarını geçici ifade elemanlarından ayırt edemediğimiz müddetçe bir devrin sanat seviyesinden bahsedemeyiz.²

². READ, Herbert, Sanatın Anlamı, İş Bankası Yay., İstanbul, 1974, s: 17-23.

2. Estetik

Estetiğin tam olarak ne Güzel'in, Güzelliğin bilimi, ne de beğeni yargılarının bilimi oluşu, daha sağlam ve daha çok sayıda estetikçinin katıldığı bir başka kuramın ortaya atılmasına yol açmıştır. Estetiği genel sanat bilimi olarak tanımlayan kuramdır bu. Çoğunlukla Alman estetikçileri tarafından desteklenen –Max Dessoir'ı sayabiliriz bunların başında- bu kuramı, estetiği güzelin ve beğenenin değil sanatların felsefesi –bilimi değil- olarak tanımlayan Hegel'e kadar götürebilsek de yine de tamamen bir Alman kuramı sayamayız.

Estetiği, bütün estetik kategorilerin, niteliklerin kullanılışlarını inceleme işine bulaştırıran güçlüklerden kurtararak su götürmez biçimde pozitif bir alana yerleştiren XX. yüzyıl başlangıcındaki bu büyük dönüş hareketinin başında Tolstoy'u, onun "Sanat Nedir?" adlı incelemesini buluruz. Tolstoy bu incelemesinde (1898) Güzel düşüncesini eleştirdikten ve onu sanatın bir bozuluşu olarak aldıktan sonra, sanata toplumsal amaçları yönünde bir tanım bulmaya çalışır. Sanat pozitif bir olgudur. Sanat yapıtları tümü bir dünyayı oluşturur, kurar. Doğa'nın yasalarını, örneğin yapılar ve canlı varlıklar dünyasının hareketine egemen olan yasaları incelemek ne derece doğal bir şeyse, sanat yapıtlarının oluşturduğu bu dünyanın yasalarını incelemek de o derece doğal bir şeydir. Ancak, sanatın evrensel biliminden söz ederken, estetikle sanat tarihi arasındaki ayrımı da belirtmek gerekir. Sanat tarihi, mekânda ve zamanda yer almış olan tek tek olgularla uğraşır. Estetik ise genel olguları tümevarımla araştırırken sanat tarihinden açık bir şekilde ayrılır. Örneğin, herhangi bir kilisede bilmem kaçınıcı pencerenin vitrayının bilmem hangi havariyi temsil ettiğini, hangi tarihte yapıldığını söylemek sanat tarihçisinin işidir de; genel olarak vitray sanatından söz etmek, bu sanatın genel kurallarının resim sanatı kurallarından nerede ayrıldığını göstermek ve bu bilgileri, o vitrayı görenler üzerinde doğurduğu etkiyi açıklamak için özel durumlara uygulamak ise estetikçinin görevidir. Ancak bu iki disiplinin arasındaki sınır, bütün ayrıntıları ile tam olarak çizilemez. Yalnız denilebilir ki, sanat tarihçisinin zaman zaman estetik düşüncelere

başvurması ne derece kaçınılmaz ise estetikçinin de sanat tarihini tanınması o derece, belki ondan da çok gereklidir.

Böyle bir tanıma karşı yapılacak çıkışların ilki, tarih boyunca eksilmez bir dikkatle ilgi çekmiş bazı sorunların, bazı incelemelerin, örneğin doğal güzellikle ilgili sorun ve incelemelerin estetiğin alanı dışına çıkarılmış olmasıdır. Gerçekten de, İtalyan estetikçisi Benedetto Croce gibi bazı estetikçiler estetiğin bu alanını tamamen bir kenara atarlar. Croce'ye göre Güzel, daima, artistik yaratış süreci sonunda ulaşılan, başarılı şeydir.

İnsanın da bir parçası olduğu Doğa'nın yaratıcı gücünü yadsımak, sanatı nesnel kökeninden koparıp yalnızca düşünce alanına itmek olur bu.

Buna karşılık, sanatçının bir doğal güzellikten, diyelim bir gün batımından esinlendiği, bu doğal güzelliğin kendi üzerinde yaptığı etkiyi sanat izleyicisi üzerinde yeniden yaratmak için yapıtına koyduğu söylenirse, estetik olguyu yalnızca sanatla sınırlayan tanımın hesaba katmadığı şeyleri estetiğin alanı içine yeniden katmanın yollarını da bulmuş oluruz.

Bugün, ciddi metodolojik temeller arayan bir estetiğin en kullanışlı yönelimini temsil eden bu tanımın bu noktada sağlam, etkili ve daha açıklayıcı olacağı hemen görülebilir. Bu tanıma karşı çıkanların, Güzelliğe ve öteki estetik değerlere verilecek dikkatle, seyircinin doğa karşısındaki hatta bir sanat yapıtı karşısındaki duygularının incelenmesinin, estetikte ancak bağımlı ve uygun olmayan bir tarzda görüneceğini, estetik ile sanat biliminin iki ayrı, hatta birbirine rakip disiplin olduğunu söylemeleri doğru görünmemektedir. Çünkü biz, filozofik ve epistemolojik nedenlerle, doğadaki kurucu, düzenleyici süreçlerle sanatın benzerliğini, andırışını ifade ederken, bunda, estetik incelemelerin birliği için yetkin ve son derece uygun bir temel buluyoruz.

3. Güzellik

Estetik deyince, akla, oldum olası “Güzel” ve “Güzellik” kavramları gelir. Bugün hâlâ estetik, güzellik bilimi olarak açıklanmıyor mu birçoklarınca?

Günlük yaşamda çeşitli durumları görünümleri, davranışları, çeşitli nesnelere ve duyguları güzel sözcüğü ile niteleriz. Oysa bizim burada ilgileneceğimiz güzellik kavramı, gerek doğada, gerekse günlük yaşamda nerdeyse kendiliğinden var olan, ham olarak yaşamı sürdüren güzellikler değil bunların ve daha nicelerinin sanat olgusunda yansıyan biçimleridir, yani estetik değer olarak güzelliştir. Bu sınırlamayı, güzellik kavramını doğadan, dünyadan ve toplumsal yaşamdan soyutlamak için değil, bu kavramın değişirliğini, bağıntılığını göz önüne almaksızın bir mutlak güzellik kavramına giden ve böylece onu bir başka biçimde çevreden soyutlayan bir düşünce sisteminden ayrılmak ve sorunun sınırlarını daha iyi belirlemek için yapıyoruz.

Gerçekten de güzel kavramı antik estetiğin temel görüşlerinden birini meydana getirir. Antik estetiği diğerlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden biri, güzeli yalnızca açıklamakla kalmaması, yüzyıllarca klâsik olarak sürecek olan artistik kurallar saptayarak güzel kavramını tanımlamasıdır. Güzellik kavramı katkısız bir estetik değerdir. Ahlâk sorununun tüm olumlu çözüm yollarının soyut bir iyi kavramı; dinsel sorunların tüm olumlu çözüm yollarının soyut bir kutsal kavramı çerçevesinde toplandığı gibi, estetik sorununun tüm olumlu çözüm yolları da güzel kavramı çevresinde toplanmaktadır. Böylece mutlak güzel, mutlak güzellik kavramlarına kolayca varılmış olur.

Oysa tarih içinde çeşitli sanat olguları, sanat akımları, estetik düşünce sistemleri incelendiğinde güzel ve güzellik kavramının tek değişmeyen niteliğinin, değişkenliği, bağıntılılığı olduğu kolayca görülecektir.

“Hiçbir çağ, atalarının yapmış olduğu güzel şeylerle yetinmez, isteklerinin ölçüsüne göre, kendine kalan güzellik geleneklerinden açıkça ve bir hayli ayrı olan başka

şeyler çıkarır ortaya. Bu yeni görüş eskisini, gene de dışarı atmaz. Eski, güzelliğini sürdürür, ama eskiyi artık, niteliklerini, rengini değiştiren, ona başka bir ton veren bir çeşit sisin, ya da araya giren zaman perspektifi havasının ardından görürüz. Eski güzellik yeninin içinde toplanmıştır. Geçmişin güzel şeyleriyle en az yetinen, en ayrı, en devrimci, en başkaldırıcı ve kendince güzel şeyler yaratan çağ da güzelliğe en çok sahip olan çağ gibi görünür bize. Rönesans'ın devrimci ve yetinmeyen sanat yapıtlarını değerli bulurken, geçmiş zamanların güzel şeylerini tekrarlayıp duran yorgun biçimcilerin ya da Elenci Klasikçilerin yapıtlarında ilginç bir yan görmeyiz.”³

4. Sanat ve Estetik İlişkisi

Sanat ile, normal bir çocukluk döneminin ürünü diye nitelendirdiğimiz sanat arasındaki ayrıma eğilecek olursak, o zaman estetiğin bir başka belirleniminin bilincine varırız. Bu belirlenim, estetiğin daha sonraki gelişmesi açısından önemli bir rol oynar; doğanın koyduğu sınırların aşılmasıyla, kaynağını insanlar arasındaki ilişkilerde, insanların –toplum yaşamının bir gereği olarak- doğa ile giderek daha zenginleşen bir metabolizma içerisinde bulunmalarında ve nihayet insanların bir toplum içerisinde birleşmelerinde bulan kuralların egemenliği, sözünü ettiğimiz belirlenimi oluşturur. Bir yandan doğal sınırların geriye çekilişinin başlamış olması, öte yandan da aynı zamanda insanın giderek ilerleyen toplumsal yaşamının, insanlar tarafından insan için yaratılmış yeni bir “doğa” niteliği ile belirginleşmesi, Homeros'un eşsiz yanlarından birini oluşturan nedenler arasındadır. Mağara resimlerinin çelişkili güzelliğinde henüz bu “kılıfa bürünmüşlük” baskındır; doğal sınır henüz bir sınır niteliğiyle değil, ama insan yaşamının doğuştan taşıdığı bir çerçeve olarak görünür. Nesnel açıdan bakıldığında, insanoğlu hiç kuşkusuz daha bir kavramı dile getiren, boğumlanma ürünü ilk sözcüğüyle, bir iş yapmak amacıyla elini ilk oynatışıyla doğaya mutlak bağlılığa karşı başkaldırmış olur. Ancak doğanın sınırları dışına çıkış sırasında bu kendindeliği bilinçli bir kendiiçinliğe

³. DOĞAN, Mehmet. H., 100 Soruda Estetik, Gerçek Yay., İstanbul, 1975, s: 17-21.

dönüştürebilmek için akıl almaz uzunlukta bir yolun aşılması gereklidir. İnsanların bilincinde doğal sınırların geri çekilmesinin ilk adımlarını –yolu aynı zamanda hem aydınlatarak, hem de karartarak- geriden izleyen bir “dünya görüşü” niteliğindeki büyü, biçime dönüşecek bir kendiiçinliği gerek düşünce, gerekse biçimleme açısından olanaksız kılar. Homeros’un çocukluk çizgilerindeki normal öge, artık bu tür bir etkinin insanın kendisi üzerinde düşünmesini önleyemeyişine dayanır; buna karşılık aynı evrenin başka ürünlerinin çoğu açısından bu tür güçler etkinliğini korur. İnsanın gerek nesnel, gerekse öznel açıdan tümüyle doğa sınırlarından kurtulması olanaksızdır. Nesnel bakımdan olanaksızdır, çünkü insanın toplumsal çabalarının asıl önem taşıyan alanını her zaman toplum ile doğa arasındaki metabolizma ilişkisinin oluşturması bir zorunluluktur. İnsan doğayı kendi ereklerine ne denli bağlı kılarca kılınsın, onun üzerinde ne denli egemenlik kurarsa kursun, doğrudan doğruya bu egemenlik, doğanın “onsuz olunmazlığını” insanın uygulamalarının bir nesnesi kılar. Öznel açıdan söz konusu olanaksızlığın nedeni ise, insanoğlunun, ne ölçüde bir toplumsal varlığa dönüşmüş olursa olsun, dirimbilim açısından varlığını her zaman doğal bir varlık niteliğiyle sürdürmek zorunda oluşudur. O, insan olarak gerçi kendi emeğinin ürünüdür, ama bu niteliği ile erişebileceği şey, yalnızca hayvansı-dirimbilimsel yanlarını ileri ölçüde biçimlemek, birçok bakımlardan doğada bu yaratılış sürecinden önce var olmayan şeyler ortaya koyabilmektir; buna karşılık en yüksek ve doğadan en uzak olan yeteneklerin bile dirimbilimsel temel çözülmez biçimde bağlılığı korur. Böylece temel nitelikteki çelişki göreceleşmesini sürdürür ve kendini yeniden üretme sürecini giderek daha yüksek bir düzeyde yineler. Bunun nedenine gelince, bir yandan insanın dirimbilimsel özü onun insan oluşundan bu yana öze ilişkin, nitel bir değişime uğramamışken, öte yandan da gelişme süreci boyunca toplumsal yaşamın birer ürünü olan nitelikler ve tasarım biçimleri, oluşan her yeninin karşısına dolaysız etkileri ile “doğal” bir tutumla çıkacak, bir tür “ikinci doğa” oluşturacak biçimde yerleşirler. Bu yüzden gerçek evrimin akışı içerisinde gerçek doğal sınırların geri çekilmesi çoğu kez kaynağını toplumsal alışmada bulan

işte bu “ikinci doğa”ya karşı sürdürülen bir savaşla hemen hemen birbirine karışmış durumdadır.

Öykünme yoluyla biçimlenen dünyanın içeriği, bu devinimin akışı boyunca sürekli olarak kapsamını genişletir. Doğal sınırların geri çekilmesi denildiğinde, bu gerileme yalnızca sözcük anlamı açısından bir olumsuzluğu belirtmektedir; gerçekte ise toplum-doğa ilişkisinin, bu ikisi arasındaki alışverişin giderek yoğunlaşması ve zenginleşmesi söz konusudur. Bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak bu sürecin özneleri, başka deyişle toplumu oluşturan insanlar da kendi aralarında yoğun ve çok yönlü ilişkiler geliştirme gereğini duyarlar; bu durum onların iç belirlenimlerini de çoğaltır, çok yönlülüğe götürür. Böyle bir gelişmenin ne zaman ve hangi koşullar altında genel olarak kültürler üzerinde, özel olarak da sanatlar üzerinde destekleyici ya da karışıklık yaratıcı, engelleyici vb. etki yarattığı, gerek somut olaylarda gerekse genel düzeyde tarihsel materyalizmin çözmesi gereken bir sorundur. Durum ne olursa olsun, bu gelişme sırasında insanların günlük yaşamlarında yeni sorunlar, yeni içerikler ortaya çıkar; bunlar karşısında çözümlere varmak estetik öykünmeye, sanatsal biçimlemeye düşen bir iştir. Böylece –yine geniş bir tarihsel bakış açısından bakıldığında- sanat yapıtlarının dünya yaratıcı yanının zenginliği ve kapsamlı öz yapısı bu gelişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır. Sanatın gelişmesinin itici gücü, sanat ile günlük yaşam arasındaki bağıntıdan başka bir şey değildir; günlük yaşamın sanatın önüne koyduğu yeni sorunları sözünü ettiğimiz gelişme sanatsal anlamda çözmek zorundadır.⁴

5. Sanatta Biçimlendirme

“Sanatsal biçim” kavramı, estetik bilimine, İngilizce’deki “tasarım” terimi karşılığında girmiştir (buna uyularak da, biçimlendiren kişiye “tasarımcı” denmiştir). Ancak biz burada bu kavramı daha geniş anlamda ele almak istiyoruz; çünkü, her

⁴. LUKACS, Georg, Estetik II, Payel Yay., İstanbul, 1981, s: 45-48.

sanat yapıtı, dış biçimine bakılarak, kendine özgü maddi bir biçimlendirme olarak görülebilir. Bu terim, dilbiliminde kullanıldığı gibi (“dilini biçimlenmesi”), endüstri ürünlerinin tasarımı için de kullanılmaktadır.

Sanatın yaratıcı gücü yönünün kendi bir özelliği olarak “biçimlendirme” kavramını kullanmamızın nedeni, burada söz konusu edilecek olan sanatsal biçimin niteliklerini daha tam olarak tanımlayabilecek başka bir sözcük bulamamış olmamızdandır.

Estetik biliminde, biçimciliğe karşı verilen savaştan kalma bir tutum olarak, sanat biçiminin çözümlenmesi işinin göz önüne alınmayışı, biçimin yapısı, biçimin kuruluşunun yasaları, biçimin içerik karşısındaki görece bağımsızlığı ve biçimin kendine özgü işlevleri gibi bir çok konuların şimdiye kadar diyalektik maddeci açıdan ele alınamamış olmasına yol açmıştır. Bu yüzden, ya sanat biçimiyle ilgili biçimci anlayışların karşısına bir şey çıkarılmamış, ya da biçim üstüne, gerçek olgularla uyuşmayan, basit, kaba yorumlar getirilmiştir. Örneğin, bu gibi yorumlardan geliştirilmiş bir tasarıma göre, sanatçının biçim üstünde çalışması gerekmemektedir, çünkü biçim “kendi başına” var olmakta, içeriğe kendiliğinden boyun eğmekte, içerikten “otomatik” olarak var olmaktadır. Bu gibi anlayışların uygulamada nelere yol açtığı bizce çok iyi bilinmektedir. Ayrıca, bu kuramın yardımıyla kendi yapıtlarının estetiksel açıdan sıfır olduğunu göz ardı etmeye çalışan yazarları da biliyoruz.

Ancak, dünyada sanattan edinilmiş deneyler bize şunu göstermektedir, gerçek sanatsal yaratımlar, bilinçli, amaçlı ve görecelikle bağımsız bir süreç olarak biçimin kurulmasını da aynı zamanda kendi içlerinde barındıran yapıtlardır. Burada kuramın görevi, kendi içinde kapalı sanatsal etkinliğin iç bütünlüğünü kuran, sanatın biçimi ile bunun öbür süreçlerle olan ilişkilerini açığa çıkarmaktır. Biçimin “kurulması” kavramını bu açıdan geçerli ve yararlı bulabiliriz.

Gerçekten de, sanatsal yaratımda, bir düşüncenin şiirsel bir düşüncenin, manevi bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi sona erdiği zaman, bu içeriğin taşıyıcısı

olacak maddi nesnenin kuruluşu işi de kendiliğinden yaratılmış olur. Sanatçı, bu gibi nesnelere, doğada bulunduğu malzemeden (taştan, tahtadan, kilden vs.) ya da insanın kendi üretici etkinliğiyle yaratmış olduğu ürünlerden (metalden, camdan, kağıttan, dokumadan, boyadan) yapabileceği gibi; vücut hareketleriyle, mimiklerle, ses tonlarıyla ve sözcüklerle de yapabilir. Yalnız bu arada şunu önemle belirtmemiz gerekir, bu gibi malzemelerle yapılmış bir çalışma, tüm bileşken parçaların birbiriyle sınıksız, tam bir ilişki içinde olduğu, birbirine oturduğu yani sözcüğün tam anlamıyla, belirli bir kurulma oluşturduğu, benzersiz bir nesnenin ortaya çıkmasına yol açmalıdır. Bir Raffael resmi, bir Shakespeare oyunu, bir Beethoven senfonisi, bir Hemingway romanı, tam dört dörtlük bir kuruluşu olduğu içindir ki, bunların özne kuruluşu, diyalog özelliği, bileşimi, isteğe bağlı olarak değiştirilemeyeceği gibi; uyum, renk, ritm bakımından da daha başka bir çözüm bulunamaz bunlar için. Biçimin bütün öğeleri birbiriyle "yükümlü"dür sanki, bir saatin dişlileri gibidir. Birinin yerine öbürü konulsa saat durur. Eski bir Rus atasözünün dediği gibi, "Bir türkünün içinden hiçbir laf çıkarılamaz." Gerçek sanatsal bir değer taşımayan yapıtlarda biçim, kendi içinde kapalı bir kurulma olmayıp, öğelerin rastlantısal yoldan mekanik olarak bir araya yığılmasıdır; burada, bu öğelerin herhangi birisinin yeri kolaylıkla değiştirilebileceği gibi, yerine bir başkası da konabilir.

Sanat biçimi yapısının bu yasaının anlaşılabilmesi ve bilincine varılabilmesi konusunda bize siberetik, özellikle de siberetikte geliştirilmiş olan bağlantı ve karşılıklı-bağlantıların karşılıklı etkinliği kuramı yardımcı olmaktadır. Örneğin bir şiirde, her sözcük, bağlantı ve karşı-bağlantılar, yansıma ve iletiler, düzeltici ve amaçlı etkimeler sistemi yoluyla bütün öbür sözcüklerle zincirlemesine bir bağıntı içinde olduğundan şiirdeki bütün anlatımın, bütün imgesel anlam kapsamının bir parçacığı olabilmektedir. Herhangi bir sözcüğün yerinin değiştirilmesi ya da sözcüklerin bir eğrilemeyle olan kendine özgü bağıntısının başka bir hale sokulması, bir dizedeki ya da imgesel bir betimlemedeki bir değişiklik, belki o yüzden bütünün anlam kapsamında temel bir değişime yol açmaktadır.

Şunun da iyice bilinmesi gerekir, sanatta bir kurulmanın önemi, bilim ya da tekniktekinden daha fazladır. Bir fizik yasası, sözcüklerle dile getirilebileceği gibi, harflerle ya da başka işaretlerle, hattâ bir çizimle bile gösterilebilir, anlamı değişmez. Bir felsefe yasası olan “bilinci varlık belirler” tümcesi, söz dizimi olarak tersine çevrilerek, “bilinç varlık tarafından belirlenir” denebilir, hattâ “belirler” sözcüğü yerine bir başka eş anlamlı sözcük konabileceği gibi, belirli simgesel işaretlerle de “V, B” biçiminde gösterilebilir. Gel-gelelim, bu gibi işlemlerin şiirsel bir kurulma üstünde yapılabilmesi mutlak olanaksızdır.

Goethe'nin “Mehtaba Karşı” adlı şiirinin bu ilk dörtlüğünde geçen hiçbir sözcük, sözcüklerin bileşimi, taşıdığı anlam ve ritm bunların hiç biri yerinden sarsılamayacağı gibi, değiştirilemez de; tıpkı bir Çaykovski romansının ezgisindeki ya da Kathe Kollowitz'in bir grafik işindeki ya da Şalyapın'ın bir şarkıyı sesiyle yorumlayışındaki biçim öğelerinin yerinden sarsılmaz, değiştirilmez ve dokunulmaz oluşu gibi.

Teknik aygıtlar, makineler, aletler, her zaman için daha da yetkinleştirilebilir; çünkü çeşitli parçaların ve takımların yerine, daha duyarlı yapılmış daha iyi çalışan parçalar, daha dayanıklı ve daha ucuz malzemeler konabilir. Ama, sanatsal olarak biçimlendirilmiş teknik bir şey, bir sanat yapıtı haline geldiği zaman, biçiminde herhangi bir başka değişiklik ya da daha başka bir yetkinleştirme biçimi söz konusu değildir artık. Özel bir sanatsal değer taşımayan, eski binaların biçimi değiştirilebilir; ama örneğin, Vasili-Blaşeni Katedrali'nin en ufak bir ayrıntısında bir değişiklik yapmak, ya da tek örnek bir Saksonya porseleninin biçimini değiştirmeye kalkışmak cürümdür.

Sanatsal kurulmanın işlevi, her şeyden önce, ancak bu yolla gerçekliğin imgesel modellerinin yaratılması işinin sonuca vardırılabilirliğidir. Kavram, yargı, çıkarım, formül gibi salt kuramsal sonuçlardan farklı olmak üzere, her model, gerçek dünyadaki belirli yasallıkların, bağıntıların ve ilişkilerin sanatsal olarak “bir başkalık” kazandıkları bir maddi nesnedir.

Ancak, sanatsal biçimin kurulma yanı, kendi içinde bir başka anlam, yani estetik bir anlam da taşır. Buna göre, sanatsal bir biçimin güzel olabilmesi için, çok iyi düzenlenmiş, yüksek düzeyde örgütlenmiş, ideal biçimde yapılaştırılmış, sessel, renksel, plastik, sözsel bir kurulma olması gerekir. Bir sanat yapıtının yaratılışını değerlendirilmeden alınan estetik haz, belirli bir yapıtın biçimindeki kurulma niteliğini, yani kalıbı, mantığı, inceliği, uyumu, karmaşa ve rastlantı yokluğunu bulup ortaya çıkarmaktan genel coşkusal bir tepki olarak kendini belli eder.

Sanatsal biçimdeki bu nitelikler, şairin, bestecinin, ressamın, yönetmenin ustalığını gösterir. Ama, sanata ustalık, bilindiği gibi, yetiyle, yaratıcı veriyle, yalnızca bağlulaşık bir birlik oluşturur. Yoksa, (ki bu bir çatışkı daha doğrusu, sanatın diyalektik yapısının bir yönüdür), sanat biçiminin yüksek dereceden bir düzenlilik ve mantık içinde oluşu, onun biçimce belli bir algoritmanın kanıtı olarak biçimselleştirilebilecek, kuru, akılcı, çok katı belirlenmiş bir sistem olduğunu göstermez; tam tersine, bir hesap kitap işi değil, özgürce bir doğaçtanlığın sonucu olan, hiçbir zaman biçimselleştirilemeyen, yinelenemeyen, benzersiz, bu nedenle de her seferinde beklenmedik bir sistem olduğunu açığa koyar.⁵

6. Sanatın Tarihi

İnsanların konuşmaya nasıl başladığını kimsenin bilemediğini söylemiştik. Sanatın başlangıcı da, dilinkinden daha aydınlatılmış değildir. Yaşamın biyolojik olarak sürdürülmesi açısından insanlar sanatsız yaşayabilirler, fakat bunun hiçbir zaman yapılmamış olduğunu görüyoruz. Tanımlanmasının olanaksızlığına karşın, güzel sanatların varlığı, konuşma ve alet yapılandırma gibi insan olmanın gerekçelerinden biri gibi görünmektedir. Belki insanın sıkılma yeteneğinin de bu konuya katkısı vardır, fakat sıkıntı, oyun oynamak, savaş açmak, ticaret yapmak gibi pek çok başka yoldan da giderilebileceği için, bu yeterli bir açıklama yolu olmaktan çok uzaktır.

⁵. KAGAN, M., Estetik ve Sanat Dersleri, İmge Yay., İstanbul, 1993, s: 285-290.

Bildiğimiz ilk sanat ürünleri Paleolitik devir avcılarının Fransa ve İspanya'daki mağaralarda bırakmış olduğu resim ve heykellerdir. Altamira'daki bizon veya Lascaux'daki geyik ve atların görünümü insanda ancak en usta bir sanatçı elinden çıkmış eserlerin uyandırabileceği güçlü bir estetik haz duygusuna yol açmaktadır. Bu eserlerin yapılış stilleri modernidir. En eskileri, M.Ö. 30.000 yıllarından öncelere aittir; bu süre, insanın yeryüzündeki milyonlarca yıllık var oluş süresiyle karşılaştırıldığında, yakın bir geçmiş sayılabilir.

Mağara resim ve heykelleri böylesine bir sığınakta bulunmaları sayesinde günümüze kadar gelebilmiştir. Güçlü birer sanat eseri olmalarından yeni bir etkenliğin değil, fakat bu evreye varmış uzun bir geçmişin ürünü oldukları anlaşılmaktadır. Daha önceleri nelerin yapılmış olabileceğini tahmin etmekten öteye geçemeyiz. Günümüz ilkel toplumlarının pek çok sanat türü vardır: Taş aletlerle tahta oyar, süslü sepetler örer, dövme yapar, bedenlerini boyar, kum, istiridye kabukları ve tüylerle özenli resimler yaparlar. Bütün bu sanat türlerinin ve pek çok başkasının Taş Devri, Java veya Chou-K'ou-Tien adamlarının, hatta Homo habilis'in gerçekleştirmiş olması çok olanaklıdır.

"İlkel sanat" sözcüğünün bir yanlış anlamaya yol açmamasına dikkat etmeliyiz. Örneklerinin pek çoğu son derecede karmaşıktır ve üstün bir teknikle yansıtılan gelişmiş bir ideolojinin kusursuz ürünleridir. İlkel sanatın yanılmaz bir ayrıacı olarak kullanılabilecek hiçbir evrensel özellik yoktur. Söylenebilecek tek şey, bunun ilkel toplumların sanatı oluşu ve bilinen her aşiretin plastik veya grafik sanatlar olarak tanımlanan bu maharetlerin pek çoğunu uygulayışıdır.

Çeşitli sanat dalları olmakla beraber insanın sanat evriminin bu türlerle başladığı söylenebilir.

Müzik ve dansa, dünyanın her yerinde rastlanmaktadır. Pek çoğu Arizona Yuma'larının ev işlerinde kullanılan sepetlerden meydana gelen davulları ve Ipurina'ların ağaç kabuğundan yapılmış düdükları gibi son derecede basit olmakla

birlikte, bütün ilkel aşiretlerin müzik aletleri mevcuttur. Bütün toplumların, çoğu karmaşık ve hünerli hareketler gerektiren dansları vardır.

İlk sanat, Paleolitik devir öncesi yarı-insanın iki odunu birbirine vurarak veya sadece ellerini çırparak meydana getirdiği garip ritme bedenini uydurarak sallandığı, sıçradığı bir müzik ve dans karışımı olabilir. Müzik ve dans çoğu zaman oyun (drama) ve pantomimle birlikte görülür. Pek çok türleri vardır. Batı Afrika'nın çok sevilen değnekler üzerinde gösteri yapan maskeli Mukish soytarısını göstermektedir.

Bununla birlikte bir olgudan emin olunabilir: Hiçbir toplumun sanatı, onun toplum yapısı ve kültüründen bağımsız değildir. Bunlarla ayrılmaz bir bütün meydana getiren sanatlar, kendilerini uygulayan toplumların ilgi ve tutumlarını dile getirir. Büyük inceliklerle yapılan bu işlemi mümkün örnekler serisi içinden bir maddeyi ele alarak inceleyebiliriz.

Yakın Avrupa tarihinde büyük sanat dehalari ortalama insanların arasında yıldızlar gibi ışıldar. Giotto, Rubens, Cezanne, Mozart, Henry Moore, Nijinski, Racine ve Lope de Vega, son bin yılda Avrupa'da yaşayan yüzlerce milyon kişiden ancak bir kaç düzinesi arasında sayılabilen değerli kişilerdir. Başka bir deyişle, yaratıcı yetenek bizde ender bulunan bir şeydir. Okul bittikten sonra herhangi bir sanat dalıyla zaman geçirmek için olsun uğraşmak modern İngiliz toplumunda hiç de yaygın değildir; pek çok kimse, el işleri, İskoç dansları, klasik danslar, bir müzik aleti çalmak, bahçe mimarisi, çiçek düzenlemek veya yemek pişirmek gibi faaliyetler kanalıyla bir sanat ifadesine varmaya çalışır.

İlkel aşiretlerde ise durum tamamen farklıdır. Grup içindeki herkesin bir veya birkaç sanat dalını öğrenmesi bir kuraldır. Bütün Eskimo kadınları, elbiseleri havanın gereksetmesiyle hiçbir ilişkisi olmayan bir güzellikte süslerle bezemeyi bilir. Çok küçük bir yaşta başlayarak Sibiryalı Yakut kızları veya Kaliforniyalı Pomo ve Maidu'lar inanılmayacak kadar muntazam ve güzel sepetler örerler; bu, aşiret sanatlarının en gelişmişidir. Hiç kimse bizde genellikle olduğu gibi sanata karşı

kaygısız ve beceriksiz değildir. Sanat faaliyetine herkes yeteneklerinin en güçlüsüyle katılır. Bu da, her halde yaratıcı faaliyet standardının bu denli yüksek oluşunu açıklayan nedenlerden biridir. Bu şartlar altında ilerlemeler, bir Brunelleschi ya da bir Beethoven'in ortaya çıkması gibi büyük hamleler halinde değil, binlerce adsız kahramanın ortaya koyduğu küçük yeniliklerin birikimi sonucu ortaya çıkar. İlkel bir aşirette herkes sanatçıdır.⁶

Amerika Kuzeybatı Sahili Sanatının ise fantastik karmaşıklığının şu üç nedene bağlı olduğu sanılmaktadır:

- a) Kullandıkları materyalleri çok gelişmiş bir teknikle işlemeleri,
- b) Atalarının mitolojik kahramanlar olduğuna büyük önem veren tabakalaşmış sosyal örgütleri,
- c) Kutsal dans ve tiyatro ayinlerinin plastik sanatlarla ifadesi,
- d) Duygusal güdülerini dışlaştırmak için alışlageldiğinden çok daha güçlü bir ihtiyaç duyulmuşu.

Bu, da, fetiştekinden son derecede farklı değer yargılarına dayanan bir sanattır.

Bu örnekte, pek çok Afrika oyma sanatında görüldüğü gibi, sanatçının gayesi, kütle, sağlamlık, düz ve çıkıntılı satırların birleşmesidir. Elindeki tahtanın sertliği ve küçüklüğüyle sınırlanmıştır; bu nedenle de heykelciklerin başları orantısız bir şekilde büyük, kolları bedenlerine yapışık, bacakları kısa, ya da çömelmiş durumdadır. Ortaya çıkan sonuç, dikey ve derli-toplu hatlara sahip, ek süslerden yoksun bir beden genellemesidir. Fakat bol miktarda yapılan bu heykelcikleri Afrika kültürünün en çok önem verilen değerleri haline getiren, bir fetiş olarak oynadıkları roldür; ataların ruhlarını barındırırken insan üstü güçlere sahiptirler. İnsan şeklindedirler ama, tanrı içlerindedir. Her yerde olduğu gibi, sanatın şekli, kapsamı ve anlamı kültür sisteminin temel kapsamıyla sıkı sıkıya bağlıdır.

⁶. WELLS, Calvin, İnsan ve Dünyası, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s: 145-152.

Farklı toplumlar tarafından uygulanan sanat türlerinden kısaca söz etmiştik. Şarkı, dans ve sözlü edebiyat, evrenseldir, birkaç plastik sanat türü de öyle. Önemi belirtmek istediğimiz nokta, sanat ve gündelik uğraşlar arasında bir uçurum olmayışıdır. Gündelik uğraşların da bir sanat yönü olması için elden geldiğince gayret edilir.

Genel olarak, herhangi bir insan grubu tarafından uygulanan sanat türlerinin onlar için en yararlı konulara bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Sanatın metal işçiliği, ağaç oymacılığı, çömlek süslemesi veya sepet örme oluşu, grubun kültür kalıpları tarafından belirlenir. Bazen en gelişmiş sanat türü bir mesleğe değil, fakat başka bir davranış şekline bağlı olabilir. Dans ve tiyatro oyunları, çoğu zaman Zuni ve Hopi Pueblo kızılderililerinde olduğu gibi, dini ayinler için büyük bir önem taşır. İngiliz toplumunda ise, her ne kadar Ortaçağ dini piyeslerinde (Mystery and Miracles) bu yön bulunmakta idiyse de, tiyatronun bu görevde kullanılması çok enderdir.

Temel olarak bir sanatın uygulanışı, şuur altı düşüncedeki gerilimleri gidermeye ve sanatçının bastırılmış his ve fikirlerini boşaltmasına yarar. Gerilimlerinin boşaltılışı, sanatçıya huzur ve durumundan memnunluk duygusu sağlarken, eserlerini seyreden tenkitçi ve hayranlarının da onun duygularını paylaşmasını sağlar. Bu, her ne kadar his ve heyecanların fizyolojisi ve ne şekilde etkide bulunduğu konusunda pek az bir bilgiye sahipsek de bir bildirişme (komünikasyon) yoludur ve toplum bağlarını pekiştiren bir unsurdur. Sanatın etkileri, birey ve onun yakın çevresindeki kişiler kanalıyla toplumun ve kültürün pek çok yönüne yayılır. Bazı kültürlerde sanatlar en temel ve en değerli görülen kurum ve düşüncelere daha kesin ve özlü bir anlatım yolu sağlamak için kullanılır. Ortaçağın dini inançları, resim, mimari vitray yoluyla açıkça dile getirilmişti. Başka bir zamanda, Dadacıların 1920'de yapmış olduğu gibi, sanatçılar kültürde yanlış ve zararlı olduğuna inanılan unsurların yok edilmesi için çalışabilirler.

Pek çok toplumda, çocukların eğitiminde, aşiret akliselinini geliştirmede veya moral ilkeler aşılarmakta önemli bir rolleri olan bulmacalar, atâzleri ve hayvan hikayeleri bulunur.

Bu sanat türleri de büyü ayinleri ile ilişkiliydi. Taş Devri ağara resimlerinin yaban domuzu, geyik ve atları bollaştırıp avlarını kolaylaştırmak bir büyü gayesiyle yapıldığı sanılmaktadır.

Büyü – dans – din – sanat ilişkileri, çalışmamızın bir başka bölümünde ayrıntıları ile işlenecektir.⁷

Sanatın bir çok büyük yaratisını zorlama ve baskı altında oluşturduğu ve Eski Doğıdaki insafsız despotizmle Ortaçağların katı otoriter kültürün isteklerini yerine getirmek zorunda kaldığı doğrudur. Ancak bu dönemde Zıma ve sansür bile değişik anlamlara sahiptir ve tarihin farklı dönemlerindeki eeri başka başkadır. Günümüzdeki ile daha önceki devirler arasındaki temel ayırımansız devriminden ve on dokuzuncu yüzyıl liberalizminden sonra kendimizi zamaerisinde belirli bir noktada bulmamız ve bu noktada her düşündüğümüzün, her çuşuna eriştiğimiz uyarının bu liberalizme dayanarak onun içinden geçip lmekte oluşudur. Hıristiyanlığın da iyice gelişmiş ve oldukça liberal bir uygar yıktığı; Ortaçağ sanatının da son derece gösterişsiz bir başlangıçtan hareket et ileri sürülebilir. Bununla birlikte erken dönemdeki Hıristiyan sanatının neredeyse anlamıyla taze bir başlangıç yapmış olduğunu; Rus sanatının da günümüze da oldukça geri düzeyde olmasına karşın, tarih açısından zaten gelişmiş bir üslubuşlangıç noktası olarak aldığı unutmamamız gerekir. Verilen kurbanların yeni 'Gotik' için ödenen bedel olduğu düşünülebilir; ancak Ortaçağda olduğu ş bu 'Gotik'in yeniden nispeten küçük ve kültürlü bir azınlığın eline geçmeyeceği hiçbir şekilde garanti değildir.

⁷ a. g. e., s: 153-156.

Önümüzdeki sorun sanatı, günümüzdeki geniş kitlelerin güncel ufkunda sınırlamamak, tam aksine bu kitlelerin ufkunu elden geldiğince genişletmek biçiminde özetlenebilir. Sanatın hakiki bir değerlendirilmesiyle sonuçlanacak yol, eğitimden geçer. Sanatın devamlı olarak küçük bir azınlık tekelinden kurtarılabilmesi için onu ileri derecede basitleştirmek yerine estetik yargı gücünü genişletebilmek için eğitime önem vermek gerekir. Kültür siyasetinin tüm alanlarında olduğu gibi, burada da önemli bir güçlük karşı karşıya kalırız. Bu güçlük, gelişimin rasgele her kesintiye uğratılması, asıl sorunun öneminin kaybolmasına neden olacak; böylece kendine özgü sorunları ortaya çıkmasından kaçınılacağı için, yani hiçbir sorun getirmeyen bir ortam gelişecek, konuya çözüm bulma olanakları ertelenecektir. Günümüzde ilkel olduğu halde değerli olan bir sanat ulaşabilecek pratik bir yol, pek elimizde yoktur. Kendine özgü, ilerici ve yaratıcı sanat, günümüzde yalnız karmaşık bir sanat anlamına gelir. Bunu herkesin eşit ölçülerde anlayıp takdir etmesi hiçbir zaman mümkün olmayacaktır; ancak bunun büyük kitleler tarafından paylaşılması söz konusu olduğunda, bu kitlelerin genişletilebilmesi ve derinleştirilmesi söz konusudur. Kültürel bir tekeli önlemenin yolu her şeyden önce ekonomik ve toplumsaldır. Bunun için gerekli ön koşulları sağlamakta elden gelen her çabayı harcamamız gerektiği kesindir.⁸

⁸. HAUSER, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s: 428-429.

IV. BÖLÜM

IV) KÜLTÜRÜN EVRİMİ

İnsanoğlunun biyolojik ve kültürel varlığı 2-3 milyon yıl öncesine göre, büyük aşamalar geçirmiştir. İnsanoğlunun bu süre içinde en azından üç kültürel evreden geçtiği, iki büyük devrimi gerçekleştirdiği söylenebilir. Bunlar eskiden yeniye doğru, sırasıyla:

- (1) Paleolitik : Eski taş, yontma taş ya da üretim öncesi evresi.
- (2) Neolitik: Yeni taş, cilalı taş ya da üretim evresi ve
- (3) Endüstri: Makine, enerji ya da yoğun üretim evresidir.

En uzun evre, ilk taş aletlerle başlamıştır. En az 2 milyon yıl devam eden bu dönemde; insan bedeni ve biyolojisi önemli değişimler geçirmiştir. En büyük ve uzun dönemi, bundan 10 bin yıl kadar önce Ortadoğu'da, Çin Hindi'nde ve Orta Amerika'da başladığına inanılan ikinci bir kültür devrimi izlemiştir. "Neolitik Devrim" adı verilen bu dönem içinde, Paleolitik çağlarda toplanan yaban bitkilerden ve avlanan hayvanlardan bazıları evcilleştirilmiştir. "Tarım Devrimi" olarak da bilinen bu gelişmeler yayılma yoluyla dünyanın dört bucağına ulaşmadan, bundan iki yüzyıl önce İngiltere'de başlayan "Endüstri Devrimi" önce Avrupa'yı, sonra yeryüzündeki bütün toplum ve ülkeleri etkisi altına almıştır. İki milyon yıl süren insanlık ve kültür tarihinin büyük bir kesimi yazının keşfinden önceki çağlar olarak tarih öncesinin (Prehistorya) veya tarih öncesi arkeolojinin konusuna girerler. Yazılı tarih dönemi 4-5 bin yıl önce başlamıştır ve bütün uygarlık tarihinin binde ikisinden azını içine almaktadır. Bu bölümde, insanlık tarihinin ilk iki ana dönemini oluşturan (tarih öncesi arkeolojinin konusuna giren) paleolitik ve neolitik çağlarla, bu ikisi

arasındaki geçişi sağlayan nisbeten kısa süreli mezolitik'in genel bir görünümü verilmekte, Neolitik Devrimin doğuşu anlatılmaktadır.

Australopitek adı verilen ilkel türün yaşadığı çağlarda, insanoğlunun öğrenme gücü ve kapasitesi kültürel evrimin hızını sınırlamıştır. Bu çağlarda, merkezi sinir sistemi dil öğrenmeye elverişli olan insansılar, dil öğrenmede geri kalanlara karşı büyük bir üstünlük sağladılar. Çünkü, dil öğrenebilenler, onunla birlikte, atalarının yaşantılarını, edinilmiş bilgilerini ve törelerini, kısaca kültürlerini, öğreniyorlardı. Dil, yalnız belli toplumların anlaşmasını sağlayan bir araç değil, fakat aynı zamanda, bütün insanların yaşantılarını biriktiren ortak bir bilgi hazinesi oluyordu. İlk alet yapma teknolojisinin, dille birlikte gelişmiş olduğu tezini savunun antropologlar vardır. Tez tartışmalıdır. Dil geliştikçe kültür, kültürün evrimiyle öğrenilen ve öğretilecek kültürel muhteva (bilgi ve beceriler) zenginleşti. Kültürel evrimde öne geçen insanlar, kültürel evrimde geri kalan ilkelleri, bugün olduğu gibi, o zaman da, sömürdüler; bazı durumlarda ortadan kaldırdılar. Doğal seçimin yanı sıra, kültürel seçim insanoğlunun yazgısını ve varlığını etkilemeye başladı. Bu iki boyutlu ayıklamanın sonucu olarak, güçsüzler elendi, güçlüler çoğaldı ve yayıldı. Merkezi sinir sistemi daha da karmaşık bir düzeye yükseldi. Kültürel evrimin ilk aşamalarında, biyolojik ve kültürel gelişme arasında yavaş fakat hayati bir ilişki vardı. Bu etkileşim (bulunduğu mağaraya göre) "Cro Magnon" diye adlandırılan insanın ortaya çıkışına kadar, yüz binlerce yıl sürmüştür. Son 25-30 bin yılda kültürel evrimde bir hızlanma duyumsanmasına karşın, biyolojik yapıda nasıl bir değişme olduğu kesinlikle bilinmiyor. Başka bir deyişle, kültürel evrim sanki biyolojik evrimin yerini alıyormuş gibi görünüyor. İnsanoğlunun, doğal seçilime ve ayıklamaya karşı, kendisini kültürüyle savunmakta ve bu savaşta bir dereceye kadar başarılı olduğu görülmektedir. Çağdaş insanın biyolojik evrimi, kültürel hayatın çok daha ileri aşamalarına ayak uydurabilecek bir düzeye ulaşmıştır. Bio-kültürel evrimin bugünkü düzeyinde, insanoğlu, merkezi sinir sisteminin bilinen olanaklarına bağımlı kalmaktan kurtulmaya çalışıyor. Tek başına yapamadığını grup halinde, grup halinde yapamadığını ise, bir kent, ulus ya da uluslar topluluğu olarak başarmaya çalışıyor.

Kültürel evrimin nereden ve ne zaman biyolojik evrimi geride bıraktığı sorunu, arkeologlar ile biyolojik antropologlar arasında tartışma konusu olmakta devam ediyor.

Kimisi, ilk taş aletlerin yapılmasına en büyük önemi verirken; kimi arkeologlar, kültürel evrimin son 40-50 bin yıl içinde hızlanmaya başladığını; diğerleri, Neolitik Devrimiyle her şeyin birden değiştiğini, kentlerle uygarlığın başladığını ileri sürüyorlar. Kültürel evrime enerji üretimi açısından bakanlar ise, Endüstri Devrimi'nin getirdiği büyük değişikliklere ağırlık tanıyor. Bütün bu görüşlerin doğru ve haklı yanları vardır. Ancak hepsinin ortak paydası, kültürel evrimdeki hızlanmadır. Paleolitik çağ en az 2 milyon yıl kadar sürdüğü halde, tarım ve üretimi evresi, 10 bin yıl içinde, Endüstri Devrimi'ne dönüşmüştür.¹

Çağımızın insanı, kentleşmeyi Endüstri Devriminin kaçınılmaz bir sonucu gibi görmüştür. Oysa, bugünkü kentleşme, ikinci kent devrimidir. Birincisi, 9-10 bin yıl önce Ortadoğu'da başlamış ve tarımsal üretimin artışına paralel olarak bütün dünyaya yayılmıştır. Neolitik Devrimi'nin, daha doğru deyimle Tarım Devrimi'nin, en önemli ve anlamlı sonucu, kişi ve toplum başına üretimin büyük ölçüde artırılması olmuştur. Küçük köy yerleşmeleri tükettiklerinden çoğunu üretmeye başlayınca, yaşamak için besin üretmek zorunda bulunmayan, sayıca az fakat nüfusça kalabalık, kasaba ve kentler ortaya çıkmıştır. Besin üretimi yapmayan kentlerin nüfusu, artı ürüne ya da ürün fazlasına bağlı kalmıştır. Ürün ne kadar bol ya da fazla ise, kentler o kadar büyümüştür. Çatal Höyük, bundan 9 bin yıl önceleri, 8-10 bin nüfuslu bir kent olmuştur. Bugünkü ölçülere göre, bu nüfus, büyük bir tarım kentine eşit sayılabilirdi.

Kentleşme Devriminde ikinci büyük adım, yağmura bağlı "kuru tarım"dan insan emeğiyle sulamaya dayanan "sulu tarım"a geçişle atılmıştır. Sulu tarım 30° kuzey paralelinde, onun biraz altında ya da üstünde, büyük nehirler boyunca veya onların deltalarında gerçekleşmiştir. Ortadoğu'da Mezopotamya (Dicle ve Fırat nehirlerinin

¹. GÜVENÇ, Bozkurt, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s: 161-163.

arası), Mısır'da Nil, Hindistan'da İndus, Vietnam'da Me-Kong, Çin'de Sarı Nehir vadileri ve deltaları, sulu tarımın uygulandığı ve güçlü imparatorlukların kurulduğu yöreler olmuştur. Sulu tarımın kuru tarıma üstünlüğünü, yalnız ekinin sulanmasında değil, fakat ekin alanlarının her mevsiminde yeni alüvyonlu topraklarla beslenmesinde, yani, doğal olarak gübrenmesinde, aramalıdır. Yağmur mevsiminde ve karların erimesiyle yılda birkaç kez taşan nehirler, tarım bölgesini hem suluyor hem de zengin tarım toprağı ile besliyordu. Bu yolla, kuru tarım bölgelerinin erozyonla yitirdiğı toprak, sulu tarım bölgelerinde toplanıyordu. Suyun, toprağın ve hava koşullarının (güneşin) bol ve yeterli olduğu bölgelerde yılda birkaç kez ürün alınması bu yoldan mümkün olmuştur. Ancak sulu tarım sistemi, sulama kanallarının devamlı bakımını; bu tür mühendislik hizmetleri de, kuvvetli merkezi hükümetleri ya da yönetim sistemlerini gerektirmiştir. Sistemin düzenli işlemesi için, nehrin ne zaman taşacağıının bilinmesine mutlak bir gerek vardır. Din yetkililerinin bu soruna eğilmesi, takvim (gün bilgisi) ilminin hızla gelişmesine yol açmıştır. Astronominin ilk önce Mezopotamya ve Mısır'da gelişmesinin nedeni de budur. Asur'ların ve Sümer'lerin Babil'de inşa ettikleri zigurat'lar hem tapınak hem de gözlem evi olarak kullanılıyordu. Bu kulelerden yapılan gözlemlere dayalı olarak, yılın uzunluğu, güneş ve ay tutulmaları inanılmaz bir doğrulukla hesaplanmıştır. Toprakların ne zaman, nasıl ekileceğini bilen; mevsimleri ve nehir taşmalarını önceden haber verebilen yöneticiler (din ve bilim adamları) zamanla ve giderek, artı ürünü kontrol etmeye başlamışlardır. Artı ürünün çoğalması, kentleri, kentlerin genişlemesi, kentsel iş bölümünü güçlendirmiştir. İş bölümü uzmanlaşmayı, uzmanlaşma yeni keşif ve icatları getirdi. Sepetçilik, çömlekçilik, yün ve pamuğun eğilmesi, dokuma tezgâhı ve tekniğı, madencilik, kerpiç ve pişirilmiş tuğla, kemer tipi inşaat, yelkenli gemiler, tekerlekli arabalar, yazı ve matematik, madeni para, ölçü ve ağırlık birimlerinin icadı birbirini izledi. Alışveriş ve ticaret hayatı büyük gelişmeler gösterdi. Bunun sonucu olarak, varlık ve servet belli ellerde ve ailelerde toplanmaya başladı.

İhracat ve ithalat işleri gelişti. Sosyal farklılaşma ve hareketlilik hız kazandı. Mal, mülk ve mülkiyet kavramları, sosyal sınıf ve katmanların yetki ve görevleri, hak ve

ceza ilkelerini (hukuku) doğurdu. Din, devlet ve tanrı düşünceleri bu yörelerde gelişti. Tarım kültüründeki sosyal farklılaşmalar birkaç eksen boyunca gerçekleşti:

Yöneten-yönetilen (devlet-halk) ekseni,

Varlıklı-yoksul (sınıflar: esnaf) ekseni,

Okuryazar-okuryazar olmayan ekseni,

Kentli-köylü (taşralı) ekseni,

Tüketen-üreten ekseni, vb. gibi.

İlk tarım kenti, bu sınıflaşma ve katmanlaşma süreci içinde, çoğunlukla, varlıklı, okuryazar ve tüketici yöneticilerin topluluğu oluyordu. Kent halkı, kendi içinde, sanatkâr, tüccar, asker, bilgin (din ve bilim adamı) yönetici gibi gruplara ayrılıyordu. Kent nüfusu, kuru tarım sistemlerinde toplam nüfusun yüzde 10'una; sulu tarım sistemlerinde ise, en çok yüzde 20'sine ulaştı.

Tarım çağının çok merkezli bir devrim olduğu ve çeşitli merkezlerden dünyaya yayıldığı üzerinde daha önce durulmuştur. Bu merkezlerden ikisi Ortadoğu ile Orta ve Güney Amerika olmuştur. Mezopotamya'da gelişen sulu tarım Mısır'a (Nil'e) ve Hindistan'a (Indus'a) yayılmıştır. Bugünkü Çin Hindi'nde odaklaşan Güneydoğu Tarım Devrimi, belki de Ortadoğu'dan bağımsız olarak, kuzeyde Çin'e, güneyde Endonezya'ya, doğuda Okyanusya adalarına doğru yayılmıştır. Batı Afrika'daki tarım evresi de bağımsız yayılma odaklarından biri olabilir. Sık ormanlar ve sert iklim, Tarım Devrimi'nin Avrupa'ya doğru yayılmasını binlerce yıl geciktirmiştir. Hatta bu yayılma, madeni uçlu sabanların (demirin) keşfini beklemiştir.

Tarım Devrimi, iki bin yıl içinde, Balkanlara ve Yunanistan yarımadasına; ondan bin yıl sonra da bugünkü Macaristan ovalarına ulaşmış; Tuna vadisini izleyerek, iç ve Kuzey Avrupa'ya yayılmıştır. Tarım Devrimi, üç-dört bin yıl önceleri Kuzey Denizi kıyılarına varmış; İngiliz Adalarının tarıma geçmesi de bin yıl kadar sürmüştür.

Tarım Devrimi Mezopotamya ve Nil vadilerinde en parlak dönemlerini yaşarken, Kuzey Avrupa'nın mezolitik kültürleri bu ileri teknolojiyi daha yeni yeni öğreniyorlardı. Ne var ki Tarım Devrimi'ne katılmakta en sona kalan İngiliz Adalıları, Endüstri Devrimi'nin başlatılmasında en önde gitmişlerdir. Japonlar da, pirinç kültürünü (Kore'den) almakta geç kaldıkları halde, endüstri devriminde bütün Asyalıları geride bırakmışlardır.

Avcılık toplayıcılık teknolojisinden, hayvancılık (çobanlık) tarımcılık teknolojisine geçiş, insanoğlunun görüp geçirdiği en büyük kültürel devrimlerden biri olmuştur. Dünyanın ısınması, buzul çağının sona ermesi, devrimin bütün dünyaya yayılmasını sağlamıştı. Besinin üretilmesi, yerleşik kültürün bir keşfi olmuş; tarımın evrimi yerleşik bir hayat biçimini gerektirmiştir. Yeni teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan artı ürün, besin üretmeyen kentlerin doğmasına sebep olmuştur. Çağdaş uygarlıkla ilkeliği ayıran hemen bütün ölçüler: yazı, matematik, hukuk, madencilik, gemicilik, ticaret, para ve pazar ekonomisi, örgün eğitim, iş bölümü, doğal çevreden daha fazla yararlanma, yeni enerji kaynaklarının bulunup kullanılması ve kentleşme, Tarım Devrimiyle başlamış ve belli merkezlerden bütün dünyaya yayılmıştır. Bugün de yaşayan semavi dinler, krallıklar, sultanlıklar, feodalite ve imparatorluklar, Tarım Devrimi'ne dayanan, onun eseri olan ve onu yöneten toplum biçimleridir.²

1. Kültürün Yapı Taşı: TİYATRO

Kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olan tiyatronun büyük evrimler geçiren insanoğlunun ve değişerek gelişen toplumların açısından ele alınması gerekiyor. Tiyatro, bir çoğunluk sanatı olduğu için gelişimiyle sıkı sıkıya içinde bulunduğu çevrenin siyasal ve kültürel özelliklerine bağlıdır. Gerçi roman, hikaye, şiirde de aynı şey savunulabilir; ya da resim, heykeltıraşlık, mimarlık kollarında da aynı görüşle hareket etmek gerekir. Ancak tiyatro, bütün edebiyat ve sanat kollarından halk

². a. g. e., s: 192, 196.

çoğunluğuna daha yakın, üstelik güncelliği (aktüelliği) ile yaşayabilen bir sanattır. Tiyatro bugünün yaşamını, bugünün insanını göstermek zorundadır. Kendi dönemi içinde okuyucu bulamamış, ancak birkaç aydının beğenisine yönelmiş ve yıllar geçtikten sonra değeri anlaşılmiş edebiyat yapıtları çoktur. Oysa tiyatro estetiği seyirci olmadan tamamlanamaz. Seyircisiz tiyatro ölüdür. Tiyatro seyircisine o anda yönelirken, ona içinde bulunduğu dünyanın ve yaşamın gerçeklerini, doğrularını göstermekle, anlatmakla ve yorumlamakla görevlidir.

Çoğunluğu kapsamayan bir tiyatro eylemi nasıl kendi halkını temsil edemezse, çağının gerisinde kalmış bir tiyatro anlayışı da yaşamını sürdüremez; çünkü tiyatro, bir hayat bilimidir. Kaynağını, durmadan gelişerek ileri giden hayat olayından alır. Tiyatro, insanın özünü araştırırken, düşünce ve kültür tarihinin durmadan değişen biçimlerine uyarak çağların profil değişimine, düşünce ve yaşam biçimlerine, dinsel, siyasal ve toplumsal gelişimlere sıkı sıkıya bağlı kalır; çünkü ancak bu devinim içinde insan yaşamının temel sorunu kavranabilir duruma gelir.

Ancak tiyatro tarihi üzerindeki kitapların büyük bir bölümü, dünya tiyatrosu deyince, batı uygarlığını ortaya çıkartan antik Yunan tiyatrosundan başlar, sonucu da Avrupa tiyatrosu ile getirir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro incelemecileri zorunlu olarak doğu kültürü içinde oluşmuş olan tiyatroyu da ele aldılar, ama bu kopuk kopuk ve dünya tiyatrosunun gelişim çizgisi içinde olmadı; doğu tiyatrosu sanki başka bir dünyanın tiyatrosuydu. Gerçi dünyanın doğusu ile batısı on sekizinci yüzyılın sonuna, "Aydınlanma" çağına kadar yeterli bir biçimde birbirine açılmadı, ama yine de karşılıklı etkilenmeler vardı. Hem sonra, Eski ve Orta Çağlar, Rönesans, Aydınlanma, Romantizm, Doğalcılık vb... açısından değerlendirmeler Avrupa uygarlığı dışındaki uygarlığın gelişim evrelerine de uymuyordu.

Doğu tiyatrosunu ele alan incelemeciler bu kez de ne İslam uygarlığından, ne Afrika ne de Güney Amerika tiyatrolarından söz ettiler. İslam uygarlığında tiyatro eyleminin olmadığını sanıyorlardı ve bu düşüncelerine İslam uygarlığının en büyük devletlerini kurmuş olan bizleri bile inandırdılar. Çok renkli ve devingen bir gücü olan Güney

Amerika devletleri ise düşünülüyordu bile. Afrikalılar ise uzun yüzyıllar Avrupa devletlerinin zengin sömürgelerini sağladığı için, geri bırakılmışlıklarıyla kendi tiyatrolarını kuramamışlardı. Orada ilk tiyatrolar İngiltere'den, Fransa'dan ve Almanya'dan giden misyonerler, tüccarlar, serüvenciler tarafından kurulmuştu. Bunun için de, uzun bir süre Avrupa tiyatrosunun bir uzantısı olarak kaldılar.

Avrupa tarihinde olduğu kadar, Asya, Afrika, Amerika ve hatta Avustralya kıtalarının tiyatrolarında on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren büyük değişiklikler ortaya çıktı. Bu kıtalar üzerindeki devletlerin siyasal, ekonomik ve kültürel yapıları hızla değişmeye başladı. Kuzey Amerika'ya yerleşen Avrupalıların, Avrupa'ya karşı ayaklanmaları, Fransız İhtilali, Paris Komün Hareketi ve ondan sonra değişmekte olan dünyayla birlikte ortaya çıkan işçi ayaklanmaları bütün dünya devletlerinin gelişmelerine, kültürlerine ve dolayısıyla tiyatroya etki etti.³

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başlarında bazı doğalcı yazarların simgeciliğe, dinciliğe, tepkiciliğe kaçtığını daha önce gördük. Doğalcı yazarların bazıları da toplumculuğa yöneldi. Toplumculuğa yönelme çabası içine girenlerden biri Emile Zola'ydı. Öbür yanda; doğalcılığın en büyük savunucularından biri olan Taine, Paris'teki Komün Hareketi (1870) karşısındaki büyük bir korkuya kapıldı ve Hıristiyan sanatının koruyucu meleği oldu. İbsen ve Hauptmann simgeciliği seçtiler. Paul Bourget duygulu bir din duygusunun loşluğuna sığındı. Strindberg, kişisel saplantılar içinde, bir düş dünyasının karabasanları içinde buldu acısının çaresini. Doğalcı yazarların çeşitli kaçış yolları denemelerinin çeşitli toplumsal nedenleri vardı. Bu nedenlerden biri doğalcı yöntemin özelliğinde bulunuyordu. Ayrıca 1789'daki Fransız İhtilali, 1848 Ayaklanması ve 1870'daki Komün Hareketi sanatçıları bambaşka bir dünyanın eşiğinde şaşkına çevirmişti. Bazı yazarlar büyük bir korku ve irkilti duymuşlardı bu değişen dünyadan; kimi de değişen dünya ile kendi arasında bir uyum sağlama yoluna gitmişti.

³. NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, Cilt: 1, s: 5-7

Toplumsal ve siyasal değişiklikler yazarların ve sanatçıların bir bölümünü çeşitli yönere kaçırdı. Kimi yabancılaşmanın içinde kendini gerçekleştirme çabasına yöneldi; kimi simgelere sığındı; kimi değer tanımazlığın anlık koruyuculuğuna kaptırdı kendini; kimi insanları yok etti ve bu evreni yalnızca boş bir doğa olarak gördü, yapıtları gittikçe insansızlaştı; bir bölümü parça parça oldu, eridi gitti; başka bir bölümü de sürekli olarak kaçı toplumdandı... Değişen dünyaya uyma çabasına girenlerse bilimsel estetiği temel olarak aldılar.

İşte yirminci yüzyıl sanatı da bu çeşitli yönelimlerin çatışması ve uzlaşması ile ortaya çıktı. Bu yüzyılı kasıp kavuran ve çok şeylerin değişmesini getiren iki büyük dünya savaşı da bunda en önemli etkenler oldu. Yüzyıllar boyunca gelişen tiyatro ise iki temel eğilimi sürdürdü:

Gerçekçilik,

Karşıt Gerçekçilik.

İlki doğalcılık, yeni-gerçekçilik ve toplumcu gerçekçiliğe doğru bilimsel bir gelişim gösterdi. Simgeciliği, dışavurumculuğu, gerçeküstücülüğü, gelecekçiliği, konstrüktivizmi, vb. kapsayan ikinci eğilim ise bireyci yönelimlerin yatağı oldu. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda, zaman zaman bu iki eğilimin birbirini kapsadığı da görüldü; ama üçüncü bir eğilim değildi. bu. Yalnızca modern tiyatro gelişimindeki iki temel eğilimin yer yer birbirinin içine girmesiydi. II. Dünya Savaşı ile birlikte bu iki eğilimin bir senteze doğru geliştiği izlendi.⁴

⁴. NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, Cilt: II, s: 13-14.

A- BATI'da Komedi ve Dram

Tiyatro sanatının iki ana kolundan biri olan komedi, çeşitli şekillerde tanımlanagelmiştir. Aristo'ya göre komedinin ruhu, onun aşağı tabakalara ait tipleri günlük olaylar içinde, eğlendirici bir şekilde ele alışındadır ve onu trajediden bu özelliği ayırır. Bu tanımlamaya, Meredith'in "On the idea of Comedy"sinde ortaya koyduğu, komedinin zekâyâ, trajedinin ise, heyecana hitap ettiği; ayrıca komedinin toplumu, trajedinin ise kişinin alın yazısını ilgilendirdiği şeklindeki prensibini ekleyebiliriz. Komediye, bunların dışında kalan ve onun bazı özelliklerini paylaşan öteki türlerden ayırmak daha da güçtür. Bununla birlikte, eğer Meredith'in tanımlamasını genişleterek, seyircilerin heyecanının derin bir şekilde uyartılmayıp, bu heyecanın mutlu sonuçla hafifletildiği anlayışını kabul edersek, duygusal, hatta acıklı öğelerin bile hoş görülmesine rağmen komedi yine de toplumsal ve yerli oyunlardan ayırt edilebilir. Genel olarak, komedinin başlıca amacının eğlendirmek olduğu ve bunun duygulu, taşıyıcı ya da iyiye yöneltici nitelikteki her türlü öğeden daha güçlü bir yeri bulunduğu bir gerçektir. "Kadınlar Mektebinin Tenkidi"nde komedinin ödevi "insanların doğrudan doğruya saçma taraflarına girmek ve onların zayıflıklarını sahnede uygun bir şekilde temsil etmek" olduğu şeklindeki tanımlamaya dokunan Moliere'in, saçmalık ya da piyes yazarının bu saçmalık içinde işleyeceği göreneklerin, yani çağdan çağa değişen kavramların bir tanımlamasını yapmaya kalkışmamış olduğunu söyleyebiliriz. Ama komedinin birinci derecedeki dayanağı sözle yapılan mizahtır; eğer fizik etkilerin bir değeri bulunduğu kabul edilirse, bunlar ikinci derecede gelir. Bu bakımdan komedi, büyük ölçüde taklide, soytarılığa, kaşmerliğe (burlesk'e) dansa ve müziğe dayanan temsillerden değişik olarak edebî bir değere sahiptir.

Komedi, konulara göre geleneksel olarak şöyle sınıflandırılır:

- (a) Kişisel yaradılışın, kişisel özelliklerin belirtildiği, (ira) karakter komedileri (Johnson'un Valpone'u, Moliere'in Cimri'si).

(b) Töre komedisi ki, çağı içindeki toplumsal görenekleri yansıtır (Love's Labour Lost, Gülünç Kibarlar, The School for Scandal)

(c) Ana gücünü entrikli ve şaşırtıcı hikayesinden olan, dolantılı komedi (Alarcon'un La Verdad Sospechosa'sı, Beaumarchais'nin Sevilla Berberi).

Komedilerin bir çoğu bu kategorilere girmez, bu bakımdan işlenişe göre de bir sınıflandırma yapmak gerekir:

- 1- Romantik (Shakespeare'in, Musset'nin ve Fry'ın bazı komedileri gibi).
- 2- Duygusal (Marivaux, Barrie).
- 3- Gerçekçi (Moliere, Aretino, Farquar'ın bazı komedileri).
- 4- Fantastik (Gireudoux'nun Amphytrion 38'i, La Folle de Chaillot'su, Bridie'nin Tobias and the Angel'ı).
- 5- Taşlama komedileri (Regnar'ın Maugham'ın ve Gogol'ün oyunları - örneğin: Müfettiş).
- 6- Toplumsal (Çehof'unkiler ile Shaw'un Heartbreak House'u).
- 7- Düşünce komedileri (Shaw).

Burada da sınıflar birbirinin içine girer; gerçekten de ancak birkaç büyük komik oyun yazarı kendini bu sınıflardan herhangi biri içinde sınırlayabilmiştir.

Komedinin ana okulları öteden beri, yerleşmiş bir tiyatro ile, merkezleşmiş ve aynı zamanda da yaygın bir ortaklaşmaya sahip davranış kurallarını paylaşacak kadar bilgili hale gelmiş, ama bir klik'in egemenliği altına girecek kadar küçük olmayan bir toplumun ana gereksinmelerine cevap verecek şekilde, şehir uygarlıklarının ürünleri olagelmiştir. Bu şartların bulunmadığı ülkelerde (örneğin Almanya) gerçek anlamda bir yerli komedi gelişmemiştir.

Bilinen en eski komedi, M.Ö. V. yüzyılda Atina'da görülen ve Dionysos şerefine düzenlenen yöresel bayramlardan çıktığı sanılan komedidir. En iyi örneklerini Aristophanes'de bulan Eski Yunan Komedişi çoğunlukla bayağı, ara sıra kaşmer tipinde ve özellikle bol fanteziliydi. Çağının önemli kişilerini taşlardı; bunlar da çoğunlukla politikacılar olurdu ama bu komedi zamanla daha geniş bir anlatış alanına kavuştu. Bunu, bir geçiş meydana getiren Orta Çağ Komedişi, sonra da politik taşlamaları bırakıp, çağın göreneklerini taşlamaya başlayan, temaları ise çoğunlukla yerli ve bilinen temalar olan, Menander'in Yeni Komedişi ile diğerleri kovaladı. Bu kavramlar Romalılar tarafından, köklü bir değişikliğe uğratılmadan alındı. Yunan sistemi toplu karakter tiplerini -bilgiç taslağı, palavracı asker, aşık ve komik köle- ve maskelerle rol yapma eğilimini benimsedi. Plautus ile Terence, III. ve II. yüzyıllarda bu kökleşmiş tipleri kendi karakter çalışmalarının temeli olarak kullanıp, bunların çevresinde, gerçek edebi nitelikleri bulunan oyunlar ördüler.

Rönesansla birlikte komedi yeniden meydana çıkarılınca İtalya, Roma komedişini Avrupa'nın başka memleketlerine aktarmada aracı rolü oynadı. İtalya aynı zamanda popüler Commedia Dell Arte yoluyla Roma tiyatrosundakileri hatırlatan ve edebi komedinin karakter çalışmaları üzerinde çok büyük etkileri olan genel tiplere seyircileri alıştırdı. Ama hepsi de on altıncı yüzyılın ilk yarısına ait olan, Ariosto'nun *İ Suppositi*'si, *İl Negromante*'si; Machiavelli'nin *Adamotu* ve Aretino'nun pikaresk eserleri gibi ayrı bir yer tutan eserlerden sonra İtalya, kendi malı olan önemli bir edebi komedi geliştirmede.

Komik oyunun 1600-1800 arasındaki üç ana merkezi Londra, Paris ve Madrid'di. Bu devrede en çok göze çarpan akımlar şunlardır: Erken parlayıp erken sönen İspanyol komedişi; Moliere ve onun arkasından Fransız komedişinin Avrupa'daki üstünlüğü; İngiliz komedişinin Fransız etkisinden bağımsız olarak, Restorasyondan sonra kendini gösteren, yerli bir moda geliştirme yolundaki ancak bir parça başarı kazanan durulmamış gidişi.

İngiltere Shakespeare komedisi sayesinde eşsiz bir romantik komedi türüne sahip bulunuyordu. Bu tür, “Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası” ve “Beğendiğiniz Gibi” adlı oyunlarda taşlama, zekâ, zevk ve iyi mizah bakımından, toplu bir etki yaratma durumunun keskinliğinden sıyrılabilmiştir. Bunun pastoral oyunla ilintisi vardır; o, fanteziyi kabul eder ve kişinin insanlığını, onu toplum psikolojisinin üstünde tutarak belirtir. Bununla beraber Shakespeare’in ilk komedileri Latin – İtalyan geleneğine çok yaklaşmıştır. Daha sonraki, karanlık denilen komedilerinde (All’s well that ends well ile The Winter’s tale) trajedi öğeleri ile daha sıkıcı bir felsefe yer alır.

Jhonson’un çağdaş komedisi, karakterin temsil edilmesini, onu eski bir orta çağ kuramına göre insan yaratılışına hükmeden dört tutku ile bağlayarak sistemleştirmeye çalıştı. “Tutkular” komedisi, Stuart’lar devri reformasyonundan sonraki kırk yıl içinde gelen yazarların –Etherege, Wycherley, Farquhar ve Vanbrugh- eserlerinde sürüp gider, ama zamanın kaba ve canlı göreneklerinin yansıtılışını da içine alır. Daha olgun görünen Congreve’de görenekler, karakterlerden daha önemlidir; o, “The Way of the World” adlı şaheseriyle, buna karmaşık bir anlaşmazlık ögesi ekler. On sekizinci yüzyılda İngiliz komedisi topluma doğru, yani Sheridan’da görülen, büyük ölçüde bir görenek ve dil temizliğine; duygu ögesinin Goldsmith’de rastlandığı gibi fazlaca kullanılmasına e düpedüz bir ahlakçılığa yönelmişti.

On yedinci yüzyıl İspanyol komedisi, İngiliz komedisinin tersine, daha çok davranış sorunlarıyla ilgilendi. Bu, ahlak değerleri şüpheli, gelişme yolundaki bir toplumun ürünü olup, vicdan ve şeref sorunlarıyla, zamparalık metotları, cinsel entrikalar üzerinde kafa yoran bütün bir tiyatro sanatının daha parlak yönünden başka bir şey değildi. Çoğunlukla suni durumların yarattığı bir labirent içinde birbirini kovalayan bu sorunlar, Lope de Vega, Tirse de Molina, Alarcon, Moreto ile daha ufak çaptaki oyun yazarlarının gereçleriydi. Bunları, İspanyolca’da yine comedias diye anılan öbür oyun tiplerinden ayıran özellik, kahkahanın bulunmayışı yanında, kan

dökmenin de olmaması, oyunun mutlu sonuçla bitmesi ve sorunların çoğunlukla yüzeysel bir seviyede incelenip çözümlenişiydi.

Toplumsal anlamlardan uzak bulunan bu eserler, dolantılı komedilerin en gerçek örnekleri olarak kalmıştır.

Bunlar bu şekilleriyle, Moliere'den önceki komedisini geniş ölçüde İspanyol'larla İtalyan'lardan alan Fransa'ya geçti. Moliere'in eserlerinde bir çok yerlerden aldığı kapmalar bulunmasına rağmen, bu kapmalar onda yerli bir nitelik kazandı. Moliere'in eserleri gülmece'den (fars), "Tartuffe'ün", "Adamcıl"ın ve "Bilgiç Kadınlar"ın yüksek komedilerine kadar değişen bir alanı içine alır. Mizahla, seyrek olarak da taşlamayla ele aldığı toplumsal iklime karşı son derece duyarlı olan Moliere büyük komedilerini aç gözlülük, iki yüzlülük, toplumsal ve kültürel züppelikle, kıskançlık üzerine kurar, ama aş teması hiçbir zaman ön planda yer tutmaz. Olaylar, temaları meydana getiren tiplerin yaratılmasında yardımcı rol oynar; tipleri de öyle keskin bir gözlem içinden çıkmıştır ki, onun en fazla ilgilendiği şeyin, İngiliz Restorasyon devri oyun yazarlarının yaptığı gibi, kişisel yaratılışları incelemek olduğu yargısına varılabilir. Bununla beraber, İngiliz'lerinkiler yöresel olarak kalırken, Moliere komedilerini klasikleştiren daha genel bir toplum görüşüne ve daha geniş bir felsefeye sahipti. Aynı yolu izleyen hiçbir yazar -bunların arasında, Fransa'da Dancourt ile Regnard; İtalya'da L. Fernandez ile Moratin sayılabilir- aynı evrenselliğe ulaşamamıştır.

Biraz stilize edilmiş tipler arasında nefis bir duygu alış verişine yer verip, ince bir ustalıklı başarılı bir duygusal komedi yaratan Marivaux'nun on sekizinci yüzyıl komedilerinde bağımsızlığa doğru bir yöneliş göze çarpar. Ama, La Chaussee'nin comedie larmoyante'ında (yani acıklı komedi'sinde) olduğu gibi, duygu, duygululuk halini alınca, komedi de yerini tatsız bir melodrama bırakır.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılların ana akımı, çağdaş göreneklerin gözlemlenmesine dayanan bir gerçekçi komediye yönelmişti. Aynı akımla birlikte,

komediyi yerli ve toplumsal oyunlara uydurma yönelişi de geçer hale gelmiştir. Fransa, Alexandre Dumas Fils'in ve Augier'nin oyunlarında, toplumsal amaçlara sahip komedi örnekleri verdiği kadar, Labche, Meilhac, Halevy ile bunların ticari bulvar tiyatrolarında oynanan haleflerinde, sadece neşelendirme amacı güden eğlencelerden de örnekler vermiştir. Zaten son derece sınırlı olan bu eserlerde, komedi, daha da sınırlandırıcı bir daralma yüzünden gülmece haline gelir. İngiltere'de Edward çağı salon komedisi bütün bu etkileri yansıtmakla beraber, Maugham, Coward ve Rattigan'ın daha keskin taşlamaları, zamanla bağlı olan temaların aralarında bıraktıkları boşlukları her zaman için dolduramamıştır. Modern Amerikan komedisini temsil eden S. N. Behrman'ın, George S. Kaufman ve Robert E. Sherwood'un oyunları da aynı şekilde, zamanlarının eserleri olup, bu yazarlar orijinal bir yerli formül geliştirememiştir. Yalnız, İngiltere'de Wilde ile İspanya'da Benavente devamlı değere sahip töre komedileri meydana getirebilmişlerdir; bunların her ikisi de 1890-1910 sıralarındaki durulmuş birer topluma dayanan memleketlerin yazarlarıydı.

Wilde'in, ondan çok daha orijinal olan çağdaşı Çehof, ele aldığı çöküş halindeki Rus toplumu temasını taşlamadan çok, yumuşak bir alayla işlemiştir. Onun, içinde çoğunlukla bir özleme yer veren konuları, komediye uygun düşmüyor gibi görünebilir, ancak Çehof'un, karakterleri çok derin bir mizahla verişi, toplumsal oyunla komedi ruhunu şimdiye kadar kimsenin başarıyla taklit edemediği bir şekilde uzlaştırmıştır.

Konusal gerçekçiliğe karşı tepki iki ana şekilde gözüküyor. Bunlardan biri, eserleri sosyal bir amaca hizmet ettiği halde, yine de komediyi duygusal öğelerden ayırmak üzere modern tiyatrodaki girişilen işin ilk dikkate değer meyveleri olan Bernard Shaw'un geliştirdiği düşünce komedisidir. Aslında bir polemist olan Shaw, "The Doctor's Dilemma"daki gibi direkt bir sosyal taşlama yazdığı gibi, "Androcles ile Arslan"da da hemen hemen fantezi denebilecek öğeleri kullanmıştır.

İkinci şekilde romantik bir yaradılışla kavranılan fantezidir ki, buna sayılı, başka bir deyimle, birbirine benzemeyen oyun yazarlarında rastlanır. XIX. yüzyılda bu fantezi ruhundan hemen hemen yalnız Musset'de bir şeyler kalmıştı. Buna, daha dar bir psikolojik alan içinde, daha ağır bir duygululukla yüklü olarak tekrar Barrie'de rastlanır. Pirandello'nun 1920 sıralarında kuvvetle duyulan etkisi, tiyatrunun gerçekçiliğiyle mücadelede büyük rol oynamış olmakla birlikte, bu oyun yazarının "Size öyle geliyorsa öyledir" dışındaki oyunlarını komedi sınıfı içine sokmaya imkan yoktur: modern bir komedinin felsefi özünde yer alan geri planın Shakespeare'deki kadar göze çarpıcı olduğu ve ortaklaşa bir psikolojik geri planın, on dokuzuncu yüzyılın tamamıyla başka yerden alınmış geri planının bir kopyası olabileceği kabul edilmedikçe, belki ne Giraudoux'uniler ne de Anouilh'in daha hafifsi (pieces roses) komedi diye adlandırılabilir. Gerçekçi olmayan komedilerdeki diyaloglarda daha geniş bir özgürlüğe, hatta lirisizme gereksinme duyulur. Komediye şiirsel oyunlara yaklaştıran bu özellik yalnız Giraudoux ile Anouilh'de değil, fakat Szyng'e'in "Babayiğit"i ya da Fry'ın "The Lady's not for Burning"i gibi oyunlarda da karakterize edilmiştir. Bunlar, yeni işleyiş ve dil teknikleri araştırmak yoluyla komediye yenileştirme isteğinin, şimdilik bir sonuca ulaşamamış belirtileridir.⁵

Dram terimi, insanda bir iç mücadelesi yaratacak kadar duygusal özle dolu olan her duruma uygulanmaktadır. Bu mücadele çözümlenebilir ya da çözümlenmeyebilir, ama bir mücadelenin bulunması gerekir. Tiyatroya uygulandığı zaman, bu terim, orada temsil edilmek için yazılmış her çeşit eseri içine alır ve en belli başla anlatımını taklitte bulur. Taklit içgüdüğü insanın tabiatında vardır; bu, ancak insan ona tinsel ya da fiziksel bir mücadeleyi temsil etmek üzere başvurduğu an dramatik bir nitelik kazanır. Kısaca, taklit bir hareket halini aldığı zaman. Bu içgüdüğün kendisi, aslında kendi kendini gösterme ve kendi kendini ortaya çıkarma isteklerinin bir araya gelmiş bir şekli olduğuna göre, bunun gerçekleşmesi de gerçek dışı ya da gerçek bir seyircinin varlığını gereksindirir. Gerçekleşme, gerek aktörün gerek seyircinin imgelemenin, aktörün seyirciye gerçek diye kabul ettirdiği şeyi taklit

⁵. G. WICKHAM, G. BRERETON, Dram Sanatı, Elif Yayınları, İstanbul, 1964, s: 9-18.

yönünden birlikte araştırmalarına yol açar. Araştırılan, insan davranışının sır dolu kaynaklarıdır. Bu bakımdan dram kelimesi tiyatroya uygulandığı zaman, birlikte girişilen, olduğundan başka görünme hareketini anlatır. Öyle ki, insan davranışını yöneten bütün tinsel ve fiziksel mücadelelerin açıklayıcı imgesini, taklitçi bu hareket yoluyla temsil edebilir, seyirci de yine bu hareket yoluyla anlayabilir.

(Koro şarkılarının ritmik eşliğindeki basit dansların yeterli olduğu) dramın, tabii halinden (uygar toplumlarca bilinen, söze ve görmeye dayanan bütün anlatım araçlarının kullanıldığı) artistik olana kadarki gelişmesi, çeşitli milletlerin kendilerine has dinsel tarzlarıyla toplumsal göreneklerinin ardınca gitmiştir.

Dram, var oluşu bakımından bir çoklarının temel kabul ettiği, insanın doğuşundan gelen bir kendi kendini açıklamak isteğine geniş çapta dayandığı için öteden beri muhalefetle karşı karşıya kalmıştır. Öte taraftan onu savunanlar dramatik içgüdü'nün -bu bir içgüdü olduğuna göre- çıkış yolu bulması gerektiği üzerinde direnmişler, bu içgüdü'yü bastırmaya çalışmanın o gücü ziyan etmiş olmak, hatta belki de yanlış bir kanala akmasına yol açmak demek olacağı savını ileri sürmüşlerdir; onu geliştirip başkalarının da yararına kullanmak onlarca daha doğru bir iştir. Dramın düşünülüşündeki bu ayrılık (aslında Aristo ile Eflatun arasındaki tartışma) çeşitli devirlerde çeşitli milletler tarafından drama verilen değerin yine dram tarihi içinde çok değişik olması sonucunu doğurmuştur.

Tarih genel olarak drama karşı bulunanları değil, onu savunanları desteklemiştir; zira tarih içinde dram çalışmalarından yoksun çağlar pek az olduktan başka, dram kendini çok kere örgütlü bir dinle yakından ilgili bulmuştur. Bunun nedenini bulmak hiç de güç değildir. İnsan kendi kendine yeterli değildir; o en aşağı kendi tinsel varlığıyla ilgili bulunuşu kadar, diğer insanlarla olan ilintileri içinde de vardır. Kendini açığa vurmak ve kendini incelemek için yine kendinde var olan itici güç, kendi türüyle kaynaşmak bakımından buna denk, içgüdüsel bir gereksinmenin doyurululuşu yönünden apaçık bir araç sayılır. Bu bakımdan kendilerinde çalışır halde taklit içgüdü'sü en çok gelişmiş kişiler, bunu, kendi türlerinden olanlarla ilgili

ilintileri hakkında gerçek diye anladıkları şeyleri anlatmada kullanabilirler; bunu kendi içlerinde kavrayamamış olanlarsa başkaları tarafından kavranılışını görerek kavramış olurlar. Dramatik içgüdünün bu birlikte kullanılışı daha da ileri götürülebilir; zira insan devamlı olarak, tabiat güçleri içinden açıklayabilmiş olduklarını açıklamak için kullandığı yöntemler yoluyla açıklayamadıklarını yorumlama yollarını araştırdığından, onun dramatik içgüdü, kendisiyle tabiat üstü arasında bir bağ kurmaya yardım edebilir. Bunun görüşlerine bugün, dinsel törenlerde taklit ve kıyafet değiştirmenin en göze çarpan öğeler olarak yer aldığı ilkel insan topluluklarında rastlanabilir. Bu yarı dramatik dinsel törenlerin en tanınmış olanları, Ölen Tanrı (öldürüldüğü ve öldükten kısa bir süre sonra bilinmeyen bir şekilde tekrar hayata döndüğü varsayılan tanrısal bir varlık) ile ilgili olanlardır. Zira burada bütün mücadelelerin en önemlisi olan hayatla ölüm arasındaki mücadeleyi sembolize etmek için taklide baş vurulur.

İlkel insan yaşamak ve türünü çoğaltmak için yaptığı mücadelede tabiat güçlerinin bazılarını kendine yardımcı, bazılarını da düşman tanıdı. İyi ya da kötü, tabiat üstü güçleri bulunan insanlar şeklinde düşünüldükleri zaman bunların hepsiyle de uğraşmak daha kolaydı. Bunlar bazen tanrılar, tanrıçalar; bazen devler şeklinde; bazen de ruhlar, cinler, ermişler ve şeytanlar olarak düşünüldüler. İlkel insan bu semboller yoluyla onları sadece akla yakın bir şekle sokmuş olmakla kalmadı, aynı zamanda da onlarla mücadele etmek için silahlanmış oldu. Baharın her yıl kışı yenişiyle tabiat, insanlara kötü ruhların iyi ruhlar yoluyla yenilebileceğini ya da hiç olmazsa bir süre için uzaklaştırılabileceğini hatırlatmış oluyordu. Bu bakımdan insanların hayat ile ölüm arasındaki mücadeleyi tasvir etmek üzere yaptıkları dinsel törenler, ölümle yaptıkları mücadelede hayatı kendilerine yardım etmeye kandırma amacını güderdi. Britanya adalarındaki halkın kılıç dansları ile maskeli dansları bugünkü durumlarıyla ilkel olup, bunların dejenere şekilleri bu eski dinsel törenlerin izlerini taşır. Kayıtların eksik oluşu, Avrupa sahne sanatını doğuran bu dinsel törenlerin bütün ayrıntılarıyla yeniden kurulması işini sınırlamaktadır. Bununla beraber, bu törenlerin genel niteliğiyle ilgili olup da günümüze kalabilmiş bu gibi

işaretleri dram sanatının eski tarihi içinde, uzak ve yakın Doğu ülkelerinde bulunan aynı çeşitten özellikler de desteklemektedir.⁶

B- Romantizm ve Gerçekçilik

Romantizmi "kapitalist-burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketi" olarak tanımlıyor Ernst Fischer. Bu ayaklanma tiyatrodaki ilk önemli örneklerini on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da "Sturm und Drang" (fırtına ve atılış) akımıyla verdi (1767-1785). Goethe'nin ve Schiller'in öncülük ettikleri Romantik yazarlar Rousseau'nun doğaya dönüş öğretisini benimseyerek Corneille ve Racine'in neo-klasik kurallarına ve neo-klasisizmle uzlaşarak gelişen burjuva duyguallığına şiddetle saldırdılar. Sayısız sahnelere bölünmüş oyunlarda birkaç saat içinde, yılları kapsayan olaylar anlatılarak yer ve zaman birliği bir yana bırakıldı. Avrupa'nın yaşamakta olduğu devrin bunalımı Romantiklerin oyunlarında ayaklanmalar, soygunlar, kadınların kaçırılması gibi heyecan verici olaylar biçiminde belirlemeye başladı. Aynı heyecan ve şiddet tutkusu bir yandan da doğa üstü öğelere, olay örgüsünde şaşırtıcı gelişmelere yer veren melodram türünün tiyatro seyircileri arasında büyük bir ilgi görmesine yol açıyordu. Alman romantizminin İngiliz sahnelerine ulaşması ise Goethe ve Schiller'in oyunlarından çok Kotzebue'nin melodramlarıyla gerçekleşti.

Romantizmin tiyatrodaki ilk örnekleri Almanya'dan gelmekle birlikte, bu oyunların en önemli esin kaynağı Shakespeare'den başkası değildi. Neo-klasisizme karşı başkaldıran Alman yazarları Shakespeare'in Schlegel ve Tieck tarafından 1796-1833 arasında büyük bir başarıyla Almanca'ya çevrilen oyunlarında kendi coşkunculuklarına biçim verecek üstün örnekler buldular. Goethe'nin Götz von Berlichingen (1733) ve Egmont (1789), Schiller'in Wallenstein (1799) gibi oyunları Shakespeare'in tarihsel

⁶ a. g. e., s: 23-26.

oyunlarına çok şey borçludur. Yalnız şunu da unutmamak gerekir ki, Romantik yazarların gerek Shakespeare'le, gerek öbür Elizabeth çağı yazarları ile kurdukları ilişkiler her ülkede başarılı sonuçlar vermemiştir. Sözelimi, Shakespeare'i Pierre Le Tourneur'ün silik çevirilerinden tanıyan Fransız Romantik yazarları için, o ortaçağ geleneklerini ve dünya görüşünü temsil eden bir Elizabeth çağı şairi değil, romantik aşkı ve karamsarlığı dile getiren eşsiz bir söz ustasıdır. Victor Hugo, Alexandre Dumas ve Alfred de Vigny gibi oyun yazarları Shakespeare'i daha çok geleneksel Fransız tiyatrosuna karşı bir silah olarak kullanırlar. İngiltere'de ise Shakespeare hayranlığının en verimsiz ve başarısız bir taklitçiliğe yol açtığı görülür. On dokuzuncu yüzyıl Romantik İngiliz şairlerinin tiyatro denemelerinin başarısızlık nedenlerine geçmeden önce Romantizmin çelişmelere yol açan birkaç özelliği üzerinde kısaca durmamız gerekiyor.

Romantizmin düşünce ve duyguyu dizginleyen kurallara karşı bir ayaklanma hareketi oluşu, ilk bakışta bu akımın devrimci niteliğini çağırıştırır. Nitekim, romantizmin en önemli sözcüsü olan Rousseau aynı zamanda Fransız Devrimini hazırlayan düşüncelerin de başlıca kaynaklarından biridir. Ama Romantik akımı temsil eden yazarları ayrı ayrı ele alacak olursa, bu yazarların ortak yanının "devrimci ya da devrime karşı, ilerici ya da tepkici bir siyasal görüşü benimsemeleri değil, bu görüşe akıl ve diyalektik dışı, hayalci bir yoldan varmaları olduğunu" görürüz. Sözelimi, on sekizinci yüzyıldaki endüstrileşmenin insanları araçlaştırmasına karşı ilerici çevrelerin bir tepkisi olarak gelişen İngiliz Romantizmi bile devrimci gücünü sürekli olarak koruyamamış, özellikle Fransız Devrimi'nin ve Napoleon'la yapılan savaşların getirdiği yılgınlık içinde Wordsworth ve Coleridge gibi ilk kuşak Romantik şairlerde belirli bir tutuculuğa dönüşmüştür. Byron'ın, Shelley'nin ve Keats'in hümanist görüşleri eleştirel gerçekçiliğin doğuşunu hazırlarken gene bu şairlerin aşırı bireycilikleri ve duygululukları, sağlıksız bir ölüm ve geçmiş özlemini de getirmiş, bunu Romantizm sonrası şairlerin estetizmi izlemiştir.

Romantizmle birlikte İngiliz şiirine yeni ve güçlü bir soluk kazandıran önemli şairlerin hemen hepsinin tiyatro sanatına ilgi duymaları ve oyun yazmayı denemeleri de bu bağın kurulmasını sağlayamamış ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının İngiliz tiyatro tarihindeki en karanlık dönem olmasını önleyememiştir. Bu başarısızlığın bütün sorumluluğu elbette yalnız şairlere yüklenemez. Çünkü, ilk bakışta bize aykırı gibi de görünse, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatronun gerilemesi daha çok sanat beğenisi gelişmemiş seyircilerin artması yüzündendir. Seyirci sayısındaki bu artışa karşılık Londra'da oyun sahneye koyma izni 1843 yılına kadar yalnız iki tiyatronun tekeli altında kalmıştır. Gerçi bu tiyatroların dışında oyunlara müzik ve şarkılar ekleyip değiştirerek sahneleyen özel tiyatroların sayısı durmadan artmıştır. Ama bu "eğlence" yerleri tiyatro sanatının gelişmesinden çok, yozlaşmasını hızlandırmış ve sanat değeri olan oyunların oynanmasını daha da güçleştirmiştir.

Tiyatro sanatı on dokuzuncu yüzyılda burjuva toplumunun bayağılığını yansıttığı için Romantik şairler oyun yazarlığını ancak bu durumu düzeltme amacıyla benimser görünürler. Çünkü tiyatroları dolduran sığ beğenili yığınlar aslında onların 'inciler'ine layık değildirlen. Öbür yandan Fransız Devrimi'nin, Napoleon savaşlarının heyecanını yaşamış olan "yığınlar" sahnede özentili sözlerden çok eyleme yer verilmesini istemektedir. Melodram ve Fars türleri böyle bir isteği karşılamakta, o yılların toplum gerçeklerini değilse bile, o seyircilerin duyarlığını yansıtmaktadır. Şiir dilini on sekizinci yüzyılın sınırlı neo-klasik kalıplarından kurtarıp halk diliyle zenginleştirememişlerdir. Tiyatronun çağdaş bir sanat olarak eski parlak durumuna gelebilmesi için değişen yaşama koşullarını ve duyarlığı yansıtabilecek, seyirciyle sahne arasındaki anlaşmayı sağlayabilecek bir oyun dili bulması gerekiyordu. Elizabeth çağında şiir ve koşuk, oyunlardaki eylemi daha iyi belirtmek görevini yerine getirirdi. Romantiklerin sanat anlayışlarına göre ise, tiyatro şairlerin şiirsel coşkuluklarını gösterecekleri bir sergi yeri idi. Hatta tiyatro denen bu sergi yerlerine gelenlerin şiirle uzaktan yakından ilgileri yoksa, kimi Romantik şairler oyunlarını (dramatik şiirlerini) sadece okunmak için de yazabilirdi.

Romantizm şiirin işleyebileceği konuları ve kullanabileceği dili sınırlayan neo-klasisizme başkaldırıyla birlikte, aşırı bireyci tutumu ve öznel yöntemi yüzünden bu başkaldırının temelinde yatan sorunlara olumlu bir çözüm getiremedi. On sekizinci yüzyılda İngiliz yazarları içinde neo-klasisizmi benimseyenler eski çağlardaki edebiyat ustalarını örnek aldıkları için, değişmekte olan yaşama düzeninin gerçekliğini bütün ayrıntı zenginliği ile yansıtan biçimler yaratamadılar. Buna karşılık Romantizm şehirle köy arasındaki kopuşu, bireyin toplum içindeki yalnızlığını, kazanç hırsının bayağılıklarını dile getiriyordu. Ama şehirleşme ve makineleşmenin sonucu olan bu durum karşısında Romantizmin en olumlu tutumu bile “büyülü bir düş içinde” yeniden kurulabilecek bir toplu yaşama düzeninin haberciliğini etmekten öteye gitmiyordu. “Fakat bu bekleyişin düşsel niteliği ortaya çıkınca, görünüşteki birlik bozuluyor, “toplum içindeki çatışmalar yeniden canlanıyor ve bu yeni durumun çelişmeleriyle haksızlıkları yoğun bir tedirginlik yaratıyor, sanatın ve sanatçının durumu da daha güçleşerek bir çıkmaza giriyordu. Oysa çürüyen bir toplumda sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundaydı. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanatın dünyanın değişebileceğini göstermesi, değişmesine yardım etmesi gerekiyordu.

Burjuva değerlerine karşı başkaldırının ikinci aşaması diyebileceğimiz Gerçekçilik işte böyle bir gerekmenin sonucunda ortaya çıktı. Gerçekçilik yalnız şehirleşmenin ve makineleşmenin değil, aynı zamanda yayılmakta olan demokrasi ve eşitlik düşüncelerinin, geliştikçe insanın doğaya karşı üstünlüğünü arttıran bilim ve tekniğin getirdiği ve koşullandırdığı bir anlatım yöntemi idi. Bu yöntemi ilk uygulayan ve geliştiren edebiyat türü roman olmuştu. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında tiyatrunun halktan uzaklaşmasına karşılık, roman on sekizinci yüzyılın hemen başında tiyatrunun görevini yüklenmiş, edebiyat ve halk arasındaki gerekli ilişkinin yaşayabilmesini sağlamıştı. Gerçekçilik bir tutum olarak yeni bir kavram değildi. Tarihteki bütün önemli sanatçıların ortak bir özelliği olarak görebileceğimiz bu kavram romanla birlikte nesnel olgulara, deneye ve görgüye dayanan bir yöntem niteliği kazandı. Düzyazı ise bu yöntemin benimsediği teknik bir özellikten başka bir

şey değildi. Roman burjuva düzeninin en geçerli edebiyat türü olduğundan tiyatronun bu düzen içinde, düzeni eleştirme amacıyla da olsa, varlığını duyurabilmesi için romandan alması gereken birçok dersler vardı. Bu derslerden biri de düzyazı tekniğini benimseyerek yansıtmak istenen yeni öze -gündelik yaşantıya, çağdaş insanın durumuna- uyan bir biçim sağlamaktı. Gerçi on dokuzuncu yüzyılın başından sonra tiyatrolarda en çok tutulan melodramlar ve Farmlar düzyazı diliyle yazılmaktaydı. Ama kapitalist toplumda sayısı artan eğlence meraklısı tiyatro seyircilerini oyalamakta öte bir kaygısı olmayan bu oyunlarda düzyazının bilinçli ve titiz bir yöntemle kullanılması söz konusu değildi.⁷

Tiyatroda gerçekçilik akımı İngiltere'de Lillo'nun The London Merchant adlı evcil tragedyası ile ilk adımını attıktan sonra Fransa'da daha elverişli bir gelişme ortamı bulmuş ve düzyazı gerçekçiliğinin vazgeçilmez bir anlatım özelliği sayılmıştır. Bu arada klasik tragedyaya karşı romantik tragedyayı savunan Stendhal, çağdaş oyunlarda İngiliz Romantikleri gibi koşunun değil, düzyazının kullanılması gerektiğini öne sürüyordu. Stendhal'a göre, özellikle kendi yaşadığı yıllarda yazılan oyunlardaki Aleksandr'ın dizeleri sadece yazarın aptallığını gizlemeye yarayan boş kalıplardı. Burada şunu da belirtelim ki, devrim sonrası burjuva toplumuna karşı romantik bir coşkunlukla başkaldıran Stendhal'ın aynı zamanda Romantizmin sınırlarını aşan bir gerçekçiliğinin de sözcülüğünü etmesi, bu iki akım arasında tam bir aykırılık olmadığını gösterir. Gerçekçi yazarların belirgin özelliklerinden biri Romantik bir başkaldırış akımının içinden çıkmış olmakla birlikte, o akımın ülkücülüğünü ve öznelliğini eleştirmeyi başarmalarıdır. Başkaldırışın bir hayal kırıklığına, bir yenilgiye dönüşmemesi için sanatçının toplum içindeki yerini ve görevini önceden belirlemesi, yöntemini ona göre seçmesi bu eleştirel tutumun bir gereğidir. Eleştirel gerçekçilik dediğimiz bu tutumun tiyatrodaki ilk bilinçli temsilcisi ise Ibsen'dir.

⁷. ÇAPAN, Cevat, Değişen Tiyatro, Adam Yayınları, İstanbul, 1972, s: 81-87.

Gerçekçilik akımına İngiliz tiyatrosunda bir “yeniden doğuş” niteliği kazandıran Shaw’un en önemli ustasının Ibsen olduğu elbette yadsınmaz. Ne var ki, Shaw bu akımın İngiltere’de daha önceki temsilcilerinden de çok şey öğrenmiş, Boucicault, Robertson, Jones ve Pinero gibi oyun yazarlarından yararlanmasını bilmiştir.

Endüstrileşme, bir yandan beğenisi gelişmemiş “yığınlar”ın tiyatrolara doluşmasına yol açarak oyunların sanat düzeyinin düşmesini hızlandırmakla birlikte, bir yandan da teknik alanda sağladığı ilerlemelerle tiyatro sanatına birtakım gelişme yolları açmıştır. Bunların başında 1817 yılında Londra tiyatrolarının ışıklamada havagazi lambalarından yararlanmaları gelir. Aynı ayrı lambaların kullanılmasıyla ayarlanabilen bu ışıklama düzeni sahnede daha büyük bir gerçeklik duygusunun yaratılmasını kolaylaştırmıştır.

Bu dönemde gerçekçilik akımının ilk öncülerinden biri T. W. Robertson’dur (1829-1872). Oyun yazarlığına 1845’de başlayan Robertson’un ilk oyunlarını Dion Boucicault (1822-1890) ve Tom Taylor (1817-1880) gibi o yılların tutulan yazarlarının melodramlarından ve farplarından ayrılan bir özelliği yoktu. Sonraları kendi romanından sahneye uyarladığı David Garrick (1864) ve doğalcılığın (natüralizm) izlerini taşıyan Society (1865) adlı oyunlarında toplum sorunlarını çağdaş bir sahne anlayışı ile ele aldı. Oyunlarının sahneye koyuculuğunu da yapan Robertson’un en başarılı oyunu “Caste”tir (1867). Aynı sınıflardan gelen genç bir karı-koca ile onların arasındaki ilişkileri ele alan bu oyun İngiliz tiyatrosunda toplumsal eleştiri geleneğinin ilk saygıdeğer örneğidir.

Henry Arthur Jones ile Pinero melodram ve Fars geleneği içinde yetişmelerine rağmen gerçekçilik akımı ile bu geleneği uzlaştırmayı başarmış ve tiyatroların çağdaşlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Her ikisi de içinde yaşadıkları burjuva toplumuna zaman zaman eleştirci bir gözle bakmasını bilmişlerse de bu eleştiri duygusu onlarda hiçbir zaman devrimci bir coşkunluğa dönüşmemiştir. Ama şunu da unutmamak gerekir ki, Ibsen’in ve Shaw’un seyircileri tiyatrodaki ilk “duygusal eğitim”lerini bu ılımlı yazarlara borçludurlar.

On dokuzuncu yüzyıl sonu tiyatrosunda Shaw'un yararlandığı oyun yazarlarından biri de kısa bir süre içinde bu dönemin en parlak düzyazı oyunlarını yazan Oscar Wilde'dır (1856-1900). "Wilde Lady Windermere's Fan" (1892), "A Woman of No Importance" (1893), "An Ideal Husband" (1895) ve "The Importance of Being Earnest" (1895) oyunlarında restorasyon dönemindeki töre komedyası geleneğini Etherege ve Congreve'i hatırlatan bir ustalıkla canlandırmaktadır. Özellikle son oyunu maddeci burjuva dünyasının başarılı bir taşlamasıdır. Ama bu, Wilde'in toplum sorunlarını ele alan gerçekçi bir oyun yazarı olduğu anlamına gelmez. Wilde'in oyunlarının en çarpıcı özelliği konuşmaların keskin bir zekayı ve ince bir mizah duygusunu yansıtmasıdır. Dildeki ve mizah anlayışındaki bu incelik yalnız Wilde'in çağdaşlarını değil, Somerset Maugham ve Noel Coward gibi yirminci yüzyıl yazarlarını da etkilemiş, çağdaş burjuva toplumun salon komedyaları için tükenmez bir esin kaynağı olmuştur. Bu arada Wilde'in iğneleyici üslubu Shaw'un sorun oyunlarında (problem plays) olumlu bir gelişme alanı bulmuştur.

İngiliz tiyatro tarihinde Restorasyon komedyası ile başlayan "Düzyazı Çağı", görüldüğü gibi, on dokuzuncu yüzyılda da sona ermemektedir. Tersine, gerçekçilik akımıyla yeni bir aşamaya ulaşan düzyazı, koşuk dilini canlandırmaya çalışan birkaç yazarın dışında, yirminci yüzyıl tiyatrosunun da başlıca oyun dili olarak üstünlüğünü korumaktadır. Ayrıca, geleneksel tiyatroya şiirselliğini sağlayan koşuk, bilimsel çağın edebiyatında bir teknik olarak önemini yitirmeye başlayınca Ibsen, Strindberg, Çehov ve Shaw düzyazıyla tiyatroya çağdaş bir şiirsellik anlayışı getirmişlerdir.⁸

C- DOĞU'da Hint ve Çin Tiyatrosu

On yedinci, on sekizinci yüzyıllarda Avrupalı tüccarlar doğuya yönelmeye, oradan getirdikleri malları batı dünyasında modalaştırmaya başlamışlardı. 1775 yıllarında, kültürlü Avrupalılar Doğu Sanatının güzellikleri arkasında koşarlarken, Ombres

⁸. a. g. e., s: 88-92.

Chinoises diye anılan gölge oyunları Versailles ile Londra'da kesin başarılar sağlamaktaydı. Ama Avrupa, 1860'a kadar, Doğu Tiyatrosu olarak başka bir şey seyredeemedi. 1860'da Napoleon III'ü eğlendirmek üzere bir Çin kumpanyası Paris'e geldi.

Ombres Chinoises Avrupa için değişik, cici, oyalayıcı bir şeydi, bir karşılaştırma yapılmadan benimseniyordu; ama tiyatro öyle değil. Batı dünyasının alışmış olduğu bir tiyatro vardı, bu yüzden de Hint, Çin, Japon tiyatroları yadırganacak şeylerdi.

Aradaki ayrılığı belirtirken, Doğu Tiyatrosunun gerçekçi olmadığını söylemek yetmez. Shakespeare'in, Maeterlinck'in oyunları da gerçekçi değildir. Düğüm şurada: Hamlet, ya da Mavi Kuş bildiğimiz gerçeğin bir hayal dünyasına yükseltilmesiyle yaratılmış oyunlardır. Sonra expressionist oyunlarda gerçekten uzaklaşma çoğunca gerçeği daha sahneye yatkın hale getirmek, daha güçlendirmek amacını güder. Batı'nın gerçekten uzaklaşışından gerçeği değerlendirme isteği sezilir. Hindistan, Tibet, Çin, Japon tiyatrolarında ise yüzyıllardır gerçeği başka bir dile çevirmek, bütünüyle değişik bir biçime sokmak amacı güdülmüştür. Tam anlamıyla sembolik bir tiyatrodur. Konuşmalar, hareketler, dekor, makyaj ya da maske, her şey gerçekten uzaklaştırılır. Bir masa dağ yerine geçer, bir yelpaze sırasında hançer, sırasında mektup oluverir.

Asya ülkeleri arasında dinsel törenlerden tiyatroya en çabuk geçen Hindistan olmuştur. Yazılı oyunlar, profesyonel oyuncular, tiyatro yapıları orada başka yerlerden önce gelişmiştir. Daha İsa doğmadan Hindistan sarayının klâsik tiyatrosunda oyunlar oynanmaktaydı. Bharata adını kullanan bir yazarın o eski tiyatroyu, oyun çeşitlerini anlatan kitabı Hint Tiyatrosu üzerine en eski belgedir. Ayrıca, elimizde klâsik oyunların yazmaları da var. İ.S. 100 yıllarında Budizm propagandası yapan bir yazarın oyunlarından parçalar, sonraki yüzyıllarda yazılmış bir çok oyun günümüze ulaşmış.

Grup İmparatorları çağı (İ.S. 320-480) yaşamış olan iki oyun yazarı klâsik Hint Tiyatrosu'nun en büyük sanatçıları diye anılırlar; biri Kalidasa, öbürü Kral Shudraka. Kalidasa'nın üç oyununu biliyoruz; bunlardan biri, Shakuntala Almanca'ya çevrildiği zaman Goethe hayranlığını belirtmekten kendini alamamıştı. Bu oyun Almanya'da sık sık oynanır. Kral Shudraka'nın –belki de kralın saray şairi seçtiği kimsenin yazmış olduğu Vasantasena adlı oyun da Avrupa'da oynanmıştır. 1920'de New York'da “The Little Clay Cart” adıyla sahneye konan bu oyun büyük bir başarı sağlamıştı.

Klâsik oyunlar saray için yazılıyor, saray tiyatrosunda oynanıyordu. Sahnede önemli kişiler, krallar, soylular, prensler, şairler, günlük hayatlarında kullandıkları Sanskrit diliyle konuşuyorlardı. Öbür kişiler halkın konuştuğu Prakrit dilini kullanıyorlardı. Kadınların dili yalnız Prakrit idi; soylu bir kadın, bir prenses canlandırırken bile Sanskrit dili kullanılmazdı. Oyunlarda düzyazının yanı sıra ölçülü parçalar, şarkılar da yer alırdı. Hint yazarları da çoğu konularını eski tarih kitaplarından seçerlerdi; Mahabharata ile Ramayana adlı kitaplardan. Zaman zaman konularını, kişilerini hayattan aldıkları da olurdu. Çoğu oyun kişileri kalıplaşmış tiplerdi; ama kimi oyunlarda benzerlerinden iyice ayrılan “kişi” niteliği gösteren tipler de bulunurdu.

Hint yazarlarının pek çok yasakları vardı. Sahnede kötü hareketler yapılmaz, zor kullanılmazdı; uyumak, yemek yemek, öpüşmek, ısırarak, kaşınmak yasaktı. Kötü bitiriş yapılamazdı. Trajedilerde kahramanlar sonuna kadar üzülür, ezilir, ama sonunda mutluluğa ererlerdi. Saray için yazan çoğu Hint oyun yazarları geleneklerin getirdiği bu yasaklara uymuşlardır.

Sarayda oynanan oyunların geliştirdiği saray tiyatroları üzerine de Bharata'nın kitabında önemli bilgiler verilmiş. Zaman zaman çeşitli saray salonlarında gelip geçici sahneler kurarak oyunlar oynandığı anlaşılıyor. Ama kralların, soyluların özel tiyatro yapıları yaptıklarını gösteren belgeler de var. Bu tiyatroların kimi üçgen, kimi kare, kimi dikdörtgen biçiminde. Hepsi iki sahneli; önde asıl sahne, arkasında daha geniş ikinci bir sahne. Ön sahnenin iki yanındaki kanatlar, ya da odalar

oyuncuları saklıyor. Gene bu odalar arka sahnenin iki yanlarını da, seyircilerin görüş açısını keserek, oyunculara saklanacak yer haline getiriyor. Sonradan ön sahne ile arka sahne arasına bir perde yerleştirildiği anlaşılıyor, ama bu perde Bharata zamanında yok herhalde. İç sahnenin arka duvarındaki iki kapı ise bir soyunma odasına açılıyor.

Görüldüğü gibi, Hint saray sahnesinin çok basit, rahat bir düzeni var. Kimi özellikleri Shakespeare sahnesini hatırlatmaktadır. Hint Tiyatrosu'nun daha sonraki Çin, Japon tiyatrolarına önemli benzerlikleri bulunduğunu görülür. Benzemeyen yanlarını belirtelim: Hint Tiyatrosu'nda makyaj daha az aşırı, pozlar daha az yapmacıklıydı. Kadın rollerini kadınlar oynardı; Çin'de, Japonya'da ise yüzyıllarca kadınların sahneye çıkmasına izin verilmemiştir.

İngiliz'lerin gelişiyle klâsik saray oyunları sona erdi, ama köylerde gelişen bir çeşit Ortaçağ mystery, morality oyunu vardı ki ona son verilemedi. Günümüze kadar gelen bu oyunlar arasında İngiliz etkileri taşıyanların, ya da o etkilere başkaldıranların da yer aldığı görüldü.

İngilizlerin gelişiyle Avrupa tiyatroları açılmaya başlanmıştır. 1870'de, Kalküta'da yerli oyuncular Shakespeare'i, gerçekçi Avrupa oyunlarını Bengali diline çevirip oynamaya koyuldular. Bir yandan da Shakuntala'yı, daha başka klâsik Hint oyunlarını yeniden ele alıp çağdaş sahneye uyguladılar. Hindistan'ın toplumsal sıkıntılarını ortaya vuran yeni oyunlar yazıldı. Rabindranath Tagore, Bijon Bhattacharya gibi yazarların eserleri sahneye kondu. Bombay'da tiyatrunun İngiliz etkisinden sıyrıldığı bir sırada yazılan oyunlardan bazıları devrimciliği savundukları için yasak edildi. Bunun üzerine yazarlar hayalciliğe, komediye saptılar, alaya, yergiye yöneldiler. Mama Varerkar adlı yazar yerli konuları Batı'lı bir anlayışla işleyerek toplumcu köy tiyatrosunu canlandırmak isteyen bir hareketin öncüsü oldu.

Doğudaki tiyatro çeşitlerinden biri olan gölge oyununun başlangıcını da Hindistan'da bulabiliriz. Deriden, tenekeden, ya da mukavvadan kesilmiş biçimlerin arkada ışık

yakılarak bir perdeye tutulmasıyla oynatılan bu oyunların en eski örnekleri Hindistan'dadır. Konularını Ramayana destanından alırlar. Gölge oyunu Hindistan'dan hem batıya, hem de doğuya doğru yayılmıştı. Arabistan, Suriye, Kuzey Afrika, Yunanistan, Siyam, Burma, Kamboçya gibi memleketlerde gölge oyunlarının çok eski bir geçmişi vardır. Cava'da gölge oyunlarının yanı sıra, kukla oyunları oynatılırdı. Ayrıca, bu memlekette oyuncuların kuklalar gibi hareket ederek oynadıkları danslı oyunlar da çok sevilirdi. Burma ile Kamboçya'da olduğu gibi, Cava'daki oyunların konuları da çoğunlukla Hint kaynaklarından alınmaydı. Onuncu yüzyılda Çin gölge oyununu geliştirdi. İnce, ışığı yarı yarıya geçiren derilerden kesilen biçimler yer yer boyanmaya, renklendirilmeye başlandı. Batı dünyası gölge oyununu Çin yoluyla, "Ombres Chinoises" olarak tanımıştır.

İki bin yıl önce Çin'in tiyatrosunu anlatacak bir Bharata'sı yoktu. Ama Çin'de, Hindistan'daki gibi, anlatılmaya deyecek bir tiyatro da yoktu. İsa'nın doğuşundan çok önce –belki iki bin yıl önce- dinsel danslar, pandomimler yaygınmış Çin'de, öyle deniyor. İ.S. 220 yıllarında tanrıları, hayvanları canlandıran maskeli oyunlar oynanmış; ama o günlerden kalma resimlerde yalnızca müzikçileri, dansçıları, güreşçileri görüyoruz. Hindistan'da Shakuntala ile Vasantasena gibi yüce oyunlar yazılırken, Çin'deki tiyatronun durumunu bildiren herhangi bir belge yok elimizde. İ.S. 500 yıllarında tarihsel oyunlar yeni başlıyor. Tiyatronun önem kazanması için ise iki yüz elli yıl daha beklemek gerekiyor. 750 yıllarına doğru bir imparator ilk saray sahnesini kuruyor, ilk tiyatro okulunu (Armut Bahçesi'ni) açıyor.

Çin Tiyatrosu'nun önemi arttıkça oyunların sayısı da artmaktaydı; ama nitelik bakımından bir yükselme yoktu. On üçüncü yüzyıla kadar seçkin yazarlar tiyatroya yakınlık göstermediler. Moğolların gelişinden sonra oyun yazarlığı birden önem kazandı. Daha önce devlet kapılarında iş arayan sanatçılar tiyatro alanına saptılar. Konular, konuşmalar geliştirildi, şiir gücü yükseltildi, kişiler yeni bir anlayışla işlenmeye başlandı. Zamanla tarihten, menkıbelerden günlük hayata geçildi. Kimi oyunlar Batı dünyasının ilgisini çekecek, yirminci yüzyıla kalabilecek kadar köklü

bir insan anlayışına, şiir gücüne ulaştı. Ama yedi yüzyıl boyunca Çinli oyun yazarlarının hep bu yüksekliği tutturduğu sanılmamalı. Pek çok mutlu bitirim melodramı, kaba komediler, Farslar da yazmışlardı.

İlk Çin oyunlarında Hint konularından, kişilerinde ne dereceye kadar yararlanmıştı, bilinmiyor. Ama Çin Tiyatrosu, gerek sahnesi, gerek oyun anlayışıyla Hint Tiyatrosu'na çok benziyor. Klâsik Çin sahnesi de, eski Hint tiyatrolarındaki ön sahne gibi, seyircilerin içine doğru uzanmakta. Sahne dekorsuz. Arkada duvar yerine perde var, ama perdede gene Hint sahnesindeki gibi iki giriş yeri bırakılmış. Perdenin arkasında oyuncular sıra bekliyor, soyunup giyiniyorlar. Oyuncuların anlamı kesinlikle bilinen sembolik hareketleri var. Hintli oyuncu sahnede geyik kovalıyor; Çinli oyuncu da yerdeki bir çemberin içine girmek ya da çıkmakla bir yerden başka bir yere gidiveriyor. Hintlinin yüzünü boyayışından doğduğu yer, ya da bağlı olduğu sınıf anlaşılıyor; Çinlinin yüzünü boyayışı ise kişiliğini ortaya vuruyor. Beyaza boyanmış bir yüz kötülüğü, kalleşliği, kırmızı bir yüz yiğitliği, mavi bir yüz acıma bilmezliği, zalimliği belirtiyor; bütün renklerin böyle kesin anlamları bulunması Çin oyunlarında kalıplaşmış tiplere çok yer verildiğini gösterir. Çin Tiyatrosu'nun bu alanda Hint Tiyatrosu'ndan daha ileri gittiği, oynayış bakımından da daha soyut, daha sembolik olduğu anlaşılıyor. Üstlerine tekerlek çizilmiş iki sarı bayrak bir araba, üstlerinde dalgalı çizgiler bulunan bayraklar ise bir ırmak, ya da denizdir. Bu bayrakları sahne eşyalarına bakan kimse ile yardımcıları tutarlar; giydikleri kara elbiseler sahnede görünmediklerini (!) anlatır. Masalar, iskemlelerle tapınaklar, köprüler, gemiler, saraylar canlandırılır. Birisi öldü mü yüzüne kırmızı bir bayrak tutulur; ölen adam kalkıp yürüyerek sahneden çıkar; onun kesik kafası olarak yere kırmızı bir torba atılır.

Görüldüğü gibi, bütün bunlar Batı Tiyatrosu'na alışmış kimselerin yadırgayacağı, saçma bulacağı şeyler; ama çağımızda kimi Batılı oyun yazarlarının Doğu Tiyatrosu'ndan etkilenerek birtakım denemelere giriştikleri de bir gerçek.

Köylerde gezici kumpanyaların bambu ile hasır kullanarak yaptıkları üstü açık tiyatrolar, çoğu ayakta durmak şartıyla, bin seyirci almırdı. Oynanacak oyun dinle ilgiliyse tapınak avluları da tiyatro olarak kullanılabilirdi. Seyircilerden para toplanmazdı, oyuncuların ücretini ya varlıklı bir kimse, ya da aboneler öderdi. Kumpanyalar Çin'in pek çok olan ırmaklarında yelkenlilerle dolaşırlardı.

Şehirlerdeki ilk yerli tiyatrolara "çay evi" adı verilmişti; seyirciler oyun oynanırken bir yandan da çay içer, oyuna değil de çaya para öderlerdi. Yirminci yüzyıl başında Batı örneklerine daha yakın tiyatrolar yaptırılmaya başlandı. Seyirciler bu tiyatrolara girerken kapıda belli bir para ödüyorlar, ama içerde gene çay içiyor, şekerleme yiyor, konuşuyor, kâğıt oynuyor, istedikleri zaman dışarı çıkıyor, istedikleri zaman içeri giriyorlardı. Birbirine konuları ya da kişileriyle bağlı olan oyunların arka arkaya oynanması kimi zaman sekiz saat sürerdi.

Armut Bahçesi çoktan tarihe karıştığı halde, bugün ile "Armut Bahçesi Öğrencileri" diye anılan Çinli oyuncular çok sıkı bir öğrenimden geçirilirler. Oyunculuğa çocukluktan başlar, pandomim, el hareketleri, beden eğitimi, ses dersleri alırlar. İyi öğrenim görmüş bir oyuncu yüz ile iki yüz arasında rolün hem sözlerini, hem oynanışını, hem de makyajını bilir. Bunların aşağı yukarı hepsi genel tiplerdir: Savaş kahramanı; savaş kaçağı; ağırbaşlı, yaşlı adam; genç aşık; ahlâksız adam; soytarı; dürüst kadın; hoppa kız; gülünç, yaşlı kadın; daha bir sürü tip.

Armut Bahçesi kurulduğu zaman erkeklerle birlikte kadın oyuncular da yetiştirilirdi. On sekizinci yüzyılda bir imparator bir kadın oyuncu ile evlendikten sonra kadınların sahneye çıkmasının yasak edildiği sanılıyor. Kadın oyuncular ancak yirminci yüzyılda yeniden sahneye çıkmaya başladılar. Mei Lanfang adlı bir erkek oyuncu kadın rollerindeki başarısıyla, yalnız Çin'de değil, Avrupa'da, Amerika'da da ün sağlamıştı. Çin Tiyatrosu'na tarihe uygun kostüm anlayışını yerleştiren bu oyuncu dünya çapındaki ününün yardımıyla, memleketinin insanlarına oyunculuğun önemini kabul ettirmiş, altı yüzyıl aşağılanan, toplum dışı sayılan "oyuncu"ya Çin'de de gereken değerin verilmesine yol açmıştı.

Batı etkileriyle birlikte amatör oyuncular ortaya çıktı. 1880 yıllarında soylular özel olarak oyunlar oynamaya merak sardılar. Arkasından zengin tüccarlar da bu yola saptı. Ama oyunlar gene eski anlayışa uygun şeylerdi. Batı oyunlarını Batılılar gibi oynamak isteği 1915'de alevlendi. Önce amatörler başarısız denemeler yaptılar, sonra profesyoneller işi ele alınca başarıya erildi. Çağdaş Çin hayatı üzerine gerçekçi eserler yazan yerli oyun yazarları yetişti. Bir yandan da eski oyunlar yeniden ele alınmakta, gelenekleşmiş halk tiyatrosu bir düzene sokulmaya çalışılmaktaydı. Bugün Çin'de 2000 kadar tiyatro kumpanyası bulunduğu söyleniyor.⁹

D- Japon Noh ve Kabuki Tiyatrosu

Bir ada halkı olan Japonlar, Hindistan'da çok erken başlayıp Çin'e, Kore'ye yayılan kültürden ayrı kalmışlardı. Yazı sanatı üçüncü yüzyıldan altıncı yüzyıla doğru, Kore aracılığıyla gelen Çin etkileri altında gelişti; müziğin gelişmesi beşinci yüzyıla, sanat ile mimarlığın gelişmesi yedinci yüzyıla kadar gecikti. Tiyatro da Kore ile Çin'den etkiler aldı, ama hem daha az, hem de daha geç. Japon Tiyatrosu'nun gelişmesinde rolü olan Gigaku, Bugaku, Sangaku gibi pandomimli danslar da dışarıdan gelmeydi.

Ama Japonlar basit taklitçiler olarak görülmemeli. Başkalarından aldıkları şeyleri eşsiz bir güçle ayıklamış, inceltmiş, artırmışlardır. Bu incelik Japonların yaşayışlarında vardır; ulusal özellikleridir. Noh oyunları, Banraku kuklaları tiyatrodaki incelik örneği diye gösterilebilir.

Bolluk, bereket törenlerinin, Tanrıça Ozume'nin şarkılı, danslı soyunuş mitinin yanı sıra, Japonya'da ilk tiyatronun çekirdeği olarak Bugaku ile gene Asya'dan gelen öbür pandomimli dansları anmak gerekir.

Yükseltilmiş, dört köşe bir sahnede müzik eşliğiyle dans edenler çoğu zaman yüzlerine maske takarlardı. Bu danslar saray ile dinsel çevreler için düzenlenirdi.

⁹. FUAT, Mehmet; Tiyatro Tarihi, Varlık Yay., İstanbul, 1970, s: 236-248.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar tam bin yıl İmparatorlar Bugaku dansçılarını korumuşlardır.

Japonya'da ilk tiyatro çeşidi bu gibi danslardan doğdu. On beşinci yüzyıl başlarında Kanami adlı bir din adamı ile oğlu Zeami, Noh oyunlarının günümüze kadar değişmeyen özelliklerini geliştirdiler. Noh oyunları bir tapınak avlusunda başlamıştı; orada halka da oynanabilirdi; ama bir zaman sonra tiyatro bir general sarayına taşındı. Kanami ile Zeami sarayda belli bir tiyatro, bir sahne biçimi yarattılar; ondan sonra da soyluların, varlıklı kişilerin evlerinde Noh oyunları seçkin seyircilerin eğlencesi haline geldi.

Sayıları iki yüz elliye yaklaşan Noh oyunlarının pek çoğunu Kanami ile oğlu yazmışlardı. Aşağı yukarı hepsi uzunca tek perdelik oyunlardır. Dilin eskiliği, konuşmalarda seslerin acayip tekdüzeliği yüzünden, seyircilerin ellerinde yazılısı olmadan bu oyunları izleyebilmeleri çok güçlü. Çoğunun konuları tarihsel, dinsel olaylardan alınmaydı; hem Japon, hem de Çin kaynaklarından, Ayrıca, Budist felsefesini savunan oyunlar da vardı.

Noh oyunlarının dinsel, acı yaratan havasını dağıtmak amacıyla geliştirilmiş oyunlara Kyogen denirdi. Bu kısa, ama çok gülünç oyunlar iki ya da üç kişi arasında geçerdi. Ya on beşinci yüzyıl köylülerinin boş inançlarıyla, ya derebeylerin gösterişçiliğiyle alay edilir, ya da bir adamın bir sivrisinekle gürüşmesi gibi gülünç pandomimlere yer verilirdi. Bir Noh tiyatrosunda altı ile sekiz saat süren program boyunca beş, altı, ya da yedi Noh oyunu oynanır, bunların arasına en az iki, en çok dört Kyogen serpiştirilirdi. Yirminci yüzyıldaki daha kısa programlarda çoğu zaman iki ya da üç Noh bir Kyogan oynanıyor.

Noh oyunlarının oynanışı da batılıların yadırgayacağı özelliklerle doludur. Kadın rollerini, tabii, erkekler oynar. İmparator, prens rollerine ise çocuklar çıkar. Oyuncuların hareketleri son derece cansızdır. Dansları ağır hareketlerle pozlar almaktır. Birkaç adım atmak için bir yolculuğun sona erdiğini belirtir; elini hafifçe

dizine vuran oyuncunun heyecanlandığı anlaşılır. Baş oyuncu ile yanındakiler çoğunca maskelidirler; yaşlı adam, genç kadın, vahşi hayvanlar, generallerin görüntüleri, öbür dünyadan cinler maskelerinden belli olur. Önce suçsuz bir adam olarak sahneye çıkan bir oyuncu, az sonra cin maskesiyle sahnede görünebilir. İkinci oyuncu maskesizdir; zaman zaman durup öbür oyuncularını bir seyirci gibi seyrederek. Oyuncuların adlarını bildirmek, geçmişlerini anlatmak için belli yerleri vardır. Bütün kostümler güzeldir, eski tarzdır, bir bahçıvanın, ya da dilencinin kostümü bile yalnız biçimiyle öbürlerinden ayrılır. Sahne eşyalarını karalar giyinmiş bir uşak getirip götürür. Dört direk üstüne yerleştirilen sazdan yapılmış dam, kulübe yerine geçer. Oyuncuların ellerinde gerçek eşyalar bulunur; ama bir yelpazenin hançer ya da tepsi olarak kullanılması da yadırganmaz.

Başlangıçta Noh sahnesi bir tapınak avlusuna kurulmuştu. Sonradan kapalı yerlere kurulmaya başlandı; ama sahnenin üstünü örten tapınak avlusu günlerinden kalma çatı olduğu gibi kaldı. Sahnedeki oyun alanının eni aşağı yukarı altı metre, derinliği ise dokuz metredir. Arkada, sahnenin seyircilere göre solunda, iki yanı parmaklıklı, on beş metre uzunluğunda bir çıkış yolu vardır. Gidip perdeli bir kapıya dayanır. Bütün oyuncular bu kapıdan girip çıkarlar. Koro ile müzikçiler sahnenin sağındaki küçük kapıyı kullanırlar. Dört müzikçi ile karalar giyinmiş uşak sahnenin arkasında yer alırlar. Sahneleri anlatan, hareketleri açıklayan altı ile on kişilik koro ise sahnenin sağındaki çıkıntıda oturur. Sahne ile giriş yolunun çevresinde, yerlere çakıl taşları serpilmiştir. Sahnenin önüne birkaç basamaklık bir merdiven dayanmıştır, ama oyuncular bu merdiveni hiç kullanmazlar. Oyun alanının arkasındaki duvarda biçimlendirilmiş bir çam ağacı resmi bulunur. Çıkış yolunun iki yanına ise aralıklı olarak üçer gerçek ağaç yerleştirilmiştir.

İmparatorların generalleri ortadan kalktıktan sonra, halk için de Noh tiyatroları yaptırılmaya başlanmıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce yalnız Tokyo'da halka açık on sekiz Noh tiyatrosu vardı.

Batılıların kukla tiyatrosu dedikleri Bunraku Japonya'da hayli geç gelişti. Dokuzuncu yüzyılda yabancı kuklacılar Japonya'ya gelip oyunlar vermişlerdi. Yedi yüz yıl sonra bir kuklacı ile bir müzikçi birleşerek Japon Kukla Tiyatrosu'nun, Bunraku'nun temellerini attılar. Müzikçi, "samisen" denilen çalgının eşliğiyle eski Japon hikayelerini anlatan bir joruri sanatçısıydı. Böylece kukla oyunlarına konuşma ile müzik girmiş oluyordu. 1685'de, Osaka'da üç kişi birleşip bir kukla tiyatrosu kurdular. Biri usta bir kuklacıydı; biri o günlerin en iyi joruri şarkıcısıydı; biri de oyun yazarlığı eden bir din adamıydı. Chikamatsu adlı bu yazara günümüzde "Japonya'nın Shakespeare'i" deniyor.

On sekizinci yüzyılda Bunraku Japonya'da en sevilen tiyatro çeşidiydi, ama bu tiyatroların sayısı hiçbir zaman on ikiyi geçememiş. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraysa bir tek kukla tiyatrosu kalmıştır. Kuklalar arkasında oyuna uygun bir dekor bulunan geniş bir sahnede oynatılır. Sahnenin sağında beş ya da altı müzikçi, gene beş ya da altı kişilik bir koro, bir de anlatıcı oturur. Anlatıcı hem kuklalar adına konuşur, hem de sahneleri, hareketleri anlatır.

Japon halk tiyatrosu Kabuki'nin 1600 yıllarında yaşamış olan O-Kuni adlı bir kadınla başladığı söylenir. O-Kuni tapınaklara para toplamak için dolaşan bir din gönüllüsüymüş. Kyoto'nun kuru bir ırmak yatağında dans edip şarkı söyleyerek büyük bir ilgi uyandırmış. Başka yerlerde de oynamaya başlayınca çevresinde bir kumpanya gelişmiş. Noh oyunlarından gelen etkiler halkın isteklerine uydurulurken değişik bir tiyatro doğmuş. O-Kuni kumpanyasında erkek rollerine kadınlar, kadın rollerine de erkekler çıkarmış. Sonra birtakım uygunsuzluklar olduğu görülünce hükümet kadınların sahneye çıkmasını yasak etmiş. Çocuk kumpanyaları kurulmuşsa da, 1650 yıllarında usta erkek oyuncuların kurulan kumpanyalar onların yerine geçmiş. Bu usta oyuncuların çalışmalarıyla Japon halk tiyatrosu Kabuki son biçimini almış.

Kabuki tiyatrosu başlangıçta Noh sahnesi ile çıkış yolunu olduğu gibi alıp kullanmıştı; ama sonradan sahnenin hem daha genişlediği, hem de derinleştiği

görüldü. Dekor kullanıldı. Bu işte o kadar ileri gidildi ki, on sekizinci yüzyılda bir Japon, dekor değiştirmeyi kolaylaştırmak isteğiyle döner sahneyi icat etti. Ayrıca, Kabuki tiyatrolarında sahenin solundan seyircilerin arkasındaki duvara doğru uzanan bir yol vardır. Giriş çıkışa yarayan bu yolun üstünde önemli sahneler de oynanır. Hayranlar kıyılarına çiçek koydukları için adına "çiçek yolu" denmiştir.

Kabuki Tiyatrosu'nda Bunraku'dan, Çin Tiyatrosu'ndan, Noh oyunlarından gelme etkiler açıktır. Çoğu zaman oyuncular kukla gibi hareket ederler. Maske kullanılmaz, ama yüz hareketsizdir, kimi kişilerde belli bir anlamı olan makyaj vardır. Sahne eşyalarını getirip götüren iki kişiden biri karalar giyer, öbürünün kostümü daha açık renktir.

Kabuki oyunları Batılılara mantıksız görünecek kadar acayip hareketler, olaylarla doludur. Oyuncular düzyazıdan birdenbire takır tukur bir ölçüye geçiverirler. Her an bir dans başlayabilir. Araya oyunla hiç ilgisi bulunmayan pandomimler sokulur.

Sayıları üç yüz elliye bulan Kabuki oyunları arasında konularını tarihten alanlar olduğu gibi, günlük hayattan alanlar da vardır; kimi oyunlar ise daha çok dansa dayanır. Kabuki tiyatrolarında perde aralarına, ya da oyun aralarına danslar, müzik parçaları, şarkılar, pandomimler sokulur.

1890'dan bu yana Japonya'da Batı Tiyatrosu'nun etkileri de görülmeye başlanmış, birtakım denemelere girişilmiş, ama birbiri üzerine gelen savaşlar yeni bir Japon Tiyatrosu'nun gelişip önem kazanmasına engel olmuştur.¹⁰

E- Epik Tiyatro ve Brecht

Epik tiyatro sözü, hem özde hem biçimde yeni bir tiyatroyu anlatır. Bertolt Brecht'in bu tiyatroyu açıklarken pek çok biçim sorunu üzerinde durmuş olması, biçimle ilgili açıklamalar yapması epik sözcüğünün daha çok bir biçimleme yönteminin adı olarak

¹⁰ a. g. e., s.: 249-256.

düşünülmesine yol açmıştır. Zaten “epik” sözü biçimsel özellikleri saptanmış bir anlatı türünün adı olarak kullanıla geldiğinden bu özellikleri anımsatmaktadır. Oysa Brecht epik tiyatronun yalnızca biçim açısından farklı bir tiyatroyu akla getirmesine karşıdır. Brecht’e göre epik sözü tiyatronun özünü belirtmektedir. Ancak öz biçimden ayrılmadığı için epik sözcüğü biçimlenmiş bir özü anlatır.

Brecht, özden ayrı düşünülmemesi gereken biçimi açıklarken, yeni içeriklere yeni biçimler gerektiği, biçimin önemi, biçim kaygısı ile biçimselliğin farkı ve epik tiyatronun biçim özellikleri üzerinde durmuştur. Brecht’e göre sanatçı içeriği biçimle birlikte düşünür, zihninde biçim öz ile birlikte, bazen ondan da önce belirginleşir. Onun için sanatçı biçime içerik gözü ile bakar.

Biçimin önemi kabul edildiğinde farklı bir seyirciye yönelen yeni bir tiyatro, eski estetik ölçülerin geçerli olamayacağı da görülür. Epik tiyatro, malzemesine yeni bir gözle bakabilmek için eski biçimleri yadsımak zorundadır.

Epik tiyatro yeni seyircinin ilgisini çekebilmek, onu şaşırtmak, düşünmesini, tartışmasını sağlamak, onu eyleme geçirecek bir itici güç olabilmek için yeni biçimler bulmak yolunda ısrarlıdır.

Bertolt Brecht, sanatta biçim bilincinin biçimcilik olarak yargılanmasına karşı çıkmıştır. Brecht’e göre, biçim özden ayrı olarak düşünüldüğünde biçimcilik ortaya çıkar. Yoksa ne yeni öz için yeni biçimler aramak, ne de eski bilinen biçimlerden yararlanılabiliyorsa yararlanmak, biçimcilik sayılmalıdır. Eski denenmiş biçimlemelerin, kurgu tekniklerini körü körüne yadsıması da, onlara sıkı sıkı sarılmak kadar hatalı olur. Toplumcu ve halkçı gerçekçiliği bir biçim sorununa dönüştürmemelidir. Yazar, sahneye koyucu, denenmiş, denenmemiş tüm biçim ve teknikleri kendi içeriğine uygun olarak istediği gibi kullanabilmelidir. Brecht, toplumcu gerçekçi tiyatronun yalnız belli bir biçimi olmasını isteyen, bu biçim dışındaki tüm yenilikleri yadsıyan, deneysel tiyatro yapanlara, yenilikçilere karşı çıkararak, onları saptırılmış ve yoz olarak niteleyen bağnaz toplumcuları

eleştirmektedir. Brecht'e göre önemli olan gerçeği doğru olarak yansıtılabilmektir. Bunu yaparken gerçekçilerin yönetiminden de, geleneksel tekniklerden de, özgür biçimsel deneylerden de yararlanılabilmelidir.

Brecht sanatta eski veya yeni her çeşit gelenekten yararlanılması gerektiğini söylerken, dışavurumcu tiyatronun tekniklerinden, öncü denemelerden korkulmamasını önerirken, ünlü eleştirmen György Lukacs'a karşı çıkıyordu. Lukacs'ın klasik burjuva romanından yola çıkmasını, daha sonraki çalışmaları toptan yadsımasını eleştiriyor, yaratıcı sanatçının biçimcilikle suçlanarak çalışmasının engellenmesindeki yanlışla işaret ediyordu.

Brecht halka yönelirken incelikten, karmaşıklıktan, yoğunluktan korkulmaması gerektiği kanısındadır. Yazarın yaratıcı düş gücü özgürce üretebilmelidir. Yazarın belli biçimlere zorlamamalıdır. Gerçeği yansıtmanın farklı biçimleri olabilir. Biçimleri ön yargılarla ele almak yanlış olur. Yeniliğe karşı çıkmamalıdır.

Brecht biçimcilik kavramının estetik ile özdeşleştirilmesine de karşı çıkmıştır. Estetiği eserin sanat değerinin ölçüsü olarak kabul eder. Ancak estetik ölçülerin değişmez ve evrensel sayılmasına da karşıdır. İdealist felsefenin benimsediği Yeni Platon'cu sanat anlayışının güzel-iyi-doğru koşutluğu ilkesini son derece yanıltıcı bulan Brecht, güzellik duygusu yaratarak yanlışın doğru imiş gibi algulatılmasındaki tehlikeye işaret etmiştir. Brecht'e göre estetik ölçüler kullanım değerlerini korudukları sürece geçerli olmalıdır ve bir eser öncelikle güzelliğine bakılarak değil, doğruluğuna bakılarak değerlendirilmelidir.

Bertolt Brecht, eserin özden ayrı düşünülmemesi gereken biçimini saptarken oyunun metni, sahneye koyuculuk, oyunculuk, sahne müziği, dekor, ışık gibi öğelerin hepsini ele almış, hepsinde gerçekleştirilmesi gereken biçimsel yenilikleri, uygulama yöntemlerini ve tekniklerini, kendi uygulamalarından örnekler vererek açıklamıştır. Bunların tümünde görülen en önemli biçimsel yenilik, dramatik tiyatronun

geleneksel yapısını değiştiren ve sahne illüzyonunu bozan yadırgatma yöntemi ve teknikleridir.¹¹

Bertholt Brecht müzikli tiyatronun yapılışı ve insanlar üzerindeki etkileri için şunları söyler:

“ Opera, seyirciler katındaki değerini doğrudan doğruya muhafazakârlığına borçlu bulunduğundan, yapılması düşünölen, yeni toplumsal katların yeni iştahlarla operaya akınını sağlamak olması gerekiyor ki, gerçekten de böyle: Operaya demokratik bir hava getirilmek isteniyor, ama tabii, demokrasinin “halka” yeni haklar verip bu haklardan yararlanma olanağını onlardan esirgeme karakteri değiştirilmeden yapılmak isteniyor bu. Nihayet bir garson kime servis yaptığına değil, servis yapması gerekiyor mu, gerekmiyor mu ona bakar. İşte böylece, bu işte en ileri düşünöen kişilerce operanın yenileşmesini sağlayacak yenilikler isteniyor ve savunuluyor, ama opera, operanın işlevi (Funktion) üzerinde köklü bir tartışma arzu edilmiyor, kimse de böyle bir şeyi savunmaya niyetli görünmüyor.

Bu işte en ileri kişilerin isteklerindeki alçak gönüllölüğün nedenleri ekonomik olup bunları biraz bu kimselerin kendileri de bilmemektedir. Opera, tiyatro (sahne), basın ve benzeri büyük aygıtlar, kendi görüşlerini, adeta kendileri perde arkasında kalarak, gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Bu aygıtlar, henüz kazananlar, yani ekonomik açıdan bakılınca sözü geçenler arasında bulunan, ama toplumsal bakımdan artık emekçiler arasına karışmış kafa işçilerinin çalışmalarını (opera konusunda müzik, edebiyat, eleştiri vb.) sadece, seyirci ve okuyucularının karınlarını doyurmada bir yemek olarak kullanıyor, yani bu çalışmalarını kendilerine özgü bir biçimde değerlendirip kendilerince belirlenmiş kanallar içerisinde akışını sağlamaya uğraşıyor; oysa, kafa işçileri, hâlâ bütün bu olup bitenlerde çalışmalarına ilişkin bir değerlendirmenin, yani çalışmalarını üzerine bir etkisi olmayacak, tersine çalışmalarına bir etki gücü kazandıracak ikinci dereceden bir olayın söz konusu olduğu kuruntusu içerisinde yaşıyorlar. Müzikçiler, yazarlar ve eleştirmenlerin içinde buldukları

¹¹. ŞENER, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Adam Yay., İstanbul, 1982, s: 235-237.

durumu açıkça görmekten böylesine uzak oluşları pek az üzerinde durulan müthiş sonuçlara yol açıyor. Çünkü, bu kimseler, gerçekte kendilerini elinde tutan bir aygıtı sahip buldukları düşüncesiyle, artık denetlemelerinden çıkmış, artık, sandıkları gibi, üreticinin hizmetinde bir araç olmayan, tersine üreticiye karşı, dolayısıyla üreticinin (kendine özgü, aygıtı uygun düşmeyen ya da ona karşıt bir amaç güttüğü takdirde) ürünlerine karşı bir araç durumuna gelmiş bir aygıtın savunuculuğunu yapıyorlar. Böylelikle de ürünleri taahhüt edilmiş bir mal niteliği kazanıyor. Değerlendirmeyi temel alan bir değer kavramı doğuyor. Bu ise, her sanat yapıtını aygıtı uygunluğu yönünden denetlemek, ama aygıtın sanat yapıtına uygunluğunu denetlemeye asla yanaşmamak gibi bir genel alışkanlığın ortaya çıkmasına yol açıyor. Deniyor ki, falan yapıt, ya da filan yapıt iyidir; ama aslında kastedilen, söz konusu yapıtın aygıt için iyi olduğudur. Bu aygıt ise ortada var olan toplumca belirlenir ve ancak, kendisini bu toplumda ayakta tutacak ürünlere açar kapılarını. Dolayısıyla bu aygıtın toplumsal işlevini, yani akşamları seyirci ve dinleyicileri eğlendirme işlevini tehlikeye düşürmeyecek her yenilik üzerinde konuşulup tartışılabilir da, aygıtın görevinde bir değişikliği amaçlayan, yani aygıtın toplumdaki yerini değiştirmek, onu sözceliği öğretim kurumlarına ya da büyük yayın organlarına bağlamak amacını güden hiçbir yenilik söz konusu olamıyor. Kendisini tekrarlamak (reproduzieren) için neyi gereksiniyorsa, bu aygıtı başvurup alıyor toplum. Demek oluyor ki, bu aygıtı başvurup alıyor toplum. Demek oluyor ki, var olan toplumun değişmesine değil, sadece onun yenileşmesine yol açacak bir "yenilik" in operada gerçekleşmesi mümkün; toplum biçimi ama iyiymiş, ama kötü, olsun."

Bu işte en ileri kişiler, özgürlük içinde yarattıklarını seyirci ve dinleyicilere sunan, yani kafalarından çıkan her yeni düşünceye ayak uydurup kendiliğinden değişen bir aygıtı ellerinde bulundurduklarını sanır da, bu aygıtı değiştirmeyi düşünmezler. Oysa bir özgürlük içinde yaratmazlar yapıtlarını: Aygıt onlar olsa da olmasa da yapar görevini, her akşam tiyatrolar dolar, gazeteler günde bilmem kaç kez çıkar ve hepsi

de kendilerine gerekeni seçer alırlar; gereksindikleri de belli bir ölçüde malzemedir sadece.

Sanatçının aygıtı olan bu kısıvrak bağlılığının açıklanması sanki onun bir nevi mahkum edilmesi demek olacakmış gibi, utançla saklanıp gizlenir bu durum.

Ama aslında bireyin yaratış özgürlüğünün kısıtlanması ileri bir olgudur. Birey, giderek, dünyayı değiştiren büyük olaylara katılmaya, karışmaya zorlanmaktadır. Artık yalnız "kendisini anlatmak" ile yetinemez. Kendisinden kamu sorunlarını çözmeye çalışması beklenmekte, bunun için gerekli imkanlar ona verilmektedir. Ama noksan olan bir taraf var: Bugün el altındaki aygıtlar, henüz bütün toplumun aygıtları değildir; üretim araçları üreticilerin elinde bulunmamakta, dolayısıyla, ortaya çıkan iş, mal niteliği göstermekte ve bir malın bağlı olduğu yasalara bağlı kalmaktadır. Sanat bir mal oluyor, üretim araçları, yani aygıtlar olmadan yapılamıyor! Bir opera, ancak bir opera için yaratılabilir. Sözgelisi Böcklin'in deniz hayvanı gibi bir opera ortaya çıkarıp otoriteyi ele geçirdikten sonra bu hilkat garibesini akvaryumlarda sergilemek imkansızdır; hele böyle bir şeyi, bizim babacan, eski hayvanat bahçesine el altından sokmaya çalışmak daha da olmayacak bir şey. Hattâ opera, opera olarak (operanın işlevi) tartışma konusu yapılmak istense bile, bunun için yine de bir operanın yaratılması gerekir.¹²

F- Mim Tiyatrosu / Pantomim ve Dans

Çağdaş pantomim, sözcüğün gerçek anlamıyla çağdaş bir sanattır. Bu yüzyılda ortaya çıktığından, endüstri çağının bir ürünüdür. Tıpkı, yüzyılımızın başlarında, plastik sanatların, endüstriyel biçimleri kendi içine alarak, bunları kendi stil araçlarına dönüştürmeleri gibi, pantomim de teknik ve mekanik olanı biçimsel bir öge olarak hareket sanatlarına mal etmiştir.

¹². BRECHT, Bertholt, Epik Tiyatro Üzerine, De Yayınları, İstanbul, 1964, s: 5-9.

Çağdaş pandomim tekniğinde insan bedeni öncelikle organik bir bütün olarak ele alınmaz, tersine basit bir mekanik kaldıraç sistemi olarak görülür. Onu ilgilendiren, 'hareketin uyumu', 'inceliği' değil, işlevidir. Öbür hareket teknikleri karşısında adeta, yoksul ve geriye itilmiş bir adım olarak görülebilir; hatta böyle bir tekniğe sahip olan bu sanatın, nasıl olup da insana ilişkin bir şeyleri canlandırılabileceğinden kuşkuya da düşülebilir.

İlk bakışta bir sınırlama olarak görünen şey, gerçekte şimdiye kadarki sınırları aşabilmenin bir ön koşuludur. Bedenin ve hareketin geometrik parçalanması, insani davranışın, hatta onun da ötesinde 'İnsani Olmayan'ın, makinenin belirgin bir anlatımını ortaya koymuştur; bu ise, insanın bugünkü çevresiyle kurduğu ilişkiyi de dile getirme olanağını vermiştir.

"Çağdaş pandomim tekniği"nin yapısı mantıksal düşünceye uyum sağlar: Düşünce, nesnesini en basit ve soyut öğelere doğru çözümleyici bir parçalamayla kavrar ve sonra onları sentetik olarak birbirine bağlayarak bütünsel bir düşünce tablosuna ulaşır. Çağdaş pandomim ise, figürünü koordinatlar dizgesine yerleştirerek ve her karmaşık hareketi geometrik temel öğelerine ayırarak aynı şeyi yapar. Bu basit hareket öğeleri de, tıpkı soyut kavramlar gibi, kurudur ve anlatım yoksuludur; aynı şekilde, yine tıpkı onlar gibi, sınırsız derecede kombinasyonlara, birbiriyle kurdukları bağlarla her ayrıntıyı anlatabilme becerisine sahiptir. Çağdaş pandomimin 'hareket tekniği' basit söz dağarcığıyla olağanüstü karmaşık olanı dile getirmeyi başaran matematik dilini andırır. İşte bu nedenle çağdaş pandomim, yalnızca biçimsel olarak değil, içerik olarak da çağına uygundur.

Gerçekten de çağdaş pandomim, bilinçli olarak bir matematik dili gibi geliştirilmiştir; bir yapılar bütünü olmuştur. Bunun, belirli ilkeler doğrultusunda yeniden yapılanabilme gibi olumlu bir yanı da vardır.¹³

¹³ GERBERA, C. de WROBLEWSKY, Pandomim Anatomisi, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2001, s: 8.

Dans ve pandomim dış görünüş olarak öyle benzer görünseler de. aralarında ilkesel ayrılıklar vardır. Dans, yalın bir yaşam bildirimidir, pandomim ise. gösteridir. Bunlar sanatın ilkelerinden ikisidir yalnızca: Birlikte yapmak ve izlemek.

Bugünkü bakıştan yola çıkılarak, sanata katılmanın en eski biçiminin izlemek olmadığı kolayca unutulur. Tüm gösteri sanatlarının kökü, tapınma dansı, gösterimi izleyicilere sunma hedefi gütmeyiz. Tapınma dansı, çok somut bir şeyi canlandırırsa da, örneğin avcılığın çalışma sürecini, ilk aşamada ürettiği, dans edenlerin birlikteliğidir. Dans sırasında bir topluluğun birbirlerine ait olma duygusu maddeselleşiyordu. Arkaik dansözler kendileri ve tanrıları için dans ediyorlardı, başkaları için değil. Dansa katılmayanlar da bu nedenle olaya katılmamış demek değildiler, oynayanlarla birlikte duyuyorlar, ortak duyguyu yüreklerinde buluyorlardı.

İnsanın bu yeteneği, yani başkalarının yaşantılarına katılma istem gücü, dünyanın ruhsal olarak benimseniş yetisidir. Böylece bu olgu üzerine, izleyici olarak, sanatı 'uygulamalı-denemeli' yaşamaktan daha başka bir olanak konmuş oluyor.

Günümüzdeki sahne dansında, dans, gösteri ilkesiyle birleşiyor ve dans tiyatrosu oluyor: Bale, dansözlerin eğlencesine yönelik değil izleyicilerin eğlencesine yönelik gösteriliyor. Yalnızca sosyal dans, dans edenlerin kendi amaçlarına yöneliktir ve artık sanat olarak görülüyor: Birlikte yapmak değil de, tersine, yapılanı izlemek bugünkü sanatsal yaşantının ölçüsü oldu. Durum böyle olsa bile, çağdaş sahne dansı kökenlerini yine de yadsıyamaz: Bir 'Corbs de ballet'nin koreografik birlikteliği, arkaik dansözlerin ortaklaşa yarattıkları bütünlükten pek uzak değildir.

Korkular, coşkular, genel duyumsamalar, ortak deneyimler ve beklentiler dansta bugün hâlâ dile getiriliyor.

Dans, yabancı bir içeriğin aracısı olmadan, hâlâ kendi kendini gösterime sunuyor. İzleyicilerle temelden bir diyalog kurmaya çalışmıyor, tersine onlara kendi ritmik yapılarını sunuyor.

Pantomimse tümüyle farklıdır. Hesaplaşma arayışı içindedir; beden dilini kullanarak, canlandırma ilkesine sınırsız uyum sağlamaktadır. Gündelik yaşamın pantomimlerinde, jestlerle anlaşma, işaret dilini kullanma hep bir diyalogun parçasıdır.

Ancak dans ve pantomim, aralarındaki ilkesel farka rağmen, arkaik danslarda ortak bir kökene sahiptirler ve bugüne dek uygulamada hep bir birleşmeye doğru gidiyorlar. Sonuç olarak ikisinde de ortak olan şey, hareket eden insan bedenini araç olarak almalarıdır. Tek tek somut bir hareket bile her durumda açık bir düzenlemeye bağlanamıyor: Bir hareket aynı zamanda dans ağırlıklı olabilir, yani müzikle ritim kazandırılmış ve nispeten biçimsel ve pantomimsel, yani somut bir etkinliğin taklidi olarak tanınır olabilir (Halk danslarında sıkça bu tip danssal-pantomimsel hareket süreçlerine rastlanır). Önce neyin var olduğunu bulmaya çalışmak boşuna bir çabadır, hareketteki coşku (danssal olan), kendi duygularını harekete sokma itkisi, ya da hareketlerin taklidini (pantomimsel olan) yapma ve canlandırma itkisi. İkisi de başlangıçlarında birbirlerinden ayrılamayacak durumdalar. Sanat hareketinin iki bakış açısının da bağımsızlaşması, kendi türlerini oluşturma yolunda dönüşmeleri uzun bir gelişim sürecidir. Dikkate değer bir şey ise, pantomimin geniş anlamda danstan daha önce bağımsızlığına kavuşmuş olmasıdır. Pantomim, antik çağ dışında dans olmaksızın da ayakta durabiliyordu, ama dans ise (tiyatro sanatı olduğu sürece), yakın zamanlara dek çok seyrek pantomimsiz olabilmiştir. Bu, konunun girişinde değindiğimiz çelişkiden kaynaklanabilir; dans izlemek yerine deneyerek daha iyi benimsenir. İşte bu çelişki nedeniyle, dans gösterime yönelik yanını pantomimden ödünç almıştır. Dansın tarihi de bu gerçekliği doğrular.

Avrupa sahne dansının kökeni, geç ortaçağın feodal dans eğlencelerine dayanır. Kendi yöntemlerince dinsel ritüeller ve faşing oyunlarını, antik örnekleri ve de halk danslarını taklit eden, sahnelenmiş saray şölenlerinden çıkarak, birbiriyle bağlantılı danslardan ve dramatik sahnelerden -pantomimsel eklerden- oluşan oyunları geliştirmeye başladı (Daha sonra içlerinden operanın da çıktığı konuşma ve şarkı