

BELGESEL TİYATRONUN ÜÇ YÜZÜ

Elif Baş*

Yirmi dört yaşında tifüsten ölen ve bu kısa ömre üç eser sığdıran Karl Georg Büchner'in 1835'te kaleme aldığı *Danton'un Ölümü* bazı kaynaklarda ilk belgesel oyun olarak geçer. Fransız Devrimi'ni konu alan oyunun birçok bölümü birinci el kaynaklar kullanılarak yazılmıştır. Büchner'in kullandığı kaynaklar arasında Thiers ve Mignet'nin Fransız Devrimi'ni konu alan eserlerinin yanısıra, Carl Strahlheim'in 1789–1839 yıllarını kapsayan tarihi araştırması *Unsere Zeit* gibi önemli çalışmalar yer alır.³⁵⁹ Belgelerden faydalanılmasına rağmen, oyundaki tarihsel kişilerin Büchner'in bakış açısına dayanması ve “*kurmaca yönü ağır basan*”³⁶⁰ karakterler olması eserin bazı eleştirmenlerce tarihsel oyun olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Oysa Büchner, yaşadığı çağın sorunlarıyla hesaplaşmak ve kendi politik görüşlerini ifade etmek için belgelerden yararlanmış ki, bu belgesel tiyatronun en önemli amaçlarından biridir. Dolayısıyla bir ilk olarak değerlendirildiğinde, oyunu belgesel tiyatronun merkezine yerleştiremesek de özellikle 90'ların sonunda yazılan belgesel oyunların özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, Büchner'in çalışmasını bu türün sınırları içinde görmek yanlış olmayacaktır. *Danton'un Ölümü* ile ilgili tartışmaların tek nedeni, oyunun belgesel tiyatronun ilk örneklerinden biri olmasından kaynaklanmaz. Belgesel tiyatronun, belgesel oyun adı altında sahnelenen bütün oyunları kapsayabilecek, tek ve net bir tanımının yapılamıyor olması, belgesel oyunların değerlendirilmesinde sorun teşkil etmektedir. Bu belirsizlik belgesel tiyatronun tarih boyunca; gerçeklik tiyatrosu, tanık tiyatrosu, hakikat tiyatrosu, röportaj tiyatrosu, gazetecilik tiyatrosu gibi farklı isimlerle anılmasına neden olmuştur.

Belgesel kelimesi, 1926 yılının Şubat ayında İngiliz belgesel film akımının kurucusu John Grierson'ın *New York Sun*'da Robert Flaherty'nin *Moana* adlı filmi hakkında yazdığı eleştiri yazısıyla literatüre girer. Alan Douglas Filewod ise terimin tiyatro alanında daha önce kullanılmış olabileceği görüşündedir. Filewod, Bertolt Brecht'in belgesel sözcüğünü, Piscator'un epik ve belgesel oyunlarından bahsederken, Grierson'ın terimi kullandığı yıl,

*Öğr. Gör. Bahçeşehir Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü

³⁵⁹ Victor Price, “Introduction”, Georg Büchner, **Danton's Death, Leonce and Lena and Woyzeck**, Trans. Victor Price, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. xiv.

³⁶⁰ Hasibe Kocabay, **Gerçeklikle Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği**, Papirüs, İstanbul, 2003, s. 17.

hatta belki ondan daha da önce kullanmış olabileceği düşüncesindedir.³⁶¹ 20. yüzyılın başında kullanıma giren belgesel kelimesinin tiyatro alanındaki tanımını, tarihin en önemli belgesel oyunlardan *Soruşturma*'nın yazarı Peter Weiss yapar:

*Belgesel tiyatro röportaj tiyatrosudur. Kayıtlar, belgeler, mektuplar, istatistikler, piyasa raporları, banka ve şirket hesapları, devlete ait kayıtlar, demeçler, röportajlar, tanınmış insanların ifadeleri, gazeteler, radyo yayınları, fotoğraflar, belgesel filmler, ve her tür güncel belge, oyunun temelini oluşturur. Belgesel tiyatro her türlü kurmacadan uzak durur; elde edilen bilgi içeriği değiştirilmeden sadece biçimsel değişiklikler yapılarak sahnelenir. Materyal seçimi, genellikle politik ya da sosyal niteliği olan belli bir tema doğrultusunda yapılır ve sahnelenenler her gün haberlerde duymaya alıştıklarımızdan oldukça farklıdır. İşte yapılan bu kritik seçim ve gerçekliğin parçacıklarının montajlanma esasları, belgesel tiyatronun kalitesini belirler.*³⁶²

Bu tanım belgesel tiyatronun bir çeşit gereklilikten doğduğuna işaret etmektedir. Medyanın insanlara aktardığı bilgiler her zaman güvenilir olmadığından belgesel tiyatro, birtakım politik ve sosyal meselelere sahnede ışık tutmayı amaçlar. Bu yüzden belgesel oyunlar, işledikleri konu ve yöneldikleri amaç bakımından tutarlılık gösterir. Ele alınan konular toplumu yakından ilgilendirir ve oyun yazarı bir araştırmacı gibi elde ettiği belgeleri kullanarak olayların farklı boyutlarını izleyiciye sunar. Bunu başarabilmesi ise hangi belgeleri kullandığı ve bu belgeleri nasıl bir araya getirdiğiyle ilgilidir. Weiss'ın, belgesel tiyatro tanımında kurmacaya hiçbir şekilde yer vermeyişi sınırlayıcı olabilir; ancak belgelerin montajlanma aşamasının ne kadar kritik bir süreç olduğunu vurgulaması son derece önemlidir. Gerçekten de belgesel oyunlar değerlendirilirken, oyun yazarının geçirdiği bu süreç zaman zaman göz ardı edilmektedir. Yazar, oyunu yazarken hiçbir ekleme yapmasa bile, belgeler arasından yaptığı seçimleri, iletmek istediği mesaj doğrultusunda yapar. Bu yaratıcı süreç sonrası ortaya çıkan eser, yazarın sanatsal tercihlerinin yanısıra ideolojik duruşunu da ortaya koyar. Yazarın ele aldığı konuya nereden baktığı oyunu şekillendiren temel faktör olur; dolayısıyla belgesel oyunlar açıkça taraf tutar.

Bu gerçek, bazen unutulmakta ve belgesel oyun yazarlarının tarafsızlığı tartışma konusu olmaktadır. Oysa belgesel oyunlarda bahsi geçen tarafsızlık; eldeki belgelerin çarpıtılmamasıyla ilgili bir durumdur. Ne var ki, tarafsızlık yanılgısı dönem dönem karşımıza çıkmaktadır. Paul Dexter Lion bu konuyla ilgili 1975 yılında yaptığı araştırmada, belgesel tiyatrodaki tarafsızlığın nasıl yanlış algılandığı üzerinde durur. Lion'a göre politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator'un kullandığı "belgesel tiyatro" ve o dönemde Ulusal Tiyatro

³⁶¹ Filewod'dan alıntılan, Gary Fisher Dawson, **Documentary Theatre in the United States : an Historical Survey and Analysis of its content, Form, and Stagecraft**, Greenwood Press, Westport, 1999, pp. 4-5.

³⁶² Peter Weiss, "The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre" Trans. Heinz Bernard, **Theatre Quarterly**, 1:1, January - March 1971, p. 41.

Topluluğu'nun direktörü Kenneth Tynan'ın kullandığı “gerçek tiyatro” terimleri, insanlarda yanlış beklentiler yaratmıştır. Belgesel ve gerçek sözcükleri, gazeteci tarafsızlığını çağrıştırmaktadır ve Lion bu yanılığını 1972 yılında *The New York Times* gazetesinde çıkan “*Eleştirmenler Gerçeklik Tiyatrosunu Yerden Yere Vurdu*” başlıklı haberle örneklendirir. Haber, belgesel oyun yazarlarının gerçekle olan ilişkilerini sorgulayan paneldeki konuşmacıların ortak görüşünü şu şekilde açıklar: “*Sözde gerçeklik tiyatrosu denen tür, yazarın önyargılarından dolayı başarılması mümkün olmayan bir deneme olmakla birlikte, gerçeğin kurguyla karışması yüzünden topluma karşı da yapılmış bir haksızlıktır.*”³⁶³ Lion'a göre panelde ortaya çıkan bu görüşün temel nedeni, tarafsızlık beklentisinden kaynaklanır ki, bu beklenti belgesel tiyatronun “*açıkça beyan edilen asıl amacını ve temel özelliğini tamamen*” değiştirmektedir.³⁶⁴

Bu yanılığının bir başka nedeni ise, belgesel tiyatronun temellerini atan Erwin Piscator'un bu konudaki görüşlerini içeren *Politik Tiyatro* eserinin yazılışından tam elli yıl sonra İngilizce'ye çevrilmesidir. Piscator bu kitabında belgesel tiyatronun taraf tuttuğunu belirten pek çok ifade kullanır; ancak Almanya'da 1929 yılında yayımlanmış olan kitap Hugh Rorrison tarafından 1978 yılında İngilizce'ye çevrilir. Bu zaman aralığında belgesel tiyatro hakkında tutarsız görüşler ortaya çıkar ve yanlış bilgiler zamanla geçerlilik kazanır. Dan Garrett 1977 yılında belgesel tiyatro üzerine yaptığı incelemede aynı sorunu güneme getirir:

*Ne yazık ki, bu eser İngilizceye hiç çevrilmemiştir. Nazilerin gücü ele geçirmesiyle, eser Almanya'da etkisini gösterememiştir. Piscator'un prodüksiyonları hakkında Amerikan tiyatro dergilerinde makaleler yayımlanıyordu ve bunlar kulaktan dolma bilgilerle Almanya'ya ulaşıyordu. Bunun neticesinde, Piscator'un görüşlerindeki bütünlük çoğu kez bozuluyordu . . . Piscator'un Politik Tiyatro eseri 1930'larda İngiltere ya da Amerika'da çevrilmiş olsaydı bugün belgesel tiyatronun ne olduğu hakkında bir karmaşa yaşanmazdı . . . belgesel tiyatrodaki gerçek ya da objektiflik üzerine yapılan tartışmalar büyük ölçüde açıklığa kavuşmuş olurdu.*³⁶⁵

Garrett bu saptamasında son derece haklıdır; zira Erwin Piscator *Politik Tiyatro* eserinde bahsettiği ilk belgesel oyun denemelerinde objektiflik üzerinde durur ve belgesel tiyatronun temel ilkelerini belirler. Bu ilkelerden en önemlisi, belgesel oyunların toplumsal ya da politik olayları ele alması ve oyunların iletilmek istenen mesaj doğrultusunda şekillendirilmesidir. Belgesel oyunlardaki diğer detaylar ise oyundan oyuna farklılık gösterebilir. Bazı belgesel oyunlarda, hangi belgelerden ne derece yararlanıldığı oyunun başında ya da sonunda ayrıntısıyla belirtilirken, çoğu yazar bu konu hakkında hiçbir bilgi

³⁶³ Paul Dexter Lion, “The Critical Study of the Origins and Characteristics of Documentary Theatre of Dissent in the United States”, **Ph.D. Dissertation**, University of Southern California, 1975, p. 5.

³⁶⁴ A.e., s. 6.

³⁶⁵ Dan Garrett'dan alıntılan Gary Fisher Dawson, a.g.e., s. 14.

vermez. Örneğin, *Fallujah : Eyewitness Testimony from Iraq's Besieged City*'nin yazarı Johathan Holmes oyunda kullandığı belgeleri, günlükleri ve bu belgelere nasıl ulaşılabileceğini oyunun başında belirtirken; George Packer'ın *Betrayed* oyununda kurmacaya fazlasıyla yer verildiği ifade edilirken hangi bölümlerin belgelere/röportaja dayalı olduğu belirsizdir. Kaynakların belirtilmesinin yanısıra; belgesel oyunlarda kullanılan kaynak sayısı da farklılık gösterir. Peter Weiss *Soruşturma*'yı yazarken tek bir kaynağı temel almayı tercih ederken, Rolf Hochhuth *Temsilci*'nin sadece *Side-lights on History* bölümünde otuz dokuz kaynaktan bahseder ki, bu sayı kullanılan belgelerin sadece küçük bir bölümünü kapsar.³⁶⁶

Görüldüğü gibi, her belgesel oyun birbirinden farklı özelliklere sahiptir ve bu durum belgesel tiyatronun net bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Aziz Çalışlar'ın “yaşanmış belli bir olayı, olayla ilgili belgelerden yola çıkarak, bu belgelerin oyunlaştırılması biçiminde sahnelenen oyun”³⁶⁷ olarak yaptığı belgesel tiyatro tanımı bile, son dönemlerde sadece röportaj tekniğinin kullanıldığı ve kurmacaya bolca yer veren oyunları kapsamamaktadır. Ne var ki, belgesel tiyatronun tek bir tanımının yapılamaması, belgesel tiyatronun temel özelliğinin göz ardı edilmesine neden olmamalıdır. Belgesel tiyatro, her şeyden önce politik tiyatronun parçasıdır. Her belgesel oyun belli bir amaç doğrultusunda kaleme alınır ve belgeler belli bir konunun gündeme getirip sorgulanması için kullanılır. Peter Weiss, belgesel tiyatronun tanımını yaptığı makalesinde bu gerçeği en yalın haliyle hatırlatır:

*Belgesel tiyatro taraf tutar. Belgesel oyunlarda ele alınan konular kaçınılmaz olarak bunu zorunlu kılar. Bu tür oyunlarda yansızlık iddiası, yönetici sınıfının kendi davranışlarını haklı kılmak için kullandığı bir yöntemden ibarettir.*³⁶⁸

Belgesel tiyatronun tanımından ve özelliklerinden anlaşılacağı gibi, belgesel tiyatronun ortaya çıkışı ve gelişimi, önemli politik ve toplumsal olaylarla şekillenmiştir. Makalede, bu olaylara kısaca değinerek belgesel tiyatronun gelişimi üç dönemde incelenecektir. Her dönemin özellikleri, bir ya da birkaç belgesel oyun incelemesiyle örneklendirilecektir. Birinci dönem, belgesel tiyatronun I. Dünya Savaşı'ndan sonra filizlenmesiyle başlar ve sahnelenen oyunlar işçi sınıfının mücadelesinde etkin rol oynar. Bu tür oyunlar işçilerin örgütlenmesine olanak sağlayan toplu bir gösteri havası içinde geçer. Bu bölümde, Piscator'un Almanya'da revü biçiminde sahnelediği *Herşeye Karşın!* ile ABD'de yaşanan bir grevi tekrar canlandıran *The Paterson Strike Pageant* oyunları ele alınacaktır. Bu oyunlar yazılı metinlere dayanmadığından, oyunların genel özellikleri üzerinde durulacaktır.

³⁶⁶ Paul Dexter Lion, a.g.e., s. 24.

³⁶⁷ Aziz Çalışlar., **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Boyut Yayınlar, İstanbul, 1993, s. 23.

³⁶⁸ Peter Weiss, “The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre”, s. 42.

Belgesel tiyatronun ikinci ve en görkemli dönemi, 1960'lı yıllarda Almanya'da başlar. Bu dönem kaleme alınan belgesel oyunlar, Üçüncü Reich dönemiyle hesaplaşmak açısından önemli bir yere sahiptir. Bu bölümde belgesel oyunların nasıl bir değişim geçirdiğini saptamak açısından Peter Weiss'ın *Soruşturma* oyunu üzerinde durulacaktır. Son olarak 1990'larda tekrar hareketlenen belgesel tiyatro, özellikle 11 Eylül sonrası üçüncü bir dönemin başladığına işaret eder. Bu bölümde, kullanımı yaygınlaşan röportaj tekniği üzerinde durulacak ve bunun sonucunda belgesel oyunların geldiği nokta George Packer'ın *Betrayed* oyunuyla örneklendirilecektir.

Birinci Dönem

Almanya

Belgesel tiyatro, sahnelerin kurmacaya ihtiyaç duymadığı, kanlı gerçeklerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkar. Belgesel oyun denemeleri, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Piscator önderliğinde Almanya'da sahnelenen politik oyunlarla başlar. Toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimler, işçi sınıfının ayaklanması ve Rus Devrimi, politik ve belgesel tiyatronun oluşumunu hızlandıran gelişmeler olur. Ne var ki, dönemin sanat anlayışını asıl şekillendiren, insanları dehşet içinde bırakan I. Dünya Savaşı olur. Savaş öncesi filizlenen dışavurumculuk akımı, savaş sonrası bir süre daha devam etmiş olmasına rağmen, zamanla yerini yeni nesnellik akımına bırakır. Sadece devrimci sanatçılar değil, pek çok sanatçı savaş sonrası yaşanan yıkımdan etkilenir ve zamanla içsel durumlarını anlatan apolitik eserlerin yetersizliğini hissedip toplumsal eleştiri içeren eserler üretmeye başlar. Bu dönem yaşanan olaylara kayıtsız kalamayan isimlerden biri de belgesel tiyatronun kurucusu Erwin Piscator olur.

1893 yılında dünyaya gelen Alman devrimci Erwin Piscator, I. Dünya Savaşı'nın külleri arasından bambaşka bir insan olarak bir kez daha doğar. Piscator'un yaşadığı bu değişim, 1929 yılında kaleme aldığı *Politik Tiyatro*'nun ilk satırlarında karşımıza çıkar. Kitabın ilk bölümü, Piscator'un geri kalan hayatını ve sanat anlayışını belirleyecek olan tarihle başlar. “*Takvimim 4 Ağustos 1914'te başlıyor. 13 milyon ölü. 11 milyon sakat. 50 milyon asker cepheye. 6 milyar tüfek. 50 milyar metreküp zehirli gaz.*”³⁶⁹ Piscator sıradan bir oyuncu olarak o güne kadar üzerinde hiç durmadığı sorularla, savaşın ön cephelerinde mücadele ederken yüzleşir. Bu sorulardan en önemlisini, savaş meydanında düştüğü durum

³⁶⁹ Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, Çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul, 1985, s. 45.

sonrası irdelemeye başlar: sanatın hayatla olan ilişkisi. Etrafında cesetler uçuşurken çavuşun ona mesleğini sormasıyla, genç Piscator mesleğinin ve sanatın aslında ne kadar komik ve anlamsız olduğunu fark eder. Bu çarpıcı gerçeği: “. . . öyle ki mesleğimden duyduğum utanç, patlayan bombalardan duyduğum korkudan daha büyüktü” sözleriyle dile getirir.³⁷⁰ Yaşadığı bu olay sonrası, burjuvanın gerçeklere sırt çeviren büyüleyici tiyatrosundan sonsuza dek uzaklaşır ve yeni arayışlara girer. Bu arayış onu politik tiyatro ile buluşturur. Böylece politik tiyatro, savaşla birlikte sürüklendiği akıntıda sığındığı bir liman olur. Bir zamanlar ünlü bir tenor ya da başarılı bir oyuncu olma hayali kuran genç adam yaşadığı değişimi şöyle dile getirir:

*Bir zamanlar tamamen apolitiktim. Gençtim o zamanlar . . . Ama Ypres ve Berlin’de yaşananlardan sonra... Sokaklarda ölüm kol geziyordu, açlık ve işsizlik... İşte o zaman bir kedi yavrusu süte nasıl koşarsa ben de siyasete öyle tutundum. Sonra bağırmaya başladım, haykırdım ve böylece politik tiyatro yapmaya başladım.*³⁷¹

Piscator, genç yaşta tanıştığı haksızlıklara karşı politik tiyatroya sarılarak mücadeleye verir. Bu mücadelenin sonuçlarından biri de belgesel tiyatro olur.

İlk Belgesel Oyun Denemesi: Her Şeye Karşın!

Piscator 1925 yılında *Her Şeye Karşın!* adlı ilk belgesel oyun denemesini sahneye koyar. Oyun adını Liebknecht’in yaptığı bir konuşmadan alır. 1919 Spartaküs ayaklanması bastırıldıktan sonra Karl Liebknecht bir bildiri yayımlar ve parti üyelerine amaçları için savaşmalarına devam etmeleri yönünde mesaj verir. Kısa bir süre sonra öldürülen Liebknecht’in konuşmasında geçen “trotz alledem!” yani “her şeye karşın!” Piscator’un sahnelemeyi düşündüğü oyuna ilham verir.³⁷² Oyunun metni ve sahnede kullanılan tüm malzemeler belgelere dayanır. Oyunun ilk hazırlıkları başladığında, amaç Spartaküs isyanından Rus Devrimi’ne kadar yaşanan olayları sahneye koymaktır. Böylece, tarihsel maddeciliğin gelişimi belli başlı olaylar ile açıklanacaktır. Erwin Piscator, bu prodüksiyonda masraftan kaçınmaz. Oyun için 2000’e yakın görevli çalışır, dev boyutlarda yirmi projektör sahneyi aydınlatır ve her dönem için ayrı ayrı büyük dekorlar kullanılır. Kültür birliği, hazırlanan bu dev proje karşısında tedirginlik yaşar ve oyunun iptali hakkında tartışmalar

³⁷⁰ A.e., s. 53.

³⁷¹ Maria Ley Piscator, *The Piscator experiment : the Political Theatre*, H. Heineman, New York, 1967, p.50.

³⁷² Stacey Jones Connelly, “Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre”, **Ph.D. Dissertation**, Indiana University, 1991, p. 71.

başlar. Tam bu aşamada, Alman Komünist Partisi, oyunun Berlin Kongresi'nde sergilenmesi için Piscator'a teklifte bulunur. Bu teklif sonucu, kongrede hazırlanan dev projenin sadece bir bölümünün gösterilmesine karar verilir. Yeni oyun, savaşın başlangıcından Rosa Luxemburg'un öldürülmesine kadar geçen dönemi revü biçiminde işler. Gösterinin tamamında gazetelerden, makalelerden, bildirimlerden, fotoğraflardan faydalanılır. Bunlar, arşivlerden bulunan belgesel filmlerle desteklenir. Piscator bu oyundaki film kullanımının önemine özellikle dikkat çeker:

*Özel kaderinize daha derin anlam veren, yaşamın zorunlulukları ve değişmez mekanizmaları, yalnızca gerçeklerin kendilerinden doğar. Ben, Bu nedenle insan-insanüstü etkenlerin sınıflar ve bireyelere nasıl karşılıklı etkileştiklerini ortaya koyabilecek araçlara gereksinim duyarım.*³⁷³

İşte bu araçlardan biri de film kullanımınıdır ve bu oyunda belgesel filmler canlı performansla bir bütünlük sağlayacak şekilde ilk defa kullanılır. Gösterinin tamamı, belgelerin ve görsel malzemenin montajlanması sonucu ortaya çıkar. Böylece savaşın dehşeti tüm çıplaklığıyla ortaya konur: “*Alev makinalarının saldırıları, parçalanmış insan yığınları, yanan kentler; savaş filmleri henüz moda olmadığından*”³⁷⁴ oyun proleterya üzerinde ciddi etki bırakır. *Her Şeye Karşın!*, Piscator'un o güne kadarki en deneysel çalışmalarından biri olur. Bu oyunla keşfettiği ve belgesel tiyatronun temelini oluşturan teknikleri, Piscator daha sonraki oyunlarında da kullanır; ancak *Her Şeye Karşın!*'a benzeyen bir başka belgesel oyunu sahneleyebilecek koşulları ancak 1960'lı yıllarda bulur.

Piscator'un politik tiyatro çalışmaları, Hitler tehlikesi yüzünden zora girer. Özellikle Almanya'yı terk etmeden önceki yıllarda dini kuruluşlar, siyasi partiler Piscator'a el birliğiyle saldırır ve çalışmalarını durdurması için baskı yapar. Baskılar sonucu çalışmalarına ara verir ve *Politik Tiyatro* kitabını yazma fırsatı bulur. Hitler'in Almanya'yı kontrol altına almasıyla belgesel tiyatronun filizlendiği ilk dönem Almanya'da sona erer. Piscator, faşist baskıdan kurtulmak amacıyla ülkesini terk edip Amerika'ya yerleşir ve politik tiyatro geleneğini Amerika'ya taşır. Bu dönem Piscator'un çalışmalarının yanı sıra, 1930'ların sonunda ABD'de başlatılan Federal Tiyatro Projesi sayesinde, belgesel tiyatro farklı bir kıtada gelişmeye devam eder.

ABD - The Paterson Strike Pageant

³⁷³ Erwin Piscator, a.g.e., s. 114.

³⁷⁴ A.e.

ABD’de politik tiyatro, pek çok ülkede olduğu gibi, 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı öncesi yavaş yavaş birlik sağlayan işçi sınıfının mücadelesiyle başlar. Bu mücadelenin tiyatro ile ilk defa bütünleşmesi 1913 yılında gerçekleşir. New Jersey-Paterson’da ipek üretimi yapan bir fabrikada işçilerle yapılan uzun süren görüşmeler sonuç vermez. İşçiler çalışma sürelerinin sekiz saate indirilmesinde ve çalışma koşullarının düzenlenmesinde ısrar ederler. Gergin geçen görüşmeler isyanla sonuçlanır ve çıkan olaylar sonucu iki bine yakın işçi ve John Reed gibi onlara destek veren pek çok gazeteci tutuklanır. Bu olay, diğer bölgelerdeki işçileri kısa sürede harekete geçirir ve ayaklanmalar farklı bölgelere sıçar. Paterson’daki olaylar, polislerin iki işçiyi öldürmesiyle şiddetlenir. Bu greve destek vermek amacıyla bir grup sanatçı, John Reed önderliğinde grev sırasında yaşanan olayları sahneye koymaya karar verir. Bir tören niteliğindeki oyun, olaylar sırasında tutuklanıp, daha sonra serbest bırakılan Amerikalı gazeteci John Reed tarafından yazılıp yönetilir. 7 Haziran 1913 tarihinde, Madison Square Garden’da sahnelenen oyuna, farklı bölgelerden gelen işçilerin yanısıra Patterson’daki greve katılmış binlerce işçi katılır. Oyun büyük ilgi uyandırır ve izleyici sayısı beklenmedik sayılara ulaşır. On beş bine yakın seyircinin katılımıyla devrimci şarkılar söylenir, grev liderleri konuşmalar yapar ve öldürülen işçilerden Modestino için sembolik bir cenaze töreni düzenlenir.³⁷⁵ Oyun coşkulu bir toplantı havasında geçse de, belli bir düzen doğrultusunda ilerler. Yaşanan olaylar; işi bırakma, olaylar sırasında yaşanan ölümler, cenaze, 1 Mayıs kutlamaları, çocukların gönderilmesi ve grev oylaması başlığı altında altı ana bölümün canlandırılmasıyla sahnelenir. Gerçek grev basının fazla ilgisini çekmezken, Madison Square Garden’a olayların sahnelenmesini izlemeye pek çok gazeteci gelir.³⁷⁶ 1913 yılında sahnelenen *The Paterson Strike Pageant*, Amerikan tiyatrosunun bilinen ilk belgesel oyunu olarak tarihe geçer. Bu oyundan kısa bir süre sonra I. Dünya Savaşı başlar ve böylesine yankı uyandıran ve yüzbinlerce insanı bir araya getiren bir belgesel oyun, Amerikan tiyatro tarihinde bir daha karşımıza çıkmaz.

ABD’de, I. Dünya Savaşı’ndan sonra belgesel tiyatro Piscator’un çalışmalarıyla tekrar gündeme gelir. Broadway izleyicisinin Piscator ile tanışması eleştirmenlerin yarı belgesel olarak nitelediği *The Case of Clyde Griffiths* ile başlar. Theodore Dreiser’in yazdığı *An American Tragedy* adlı romanını, *The Case of Clyde Griffiths* adıyla, Erwin Piscator ve Lena Goldschmidt tiyatroya uyarlar. Oyun, Jasper Deeter yönetmenliğinde, The Hedgerow Theatre

³⁷⁵ McNamara Brooks et. al., “Paterson Strike Pageant”, **The Drama Review**, Vol. 15, No. 3, Summer, 1971, pp. 60-71.

³⁷⁶ Jan Cohen-Cruz, **Local Arts: Community-Based Performance in the United States**, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, p. 21.

tarafından 1935 yılında sahnelenir; dört yıl boyunca repertuarda kalır ve tam 69 kez sahnelenir. Bu başarı, oyunu Broadway'a taşır ve *The Case of Clyde Griffiths* 1936 yılında Group Theatre tarafından bir kez daha yorumlanır.³⁷⁷ Oyun, ekonomik krizle boğuşan bir gencin kapitalist sistemle boğuşmasını konu alır. Her sahnenin başında anlatıcı, Clyde'ın çalıştığı fabrikadaki kişi sayısı, işçilerin aldığı ücret gibi birçok detayı belgelerden izleyicilere okur. Belgelerin bu şekilde kullanımı, oyunun yarı belgesel olarak değerlendirilmesine neden olur.³⁷⁸ Oyunda; anlatıcı, episodik yapı, aynı anda iki sahnenin kullanımı, film, projeksiyon gibi Piscator'un sahne teknikleri kullanılır. Bu dönemde epik unsurlar öylesine yenidir ki, Daily Mirror'da 15 Mart 1936 tarihinde çıkan bir yazı, *The Case of Clyde Griffiths*'i “*ultra modern*” ve “*kimsenin kaçırmaması gereken bir oyun*” olarak nitelendirir.³⁷⁹

Piscator'un etkisinin yanısıra belgesel tiyatronun ABD'de gelişmesini sağlayan bir diğer unsur Federal Tiyatro Projesi olur. 1929 sonrası ülkede yaşanan durgunluğu ortadan kaldırmak ve sanata destek vermek amacıyla, hükümet 1935 yılında Federal Tiyatro Projesini yürürlüğe koyar. İşsiz sanatçılara iş sağlamak amacıyla ortaya çıkan bu proje; müzisyen, yazar, ressam, heykeltıraş, tiyatrocü gibi farklı alanlarda çalışan sanatçıları bir araya getirir. Dönemin başkanı Roosevelt, bu projenin başına Hallie Flanagan'ı getirir.

Proje, sanat çevrelerinde farklı tartışmalara neden olur. Üst sınıfa hitap eden sanatın, orta ve alt sınıfı, hedeflendiği ölçüde tiyatro salonlarına çekemeyeceğini öne sürenler olur. Bu tartışmalar kısa sürede son bulur. Beklenenin aksine, insanlar proje dahilinde olan her tür etkinliğe akın eder. Dört sene içinde proje kapsamında 1200 prodüksiyon gerçekleştirilir. Seyirci sayısı otuz milyonu bulur ki, bu ABD'de her beş kişiden birinin bu projeye ilgi gösterdiğini ortaya koyar. Bu sayının %65'inin ise daha önce hiç tiyatroya gitmemiş insanların oluşturduğu düşünülürse, projenin kısa sürede hedefine ulaştığı söylenebilir. İzleyici sayısının yanısıra izleyicilerin bölgelere göre dağılımı başarının önemli bir göstergesidir. İzleyiciler sadece New York gibi büyük bölgelerde yoğunlaşmaz. Flanagan, otuz farklı eyalette tiyatro programlarının hazırlanıp yürütülmesiyle ilgilenir. Oyunların sadece tiyatro salonlarında değil hastane, cezaevi, yetimhane, kilise, park gibi farklı yerlerde sahnelenmesi sağlanır.³⁸⁰ Böylece oyunlar farklı bölgelerde yaşayan her kesime rahatlıkla ulaşır. *Federal Tiyatro Dergisi*, dönemin seyircisini şu şekilde tanımlar: “*Bizler lise*

³⁷⁷ Thomas George Evans, “Piscator in the American Theatre: New York 1939-1951”, **Ph.D. Dissertation**, University of Wisconsin, 1968, p. 67.

³⁷⁸ Dawson, a.g.e., s. 70.

³⁷⁹ A.e., s. 71.

³⁸⁰ Frank Sheridan and Linda Leslie, “A User's Guide to the Federal Theatre Project”, **OAH Magazine of History**, Vol.11, No. 2, Labor History Winter, 1997, pp. 50-51.

öğrencileri, Bronx'ta yaşayan ev hanımları, Oregon'daki kerestecileriz, Georgia'daki çiftçileriz biz. Zengin ve fakir, yaşlı ve genç, hasta ve sağlıklı. Biz Amerikayız ve bu bizim tiyatromuz.”³⁸¹ Böylece, tiyatro elit bir etkinlik olmaktan çıkar ve halk ilk defa tiyatro ile samimi bir buluşma yaşar.

Proje çerçevesinde, belgesel tiyatronun gelişiminde önemli yeri olan gazete tiyatrosu denemeleri başlar. Hallie Flanagan'ın başında bulunduğu gazete tiyatrosu, güncel ya da geçmiş olayları gazete haberleri biçiminde sunan bir propaganda tiyatrosudur. Özellikle gazete tiyatrosu, belgesel tiyatronun Amerika'daki gelişimini etkileyen önemli faktörlerden biri olur. Anlatıcı, göstermecî oyunculuk, gerçek belgelere dayanan bilgi ve projeksiyon kullanımıyla, Piscator'un teknikleri gazete tiyatrosuyla geliştirilir. Ne var ki, 1939 yılında Amerikan Aleyhtarı Aktiviteleri Soruşturma Komisyonu'nun (HUAC) şikayetiyle projeye sağlanan maddi destek son bulur. Soğuk Savaş'ın parçası olan McCarthycilik etkisini gösterir ve tasarıda çalışanların çoğunun komünist olduğu gerekçesiyle proje durdurulur. Belgesel tiyatronun Amerika'daki ömrü Soğuk Savaş'ın etkisiyle çok uzun sürmez ve Amerikan tiyatrosu Piscator ve Brecht gibi isimlerin etkisinden uzak, kendi tiyatro anlayışını beslemeye devam eder.

Görüldüğü gibi I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan belgesel oyunların çoğu işçi sınıfının verdiği mücadelenin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Özellikle *The Paterson Strike Pageant* ve *Herşeye Karşın!* oyunlarında izleyici ve oyuncuların bütünleştiği ve ortak bir amaç doğrultusunda coşkulu bir atmosfer oluştuğu anlaşılmaktadır. Piscator'un da belirttiği gibi gerçeğe oyun arasındaki sınır belirsizleşmiştir: “Tiyatro gerçeklik olmuştur ve artık oyun seyirciyle yüzyüze gelen bir sahne olayı olmaktan çıkıp, büyük bir toplantıya, bir büyük savaş alanına, dev bir gösteriye dönüşmüştü.”³⁸² Benzer bir saptama *The Paterson Strike Pageant* için de geçerlidir: “*The Paterson Pageant* tiyatro ile ritüel arasında bir yerdedir, izleyicinin olmayışı onu ritüele yaklaştırır: sahnelenenlere herkes katılır ve olayın etkisini artırır.”³⁸³ Bu dönem sahnelenen belgesel oyunlar seyircinin mantığından çok duygularını harekete geçirmeye yöneliktir. Kullanılan belgeler, fotoğraflar ve belgesel filmler seyirciyi eleştirel bir sürece sokmak için değil bahsedilen bu duygusal yoğunluğa katılmasına hizmet etmektedir. Bu özellikler, belgesel tiyatronun ikinci döneminde tamamen değişecektir.

³⁸¹ Maria Ley Piscator, a.g.e., s. 32.

³⁸² Erwin Piscator, a.g.e., s. 117.

³⁸³ Jan Cohen-Cruz, a.g.e., s. 20.

İkinci Dönem: 1960'lar

Almanya

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa sükunetini koruyamaz ve 20. yüzyılda dünya çapında ikinci bir yıkım daha yaşanır. Bu savaştan da büyük kayıplarla çıkan Almanya'nın yaralarını sarması ve yaşanan sarsıcı olaylarla hesaplaşması zaman alır. Belgesel tiyatronun ikinci dönemi, Almanya'nın Üçüncü Reich dönemiyle, 1960'lı yıllarda yüzleşmesiyle başlar. Bu dönem yazılan belgesel oyunlar, savaş suçları, Nazi dönemi, Hiroşima, emperyalizm, silahlanma gibi konuları irdeler. *Oppenheimer Olayı*, *Soruşturma*, *Havana Duruşması*, *Temsilci*, *Saloz'un Mavalı* bu dönem en çok ses getiren belgesel oyunlar olur. Bu oyunların çoğunu yöneten Erwin Piscator, belgesel tiyatronun ikinci dönemine de imzasını atan en önemli isim olur. Kariyerinin başında oyun bulmakta zorlanan Piscator, bu dönem yıllardır özlemini çektiği oyunları yönetme fırsatı bulur.

Edebiyat eleştirmeni Hellmuth Karasek'e göre, bu dönem Almanya'da belgesel oyunların ortaya çıkmasında İsviçreli oyun yazarlarının etkisi göz ardı edilemez. Ne var ki Alman seyircisi, Max Frisch'in *Andorra*, Friedrich Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* gibi alegorik oyunlardaki eleştirileri üstüne alınmaz. Bunun farkında olan oyun yazarları, bastırılmaya çalışılan geçmişi su yüzüne çıkarmakta kararlıdır. Bu yazarlar, televizyondan takip ettikleri davalarda geçen yazılı belgelerin toplum üzerindeki etkisinin farkındadır. Özellikle Kudüs'teki Eichmann davası, belgelerin ne kadar etkili kullanılabileceğinin en çarpıcı örneği olur.³⁸⁴ Böylece bazı oyun yazarları, Alman seyircisini geçmişiyle yüzleştirmek için belgelerden faydalanma yolunu benimser.

Belgesel tiyatronun ikinci dönemini başlatan, Rolf Hochhuth'un 1963 yılında sahnelenen *Temsilci* oyunu olur. Oyun, kurum ve bireylerin Nazi işkencesine karşı ses çıkarmamış olmasını ve özellikle Papa'nın yıllar süren bu durum karşısında harekete geçmemesini sert bir biçimde eleştirir. Hochhuth, insanlık suçları işlendiğinde ahlaki sorumluluktan kaçmanın, aynı suça ortak olmakla aynı anlama geldiğinin altını çizer: "Kitlelere, . . . içinde diğer bireylerle var olabildiğin bir kavram olarak değil de, dışardan bakmak; aslında modern katillerin ve onların bencil yaltakçılarının ahlak ölçütünü belirleyen bakış açısıdır . . ." ³⁸⁵ Karakterlerin derinliği ve önemi, işlenen olayla bağlantılı olarak önem

³⁸⁴ Hellmuth Karasek'ten alıntılan Laureen Nussbaum, "The German Documentary Theatre of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History", *German Studies Association*, Vol. 4, No. 2, May 1981, pp. 237-238.

³⁸⁵ Robert Hochhuth'dan alıntılan Robert Skloot, *Darkness We Carry: The Drama of the Holocaust*, University of Wisconsin Press, Madison, 1988. p.100.

kazanır. Rolf Zimmermann bu konuda Hochhuth'a hak verir ve kişisel olanın Hochhuth'un amaçladığı polemikten uzaklaştıracağını savunur.³⁸⁶ Hochhuth'un bu yaklaşımı, bu dönem yazılan belgesel oyunlarının en önemli özelliklerinden biridir; ancak Hochhuth *Temsici*'de kurguya da bolca yer verdiği için bu dönem yazılan belgesel oyunları daha iyi anlayabilmek açısından belgelerle çok daha titiz çalışan Peter Weiss'ın *Soruşturma* eserine kısaca değinmekte fayda var.

Peter Weiss – Soruşturma

Dönemin en başarılı belgesel oyunlarından bir diğeri de Peter Weiss'ın *Soruşturma*'sı olur. Oyun 1963-1965 Frankfurt davasını konu alır ve Nazi kamplarındaki hayatı mahkeme tutanaklarından faydalanarak detaylarıyla anlatır. Bernd Naumann tarafından hazırlanan mahkeme kayıtları Frankfurter Allgemeine Gazetesi'nde yer alır ve Weiss'ın temel kaynağı olur.³⁸⁷ Weiss oyunu toplama kamplarını ziyaret ettikten sonra yazmaya başlar. 1964 yılında kaleme aldığı *Meine Ortschaft* adlı kısa makalede Auschwitz'e yaptığı ziyaretten bahseder. Weiss bu ziyaretini “yirmi yıl geç kalmış” olarak nitelendirir ve Auschwitz'den “kaderimde olup da kaçabildiğim tek yer” diye bahseder.³⁸⁸

Kendi deyişiyse kaçmayı başardığı kaderini kaleme alan Weiss, oyunu Dante'nin *İlahi Komedya*'sına benzer şekillendirir. *İlahi Komedya*; Cehennem, Araf ve Cennet isimlerinden oluşan üç bölümden meydana gelir ve her bölüm 33 kantodan oluşur. Dante'nin cehennemi, Weiss'ın mahkemesinde her biri üç bölümden oluşan on bir kantoyla canlanır. “Dante'nin kurguladıkları, Auschwitz'in gerçekleri” olur.³⁸⁹ Mahkemeye çıkan üç yüz elli tanık, oyunda dokuz kişiye indirgenir. Oyundaki isimsiz dokuz tanık, kamptaki günlük yaşamdan en vahşi işkencelere kadar her türlü olaya şahit olmamızı sağlar.

Oyun, insan yığınlarının trenlerle kampa getirilmesiyle başlar ve kamptaki koşulların anlatılmasıyla devam eder. Lili Tofler ve Onbaşı Stark ile ilgili olaylar üzerinde durulduktan sonra, toplu katliamların fenol ve gaz odalarında nasıl daha etkin halledilebileceğini anlatan son bölümler cehennemin kapıları sonuna kadar açılır. Duygu geçişlerinin yüksek olması

³⁸⁶ Zimmermann'dan alıntılan, Sidney F. Parham, “Editing Hochhuth for the Stage: A Look at the Major Productions of The Deputy”, **Educational Theatre Journal**, Vol. 28, No.3, Oct. 1976, p.348.

³⁸⁷ Jürgen E. Schlunk, “Auschwitz and its Function in Peter Weiss' Search for Identity” **German Studies Review**, Vol. 10, No. 1, Feb. 1987, p. 19.

³⁸⁸ Andreas Huyssen, “The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama” **New German Critique**, No: 19, Special issue 1, Winter 1980, p.132.

³⁸⁹ Nussbaum, a.g.e., s. 246.

beklenen bu bölümler oldukça soğukkanlı ve durağan bir biçimde aktarılır. Bu durumu yaratan temel sebep ise Weiss'ın oratoryo türünü benimsemesinden kaynaklanır. Oyunun şiirsel yapısı ve diyalogları oyunun ritmini ağırlaştırıp seyircinin duygularına kapılmasını engeller. Seyircinin kurbanlarla empati kurması önlenerek, aktarılan bilgilere ve olayların altında yatan nedenlere odaklanılması sağlanır.

Suçlamalar karşısında sanıkların çoğu, sadece görevlerini yerine getirdiklerini ifade eder ve kişisel olarak suçlanmamaları gerektiğini savunurlar: “ SANIK 1 . . . Hepimiz / tekrar edeyim / hepimiz / görevlerimizi yaptık sadece . . .”³⁹⁰ Tanıklarda olduğu gibi sanıklar da, birey olarak ön plana çıkmaz. Onlar Martin Walser'in deyişiyle Auschwitz'in yaşanmasına neden olan toplumu anlamamıza yarayan araçlardan biridir.³⁹¹ Weiss'ın, oyunu mahkeme sonuçlanmadan ve sanıkların nasıl cezalandırıldıklarını bilmeden bitirmesi³⁹² de bu bakış açısını destekler niteliktedir. Ne var ki oyunda, birey olarak ön plana çıkmayan tanık ve sanıkların ifadeleri dışında sahnede neredeyse hiç bir aksiyon yaşanmaz.

. . . Soruşturma'da neredeyse hiç bir şey olmuyor. İnsanlar ayakta ya da oturarak gördüklerini anlatıyorlar. Oyundaki tek aksiyon, kurbanların sanıklarla yüzleşmesi ve kurbanlardan birinin çıkıp bir diğerinin girmesinden ibaret. Oyuna, bitmeyen bir giriş çıkış hakim . . . fakat oyun hiç durmadan devam eder. Dinlemek isterseniz dinlersiniz, istemezseniz kulaklarınızı tıkarsınız. Oyun yaklaşık olarak dört, dört buçuk saat sürüyor. Bugüne kadar, çoğu yönetmen oyunu üç saate indirip sahneledi. Ancak oyunun temel özelliklerinden biri de uzunluğu ve dayanılmaz oluşu. Böylesi bir oyun, dayanılmaz olmak zorundadır.³⁹³

Anlatılan dehşet verici olaylar ile bu olayların anlatım biçimi arasındaki tezat, oyunu çarpıcı ve dayanılmaz kılan bir diğer özelliktir. Kullanılan soğukkanlı ve yalın dilin yanısıra, bu tezatı oluşturan bir diğer faktör ise Weiss'ın tanıklara yaklaşım biçimidir. Weiss “davadan seçilmiş belli bölümler üzerinde durarak, bireysel ve rastlantısal olandan genel olanı ayırır.”³⁹⁴ Tanıkların yaşadıkları, seyirciyi duygusal olarak sarsmak için değil, farkındalık yaratmak için kullanılır. Bireysel hikayeler, olayların ardında yatan genel nedenleri ifade etmek açısından önemlidir. Bahsi geçen olaylar, birkaç bireyin hatası sonucu yaşanmamıştır. Dolayısıyla bu olayları yaratan sistem anlaşılmadıkça benzer olaylar tekrar edecektir. Bu yüzden *Soruşturma*'da bireyler ön planda değildir; hatta tanıklarla sanıkların yer değiştirmesi ince bir çizgiye bağlıdır. Tanık 3 bu durumu açıkça dile getirir:

³⁹⁰ Peter Weiss, *Soruşturma*, Çev. Ülkü Tamer, Yar Yayınları, İstanbul, 1996. s. 302.

³⁹¹ Martin Walser'den alıntılanan Jürgen E. Schlunk, a.g.e., p. 20.

³⁹² Hasibe Kocabay, a.g.e., s. 58.

³⁹³ Erika Munk, Peter Weiss, Paul Gray., “A Living World. An Interview with Peter Weiss”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No.1, Autumn 1966, p. 111.

³⁹⁴ Nussbaum., a.g.e., s. 247.

. . . Bugün başımızdan geçenleri / kamplarda bulunmamış kimselere anlatıyoruz / akla hayale sığmaz şeyler olarak / kabulleniyorlar bunları / Ama kampta / tutuklu ya da gardiyan olarak bulunanlar / aynı insanlardı / Pek çok kişiydik biz kamptakiler / bizi oraya kapatanlar da çoktu / Onun için / başımızdan geçenlerde / anlaşılmayacak birşey olmasa gerek / tutuklu rolü oynamak üzere / getirilenlerin çoğu / gardiyan rolü oynamak üzere / getirilenlerle / Aynı değer ölçüleri içinde yetişmişlerdi / Dünya görüşleri aynıydı / Aynı ulus için / çalışmışlardı / Tutuklu olmasalardı / kolayca gardiyan olabilirlerdi kampta/ . . .³⁹⁵

Ne var ki Weiss, bu tercihi yüzünden eleştirilere maruz kalmıştır. Robert Skloot, Weiss'ın olayları duygusal boyutundan arındırmasını şiddetle eleştirir. Skloot'a göre Yahudi karakterlerin birey olarak ele alınmaması oyundaki kurban ve suçlular arasındaki farkı bulanıklaştırır.³⁹⁶ Oysa Weiss'ın amacı tam da bu farkın belirsizliği üzerinde durmaktır:

*Peter Weiss'i bu konuda ilgilendiren sorun, Auschwitz'lerin hangi koşullarda ortaya çıkabildiğini göstermektir. Onun amacı, geçmişi sergilerken güncel koşullarla hesaplaşmaktır ve bu bağlamda yazar, oyununda tek tek bireyleri değil bir sistemi sorgular. Bu sistem onun için öyle bir sistemdir ki, kimini kurban, kimini katil seçmiştir. Duruşmaları izlerken, Peter Weiss'i en çok etkileyen unsurlardan biri, bireyin yok edilişi, katil ve kurban rollerinin değişebilirliği ve kötülüğün sıradanlaşmasıdır.*³⁹⁷

Ancak Skloot, oyunda Yahudi katliamının insani boyutlarının yeterince sergilenmediğini; yaşananların Yahudi meselesi olduğunu ve oyunun “*ciddi anlamda merhametten yoksun*” olduğunu iddia eder. Öyle ki Skloot'a göre Weiss, Yahudi deneyimini öylesine önemsizleştirir ki, oyunda Yahudi kelimesini bir kez bile kullanmaz. Skloot bunu “*hain ve kasti*” bir tercih olarak görür.³⁹⁸ Bunun yanısıra, Weiss'ı Yahudi katliamını önemsizleştirdiği gerekçesiyle kurbanların isimlerine yer vermeyip sanıkların gerçek isimlerini kullanılmasını da eleştirir. Ancak Weiss, isim meselesine dair net bir açıklamada bulunur. Oyunda “*. . . 18 sanığın herbiri, belirli bir kişiyi canlandırmaktadır. Soruşturma tutanaklarından alınmıştır adları. Herbirinin birer adı olması önemlidir, çünkü kampta tanıkların adlarını kaybettikleri sırada onların birer adı vardı.*”³⁹⁹ İsimlerin kullanılmayışı toplama kamplarındaki olaylarla ilişkilendirilerek yapılmış bir tercihtir. Böylece Weiss, oyundaki bireylerden çok olayların altında yatan genel mekanizmalara dikkat çeker: “*Sahnedede sadece kanıtların özü yer almalıdır. Yapılan bu kısaltmada somut bilgiler dışında hiçbir şeye yer verilmemelidir. Kişisel deneyimler ve yüzleşmeler anonim kalmalı.*”⁴⁰⁰ Weiss, Skloot'un istediği türden Auschwitz'i anlatan, gerçekçi karakterlerin olduğu hikayeler yazmaya hazır

³⁹⁵ Weiss, **Soruşturma**, s. 115-116.

³⁹⁶ Robert Skloot, **Darkness We Carry: The Drama of the Holocaust**, University of Wisconsin Press, Madison, 1988.

³⁹⁷ Kocabay., a.g.e., s. 57

³⁹⁸ Skloot., a.g.e., s. 104.

³⁹⁹ Weiss, **Soruşturma**, s. 6.

⁴⁰⁰ A.e., s.1.

olmadığını ifade eder: “*Belki de hala, herhangi birinin gerçekçi karakterlerin olduğu ve küçük bir odada geçen bir oyun yazması mümkündür; ama bu benim için şu anda mümkün değil.*”⁴⁰¹ Weiss için öncelikli olan, bu insanlık dramını oluşturan sistemin tespit edilmesidir. Bireysel hikayelere odaklanarak karakterle empati kurulması, olayların duygusal ve psikolojik boyutlarının anlaşılmasını sağlayacaktır; ancak Weiss’in önceliği, bu olaylara tekrar neden olabilecek mekanizmaları anlayıp onları sorgulamaktır. Birinci sanığın “ . . . *Bu suçlamaları bırakıp / başka şeylerle uğraşmalıyız / Bütün bunların / çoktan / zaman aşımına uğraması / gerekirdi*”⁴⁰² sözleriyle biten oyun, yaşanan katliamın zamanın örtüsü altında unutulmasına engel olmuştur. Oyun, sadece yazıldığı dönem ilgi görmekle kalmamış, yıllara meydan okumayı başaran ender belgesel oyunlar arasında yerini almıştır.

Soruşturma’dan yola çıkarak bu dönem yazılan oyunların belli özelliklerini, Piscator’un I. Dünya Savaşı’ndan sonraki ilk çalışmalarıyla kıyaslamak mümkün. 1960’larda yazılan oyunların kökeni Erwin Piscator döneminde yazılmış politik ve belgesel oyunlara dayanır; ancak iki dönem arasında belirgin farklılıklar göze çarpar. 1920’li yılların gündeminde sınıf mücadelesi varken, Almanya’nın gündeminde Nazileri yargılamak ve o koşulları hazırlayan sistemi ve güçleri açığa çıkarmak vardır. Weimar döneminde yazılan oyunlar seyircinin duygularına yönelip onları doğrudan harekete geçirmeyi amaçlarken; 1960’larda yazılan belgesel oyunlar duygulardan çok akla hitap eder ve asıl amacını toplumu bilinçlendirmek olarak belirler. 1920’lerde filizlenen belgesel oyunlara kıyasla, 60’lı yılların belgesel tiyatrosu tek bir konu üzerinde durmuş, yazılı belgelere hassasiyetle yaklaşmış, ve ilgisini kitlelerden bireysel kahramanlara yönlendirmiştir.⁴⁰³ Ancak oyunlardaki bu kahramanlar birer temsilci olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla, bu dönem yazılan oyunlarda materyalin seçimi ve bir araya getirilmesi bireysel olana değil, genel olana ulaşılacak şekilde yapılır. Oyun yazarı; materyal seçmek, sonra bu belgeleri kısaltmak ve olayların özünü yansıtabilmek için olayla ilgili “*bahsi geçen kişilerin sayısını azaltıp sembolik kişilere dönüştürmek zorundadır.*”⁴⁰⁴ Oyundaki karakterler, belli bir amaca hizmet ettiğinden bireysel hikayeler ve karakterler yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, olaylarla olan bağlantılarıyla önem kazanmaktadır. Biçimsel anlamda ise, *Soruşturma* ve *Oppenheimer Olayı*’nda olduğu gibi, mahkeme şeklinde sahnelenen oyunlar tercih edilmiştir. Bu tercih, oyun yazarlarının belgelere nasıl yaklaştıklarıyla da yakından ilişkilidir. Belgesel tiyatronun

⁴⁰¹ Erika Munk, Peter Weiss, Paul Gray., a.g.e., s. 110.

⁴⁰² Weiss, **Soruşturma**, s. 302.

⁴⁰³ Thomas Irmer, “A Search for New Realities Documentary Theatre in Germany”, **The Drama Review**, Vol. 50, No: 3, Fall 2006, p.18.

⁴⁰⁴ Nussbaum, a.g.e., s. 244.

90'larda tekrar yükselişe geçeceği bir sonraki döneme kıyasla, 60'larda yazılan belgesel oyunlarda belgeler titizlikle kullanılmış ve oyun yazarları ancak çok gerekli durumlarda kurguya yer vermişlerdir. Oyunlar bir bilim adamı hassasiyetiyle oluşturulmuş ve olayların altında yatan genel mekanizmalar saptanmaya çalışılmıştır. Ne var ki, 1960'larda yükselişe geçen belgesel oyunlar kısa bir süre gündemde kalmıştır. Hochhuth ve Kipphardt gibi isimler 1980'lerin ortasına kadar belgesel oyunlar yazmaya devam etmiş olsa da; 70'lerin ortasından itibaren belgesel tiyatro canlılığını yitirmiş ve 90'ların sonunda kadar sessizliğini kormuştur.

Üçüncü Dönem

11 Eylül ve Sonrası

11 Eylül saldırıları ve Irak'ın işgalinden sonra belgesel tiyatro özellikle İngiltere'de ve az da olsa ABD'de tekrar gündeme gelir. Bu ilginin en açık örneğini İngiliz tiyatrosunun en prestijli ödülllerinden Laurence Olivier Ödülleri'nin 2009 yılındaki sonucu ortaya koyar. İskoçya Devlet Tiyatrosu'nun sahneye koyduğu *Black Watch* (Kara Tabur) isimli belgesel oyun, en iyi yönetmen ve en iyi oyun dahil olmak üzere dört kategoride ödüle layık görülür. 11 Eylül sonrası; İngiltere'de *Justifying War*, *My name is Rachel Corrie*, *Talking to Terrorists*, *Black Watch*, *In Conflict*, Amerika'da *Betrayed*, *The Guys*, *With Their Eyes*, bu dönem sahnelenen belgesel oyunlardan sadece bazılarıdır.

Bu dönem gündeme gelen belgesel oyunlar, özellikle röportaj tekniği kullanılarak yazılmış olduklarından İngiltere'de “verbatim” olarak adlandırılır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra filizlenen ve 1960'larda tekrar gündeme gelen belgesel tiyatrosunun aksine, bu oyunların çoğu belgelerden edinilen bilgilerle değil, röportaj yoluyla elde edilen ifadelerle oluşturulur. Türkçede “kelimesi kelimesine” ya da “motamot” anlamına gelen “verbatim” belgesel tiyatrosunun yeni bir türü olarak ortaya çıkar ve kullanımı İngiltere'de özellikle 11 Eylül sonrası hızla yaygınlaşır. Ne var ki, İngiltere'de “verbatim” adı altında geçen oyunlar, bu makalede belgesel oyun olarak adlandırılmaya devam edilecektir; zira verbatim kelimesi aslında yeni bir türe değil, kullanımı yaygınlaşan röportaj tekniğine vurgu yapar.

Verbatim kelimesi ilk olarak İngiltere'de 1987 yılında Derek Paget tarafından *Verbatim Theatre Oral History and Documentary Techniques* adlı makalesinde kullanılmış ve özellikle son on beş yıldır kullanımı daha da yaygınlaşmıştır. Bu makalede verbatim tiyatrosunun tanımını, belgesel oyunların belli bir metodla oluşturulmasına öncülük eden

isimlerden Rony Robinson yapar. Robinson'a göre bu oyunlar "*sıradan insanlarla araştırma yapmak amacıyla; belli bir bölgede, özel bir konu ya da olay hakkında yapılan röportajların teybe alınıp, daha sonra bunların birebir yazıya geçirilmesine*" dayanır.⁴⁰⁵ Bu röportajlar, bazen sadece oyun yazarı tarafından, bazen de oyunu sahneleyecek ekip tarafından yapılır. Elde edilen bilgiler sahnelenmek amacıyla uygun şekilde bir araya getirilir. Sözcükler metne birebir aktarılmakla kalmaz, zaman zaman röportaj yapılan kişilerin kullandığı şive de oyuna aynı şekilde aktarılır. Bu durum, bazı yönetmenler tarafından öylesine dikkate alınır ki; oyuncu replikleri kulağına yerleştirilen bir cihazdan dinleyerek konuşur.

Bu tekniğin kullanımı ve yaygınlaşması dönemin getirdiği yeni gereksinimlerden kaynaklanmıştır. Belgesel oyun yazarları, özellikle 11 Eylül ve terör konusunda medya ve yetkili kişilerin sundukları yazılı verileri güvenilir bulmamakta ya da ihtiyaç duydukları bilgilere erişememektedirler. Medyada çıkan haberlerle ilgili spekülasyonların artmasıyla, belgesel oyun yazarlarının bir kısmı araştırmalarını kendileri yapmaya başlar. 11 Eylül sonrası Irak'ta yaşananların ardından, hükümet ve medyaya karşı artan güvensizlik, belgesel oyunların tekrar gündeme gelmesinin temel sebepleri arasında görülmektedir. Will Hammond ve Dan Steward'ın da belirttiği gibi "*bu tür oyunlar, basının insanların en çok ihtiyaç duydukları zamanda, insanlara veremediklerini tedarik eder.*"⁴⁰⁶

Ne var ki bu tekniğin kullanımı, belgesel tiyatronun temel birtakım özelliklerinin değişmesine ve zaman zaman da kendi amacıyla çelişmesine neden olmuştur. Kullanılan röportaj tekniğinin en önemli sonucu, oyunların birey üzerine yoğunlaşması olur. Son dönem yazılan belgesel oyunların çoğu, kişilerin özel hikayelerine odaklanır. Bunun sonucunda bazı belgesel oyunlar özelden politik olana ulaşabilirken, bazıları bunu başaramamıştır. Bu tercih belgesel tiyatro tarihine bakıldığında yeni bir durumdur. Gerek Piscator'un ilk çalışmaları, gerekse 1960'larda yazılmış belgesel oyunlarda, karakterlerin derinliğinin ikinci plandadır. *Soruşturma, Temsilci, Oppenheimer Olayı* gibi oyunlar bireysel çatışmaları değil; birbiriyle çatışan sosyo-ekonomik güçlere ya da olayların altında yatan temel nedenlere odaklanmıştır. Bu oyunlarda kahramanlar karşımıza çıksa da, sembolik düzeyde kalır ve işlenen politik olaylarla önem kazanırlar.

11 Eylül sonrası belgesel oyun yazarlarının çoğu, bu durumun aksine, karakterlerin derinliğine önem verir. Bu tercih, bireysel olanı ön plana çıkarırken zaman zaman politik

⁴⁰⁵ Derek Paget, "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques," *New Theatre Quarterly*, Vol. 3 No: 12, Kasım 1987, s. 317.

⁴⁰⁶ Will Hammond and Dan Steward Ed. *Verbatim Verbatim*, Oberon Books, London, 2008. p.10.

olayların geri planda kalmasıyla sonuçlanmıştır. Özel olan politik olanla bağdaştırılmadığında, oyunlarda geçen olay ve sorunların; kişisel, kültürel ya da toplumsal kusurlardan kaynaklandığı anlamı ortaya çıkarmaktadır. Oysa belgesel oyunlar son derece hassas ve güncel politik olaylar üzerine kuruludur. Dolayısıyla oyunlardaki karakterlerin başlarına gelen ve onları daha “insani” kılan durumları asıl oluşturan politik bağlamların yetersiz ya da tam anlamıyla eksik bırakılması belgesel oyunlarda büyük sorun teşkil eder. Politik bağlantıların eksikliği, belgesel tiyatronun hem tanımına hem de amacına tamamen aykırıdır. Belgesel tiyatro her şeyden önce politik tiyatronun bir parçasıdır.

Bu durum, özel olanın politik olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Tony Kushner, özel olan ile politik olan arasında farkı şu şekilde belirler: “*Özel olan mahremdir; ne kadar geçirgen olursa olsun içeriği dışarıdan ayıran ince bir zara sahiptir. . . . Politik olan ise bir anlamda mücadele, değişim, aktivizm, devrim ve gelişim aleminde bilinçli olarak bulunmaktadır . . .*”⁴⁰⁷ Kushner, politik ve özel olan arasında kesintisiz bir devrim söz konusu olduğunu ve ikisi arasındaki sınırın neredeyse belirsiz olduğunu ifade eder. “*Ve bu bir paradokstur: özel olan politiktir, ancak bir şekilde bu ikisi arasındaki ayrımın farkında olmak önemlidir. Bu da bir anlamda özel ve politik olanın hem aynı hem de farklı olduklarını söylemek gibi bir şeydir.*”⁴⁰⁸ Dolayısıyla, her özel konunun politik açılımları vardır; ancak bu, konunun nasıl aktarıldığıyla da yakından ilintilidir. Bu durumun yol açtığı olumlu ve olumsuz sonuçları anlamak açısından, 11 Eylül sonrası George Packer tarafından yazılan *İhanet* adlı oyun değinilecektir.

George Packer - İhanet

Amerikalı gazeteci ve yazar George Packer, 2007 yılında *The New Yorker* dergisi için hazırladığı makalesinde Irak’ın işgali sırasında Amerikalılarla işbirliği yapan Iraklıların yaşamlarını kaleme alır. Packer 2003’ten 2006 yılına kadar sürdürdüğü araştırmasında, kendilerine daha iyi bir gelecek yaratabilme umuduyla Amerikan hükümetine güvenip farklı görevlerde çalışmış 40’ a yakın Iraklı ile röportaj yapar. Bu kişiler, ellerine geçen İngilizce kitapları okuyarak, Amerikan filmleri izleyip müzik dinleyerek öğrendikleri İngilizce sayesinde, Amerikalıların Irak’ta yerleştiği Yeşil Bölge’de çevirmenlik, ofis asistanlığı,

⁴⁰⁷ Tony Kushner, “Notes about Political Theatre” **The Kenyon Review**, Vol. 19, No.3/4, Summer-Autumn, 1997, p. 26.

⁴⁰⁸ A. e., s. 21.

şoförlük gibi farklı işlerde çalışırlar. Pek çok Iraklı tarafından hain olarak nitelendirilen bu insanlar, tehlikeli koşullarda çalışmış; ancak ihtiyaç duydukları zaman yardım görememişlerdir. Gösterdikleri fedakarlıklara rağmen, Amerikalı yetkililer tarafından potansiyel tehlike olarak etiketlenmişlerdir. Onlar, George Packer'ın deyişiyle ihanete uğramışlardır. Packer, *The New Yorker* için hazırladığı makalesini, 2008 yılında bir oyuna dönüştürür. Oyunun prömiyeri, 1996'dan beri medya tarafından tartışılmayan konuları gündeme getirmeyi görev edinmiş olan Kültür Projesi (Culture Project) çerçevesinde, 4 Şubat 2008'de New York'ta gerçekleşir.

Görüldüğü gibi Packer'ın önce makaleyi sonrasında da *İhanet*'i yazma amacı Iraklıların yaşadıkları haksızlıkları dile getirmektir. Ne var ki oyun, Iraklıların başlarına gelen haksızlıkları konu almasına rağmen; sadece iki bireyin yaşadığı spesifik olaylara yoğunlaşılmasından dolayı konuyla ilgili birtakım siyasi meseleler belirsiz kalmıştır. Bu duruma neden olan bir diğer faktör, Packer'ın polemiğe girmekten ve taraf tutmaktan kaçınması olmuştur. Dolayısıyla, Packer'ın Iraklıların yaşadıkları haksızlıkları ve bu haksızlıkların temelinde yatan politikaları hangi açıdan ve ne derece eleştirebildiği tartışılabilir niteliktedir. Bu konuya geçmeden önce, oyunun eleştirdiği konulara kısaca değinilecektir.

Oyun, Bağdat'ın merkezinde bulunan Filistin Otel'de başlar. Uzun süre Amerikan elçiliğinde tercümanlık yapmış olan iki yakın arkadaş Adnan ve Laith, bu otelde Amerikalı bir gazeteciyle röportaj yapmak için buluşur. Adnan, Bağdat'ın batı bölgesinde doğup büyümüş bir Sünni; Laith ise Bağdat'ın Sadr bölgesinden gelen bir Şii'dir. Buluştukları otelde neredeyse kimse yoktur; otel Amerikalıların bölgeyi terk etmesinden sonra boşalmıştır. Oyunun tamamı, Adnan ve Laith'in Amerikalılarla çalışmaya başladıklarından sonra başlarına gelenleri anlattıkları otel odasında geçer. Bazı olaylar sadece anlatılırken, bazıları birebir canlandırılır. Onları dinleyen gazeteci ise sahnede değildir; izleyicilerin arasında oturduğu varsayılmaktadır. Odada konuşulanları kaydeden bir ses kayıt cihazı bulunmaktadır.

Adnan ve Laith'in oyun boyunca anlattıklarından, Amerikalılara yardım eden Iraklıların gerek çalıştıkları sırada, gerekse işten ayrıldıktan sonra yaşadıkları sorunlara şahit oluruz. Her iki genç de, Amerikalılarla işbirliği yaparak sadece kendilerinin değil; ailelerinin hayatlarını da tehlikeye atmıştır. Iraklıların çoğu onları vatan haini olmakla suçlarken, radikal örgütler ölümle tehdit eder. Benzer şeyler, Adnan ve Laith gibi Amerikalılarla çalışan pek çok kişinin başına gelmiştir. Bu insanlar, durumlarını yetkililere bildirip birtakım güvenlik önlemleri istemiş, tehditler sonucu köşeye sıkıştıklarında ise Amerikan hükümetinden sığınma

hakkı talep etmişlerdir. Ne var ki, potansiyel tehlike olarak görüldüklerinden, bu taleplerin çoğu reddedilmiştir. İstatistiklere bakıldığında, Packer'ın eleştirdiği bu durum yersiz bir eleştiri sayılmaz. 2007 yılında, ABD'nin mülteci olarak kabul ettiği 1600 Iraklı'nın çok azı ABD için çalışmış kişiler arasından seçilmiştir. 2003 yılından 2007'ye kadar 3 milyon Iraklı'nın evlerini terk ettiği düşünülürse, en iyimser hesaplara göre Amerika için çalışan en az birkaç yüz Iraklı'nın öldürüldüğü düşünülmektedir. Oysa ABD'nin aksine İsveç, bu konuda Irak'la hiçbir ilgisi olmamasına rağmen 20,000 Iraklı'yı ülkesine kabul etmiştir.⁴⁰⁹ İstatistiklerin de ortaya koyduğu bu gerçek oyunun temelini oluşturur. Packer'ın eleştirdiği nokta; Amerikan hükümetinin Irak'taki çalışmalarına destek veren Iraklılara potansiyel tehlike olarak yaklaşması ve bu insanlara ihtiyaç duydukları anlarda yardım kapılarını kapatmasıdır. Amerikan hükümetinin bu tutumu, oyundaki Iraklıların işe başladıkları ilk günden kendini belli eder. Oyunun sekizinci sahnesinde, güvenlik hakkında brifing veren bölge güvenlik sorumlusunun ifadesi, Amerikalılarla çalışmaya başlayacak olan Adnan, Laith ve Intisar'ı şaşırtır:

GÜVENLİK UZMANI: *Kırmızı Bölgeden gelen herkes potansiyel tehlike olarak görülür. (Adnan Laith ve Intisar birbirlerine bakar.)*

PRESCOTT: *Sizden bahsettiğini sanmıyorum çocuklar.*⁴¹⁰

Prescott durumu toparlamaya çalışmasına rağmen; üçü de güvenlik görevlisinin ne demek istediğini anlamıştır. Ne var ki, büyük umutlarla işe başlayan üç genç, bu konuyu işin başında fazla dikkate almaz. Bu tavrın ne anlama geldiğini ve ne kadar tehlikeli bir işe kalkıştıklarını zamanla farkına varırlar. Büyük umutlarla işe başlayan Adnan ve Laith hiç beklemedikleri bir kaosun içine sürüklenirler. Packer, Amerikalılarla çalışan pek çok Iraklı'nın içine düştüğü bu karanlık çıkmazı Adnan ve Laith'den yola çıkarak gözler önüne serer.

George Packer'ın başarılı bulunduğu önemli bir diğer nokta ise insani detayları yakalayabilme kabiliyetidir. *The New York Times*'ın tiyatro eleştirmeni Charles Isherwood, oyunun zayıflıklarına değinirken, Packer'ın bu konudaki başarısını göz ardı etmez: “*Bay Packer ara sıra acemi geçişler yapıp bazı bilgileri incelikli bir şekilde değil de, altını çizerek aktarma gafletinde bulunsa da, . . . insani detayları yakalama konusunda iyi iş başarmıştır.*”⁴¹¹ Bu başarının yakalanmasında röportaj tekniğinin kullanımı büyüktür.

⁴⁰⁹ Dexter Filkens, “Reporter Finds Drama in Iraqis’ Heartbreak”, **The New York Times**, 3 February 2008, (Çevrimiçi) <http://www.nytimes.com/2008/02/03/theater/03filk.html?th>

⁴¹⁰ George Packer, **Betrayed**, Faber and Faber, New York, 2008, p. 38.

⁴¹¹ Charles Isherwood, “Seduced and Abandoned by Promises of Freedom”, **The New York Times**, 7 February 2008, (Çevrimiçi) <http://theater.nytimes.com/2008/02/07/theater/reviews/07betr.html>

Oyundaki karakterlerin hiçbiri, birebir gerçek hayatta olan kişileri temsil etmez. Örneğin Adnan ve Laith röportaj yapılan kırka yakın Iraklı'nın sentezlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Böylece Packer, kendisinin kültürel açıdan yakalayamayacağı pek çok insani detayı iki karakterde toplayabilmiştir. Bu detaylar sayesinde, zor koşullar altında yaşayan insanların çektikleri sıkıntılara yakından şahit olur ve pek çok kez onlarla empati kurarız. Böylece oyun, Iraklıların hayatlarına dair samimi bir bakış açısı sunar. Örneğin Amerikalı gazeteci ile otelde buluştuklarında Adnan: “*Size yiyecek bir şeyler ikram etmek isterdim; ancak restoran kapalı. Bu durum bir Iraklı için gerçekten utanç verici*”⁴¹² diyerek kendi kültürünün bilinmeyen yönlerini ifade etmiş olur.

Bu gibi detaylar oyunda samimi bir atmosfer yaratır; ancak *İhanet*'in bir belgesel oyun olduğu göz önünde bulundurulduğunda; yazarın kırk Iraklı'dan edindiği materyalden neleri bir araya getirdiği, hangi bölümleri kurgulandığı ve bütün bu tercihlerin oyunun eleştirmeyi amaçladığı konuyla ne derece paralellik gösterdiği önemli bir sorudur.

Son derece hassas bir meseleyi irdeleyen oyun, yazarın kullanmayı tercih ettiği materyal dolayısıyla, sadece bireylerin sorunlara odaklanan bir oyundan öteye gidemez. Packer'in başarılı olduğu tek nokta bu gençlerin insani yönlerini sergilemesi olur. Ne var ki bu başarı belgesel bir oyun için yeterli değildir. Karakterlerle ilgili pek çok detay verilirken, onların içinde buldukları durum derinlemesine irdelenmez. Oyunun çoğu buzdağının üstünde yaşananları anlatır. Her şeyden önemlisi, iki Iraklı gencin düştüğü durumun temel nedenlerini asla sorgulanmaz. Oyunun neredeyse yarısının kurgulanmış olduğu gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun tamamen Packer'in tercihi olduğu ortadadır.

Adnan ve Laith gibi Iraklı'ların düştükleri durumun nedeni sorgulanmadığı gibi, oyunda Irak'ın işgalini konusunda Packer'in görüşü de net değildir. Oysa bu konu Adnan ve Laith'in içinde buldukları durumla yakından ilgilidir. Amerikan ordusu bölgeye gerçekten ifade edildiği gibi Saddam, nükleer silahlar ya da insani müdahale için girdiyse; onlarla işbirliği yapan Iraklı'ların yaşadıkları sorunların sebebi nedir? Packer bu soruyu irdelemez sadece ve sadece sorunları dile getirmekle yetinir. Kendisi pek çok kez oyunu yazma amacının Irak'ın işgalini tartışmak olmadığını ifade etmiştir. Packer'in bu tercihi yadırganmaz; hatta bazı eleştirmenlerce gayet doğal bir şeymiş gibi gündeme getirilir: “*Bay Packer, bu oyunu polemik yaratmak için yazmadığını ifade etmiştir. Bu oyun savaş karşıtı ajit-prop bir oyundan çok, bir grup insanın savaş koşullarında kaçınılmaz olarak yaşadığı*

⁴¹² George Packer, a.g.e., s. 7.

*trajedinin anlatıldığı bir oyundur.*⁴¹³ Savaşla ilgili polemiğe girmek istemeyen yazar, oyunu niçin yazdığını şu şekilde ifade eder: “ . . . *son derece komplike ve acı verici olaylar içinde onları sadece bir insan olarak incelemek*”⁴¹⁴ istediğini belirtir. Dolayısıyla Packer, bu amaca uygun olarak fazla derinlere inmeden Iraklı’ların dramatik hikayelerini anlatır. Ne var ki belgesel oyunlar, bireyleri içinde buldukları siyasi ve toplumsal olaylar çerçevesinde değerlendirmelidir. Packer’ın anlatmayı amaçladığı konu; geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmediği takdirde anlamsız kalır. David Abrams oyunla ilgili eleştirisinde Packer’ın bu yaklaşımını gündeme getirir: “*Oyun bir bütün olarak değerlendirildiğinde politik olmasına rağmen, Packer polemiğe girmekten elinden geldiğince kaçınmıştır. Bunun yerine iki Iraklı’nın belli başlı sorun ve sıkıntularına; hükümet için çalışan Prescott adındaki Amerikalı arkadaşlarına odaklanır.*”⁴¹⁵ Görüldüğü gibi Packer, yapbozun üç beş parçasını anlatma çabasıdadır. Oysa oyun, Adnan ve Laith’in hikayelerini anlatmak yerine onların sorunlarını sorgulamaya cesaret etseydi; nükleer silahlar, petrol, ve emperyalizm gibi pek çok can alıcı konuyu gündeme getirmek zorunda kalacaktı. Packer röportaj yaptığı kişilere bu konudaki görüşlerini ya hiç sormamıştır ya da bu konuyla ilgili ifadeleri oyuna dahil etmemiştir.

Görüldüğü gibi bu dönemin belgesel oyun yazarları, 60’lardaki belgesel oyun yazarlarının aksine büyük meseleleri küçük hikayelerle anlatmayı tercih etmiştir. Peter Weiss, toplama kamplarının küçük odalarında geçen hikayeleri yazmaya hazır olmadığını; olayların altında yatan nedenlerle ilgilendiğini ifade etmiştir. Oysa son dönemlerde, belgesel tiyatro bu küçük hikayelerle ilgilenir; ancak bu hikayeler eskisi gibi geçmişi değil güncel meseleleri irdeler. Merkezine bireyi alan oyunlar, büyük sorunların minyatürlerini sahneler. Ne var ki bu tercih çok daha detaylı ve dikkatli bir çalışma gerektirir. Bu anlamda en başarılı sonuç, belgesel oyun yazarlarının karakterleri derinlemesine irdelemesinin yanı sıra, bu kişilerin yaşadıkları sorunları yaratan politik koşulları da aynı özenle aktarmasıyla elde edilecektir.

Bu dönem yazılan oyunlarda kullanılan kaynaklar da geçmişe göre farklılık gösterir. Belgesel tiyatro için neyin önemli bir kaynak olup olmadığı son dönemlerde belirsizleşmiştir. Yazarlar, eskisi gibi sadece mahkeme tutanaklarından ya da resmi belgelerden faydalanmamış, özellikle röportaj tekniğini tercih etmiş ve ele geçirdikleri her türlü bilgiyi değerlendirmişlerdir. Özellikle güncel sorunlar ele alındığından, doğruluğu süreç içerisinde

⁴¹³ Elyse Sommer, “Betrayed”, **CurtainUp**, 2008, (Çevrimiçi) <http://www.curtainup.com/betrayed.html>, 5 Nisan 2010.

⁴¹⁴ Dexter Filkins, a.g.e., (Çevrimiçi).

⁴¹⁵ David Abrams “Betrayed: a Play”, **Barnes and Noble Review**, 25 March 2008, (Çevrimiçi), <http://www.barnesandnoble.com/bn-review/review.asp?pid=22090>

kesinleşecek bilgileri kullanmaktan çekinmemişlerdir. Daha önce bilim adamı titizliğiyle çalışan oyun yazarlarının yerini rahatlıkla kurguya yer veren yazarlar almıştır.

Buraya kadar bahsedilen üç döneme kısaca tekrar bakmak gerekirse belgesel tiyatro, önemli toplumsal ve politik çatışmalar doğrultusunda şekillenip gelişmiştir. 20. yüzyılın başında sınıf mücadelesini konu alan belgesel tiyatro çalışmaları, kitleleri harekete geçirmeyi amaçlamıştır. 1960'lı yıllarda kaleme alınan oyunlar ise duygulardan çok akla hitap etmiştir. Bu dönem yazılan oyunlarda, yazılı belgeler titizlikle kullanılmış; kahramanlar işçi sınıfı olmaktan çıkmıştır. Kaynaklar, sistemi ve genel mekanizmaları ortaya çıkaracak şekilde kullanılmış; ve karakterler çoğu zaman sembolik düzeyde kalmıştır. 1990'larla tekrar canlanan ancak özellikle 11 Eylül sonrası bir kez daha gündeme gelen belgesel oyunlarda ise, yazılı kaynak kullanımı minimuma inerken röportaj tekniği popüler hale gelmiştir. Bunun sonucunda, diğer dönemlerin aksine oyundaki karakterler ön plana çıkmış; ancak bireylere odaklanılması zaman zaman politik meselelerin yeterince aktarılamamasına dolayısıyla belgesel tiyatronun işlevini yerine getirememesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

Abrams, David, "Betrayed: a Play", **Barnes and Noble Review**, 25 March 2008, (Çevrimiçi), <http://www.barnesandnoble.com/bn-review/review.asp?pid=22090>

Brooks, McNamara, et. al., "Paterson Strike Pageant", **The Drama Review**, Vol. 15, No. 3, Summer, 1971.

Cohen-Cruz, Jan, **Local Arts: Community-Based Performance in the United States**, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005.

CONNELLY, Stacey Jones, "Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre", **Ph.D. Dissertation**, Indiana University, 1991.

Çalışlar, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Boyut Yayınlar, İstanbul, 1993.

Dawson, Gary Fisher, **Documentary Theatre in the United States : an Historical Survey and Analysis of its content, Form, and Stagecraft**, Greenwood Press, Westport, 1999.

Evans, Thomas George, "Piscator in the American Theatre: New York 1939-1951", **Ph.D. Dissertation**, University of Wisconsin, 1968.

Filkens, Dexter "Reporter Finds Drama in Iraqis' Heartbreak" , **The New York Times**, 3 February 2008, (Çevrimiçi) <http://www.nytimes.com/2008/02/03/theater/03filk.html?th>

Hammonda, Will and Dan Steward, ed. **Verbatim Verbatim**, Oberon Books, London, 2008.

Irmer, Thomas, "A Search for New Realities Documentary Theatre in Germany", **The Drama Review**, Vol. 50, No: 3, Fall 2006.

Isherwood, Charles, "Seduced and Abandoned by Promises of Freedom", **The New York Times**, 7 February 2008, (Çevrimiçi)

<http://theater.nytimes.com/2008/02/07/theater/reviews/07betr.html>

Kocabay, Hasibe, **Gerçeklikle Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği**, Papirüs, İstanbul, 2003.

Kushner, Tony, "Notes about Political Theatre" **The Kenyon Review**, Vol. 19, No.3/4, Summer-Autumn, 1997.

Lion, Paul Dexter, "The Critical Study of the Origins and Characteristics of Documentary Theatre of Dissent in the United States", **Ph.D. Dissertation**, University of Southern California, 1975.

Munk, Erika., Peter Weiss, Paul Gray, "A Living World. An Interview with Peter Weiss", **The Tulane Drama Review**, Vol. 11, No.1, Autumn 1966.

Nussbaum, Lauren, "The German Documentary Theatre of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History", **German Studies Association**, Vol. 4, No. 2, May, 1981.

Packer, George, **Betrayed**, Faber and Faber, New York, 2008.

Paget, Derek, "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques," **New Theatre Quarterly**, Vol. 3, No: 12, Kasım 1987.

Parham, Sidney F., "Editing Hochhuth for the Stage: A Look at the Major Productions of The Deputy", **Educational Theatre Journal**, Vol. 28, No.3, Oct. 1976.

Piscator, Erwin, **Politik Tiyatro**, Çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul, 1985.

Piscator, Maria Ley, **The Piscator experiment : the Political Theatre**, H. Heineman, New York, 1967.

Price, Victor, Introduction, Georg Büchner, **Danton's Death, Leonce and Lena and Woyzeck**, Trans. Victor Price, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Schlunk, Jürgen E., "Auschwitz and its Function in Peter Weiss' Search for Identity" **German Studies Review**, Vol. 10, No. 1, Feb. 1987.

Sheridan, Frank and Linda Leslie, "A User's Guide to the Federal Theatre Project", **OAH Magazine of History**, Vol.11, No. 2, Labor History Winter, 1997.

Skloot, Robert, **Darkness We Carry: The Drama of the Holocaust**, University of Wisconsin Press, Madison, 1988.

Sommer, Elyse “Betrayed”, **CurtainUp**, 2008, (Çevrimiçi)

<http://www.curtainup.com/betrayed.html>

Weiss, Peter, “The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre” Trans. Heinz Bernard, **Theatre Quarterly**, 1:1, January - March 1971.

Weiss, Peter, **Soruşturma**, Çev. Ülkü Tamer, Yar Yayınları, İstanbul, 1996.

PERFORMING FACTS: DOCUMENTARY THEATRE

Abstract

Documentary theatre is a movement that brings social issues to the stage by using factual information. This article will explore how documentary theatre evolved from the 1920's to the present by focusing on three major periods: The first period began after World War I in Germany. The father of documentary theatre, Erwin Piscator concentrated on issues of class tension and power structures. The second period began in Germany during the 60's. German playwrights came to terms with Germany's Nazi past with plays such as Weiss' Investigation. After 9/11 there has been a great increase in verbatim/documentary theatre which marked a new period. The aim of this article is to evaluate the differences between these three periods.

Keywords: *Political theatre, documentary theatre, Piscator, Weiss.*

Öz

Belgesel tiyatrodada, yaşanmış önemli olayları belgelerden yola çıkarak sahnelenir. Bu makalede belgesel tiyatronun 1920'lerden günümüze nasıl değiştiği, üç farklı döneme değinerek incelenecektir. İlk dönem I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da başlar. Belgesel tiyatronun kurucusu Erwin Piscator belgesel tiyatroyu işçi sınıfının mücadelesinde kullanmıştır. İkinci dönem 1960'larda bir kez daha Almanya'da gündeme gelir. Bu dönem yazılan belgesel oyunlar özellikle Hitler dönemiyle hesaplaşmanın bir parçası olmuştur. 11 Eylül sonrası ise güncel meseleleri konu alan ve “verbatim” olarak adlandırılan belgesel oyunlarda ciddi bir artış yaşanmıştır. Bu makalenin amacı, her üç dönemi kendi içinde değerlendirip belgesel tiyatronun nasıl değişim gösterdiğini saptamaktır.

Anahtar kelimeler: *Politik tiyatro, belgesel tiyatro, Piscator, Weiss.*