

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI

TİYATRODA TOPLUMSALIN TEMSİLİ ve ELEŞTİRİ:
BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATROSU
(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
200016096 Esmâ TOKSOY

Danışman:
Doç. Dr. Besim F. Dellaloğlu

İSTANBUL 2004

Esmâ TOKSOY tarafından hazırlanan Tiyatroda Toplumsalın Temsili ve Eleştiri : Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 23/07/2004

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Aylin DİKMEN

.....
.....

Jüri Üyesi : ^{Doç} Prof.Dr.Arısyak YUMUL (Bilgi Üniv.Öğr.Üy.)

.....
.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Besim DELLALOĞLU

.....
.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
1. GİRİŞ	1
2. "TOPLUMSAL"IN TEMSİLİ OLARAK TİYATRO SANATI	5
2.1. Sanatta Temsil Kavram ve Sorunları	5
2.2. Tiyatronun Temsili	8
2.2.1. Aristocu / Mimetik Tiyatro Geleneğinde Temsil	9
2.2.2. Aristocu / Mimetik Olmayan Temsil Biçimleri	13
2.3. Temsilden Eleştiriye Tiyatroda Politika ve Toplumsallık	17
2.4. Politik Tiyatro	20
3. BERTOLT BRECHT ve TİYATRONUN YIKIMI	
23	
3.1. Brecht'in Tiyatro Anlayışı	23
3.1.1. "Köşebaşı Tiyatrosu"	24
3.1.2. "Y-Efekt" (Yadırgatma Etkisi)	27
3.1.3. Gestus	
32	
3.1.4. Tekniğin İmkanlarından Yararlanma	35
3.1.5. Epik Tiyatroda Oyun Metninin İşlevi	37
3.1.6. Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı	39
3.2. Brecht'yen Tiyatronun Mimetik Tiyatroyla Çatışma Alanları	41
3.2.1. Sosyolojik Olarak	43
3.2.2. İdeolojik Olarak	45
3.2.3. İmgesel/Sanatsal Olarak	46
3.2.4. Ahlaki/Eğitsel Olarak	47
3.3. Brecht'in Politik/Sanatsal Başarısı ve Başarısızlığı	48
4. SONUÇ	50
5. KAYNAKÇA	52
6. ÖZGEÇMİŞ	55

ÖNSÖZ

Sanatlarda toplumsalın temsili sosyolojinin diğer disiplinlerle, ayrıca sanatla yakınlaştığı konulardan biridir. Konuyu mimesis veya yansıtma kavramı çevresinde incelemek yaygın olmakla birlikte, tek temsil biçiminin mimesis olmaması dolayısıyla sanatın sosyoloji açısından hakkettiğinden daha dar kalıplar içinde ele alınmasına neden olabilmektedir. Biz bu çalışmamızda mimetik olmayan bir sanat biçimi, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu bağlamında tiyatrodaki toplumsalın temsili sorununu inceledik.

Tiyatronun özü itibariyle toplumsalla baştan sona ilgili bir sanat olması dolayısıyla, sosyoloji bilimi açısından tiyatrodaki mimesis dışında kalan temsil biçimlerinin de incelenmeye değer olduğu söylenebilir. Bu çalışmada biz, Brecht örneği üzerinden bu tür bir incelemenin olanaklarını sorgulamak istedik. Ünlü tiyatro yazarı ve yönetmeni Bertolt Brecht, hem teorik hem de pratik açıdan mimetik tiyatroya karşı çıkan sanatçıların adından en çok söz edilendir. Brecht'i bizim için ilginç kılan, oyunlarındaki tekniklerin bütünlendiği bir yöntemine sahip olması ve mimetik tiyatroyu yerinden etmek üzere bizzat kendisinin teorik yazılarıyla konuya girmiş olmasıdır. İnanıyoruz ki daha uzun süre sosyoloji Bertolt Brecht gibi teorik yanı da bulunan sanatçılardan yararlanacaktır.

Çalışmamızda sorunun teorik arka planı temsil ve mimesis kavramları çerçevesinde geliştirilerek epik tiyatro örneğinde mimetik olmayan bir temsil biçiminin politik anlamda toplumsalı temsil etme niyeti sorgulanmıştır. Giriş ve arkasından gelen bölümde genel olarak temsil sorunu işlenmiş, mimetik olan ve olmayan tiyatro anlayışlarında temsilin yapısı gözden geçirilmiştir. Sonra gelen bölüm bütünüyle Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde Brecht'in teorik ve pratik yanları gösterilerek epik tiyatronun özellikle sosyolojik, politik olanaklarının gözden geçirilmesi amaçlanmıştır.

ÖZET

Tiyatroda temsil sorunu genellikle Aristo'nun mimesis kavramı çevresinde gelişmiştir. Aristo insandaki mimesis eğilimi ve insanın mimetik olandan duyduğu zevki gerekçe göstererek tragedyayı eposa üstün tuttuğu için, tek tiyatro biçimi mimetik tiyatro olmadığı, özellikle epik tiyatro biçimlerine tarihin her döneminde rastlandığı halde tiyatro ile mimesisi özdeşleştirmek gelenek haline gelmiştir. Söz konusu gelenek modern dönemde eleştirilmeye, hatta yıkılmaya çalışılmıştır. Mimetik olmayan anlayışlar, teorik birikim tutarlığın ve politik aksiyonun da yardımıyla Aristo'dan beri gelen teatral anlayışları yıkarak toplumu daha doğrudan etkileyen ve onu dönüştüren bir tiyatro yaratma yoluna girmişlerdir. Bunlar arasında dramaturg ve yönetmen Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışının özel bir yeri vardır.

Çalışmamızın giriş bölümünde sorunun ana temaları olan temsil ve toplumsallık, sanatın amaçları, mimesis kavramı, tiyatro sanatında temsil ve epik tiyatrodan kısaca söz ettikten sonra konuyu iki kesime bölerek devam eden iki bölümde inceledik. Birinci kesimde, yani ikinci bölümde temsil ve mimesis kavramlarını ayrıntılı olarak inceleyerek mimetik ve epik anlayışların tiyatrodaki toplumsal temsil etme biçimlerini göstermeyi denedik. İkinci kesimi oluşturan üçüncü bölümde ise Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu ayrıntılı bir incelemeye tabi tuttuk. Sonuç bölümünde ise mimetik olmayan, epik tiyatrodaki toplumsal politik temsiline başarısını ve olanaklarını sorguladık. İncelememiz, Brecht'in eserinin estetik ve politik kanatlar arasında bütünlenme sağlamak isterken sonuçta eserine yönelik tepkilerin bu bütünlüğü bir kere daha parçalanmaya maruz bıraktığı belirlemesiyle sonuçlanmıştır. Brecht sanatsala olan katkısını toplumsal tiyatrodaki eleştirel temsiline borçludur; ne var ki, bunda gösterdiği başarıyı politik anlayışını tiyatro aracılığıyla gerçekleştirmek ve bu anlayışın yaygınlaşmasına hizmet etmek konusunda gösterdiği kuşkuludur.

ANAHTAR KELİMELER: Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Toplumsal Temsili, Mimesis, Politik Tiyatro, Mimetik / Aristocu Tiyatro

ABSTRACT

The question of representation in the art of drama is generally developed around the mimesis concept of Aristotle. Since Aristotle himself preferred tragedy to epic stating that the human beings get a taste from mimesis, a tradition including the equalization of drama with mimesis emerged from this, though the only type of drama has not been the mimetic one. On the other hand, some dramatists have criticized and tried to destroy the so called tradition in the modern era. None-mimetic understanding, including Bertolt Brecht's epic drama, depending on theoretical accumulation and political action, has stepped into such a way where it would like to destroy its Aristotelian rival and enjoy the transformation society in a more direct style.

After mentioning such main topics of the question as representation and the social, purposes of the art, mimesis, dramatic representation and epic drama in the introduction of our study, we have divided the question into two parts and discussed in the following two chapters. In the first chapter following the introduction, we studied the mimesis and representation concepts into details and tried to show the social representation types of the mimetic and the epic dramas. After that, in the second following chapter, we get into very details of the epic drama of Bertolt Brecht. And in the result chapter, we have questioned the political challenge of the none-mimetic, i.e. epic drama. Our study results such that though Brechtian drama has tried to create a cohesion between the political and aesthetical sides, the reaction types surrounding this drama is a severe menace that fragments this cohesion. Brecht owes his contribution to the artistic to the critical social representation of his drama; nevertheless, we can easily doubt that he did not fail as he tried to do the same in realizing his political understanding via the art of drama and serve for the scattering of the same.

KEYWORDS: Bertolt Brecht, Epic Theater, Social Representation, Mimesis, Political Theater, Mimetic / Aristotelian Theater

1. GİRİŞ

Sanatın bir eğlence mi, yoksa eğitim mi olduğu hakkında tartışmalar Platon ve Aristo'ya kadar eskiye dayanır. Sanat üzerine düşünce geliştikçe bu soru daha da karmaşıklaşmış ve çok boyutlu, çok değişkenli bir hal almıştır. Sanatın toplumla ilişkisi ve bununla ilgili sorular ve sorunlar ise bütün bu boyutların ortak teması olmayı sürdürmüştür. Özellikle sosyolojinin bilim ve düşünce alanında etkili olmasıyla birlikte, sanatla ilgili her yaklaşım sanatın topluma yönelik tarafını söz konusu etmeyi kaçınılmaz bir kural olarak benimsemiştir.

Biz bu çalışmamızda, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu üzerinden doğrudan doğruya tiyatrodaki toplum ya da toplumsalın temsili ile ilgileneceğiz. Sanatla toplumun ilişkisi nedir ve toplumsal olan, toplumu ilgilendiren şeyler sanat eserinde nasıl temsil edilir? Bu soruların kaynaştığı noktalardan biri de tiyatro sahnesidir. Bu o kadar böyledir ki, tiyatroların sanatlardan bir sanat olmadığı bile iddia edilebilmiştir. Çalışmamızda sanatsal görüş ve eserlerinin toplumsal yanını inceleyeceğimiz Bertolt Brecht bunu ironik bir dille ifade etmektedir:

“Oyun sanatı genellikle kitaplarda öğretilmez. Seyir sanatı da öyle. Hatta sanattan sayılmaz seyir sanatı. Böyle bir sanattan söz açmaya görün, şu yanıtı alırsınız hemen: ‘Oyuncularınız ne kadar kötü oynuyor olmalı ki, oyunlarıyla seyirciyi etkilemeleri seyir sanatı diye bir şeyin varlığını zorunlu kılıyor.’ Hani sanılır ki, bir oyunda ne kadar oyunculuk sanatı varsa, bir seyir sanatına o kadar az gereksinim duyulur. İnsanları etkileme sanatını kitaplardan öğrenmek olanaksız mı görülüyor, etkilenme sanatını kitaplardan öğrenmek daha da olanaksız sayılır.”¹

¹ Bertolt BRECHT, **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kâmuran Şipal, 7.

Böylelikle oyun sanatı ile seyircilik arasındaki ilişkinin özü *etkileme* olarak belirlenmiş oluyor. Bu da bizi ister istemez *temsil* ve *toplumsallık* bağlamına taşıyor. Tiyatro adı üstünde bir temsildir; hatta dilimizde “temsil” kelimesi tiyatro oyunu anlamını da içermektedir. Bunun yanında, tiyatro sanatı yapısı nedeniyle toplumsal özelliği gözle görülebilen bir sanattır. Şiir ya da resim gibi sanatların aksine, tiyatro her aşamasında toplumsal bir ilişki içeren, toplumsalı her boyutunda taşıyan bir sanattır.

Tiyatroda öncelikli olanın metin mi, oyunculuk performansı mı, rejî ve sahneleme mi olduğu tartışmalıdır.² Genel olarak, çağdaş tiyatronun ve tiyatro incelemelerinin oyun metninden koparak, sahnelemeyi öne aldığı söylenebilir. Bunda temel yönlendirici etken, tiyatro sanatının toplumsal temsili konusunda taşıdığı olanakların farkında varılmış olmasıdır. Çalışmamızda, Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunun hem teorik açıdan hem de bir tiyatro deneyimi olarak merkeze alınmış olmasının nedeni budur. Bertolt Brecht, gerek tiyatro teorisi gerekse yönetmen ve oyun yazarı olarak katıldığı tiyatro deneyiminde sahnede toplumsalın temsili sorununa en fazla ağırlık vermiş sanatçıların başında gelmektedir.

“Alman şairleri arasında burjuvazinin en tutarlı eleştirmeni”³ olarak gösterilen Bertolt Brecht’in varlıklı bir burjuva ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olması ve buna uygun tarzda yetiştirilmiş olması, daha sonra sanatının alacağı biçim bakımından ilginçtir. Brecht, içinden çıktığı toplumsal sınıfa karşı sanat ve düşünce yoluyla başkaldıran, mücadele yürüten kişilerin çağımızdaki örneklerinden biridir. Ne var ki, bu yolda elde ettiği ya da edemediği politik kazanım ve başarıların gözden geçirilmesi bu çalışmanın sınırları dışında kalmaktadır.

² Aysin CANDAN, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, 15.

³ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 302.

Bu çalışmada biz kendimizi daha çok *Bertolt Brecht* ve *epik tiyatro* üzerinden tiyatronun toplumsal temsil edişiyile sınırlamış bulunuyoruz. Brecht'in burjuva sınıfı içinde yetişmesine karşın ona tiyatroyla meydan okuması da bizi ancak bu bağlamda ilgilendirmektedir.

Burjuva bir ailenin yüksek eğitim almış bir üyesi olarak Bertolt Brecht'in tiyatro sanatı aracılığıyla "burjuvazinin en tutarlı eleştirmeni" sıfatını kazanmış olması kendi başına ilginç bir olay olduğu gibi, teorik açıdan da dikkate değer bir durumdur. Çünkü sonlarında dünyaya geldiği 19. yüzyıl (Brecht, 1898 doğumludur.) burjuva sınıfının kendisini roman ve tiyatrodaki ifade ettiği, daha doğrusu kendisini romanlarda ve tiyatro oyunlarında ifade edilmiş bulduğu, dolayısıyla da her iki sanatın altın çağını yaşadığı bir zaman dilimidir.

Bu dönemin tiyatrosuna hakim olan anlayış *yanılsama* ve *mimesis* (taklit). 19. yüzyıl tiyatrosu, yaşamın kendisi değil fakat taklidi olan oyunlarla o zamanki kent kültürünün merkezlerinden biri haline gelmesini, Brecht'in *epik* kavramıyla karşısına çıktığı sınıfın "görsel yanılsamaya olan düşkünlüğü"ne⁴ borçludur.

Bu oyun tarzının kuralı, seyirciyi mümkün olduğu kadar oyunun içine çekecek psikolojik etkiyi gerçekleştirerek seyircinin oyunla ve oyuncularla özdeşleşmesini sağlamaktır. Sahnenin düzenlenişinden kostüm ve dekora, müzikten seyircinin konumlanışına ve oyun metninden oyuncuların konuşmalarına kadar her şey bu amaca yöneliktir. Buna Bertolt Brecht "dramatik tiyatro"⁵ demektedir. Bizse *mimetik tiyatro* demeyi yeğleyeceğiz.

"Mimesis", terim olarak, oyuncunun dans, el kol ve yüz hareketleriyle insan, hayvan veya tanrı figürlerini taklit etmesidir.⁶ Dolayısıyla, görünüşe

⁴ Bkz. (2) CANDAN, 19.

⁵ Bertolt BRECHT, *Epik Tiyatro Üzerine*, Çev. Kâmuran Şipal, 12.

⁶ Yılmaz ARIKAN, *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi* 4, 399.

bakılırsa bütün tiyatro anlayış ve uygulamaları için mimetik dememiz gerekir. Oysa mimesisi ilke edinmemiş tiyatro biçimleri de vardır. Hatta mimetik tiyatro belli bir kültür, tarih ve coğrafyaya has; başka deyişle Rönesans çağından 20. yüzyıl başlarına kadar Avrupa'da etkin olmuş bir tiyatrodur dememiz gerekir. Brecht'in de yer yer değindiği Doğu Asya tiyatrosu ya da İskandinav ülkelerinin amatör tiyatroları burada kullandığımız anlamda mimetik tiyatrolar değildir. Bugün de aslında mimetik anlayış sadece Broadway oyunlarında ve Hollywood filmlerinde yaşamaktadır.⁷

Demek ki hepsine birden tiyatro da desek, bu değişik tiyatroların toplumsal temsil etme biçimleri aynı değildir. Farklılıklar ve zıtlıklar teorik olarak mümkündür. Bunun için çalışmamızın bundan sonraki bölümünü tiyatrodaki toplumsal temsili sorununa ayırdık. Bu bölümün alt kesimlerinde sorunun sanat ve toplum ile ilgili yönlerini inceleyeceğiz. Sanatta temsil kavramı, özellikle tiyatronun temsili, toplumsal temsil ve son olarak da temsilden eleştiriye geçiş bu bölümün merkezi temalarını oluşturmaktadır.

Daha sonraki bölümde ise önceki bölümün sağladığı teorik arka plana yaslanarak Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna yakından bakacağız. Brecht'in gerek teorisini gözden geçireceğiz gerekse tiyatrodaki dramatik veya mimetik olana karşı epik olanı nasıl değerlendirdiğini anlamaya çalışacağız. Bu yolda uygulama açısından ne tür teknikler ve olanaklar kullanıldığına göz atacağız. Son olarak mimetik tiyatroyla epik tiyatronun çatışma alanlarını belirleyip Brecht'in toplumsal amaçlarına ne oranda yaklaşabildiğini tartışacağız.

Çalışmamız sonuç bölümü ile tamamlanmaktadır.

⁷ Rosario P. ARMATO-John M. SPALEK, **Medieval Epic to the "Epic Theater" of Brecht**, 185.

2. “TOPLUMSAL”IN TEMSİLİ OLARAK TİYATRO SANATI

2.1. Sanatta Temsil Kavram ve Sorunları

Sanatta temsil sorununu Platon’la başlatma eğilimi oldukça güçlüdür ve bu eğilim pek de haksız değildir. Platon, **Devlet**’in III. ve X. kitaplarında sanatı tamamen karşısına alarak onu hem bir eğlence hem de eğitsel bir öge olarak inceler ve kendi icadı olan mimesis (taklit) kavramı aracılığıyla yoğun eleştiriye tabi tutar.⁸ Platon, sanat eserini gerçekliğin taklidi olduğu için küçümsemektedir. Taklit, gerçekten uzaklaşma anlamına gelir. Platon’a göre sanat bizi nesnel gerçekliğin özünden uzaklaştırıp “tutkularımızı zayıflatan veya hepten boşanmasına yol açan”⁹ bir şeydir. Bunun için de ideal siteden çıkarılması gerekir.

Öğrencisi Aristo’nun Platon’a cevabı tam tersi yönde olmuştur. Platon’un küçümseyip yasaklamaya kalkıştığı taklit, Aristo’da sanatın temel ilkesine dönüşür. Aristo, sanatın taklit olduğu fikrini öğretmeni Platon’dan olduğu gibi alıp buna zıt anlam yüklemektedir. Aristo’ya göre sanat eseri bir taklittir ama bu onu değersiz değil, tam tersine değerli kılan temel öğedir. Çünkü taklit sayesinde izleyicide zevk ve hayranlık duyguları uyandırılır. Ayrıca gerçekliğin kopyası olan sanat eseri “zararsız bir canlandırma nesnesine indirgendiği için” izleyicinin bir an için gerçekliğin baskısından kurtulmasına yardım eder.¹⁰

“Temsil, bir şeyi o şeyin yokluğunda ikame etme, o yokluğu giderme girişimidir.”¹¹ Platon ve Aristo’nun tek temsil biçimi olarak taklidi ele almış olması sorunun incelenmesi açısından ilk eşik olarak değerlendirilebilir. Bu

⁸ Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 37.

⁹ A.g.k., 38.

¹⁰ A.g.k., 47.

¹¹ Murat GÜZEL, “Estetik Aklın Oluşumu”, 28.

eşik hem teoride hem de sanat pratiğinde sık sık aşılmış olmakla birlikte her iki düşünürde de sık sık atıfta bulunmak gelenek haline gelmiştir. Özellikle Aristo son çağa kadar sanatla ilgili formülleri hâlâ geçerli kabul edilen bir düşünürdür.¹² Oysa temsil daha geniş bir kavram ve sorundur. Batı kültüründe dört önemli benzerlik ya da benzetme biçiminin varlığına işaret edilmiştir. Bunlar:

1) **Convenientia**: Bu benzerlik tipinin konusu doğadaki iki farklı şeyin yer olarak benzerliğidir. Yerlerin ve özelliklerin benzerliğidir. İçeriğinde bağlanma, eklenme gibi ilişkiyel yakınlıklar söz konusudur.

2) **Aemulatio** (rekabet): Bu da bir yakınlık türü olmakla birlikte *convenientia* gibi yerlerin yakınlığı anlamında değildir. Arada bir bağlantı ve yakınlık olmadan evrendeki iki şeyin bir diğerine taklit etmesidir. Bu ilişkide iki taraftan biri diğerine göre daha zayıf ve edildir. Taklit eden taklit edilene, ya da daha doğrusu rekabete giren rakibine göre daha zayıf konumdadır.

3) **Kıyas**: Yukarıdaki iki ilişkinin daha gelişmiş hali de kıyastır. Çünkü yukarıdaki benzerlik tipleri tek taraflı olduğu halde, kıyas iki taraflıdır. Kıyas her iki taraf açısından da yapılabilir. Bu da taklit ve rekabet ilişkisinin ötesine geçirir bizi.

4) **Sempati**: Bu, iki farklı şeydeki aynılık üzerine kurulu, aynılığın çağrısı diyebileceğimiz bir benzerlik türüdür. Özümleme ve özdeşleşme gibi sonuçları vardır.¹³

Daha sonraki dönemde sanat ve düşüncede modernliğin ortaya çıkmasıyla birlikte, yukarıdaki tablo kırılmaya başlar. Romantizm ve

¹² Marianne KESTING, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, 22.

¹³ Bkz. (11) GÜZEL, 31.

sonrasındaki gelişmeler modern “imge”yi yaratır. İmge kendisinden önceki benzerlik ya da benzetme tiplerinden farklı olarak, benzediği şeyi temsil etmekle yetinmeyen, onu dönüştürüp kendi özerkliğini yaratan bir benzerliktir. İmge, temsil ettiği şeyden farklılaşıp özgürleşir. Aristo’dan beri süregelen temsil ve taklit kavramları kırılmaya uğramıştır. Bunda Romantizmin hazırlayıcılarından olan Immanuel Kant’ın estetik görüşlerinin payı büyüktür.¹⁴

Romantiklerin imge ve temsil konusunda derin bir açmazları vardır. Çünkü imge sayesinde bir yandan bireyselleşirken diğer yandan da kamusal bir muhatap edinme çabalarını elden bırakmamışlardır. Lirik formları kullanırken bir yandan da politik ve toplumsal bir bağlam yaratma çabası içinde olmuşlardır. Modern imgeciliğin başlatıcılarından Charles Baudelaire, aşağıya alıntıladığımız sözleriyle klasik temsil kavramına karşı çıkarken bir anlamda Aristocu temsil kavramına karşı çıkışın manifestosunu yazmaktadır:

“Son zamanlarda şu sözleri bin bir farklı biçime bürünmüş olarak duyduk: ‘Doğayı kopya edin; yalnızca doğayı kopya edin. İnsana doğanın kusursuz bir kopyasından daha büyük zevk verecek, daha görkemli bir zafer kazandıracak hiçbir şey yoktur.’ Ve sanatın düşmanı olan bu öğretinin yalnızca resme değil, tüm sanatlara, hatta romana, dahası şiire bile uygulanabileceği ileri sürülüyordu. İmgelem gücü olan bir insanın, doğadan böylesine hoşnut bir öğretisi sahiplerine şu karşılığı vermeye hakkı vardır elbette: ‘Varolanı canlandırmayı yararsız ve tatsız buluyorum, çünkü varolanın içerdiği şeylerin hiçbiri bana doyum sağlamıyor. Doğa çirkin ve ben, kendi düşlemimin yarattığı canavarları somut bayağılıklara tercih ediyorum.’”¹⁵

¹⁴ A.g.m., 32.

¹⁵ Bkz. (8) LENOIR, 77.

Ne var ki, gerek Baudelaire'in gerekse öncülleriyle takipçilerinin felsefi ve politik açıdan yeterince tutarlı olmadıklarını, Baudelaire'in 1850'lerde sanatın yararlı olması gerektiğini düşündüğünü, daha sonra ise "sanat sanat içindir" görüşüne kaydığını biliyoruz.¹⁶ Baudelaire ve benzerleri için en uygun deyim *ironidir*. Ki yansıtma kavramıyla birlikte ironi kavramı da modern temsil tartışmalarının odağı haline gelmiştir.

Modern sanat geliştikçe ironi analoginin yerini almıştır. Benzerlik, aynılık ve yakınlık modern estetik tarafından sürekli reddedildiği için sanatçı, sanat eseri, sanat izleyicisi ve doğa arasına hep çelişkili ve çatışmalı mesafeler girmeye başlamıştır. "Modern sanatta kesin olan bir şey varsa, o da doğa ve sanat arasındaki ilişkinin sorunsal hale gelmiş olmasıdır. Sanat artık bizim safdilane tasvir beklentilerimizi karşılamamakta (...) Sanat ve doğa arasındaki klasik ilişki, yani taklit ilişkisi artık devam etmiyor. (...) Doğa artık sanata izlemek üzere örnek bir model sağlamamaktadır."¹⁷

2.2. Tiyatronun Temsili

Tiyatroya genel itibarla temsil de denildiğini yukarıda belirtmiştik. Taklit anlamında temsil, tiyatro deyince aklımıza gelen hemen her şeyin belirleyicisi gibi görünmektedir. Kostüm ve dekordan oyuncuların konuşma ve hareketlerine kadar bildiğimiz anlamda herhangi bir tiyatro oyununun akla ilk getirdiği şey temsildir. Her oyuncu oyun metnine göre kendisinden başka birinin kılığına girmiş olarak, kendisi değil de o kişiymiş gibi yaparak çıkar karşımıza. Bu "–miş gibi yapma" mimetik tiyatronun bilinen en yaygın kuralı ve uygulamasıdır. İzlediğimiz ister tarihi bir oyun olsun, isterse günümüzde geçen bir oyun; oyuncular seyircide oyun boyunca canlandırdıkları karakterlerin mümkün olduğu kadar aynısı oldukları duygusunu uyandırmaya

¹⁶ Walter BENJAMIN, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 109.

¹⁷ Hans Georg GADAMER, "Suskun İmge", Çev. Yasin Aktay, 37.

çalışırlar. Oyuncu eğer Fatih Sultan Mehmet rolünde sahneye çıkıyorsa, oyunculuk performansını bizim onu Fatih Sultan Mehmet'miş gibi algılamamız üzerine kuracaktır.

Aristocu / mimetik nitelikte olmayan tiyatrodada ise temsil biçimleri tek tip değildir, özdeşleşme üzerine kurulmaz. Oyuncuyla seyirci arasında bir mesafe, çünkü gerçeklikle tiyatro oyunu arasında bir mesafe var sayılır. Bu mesafeye akıl, bilgi ve düşünce, dış etkiler ve Aristocu olmayan tiyatronun modern biçimlerinde ironi ve eleştiri girmekte veya sokulmaktadır. Aslında Aristocu / mimetik tiyatro geleneğiyle karşıt tiyatro anlayışlarının estetik tartışmasının altında tarih ve doğa tasarımları arasındaki farklar yatmaktadır. Mimetik sanat anlayışı zamandışı veya zamanüstü bir estetik kesinlik, üstünlük veya normlar aramaktadır. Mimetik olmayan anlayışlar ise sanat yapıtının tarihle ilişkisini de dahil etme arzusundadırlar.¹⁸

2.2.1. Aristocu / Mimetik Tiyatro Geleneğinde Temsil

Mimetik tiyatroya seyircinin verdiği tepkiler genellikle başarıyla gerçekçiliği ya da "gerçekmiş gibi"liği özdeşleştiren tepkilerdir. Tiyatro salonunda olduğumuzu bir an unutup sahnede gerçeği izliyormuşuz sanısına kendimizi bırakabiliyorsak oyun başarılı bir oyun sayılır. Bu tarz tiyatronun özünde yanılsama vardır. Taklit olarak temsil seyircide bu yanılsamayı uyandırma amacına sahiptir ve oyunların, oyunculuğun, oyun metninin ya da rejinin başarısı bu sanının uyandırılma seviyesine göre belirlenir.

Mimetik tiyatronun metinleri ve oyunculuk performansı (mimik ve jestleri, konuşmaları) kadar salon mimarisi, sahne tasarımı ve kostüm ve dekorla ilgili ayrıntıları da yukarıda belirttiğimiz yanılsama amacına yöneliktir.

¹⁸ Bkz. (12) KESTING, 24.

Rönesans'tan günümüze kadar en yaygın sahne biçimi "İtalyan sahne" ya da "kutu sahne" denilen sahne tarzıdır. "Günümüzde öncelikle eski tiyatrolarda sıkça karşılaşılan bu yapının en belirgin özelliği, bir sahne portalı ya da proskenium girişi tarafından çerçevelenmiş, resimsel algılamaya yönelik bir oyun alanı içermesidir. Portal ya da proskenium, aynı zamanda oyun alanını seyircinin yerleştiği alandan keskin ayıran bir mimari öğedir. Seyircinin oyunu belli bir uzaklıktan izlemesini öngörür, ama bu uzaklık, bir yandan da psikolojik çekilmenin, ya da özdeşleşmenin önkoşuludur."¹⁹

Bu tür sahne tasarımı oyunun genel algısını belirlemekte ve seyircinin bir gerçeklik akışı yerine durağan bir gerçeklik sunuşu algılamasına yol açmaktadır. Üç boyutlu ve zaman akışıyla belirlenmiş gerçeklik bu sahne dolayısıyla seyirciye iki boyutlu ve zaman üstü olarak verilmektedir. Bu yüzden de mimetik tiyatrodaki sahne ve salonun oyunun akışına katkısı pek fazla belirleyici olmamakta; oyunculuk performansı ve oyun metni, diyaloglar, jestler ve mimikler ön plana geçmektedir. Sahnedeki durağanlığın seyircide gerçek dışı etki yapmaması için sahte perspektif veya manzara kullanma yoluna gidildiği de olur.²⁰

Mimetik tiyatrunun salon mimarisi de oyun anlayışının özüne uygundur. "Salon" seyircilerin bulunduğu yerdir. Paris ve Londra tiyatrolarında 19. yüzyıl başlarına kadar salonda seyirciler için oturma yerleri yoktu. Sadece localar söz konusuydu. Fakat ticari baskılar yüzünden sahne geri çekilip salonlarda seyirci koltukları için daha fazla boşluk oluşturuldu ve localar da birleştirilip balkon haline getirildi. Bütün bu mimari gelişmelerin oyuncuların performansı ve seyirci algısı üzerinde birtakım etkileri olmuştur. Salonun akustiği oldukça belirleyici hale gelmiştir. Salon ve balkonun tamamına oyunlarını sergilemek isteyen oyuncuların performansı, "ön sıralarda oturan, yüksek meblağlar ödemiş seyircilere abartılı gelebilirken,

¹⁹ Bkz. (2) CANDAN, 19.

²⁰ A.g.k., 20.

arkadakilere rolünün hakkını vermiyor gibi gelebilirdi”²¹ Kısacası, salonun mimarisi ve sahnenin tasarımı oyunun algılanışında etkili olabilir.

Mimetik tiyatronun estetik kuralı olan yanılısama, 19. yüzyılın ortalarında artık çok büyük özenle üstünde durulan, tiyatronun biricik kuralı haline gelmiş bir şeydi. Bu dönemin dekor anlayışı gösteriş ve görkem üzerine kuruludur. Oyun metinleri ve oyunculuk performansı da romantizmden realizme, realizmden de natüralizme geçerken her geçen gün biraz daha gerçek hayatın tiyatro sahnesinde kopyalanması mantığına dayanmaktadır. Tiyatronun saygınlığı artık en üstün sanatsallığın yarattığı saygınlıktır; tiyatro adeta kutsallaşmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, mimetik/Aristocu tiyatro anlayışı gittikçe kurumsallaşmış, kurumsallaştıkça da sorunsallaşmaya başlamıştır.²² Tiyatro geliştikçe seyircisini de geliştirdi ve alışılmış kalıplar her iki tarafta da sorgulanmaya başlandı. Artık daha entelektüel bir seyirci söz konusuydu. O dönemde ortaya çıkan gerçekçilik, natüralizm, izlenimcilik, estetizm vs. gibi akımların her biri kendi anlayışına göre yeni önerilerde bulunuyordu; ama varılan yer hep aynıydı. Bütün tiyatro sanatı yanılısama üzerine kuruluydu ve bu artık geçerliğini kaybetmeye başlamıştı.

Tekniğin duruma katkısı olduğu anlaşılıyor. Elektriğin gelmesiyle birlikte sahne ve salon aydınlatıldı; döner sahne ortaya çıktı. Dekor yapımında yeni malzeme ve teknikler kullanılmaya başlandı. Sonuçta, Aydınlanma sonrası akıl-duygu ya da duyum-düşünce zıtlığı en etkileyici ve sorunsal temsilini tiyatro sahnesinde buldu. O dönemin en etkileyici sanatçılarından Richard Wagner, akıl engelini aşp seyircinin doğrudan doğruya sezgilerine ve duygulanımına hitap ettiği için tiyatroyu sanatların zirvesinde görmektedir. Bir yazısında şöyle demektedir: “Sadece en kusursuz

²¹ Bkz. (6) ARIKAN, 508.

²² Bkz. (2) CANDAN, 20.

sanat yapıtında, yani tiyatrodaki bilgenin sezgileri tam başarıyla aktarılabilir. Şu nedenle: Yazarın tiyatrodaki amacı, insanın her anlatım yetisinin seferber edilmesiyle, en bütün haliyle akıldan duyguya, tıne taşınır, duygunun en dolaysız algı organlarına, duyulara iletilir.”²³

Besteci olan Wagner, müziğin tiyatronun özü olduğu düşüncesini de ortaya atmaktadır. Böylece opera ve tragedya yeniden zirveye taşındı ve Romantizm bir kere daha etkinlik kazandı. Wagner’in getirdiği asıl yenilik, müziğin tiyatro oyununda sıradan bir fon olmaktan çıkıp belirleyici hale getirilmesidir. Wagner müziği baştan sona oyundan bağımsız olarak çalınan bir müzik değildi. Etki üzerine kurulu, çalışmamızda sıklıkla değindiğimiz terimle mimetik amaçlı bir şeydi. Wagner müziğinin etkisiyle tiyatronun her zamanki bütünlük sorunu önemli oranda çözülmüş oluyordu. Müziğin sağladığı leitmotivler sayesinde seyirci oyunla her zamankinden daha fazla özdeşleşmeye başladı.²⁴

Duygulanımda bütünlük kazanan tiyatro sahnesinin yine de bazı boşlukları, tutarsızlıkları ve dengesizlikleri vardı. Daha sonra sahne ve dekorla oyunun insan unsuru, yani oyuncu arasında bir denge kurulması yolunda girişimlerde bulunuldu. Üç boyutlu dekor tasarımları gündeme geldi. Böylece duygulanımda ve estetik etkide olduğu gibi, hareket algısında da bir bütünlüğe varıldı.²⁵

Gittikçe mükemmelleşen ve zirvelerini yaratan mimetik tiyatro bir yandan da krize girmekte, sınırlarına varmaktaydı. Yanılsama ve özdeşleşme yerine uyarma, mükemmel taklit yerine simgesellik artık daha yaygın kabul görmekteydi. İletişimsel ve entelektüel birikim arttıkça da Avrupa dışı tiyatro deneyimlerine dikkat edilmeye başlanmıştı. Yirminci yüzyılın ilk iki on yılında,

²³ A.g.k., 21.

²⁴ A.g.k., 22.

²⁵ A.g.k., 26.

tıpkı resim ve şiir gibi sanatlarda olduğu gibi, Avrupa merkezci olmaktan uzaklaşan ve gerçekliğin taklide dayalı yanılması yaratmak yerine izleyiciyi imgeleminde daha serbest bırakan, ona mutlak özdeşleşme imkanı vermeyen sanat anlayışları tiyatroya da hakim olmaya başladı. Bu dönemde Uzak Asya tiyatrosu, kukla tiyatrosu gibi değişik temsil biçimlerine göz atıldığını da görmekteyiz.²⁶ Bunun sebebi, mimetik tiyatroyu içine düştüğü krizden çıkarmaktı.

2.2.2. Aristocu / Mimetik Olmayan Temsil Biçimleri

Bugün Aristocu veya mimetik olmayan tiyatro deyince aklımıza genellikle Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu gelmektedir. Öte yandan, mimetik olmayan tek tiyatro biçimi Brecht'e ait değildir. Brecht'in veya epik tiyatronun Aristoculuk karşıtı tiyatro kavramıyla özdeşleşmiş olması, özellikle Brecht'in teorik yazılarıyla çok uzun süre bunun savunuculuğunu yapmış olmasına ve tiyatroyu mümkün olduğu kadar politik bir alana çekmeye çalışmasına dayanır. Oysa, Brecht'in epik tiyatrosu mimetik olmayan tiyatroların ilki değildir. Ki Brecht de aksini söylememekte, birçok yazısında Aristocu / mimetik geleneğin zıddı olabilecek eski veya yeni örneklerle dikkat çekmektedir. Uzak Asya tiyatrosuna ilgi duyar, hatta ilgisini Çin filozofu Mo-Ti'nin deyişler kitabını öznel bir bakış açısıyla Almanca'ya tercüme edecek kadar genişletir, Rönesans sonrası tiyatronun en ünlü isimlerinden Shakespeare'de bile epik öğeler bulur ve nihayet amatör, hatta beceriksiz tiyatro temsillerinde epik tiyatronun mimesis karşıtı tutumu açısından gerekli, yararlı öğelere rastladığını belirtir.²⁷

Aristocu / mimetik olmayan tiyatro, her şeyden önce Aristo'nun üç birlik (olay, yer, zaman birliği) kuralını ihlal eden, nedensellik yasasını

²⁶ A.g.k., 36.

²⁷ Bertolt BRECHT, **Sanat Üzerine Düşünceler**, Çev. Kâmuran Şipal, 183.

gözetmeyen, kesintili ve süreksiz olay örgüsüne yaslanan tiyatro biçimlerini anlıyoruz.²⁸ Romantik dönem Alman şairlerinden Goethe ve Schiller'e göre bu tiyatro biçimi epiğe yaklaşmakta ve daha geniş bir görüş açısı ile birlikte daha ileri bir nesnellik olanağı sağlamaktadır.

Mimetik / Aristocu olmayan tiyatrolara örnek olarak Orta Çağ dinsel oyunlarını, İspanyol Cizvit tiyatrosunu, Shakespeare'i de içine alan Elizabeth dönemi İngiliz tarihi oyunlarını, Alman "Sturm und Drang" akımını, Grabbe ve Büchner'i ve nihayet modern dönemde ortaya çıkan değişik tiyatro anlayışlarını (Absürd tiyatro, Samuel Beckett, Thornton Wilder, Tennessee Williams vs.) verebiliriz.²⁹ Bunların mimetik olmamak dışında pek fazla ortak yanları yoktur. Her biri Aristocu kuralları başka bir tarzda ihlal ederek ortaya yeni bir şeyler koymaya çalışan, yeni temsil biçimleri üzerinde çalışan tiyatro anlayışlarıdır.

Bu tür mimetik olmayan tiyatrolarda toplumsallık vurgusu mimetik tiyatroya oranla daha fazladır. Fakat bu her örneğinde mutlaka toplumcu bir vurgu değildir. Kullandıkları yapı ve biçimlere genel olarak bakılırsa, mimetik tiyatronun aksine bunların seyirciyi mutlu etmek, eğlendirmek, hayal aleminde gezintiye çıkarmak gibi amaçlardan çok (Aslında Brecht, tiyatronun eğlence amaçlı olduğunu ve saf ahlaki bir şey haline gelmesinin sanat açısından tehlikeli olacağını yadsımamaktadır.³⁰) ona gerçeğin acılığını, ironikliğini, ya da zulmün, haksızlığın, yabancılığın eziciliğini göstermek ve bunun üzerinde düşünmesine yardımcı olmak ve olaylara başka türlü bakmaya onu teşvik etmek gibi her oyunda, her yazarda veya her akımda biraz farklılaşan amaçlara sahip olduğunu görürüz.

²⁸ Bkz. (12) KESTING, 22.

²⁹ A.g.k., 23.

³⁰ Bkz. (27) BRECHT, 9.

Her Őeye raęmen, eęitsellik ve eleŐtirelilik ya da dűŐűnsellik bu tűr mimetik olmayan tiyatroyu belirlemektedir denebilir. Mimetik olmaktan uzak (ideolojik veya ahlaki olmaktan da o derecede uzak) absűrd tiyatro bile yeni bir insan veya toplum ۆnermemekle birlikte var olanı eleŐtirmek, yargılamak, veya hię deęilse yadsımak, ya da var olanın parodisini yapmak amaęlarını taŐıdığını sezdirmektedir.

Kesting'in incelediği Orta aę dinsel oyunları ise Kilise'nin kurumsallığı içinde ortaya çıktıkları için, ۆzlerinde tۆrenseldirler.³¹ Kesting, ilk aę Yunan tragedyalarının da epikten doğduğunu ve Aristo'nun gۆrűŐlerinin son dۆnem tragedyalarının yapısına dayandığını, aslında ondan ۆnceki tragedyaların "trajik değil de tۆrensel" olduğunu sۆylemektedir. Trajik olanın kiŐisellięi karŐısında tۆrenselin topluma, topluluğa ait olduğu açıktır. Aristo'nun trajik arınmasına karŐılık bu tűr epik oyunlarda bireyin topluma katılımının, dindarlaŐmasının, toplumsalın kuralını kabul etmeye daha bir istekli hale gelmesinin teŐvik edildiği sۆylenbilir. Ki en azından baŐlangıçta Kilise oyunları / tۆrenleri sadece Tevrat ve İncil'deki olayları canlandırmaktadır.³² Bunun amacının Kiliseye bağlı topluluğu eğlendirirken onları Hıristiyanlığa gۆre eğitmek olduğu tartıŐmasızdır.

Orta aęın din oyunlarının toplumsalı temsil etme biçimleri hakkında ancak genel bilgilerimiz var. Burada bizim için ۆnemli olan, bunlarda oyunu canlandıran rahiplerin mimetik tiyatronun psikolojik arınmayı veya yűcelmeyi amaęlayan taklit yۆntemini uygulamamalarıdır. Bu oyunlar zamanla geliŐmekle beraber, tamamen simgesellik ۆzerine kuruludurlar. Bunların ne tűr temsiller olabileceęini, Caferilerin her yıl dűzenledikleri "Taziye" (Kerbela Őehitlerini anma) tۆrenlerine bakarak anlayabiliriz (Taziye tۆreni Tűrkiye'de ay takvimine gۆre her yıl Muharrem ayının 10. gűnű İstanbul Halkalı'da yapılmaktadır). Bu taziye tۆrenlerinde amaç sanatsal doyumdan çok dinsel

³¹ Bkz. (12) KESTING, 35.

³² A.g.k., 34.

inancın, toplumsal yakınlıkların ifadesidir. Ki Kesting'in Orta Çağ Hıristiyan Kilise oyunları için söylediği bu Taziyeler için de geçerlidir. "Bu drammatizasyonun tabanında hep Kilise töreni yer alıyordu ve bu tören yer yer rahiplerle cemaatin söyleşileriyle, Kitabı Mukaddes metnine ilişkin yansımalar ve ilahilerle kesiliyordu."³³

Bu tür mimetik olmayan tiyatrolarda çeşitlilik ve parçalı yapı dikkat çekicidir. Bunlar yukarıda açıkladığımız yanılısamayı kesintiye uğratarak seyircinin (burada dinsel topluluğun) oyunun içine çekilmesine ve Aristo'nun estetik kurallarına göre trajik arınma yaşamasını engellemiş olmalı. Burada olanın, ahlaki ve eğitsel amaçların seyir zevkiyle birleşmesi olması ihtimali daha yüksektir. Mimetik olmayan tiyatroların en azından modern öncesi örneklerinin toplumsalı temsil edişinde bunun yaygın olduğunu var sayabiliriz.

Elizabeth dönemi İngiliz tarihi oyunlarında da epik temsilin olduğuna değinmiştik. Bu tür oyunların en tanınan örneği William Shakespeare'in tarihi oyunlarıdır. Terry Eagleton'a göre Shakespeare tiyatro oyununda dünyayı mimetik olarak temsil etmek yerine, bütün dünyayı tiyatro oyununun bir temsili olarak görmekle (Shakespeare'in ünlü, "Bütün dünya bir tiyatro sahnesi ve bütün insanlar da birer oyuncudur" sözünden yola çıkarak), temsilin bir yalan olduğunun bilincinde olduğunu ortaya atmaktadır.³⁴

Shakespeare'in kahramanları hep arzuları ile toplumsal konumları arasında bir bölünme yaşamaktadırlar. Bunların en ünlülerinden olan Macbeth, Duncan'ı öldürüp krallığı ele geçirme arzusuyla görevine ve kralına sadakat duygusu arasında kalmıştır. Eagleton, Shakespeare'de genel olarak bireyin toplumsal görevi/konumu ile bireyselliğini kurabileceği arzu ve iradesi arasında kaldığını düşünmektedir. Bu bölünmenin egemen olduğu alanda (bu alan Shakespeare'de tiyatro sahnesi değil, toplum hayatının tamamıdır) hiçbir

³³ A.g.k., 35.

³⁴ Terry EAGLETON, **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, 15-16.

şeyin kendi başına bir değere sahip olamayacağı açıktır. Her şey kullanım değeriyle yerini bulur.

*Bu kadar çok altın karayı ak, çirkini güzel
Yanlışı doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç
Korkağı cesur etmeye yeter de artar bile...
Bu sarı köle dinleri yıkar da yapar da
Cehennemlikleri cennetlik eder
İğrenç cüzamlıları sevdire insana
Hırsızları baş köşeye oturtup da
Şanlar şöhretler içinde senatörler arasına sokar.³⁵*

Shakespeare'in oyunlarında mimetik kuralın yıkılmaya başladığının bir örneğini buluruz. Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmamasının yanında, tiyatro sahnesinde de gerçekliğin taklidi anlamında temsil edilmesi söz konusu değildir. Shakespeare'in ilk çağa ve dış ülkelere ait konular seçse de hep İngiliz toplumundan söz ettiğini bugün artık genel bir kabul olarak biliyoruz. Bu oyunlarda artık doğrudan doğruya ahlaki bir ders de, saf eğlence de söz konusu değildir. Shakespeare'in kendisini kuşatan çatışmalara karşı bulduğu tek çözüm, yani dil ile bedeninin organik bir bütünlük içinde olması, Terry Eagleton'a göre erişilmez ve ütöpiktir.³⁶

2.3. Temsilden Eleştiriye Tiyatroda Toplumsallık

Modern döneme yaklaştıkça, mimetik tiyatronun her şey yolundaymış gibi yapmasına karşın, yukarıda Shakespeare örneğinde gördüğümüz paradoks ve ironinin dozajının da bir yandan arttığını görüyoruz. Mimetik tiyatronun baş tacı edildiği Romantik dönemde bile, Tieck'in **Çizmeli Kedi**

³⁵ A.g.k., 16-17.

³⁶ A.g.k., 116.

oyununda olduğu gibi “gerek yansılama yı kırma yöntemleri, gerekse irdeleme – yorum – yansılama yöntemlerinin bir yerde kendilerini boşlayabilme niteliği”³⁷ ortaya çıkabilmiştir. Bu oyunda bir çocuk masalı tiyatronun yüceltme işlevini tersine çevirerek onu alaya almak için araç olarak kullanılmıştır. Bir ucu postmodern sanata gelip dayanan alay alma, içini dışına çıkarma, çarpıtma, ironikleştirme, epikleştirme gibi teknikler mimetik tiyatroyu bir gölge gibi takip etmiştir.

Bu tür parodilerin her şeye rağmen devrimci ya da genel olarak politik nitelikte olduğunu söylemek zordur. Bunlar Georg Lukacs’ın tespitiyle, “duyguya kaçış”³⁸ anlamına gelen apolitik sanatsal çabalayışlardır. Yine de modern epik tiyatronun kullandığı bazı araçları bu tür Romantik oyunlarda da görüyoruz. Bunlar anlatıcının araya girmesi, bağımsız bölümlerin art arda dizilmesi, aralarda söylenen şarkı ve şiirler ve sıklıkla bir yerden başka bir yere, bir konudan başka bir konuya atlanmasıdır. Bütün bunların altında ise Kesting’in deyimiyle “ lirik bir dayatma” vardır. “Yer değişimi sırf idile geçiş için kullanılıyor; olaylar dizisi ise lirik duruma basamak hazırlamaktan ileri gitmiyor.”³⁹

Buna rağmen Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunu önceleyen Grabbe ve Büchner, araç ve tekniklerini çok daha bilinçli bir şekilde kullanarak tutarlı sonuçlar yarattılar. Grabbe, Shakespeare üzerine ilginç düşüncelere sahipti. Ünlü tiyatro yazarının ününü başarısından çok teknik anlamda başarısızlığına bağlıyordu. “Shakespeare için iyi bir tragedya yazarı denemez” diye düşünüyordu.⁴⁰ Grabbe’nin Shakespeare’den aldığı en önemli şey gerçeklikle yanılısma karşısında takındığı kinik tavidir. Bu kinizme yoğun bir duygulanım eşlik etmektedir.⁴¹ Bu özellikler sayesinde Grabbe tiyatrosunda

³⁷ Bkz. (12) KESTING, 38.

³⁸ A.g.k., 38.

³⁹ A.g.k., 39.

⁴⁰ Max SPALTER, **Brecht’s Tradition**, 39.

⁴¹ A.g.k., 41.

düzenli ve tek konulu olay örgüsü yerini karışık ve parçalı düzene bırakmıştır.⁴² Bu olay örgüsünde her bölüm kendi içinde bir bütün oluşturmaktadır. Grabbe bu yolla topluma egemen olan iki yüzlülüğü ve sömürücülüğü açığa çıkarabileceğine inanıyordu. Bu yüzden de çirkin ve gülünç şeyleri göstermeye özel bir önem vermektedir.⁴³ Grabbe ayrıca döneminde egemen olan “tiyatro bireysel hayata, epik kolektif olana yöneliktir” anlayışını da karşısına almış, oyunlarında savaş ve isyan gibi olayları da anlatmayı seçmiştir. Acı veya kötü olayları gülünçleştirerek verirken de seyircinin gülmekte olduğu şeyin acılığının, yanlışlığının, çirkinliğinin ve kötülüğünün farkında olmasına uğraşmıştır. Ki bütün bunlar Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunda da karşımıza daha tutarlı ve günümüze uygun şekilde çıkacaktır.⁴⁴

Büchner’se Aydınlanma düşüncesi ve Fransız İhtilali’nin Avrupa ülkelerinde yarattığı iyimserlik karşısında Grabbe’den bile daha kesin bir kötümserlik içindedir. **Danton’un Ölümü** adlı oyununda Fransız İhtilali’ni karamsar bir bakışla anlatmaktadır. Zaten Robespierre yerine, Robespierre’in politik nedenlerle idama gönderdiği devrimci arkadaşı Danton’u seçmesi bunu açıkça göstermektedir. “Danton, içtenlikle fakat hiç de kendisini aldatmaksızın eylemli politikaya atılan kuşkucu bir karakter olarak çıkar sahneye; temel yargısıysa şudur: İnsanın gücü tarihle birlikte tükeniyor...”⁴⁵

Woyzeck oyununda ise kötümserliği zirveye çıkar Büchner’in. Genç Bertolt Brecht’te de görülen bir çıkişsızlık, umutsuzluk vardır bu oyunda. Büchner, “Woyzeck” karakterinde modern tiyatro tarihinin ilk edilgin karakterini yaratmıştır.⁴⁶ Woyzeck toplumun acımasız kötülüğünün kurbanı olmuş, bu yüzden de oynamayan, hareket etmeyen bir karakterdir. Her şey

⁴² A.g.k., 70.

⁴³ A.g.k., 71.

⁴⁴ A.g.k., 72.

⁴⁵ Bkz. (12) KESTING, 40.

⁴⁶ Bkz. (40) SPALTER, 107.

onun çevresinde dönmekle birlikte, o hiçbir şey yapmamaktadır. Büchner'in özellikle bu oyundaki kötümser eleştirici tavrının bir yandan absürd tiyatroya, diğer yandan da epik tiyatroya ilham kaynağı olduğu tahmin edilebilir.

Büchner'de söz konusu kurbanlaştırma her şeye rağmen ideolojik bir dil ve anlatımla verilmemektedir. Güç ve iktidarın, insanın insan üstündeki egemenliğin insana neler yapabileceğinin yarı belirsiz anlatımıdır. Daha sonra Brecht'in ilk döneminde de görülecek nihilizme yakın bir kötümserlik vardır bunun içinde. **Woyzeck**'te de ilk dönem Brecht'te de insan insana politik, toplumsal, ekonomik zorunluluklar yüzünden hükmetmez. Doğası bunu gerektirdiği için kendi soyundan olana kötülük etmeyi seçer.⁴⁷ Bu nihilist kötümserlik Büchner'de sonuna kadar devam etmişse bile Brecht'te 20. yüzyılın hızlı olaylarının da dengelemesi ve devrimlerin yol açtığı iyimserliğin katkısıyla yerini epik / politik anlayışa bırakacaktır.

2.4. Politik Tiyatro

Politik tiyatro ya da tiyatrodaki politik temsil ve eleştiri 20. yüzyılla birlikte giderek daha hızlı bir şekilde gelişmeye ve yayılmaya başladı. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da ortaya çıkan karışıklık ortamında politik amaçlı bir tiyatro ortaya çıktı ve diğer Avrupa ülkelerine nazaran kendisine güçlü bir yer edindi. Çünkü Almanya ya da Alman halkı 1918'den 1933'e kadar Sosyal Demokrat Parti, Komünist Parti ve Nasional Sosyalist Parti arasında uzun süren bir kararsızlık yaşadı ve bu arada entelektüel sınıf kendisini güncel politikanın tam içinde buldu.⁴⁸

1918'de Komünistlerin çok kısa süren devrim deneyimi ve arkasından gelen ağır yenilgi, çoğu sosyalist olan politik tiyatro yaratıcılarını çelişkiler

⁴⁷ A.g.k., 106.

⁴⁸ Bkz. (2) CANDAN, 130.

içinde bir sanatı sürdürmeye zorladı. Max Reinhardt, Karlheinz Martin, Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Berthold Viertel, Erich Engel, Leopold Lindtberg, Heinz Hilpert, Otto Falkenberg gibi politik tiyatro yönetmenlerinin bazıları Dışavurumculuk akımıyla özdeşleşirken bazıları da Meyerhold'un Sovyetler Birliği'nde yaptıklarını ölçü alan yapısalcı ve propaganda tarafı ağır basan bir üslubu sürdürüyorlardı.

Politik tiyatronun entelektüel ve sanatsal olduğu kadar ekonomik ve politik sorunları da vardı. Sansür bu sorunların başında geliyordu. Ayrıca oyunlarını çoğunlukla işçilere sundukları ve işçilerin genellikle burjuva sınıfından olanlar kadar parası olmadığı için ekonomik problemlerle de boğuşmak zorunda kalıyorlardı. Sosyal Demokratların 1890'larda kurdukları "Halk Sahneleri" (Türkiye'de Tek Parti döneminde kurulan Halk Evlerini hatırlatır bir biçimde) nispi bir olanak sunuyordu. Ne var ki, politik tiyatro yapanlar bu sahnelerin yöneticileri olan sosyal demokratlarla birtakım sorunlar yaşamaktan tam olarak hiçbir zaman kurtulamadılar.⁴⁹

Bu ayrıntıları özellikle girdik. Politik tiyatronun toplumsal sahnede temsil etme ve eleştirme biçimi, sunduğu önerilere geçmeden önce bu tür tiyatronun nasıl bir senaryo içinde yer aldığını, onu belirleyen ve çoğunlukla da sınırlayan, engelleyen dış şartları vermek yerinde olacaktır çünkü. Politik tiyatro hem amaçları hem de sunum tarzı, üslubu politik olan bir tiyatrodur. Amaçları politiktir, çünkü kütleyi uyandırmak, eyleme teşvik etmek ve eylemlilik içinde örgütlemek gibi niyetlerle ortaya çıkmış bir sanat biçimidir.

Politik tiyatronun aynı zamanda üslubu da politiktir. Öte yandan, bunun tek biçimi yoktur. Özellikle 1917 Bolşevik Devriminden sonra dünyanın her tarafında, ama özellikle Avrupa solunda uyanan iyimserlik ve devrim havasının politik tiyatronun ivme kazanmasında ciddi rolü olduğunu tahmin

⁴⁹ A.g.k., 130.

etmek güç değildir. Devrim sırasında ve sonrasında Rus devrimcilerinin uyguladığı “agit-prop” (ajitasyon-propaganda) tiyatrosu kısa zamanda sokak tiyatrosuna ve kütle gösterilerine dönüştü. Özellikle **Moskova Alevler İçinde** ve **Kışlık Saraya Hücum** gibi yarı belgesel yarı dramatik oyunlarla Bolşevikler Devrimci duyguları kütleye yaymayı hedefliyorlardı.⁵⁰ Kütle gösterisini içeren bu tiyatro türü daha sonra 1920’lerin arayışlar içindeki Almanya’sında Erwin Piscator’un “politik revü” denilen oyunlarında devamını ve gelişmesini buldu.

Piscator nerdeyse tamamen güncel politik amaçları olan pratik oyunlar tertip etmiştir. Alman Komünist Partisi’nin istekleri doğrultusunda skeçler, slaytlar, müzik ve şarkılar içeren **Kızıl Revü**’yü yarattı. Bu, yarı propaganda yarı oyun tarzında bir şeydi ve ilk anda büyük başarı kazandı. Bunun üzerine Komünist Parti, tiyatroyu güçlü bir propaganda aracı olarak benimsedi. Piscator’dan yeni bir oyun istendi. Piscator, 24 kısa sahneden oluşan ve Birinci Dünya Savaşından 1918 Alman Devriminin bastırılmasına kadar geçen siyasi olaylara değinen **Herşeye Rağmen** oyununu sahneye koydu. Bu oyunda belgesel film parçaları, ses kayıtlarından konuşmalar mimetik tiyatronun bütünüyle dışına çıkılarak nerdeyse tarihsel olayların belgesel anlatımına dönüşüyordu.⁵¹

Piscator daha sonra bir fabrikatörle anlaşarak yeni bir tiyatro kurdu ve burada tarihsel ve politik oyunlar sahneledi. Bunlar tekniğin olanaklarından bolca yararlanılarak gerçekleştirilen büyük teatral yapımlardı. Yaroslav Hasek’in romanından uyarlanan **Aslan Asker Şvayk** oyunu bu yapımların en ünlüsü, “yürüyen bant” tekniği dolayısıyla da tiyatro tarihine geçmiş olan oyunlardan biridir. “Şvayk’ın Çekoslovakya’da Budweis’den Doğu Cephesine kadar yürüyüşünü sahne üzerinde canlandırmak kolay olmayacaktı. Oyunun baş kişisi yürüme halinde bir oyuncu tarafından canlandırılıyordu. Yürüyen

⁵⁰ A.g.k., 131.

⁵¹ A.g.k., 133.

bant yürümeyi kolaylaştıracak, sahnesel bir anlatımla anlatacak zekice bir buluş oldu.”⁵²

Bolşevik Devrimi sırasında Meyerhold’un başlattığı politik tiyatro asıl teknik seviyesini Alman yönetmen Erwin Piscator’un sözünü ettiğimiz oyunlarıyla tutturmuştur diyebiliriz. Piscator ayrıca **Politik Tiyatro** adlı bir kitap yazarak işçi sınıfını bilinçlendirmek için yapılacak bir tiyatronun nasıl olması gerektiği hakkında teorik görüşlerini de ortaya koymuştur. **Şvayk** oyununda Piscator’a bizzat yardım edenlerden biri olan Bertolt Brecht, Piscator’un büyük konuları işleyen tiyatronun gerçek mimarı olduğunu söylemiştir. Brecht’e göre, Piscator sahnelemede gösterdiği başarıyı oyunculuk performansının yönetiminde gösterememiş; oyunculuğa yeni bir üslup getirememiştir. Ki sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi Brecht’in asıl büyük vurgusu oyunculuk üzerinde olacaktır.

3. BERTOLT BRECHT ve TİYATRONUN YIKIMI

Bay Brecht der ki: Adam adamdır

Sıradan bir laf bu aslında

Ama o bunu kanıtlar da:

Ne isterseniz yapabilirsiniz bir adama

Bir araba gibi bu gece monte edilecek burada

*Ve göreceksiniz, sonunda hiçbir şey kaybetmeyecek.*⁵³

3.1. Brecht’in Tiyatro Anlayışı

⁵² A.g.k., 139.

⁵³ Walter BENJAMIN, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, 12-13.

Bertolt Brecht, tiyatrodaki modern dönemin en büyük atılımı ve dönüştürücülerinden biridir. Sadece oyunculuk tekniği ve oyun metni açısından değil, aynı zamanda sahne tasarımı, düşünsellik / eleştirelilik ve bunların hepsinden de önemlisi tiyatroların anlamı ve işlevi konusunda hem önemli bir teorisyen hem de etkili bir tiyatro yazarı ve yönetmenidir.

Brecht tiyatroya ait görüşlerini uygulama içinde ve esnek bir üslupla kaleme alan, teoriyle uygulama arasındaki geçişleri görmemiz açısından bulunmaz hint kumaşı değerinde yazılar yazmış ender bir tiyatro adamıdır. Tiyatro anlayışını da tıpkı şiirleri ve oyunları gibi mümkün olduğu kadar yalın ve esprili bir tarzda yazmış, görüşlerinin yayılması için sadeliği seçmiştir. Birçok önemli sanatçı gibi ünlü özdeyişleri de vardır ve bu özdeyişler onun kendi tiyatro tecrübesinden çıkmaktadır.

Brecht'in tiyatro anlayışını kendi tarzına uygun olarak ele almak niyetindeyiz. Bu kesik kesik, her biri kendi içinde anlaşılır bir bütün oluşturan, birbirleriyle ilgisini belirlemek belli bir zeka edimi gerektiren ve pratiğe ve somuta angaje olmuş bir üsluptur. Brecht'in aşağıda söz konusu edeceğimiz **gestus**'u tiyatro oyunlarında olduğu gibi yazılarında da karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla da Brecht'i anlamak biraz da onu yakından tanımayı, onun zihinsel olarak bizi davet ettiği sürece girmeyi ve hiç değilse bir yere kadar ona katılmayı gerektirmektedir. Çünkü bir yerde bir jest ortaya çıkmışsa bu karşılıksız kalmamalıdır.

3.1.1. "Köşebaşı Tiyatrosu"

Brecht "Köşebaşı Tiyatrosu" yazısına "Bir epik tiyatro sahnesi için temel örnek" alt başlığını uygun görmüştür.⁵⁴ Bu nedenle biz de Brecht'in tiyatro anlayışını ve uygulamasını ele almaya buradan başlamak gerektiğini

⁵⁴ Bkz. (5) BRECHT, 54.

düşündük. Köşebaşı tiyatrosu, sokakta olan herhangi bir olayın (Brecht trafik kazası örneğini kullanmaktadır.) bir kişi tarafından bir kalabalığa gösteri yoluyla anlatılmasıdır. Bu anlatımda anlatan kişi dinleyenlere olayı anlamaları ve bir yargıya varabilmeleri için gösterim (demonstration) yöntemini izler.⁵⁵ Bu ilkel anlatım biçimini Brecht, epik tiyatroya temel biçim olarak önermektedir. Bunun başlıca nedeni, köşebaşı tiyatrosundaki anlatıcının dinleyenleri büyülemeye kalkmaması, mümkün olduğu kadar pratik ve kesin bir yolla olayı dinleyenlere onlar da olup bitenleri görmüş gibi anlatmaya çalışmasıdır.

Köşebaşı tiyatrosunun anlatıcısıyla epik tiyatro oyuncularını arasında en önemli benzerlik, her ikisinin de canlandırdıkları kişilerin tam bir temsili / taklidi olmayıp canlandırma ile anlatım arasında belli bir mesafe bırakmalarındır. Bertolt Brecht'in çelişik gibi duran "epik tiyatro" terimini seçmesinin sebebi budur. Epik (destan) anlatımının da özü anlatıcı ile anlattığı olay ve kişiler arasında belli bir gerçeklik mesafesi olmasıdır. Destan anlatıcısı da anlattığı kişilerin konuşmalarını ve davranışlarını canlandırır, başka deyişle temsil eder. Fakat bu temsil mutlak bir taklit veya-mış gibi yapma değildir.

"Köşebaşı sahnesi, seyirci için hazırlanacak yaşantının ne türlü olması gerektiğini bize göstermektedir. Şüphesiz, köşebaşı anlatıcısının başından geçmiş bir yaşantı vardır; ama o, anlatısını seyircilerin kendi yaşantısı haline getirme amacını gütmeyiz. Şoförle çığnemen kişinin bile yaşantısının ancak bir parçasını iletir. Anlatısına ne kadar canlılık da verse, bu yaşantıyı seyirci için haz dolu bir yaşantı haline sokmaya çalışmaz. Sözcüleş, kazanın yol açtığı korkuyu yeniden canlandırmamakla anlatısı değerinden bir şey yitirmeyecek, hatta tersine bu korkuyu canlandırması

⁵⁵ Bkz. (5) BRECHT, 54-55.

anlatıyı değerinden yitirmeye götürecektir. Köşebaşı anlatıcısının amacı, seyircileri katkısız heyecanlara sürüklemek değildir.”⁵⁶

Köşebaşı tiyatrosu ile epik tiyatronun ortak yanı her ikisinin de toplumsal bir yarar amacına sahip olmasıdır. Köşebaşı anlatıcısı nasıl kendisini gördüğü bir olayı başkalarına aktarmakla, onları olay hakkında bilgilendirmekle sınırlıyorsa, epik tiyatro da konu edindiği toplumsal olay ve olgular konusunda seyirciyi düşünmeye teşvik etmek ve o ana kadar bildiklerini sorgulamasına yardım etmek gibi amaçlara sahiptir.

Köşebaşı anlatısının başka bir önemli ögesi de, anlatıcının olay karakterlerini davranışları ile vermesidir. Bunlar muhtemelen anlatıcının da yakından tanımadığı, belki sadece kaza sırasında ilk defa gördüğü kişilerdir. Bunun için de tanışıklığın, yakınlığın sebep olabileceği yargılardan çok, kaza anında gözlediği davranışlarını vermekle yetinir. Dinleyenlerin bu canlandırma sayesinde olayın karakterleri hakkında bir karara varmasına uğraşır.

Bu, klasik tiyatronun davranışı karakterden çıkarma alışkanlığının tam tersidir. Klasik ya da mimetik tiyatrodaki karakterler oyun metninde hangi özelliğe sahiplerse oyunda da buna göre davranışlar sergilerler. Oyundaki rolleri davranışa göre değil de karakter olarak taşıdıkları öze göredir. Bunun anlamı şudur: Geleneksel tiyatrodaki seyirciye bir karakterin iyi olduğu için şu veya kötü olduğu için bu davranışta bulunduğu düşüncesi verilir. Bu ise o davranışı eleştirme olanağını seyircinin elinden almak demektir. Davranış karakterin özünden veya doğasından kaynaklandığı için başka türlü davranması zaten mümkün değildir; dolayısıyla da seyirci onu eleştirme gereğini duymayacaktır.

⁵⁶ A.g.k., 57.

Brecht'e göre epik tiyatronun ilkel temeli olan köşebaşı anlatısında ise, anlatıcı olayın pratik parçalarını ve kişilerin olayla ilgili davranışlarını vererek dinleyenlerin kendi kararlarını vermelerine olanak sağlamaktadır. Anlatıcı karakterlerin doğasıyla hiç ilgilenmemektedir; onu ilgilendiren bu karakterlerin kazaya yol açan veya kazadan etkilenen yanlarıdır, kaza sırasında ve sonrasında ortaya koydukları tavırlardır. Brecht, tiyatro sahnesinin elbette daha gelişmiş, daha derinlikli karakterler ortaya koyacağını, fakat hiç değilse ima yoluyla da olsa bu insanların toplumsal çevrelerini de anlatmalıdır.⁵⁷

3.1.2. Y-Efekt (Yadırgatma Etkisi)

Brecht, köşebaşı tiyatrosundan kendi Y-Efektine geçiş yaparak aradaki bağlantılara değinmektedir. Yukarıda anlattığımız gibi, köşebaşı anlatıcısının yaptığı şey en temelde karakterleri olayla ilgili davranışlarıyla vermektir. Bu, dinleyicilerin olay karakterleri veya anlatıcıyla kendi zihinlerinde özdeşleşmelerini engellemekte ve kesik kesik algılamalardan kendi başlarına bir bütün yaratmalarına yol açar. Olayla ilgili kanılarını, kararlarını, varsa eleştirel bakış açılarını kendileri kuracaktır. Bunun nedeni, anlatıcının onlara anlatımı, karakterleri, özü, süreci ve sonucu içinde tam bir bütün sunmamasıdır. Başka deyişle görmedikleri, sadece anlatıcının anlattığı kadarıyla bilebilecekleri bir olayı onlar için baştan sona mimetik bir kesinlikle canlandırmayan köşebaşı anlatısının anlatıcısı, özdeşleşme ve yakınlık olanaklarını kırarak dinleyenlerde olayı ve karakterlerini yadırgama etkisi uyandırmaktadır.

Epik tiyatronun amaçlarına en uygun teknik, yadırgatma etkisidir ("Y-Efekt"). Brecht bunu "seyircilerin yapıttaki kişilerle sadece bir yaşantı birliği içinde bulunmalarını önleyecek bir oyun tarzı"⁵⁸ olarak tanımlamaktadır. Bu

⁵⁷ A.g.k., 60.

⁵⁸ A.g.k., 37.

efektin amacı, tiyatro oyunundaki karakterlerin davranışlarının seyirci tarafından yargılanmasının, kabul veya reddedilmesinin mimetik tiyatrodaki gibi bilinçaltında değil seyircinin bilinç alanında olmasını sağlamaktır. Böylece seyircinin bilinci Aristocu / mimetik tiyatrodaki gibi oyuncularla özdeşleşmeyerek serbest kalacak ve seyirci o ana kadar alışık olduğu düşünme kalıplarından sıyrılarak sahnede anlatılan kişi ve olaylara başka türlü bakma olanağına kavuşmuş olacaktır.

Y-Efektini Aristocu tiyatronun mimesis ve özdeşleşme ilkelerine karşı konumlayan Bertolt Brecht, bu efektin örneklerini Çin tiyatrosunda aramaktadır. Bunun ayrıca bir anlamı olmalı. Brecht yukarıda da değindiğimiz gibi yüksek eğitim almış, seçkin sınıftan bir Avrupalı sanatçı ve aydındır. Fakat tipik bir Avrupalı olmadığını Çin tiyatrosuna ve Çinli düşünürlerde Mo-Ti'yi ilgisinden biliyoruz.⁵⁹ Me-Ti kitabında Mo-Ti'nin ağzından konuşurken de aslında aynı yadırgatma yöntemini uygular (düşünürün adını Mo-Ti değil de Me-Ti şeklinde yazması da buna yöneliktir); çünkü asıl amacı Me-Ti'yle özdeşleşerek Çinli düşünürü okuyucuya tanıtmak değil, kendi görüşlerini onun kılığında ortaya koymaktır. Bu kitapta Brecht'in mi Mo-Ti'nin mi konuştuğunu anlamak her zaman mümkün değildir. Bazen Brecht Mo-Ti'nin önünde, bazen de arkasındadır.

Y-Efektinin çalışma ilkesi de aşağı yukarı budur. Brecht, bunun uygulanışına sirk palyaçolarının konuşmalarını, panayır tiyatrolarını ve panoramik resimleri örnek verir. Çünkü bunlara kendimizi kaptırıp canlandırdıkları karakterlerle özdeşleşmeyiz. Palyaço ne yapar veya söylerse söylesin onun palyaço olduğu bilinci bizi hiç bırakmaz. Böylece canlandırılan karakter veya olayla bilincimiz arasında belli bir mesafe ve yabancılık (yadırgama ilişkisi) oluşur.

⁵⁹ Bertolt BRECHT, **Me-Ti, Özdeyişler Kitabı**, Çev. Ahmet Cemal.

“Eski Çin oyunculuğunun da yabancılaştırma [yadırgatma] efektinden haberli bulunduğu, bunu pek zekice uyguladığı görülüyor. Çin tiyatrosunun bol ölçüde simgelerle çalıştığı bilinen bir gerçektir. Sözgeşi, omuzlarda taşınan minicik bayraklar bir generali, bayrakların sayısı da o general komutasındaki alay sayısını göstermektedir. Yoksulluk ipek giysiler üzerine dikilmiş başka başka renkte ama gene ipekten gelişi güzel yamalarla belirtilir. Karakterlere gelince belirli maskelerle, yani sadece yüzün boyanmasıyla anlatılmaktadır. İki elle yapılan kimi jestler, bir kapının zorla açıldığını bildirir vb. Sahne değişmeden kalmakta, ama oyun sırasında sahneye gerekli mobilyalar taşınabilmektedir. İşte bütün bunlar Çin tiyatrosunca öteden beri bilinegelen olup başka bir ülkenin tiyatrosuna aktarılması pek mümkün olmayan şeyler.”⁶⁰

Çin tiyatrosunun oyuncuları Avrupalı mimetik tiyatronun oyuncuları gibi kendisini çevreleyen üç duvarın dışında seyirci yerine dördüncü bir duvar varmış gibi yapmamakta, seyredilmekte olduğunun farkında olduğunu gizlemeksizin oyununu sürdürmektedir. “Bu türlü bir davranış da Avrupa sahnelerine özgü yanılısamaya hemen kaldırır ortadan. Seyirci artık gerçekten olan bir olayı seyrettiği yanılısamasına kendisini kaptırmaz.”⁶¹

Çin tiyatrosundaki bir başka yadırgatma efekti de oyuncunun kendi kendisini seyretmesidir. Canlandırmasını yaparken bir yandan da “tıpkı böyle değil mi” der gibi sık sık dönüp seyirciye göz atar. Bunu kendi el ve ayakları için de yapar; kendi hareketlerini de izler. Brecht’e göre, Çin tiyatrosunun oyuncusu böylece mimik ve jesti birbirinden ayırmakta ve seyirci üzerinde yanılısama etkisini kırmaktadır. “Ama bu ayırmayla jest bir şey yitirmez değerinden; çünkü vücut durumları çehre durumunu etkileyerek ona tamamen kendi ifadesini verir. Şimdi bakarsınız başarılımış bir kendini tutuş, biraz sonra tam bir coşku ifadesi görülür yüzde. Yani oyuncu yazısını vücut

⁶⁰ Bkz. (5) BRECHT, 38.

⁶¹ A.g.k., 39.

hareketleriyle yazacağı bir yaprak boş kağıt gibi kullanır yüzünü. Bir Çin oyuncusu seyirciye yabancı görünmeyi, hatta onu yadırgatmayı ister. Bu isteğine de kendisine ve oyununa bir yabancı gibi bakabilmekle erişir.”⁶²

Çin tiyatrosunda yadırgatma etkilerini araştırırken Brecht, Çinli oyuncularla Avrupalı mimetik tiyatronun oyuncularını karşılaştırır. Brecht'e göre Batılı oyuncu Çinli oyuncuya fazla soğuk bulacaktır. Çünkü duyguların ve tutkuların canlandırılmasını yaptığı da görülse bile, Çinli oyuncu hiçbir zaman sahnede seyirciyle oyuncunun özdeşleşebileceği ateşli havalarda oyun sergilemez. Seyredilenin bir tiyatro oyunu olduğu duygusu kalıcıdır. Bu anlamda klasik Çin tiyatrosuyla Avrupalı mimetik tiyatro birbirlerinin nerdeyse tam tersidir.

Çinli oyuncunun yadırgatıcı oyununa karşın, Avrupalı oyuncu canlandırdığı karakteri seyirciye mümkün olduğu kadar yakınlaştırma çabası içinde olacaktır. Karakteri ne kadar iyi taklit eder, onu sahnede bizzat o kendisiymiş gibi ne büyük yetenekle canlandırabilirse seyirci üzerinde o derecede bir yanılsama yaratabilecek, böylece başarılı olmuş olacaktır. Avrupalı mimetik tiyatronun oyuncuları adeta bir ruh göçü yaşayarak, anlattıkları kişilerin özüne girmeye çalışmaktadırlar.

Bunun bugün de geçerli olduğunu, özellikle sinema filmlerinde temel kuralın aktör veya aktrisin canlandırdığı karakterin ta kendisiymiş gibi oynaması olduğunu söyleyebiliriz. Sözelimi, yönetmen Lars van Trier'in bu yakınlarda vizyona giren, bildiğimiz birçok sinemasal kuralı ihlal ederek epik filme yaklaşan Dogville filminde bile karakterler mimik ve jestleriyle canlandırdıkları karakterlerin aynısı gibi davranmaktan çok da uzak değildirler. Bütün film Dogville kasabasını temsil eden, gerçekte kapalı bir salon olan mekanda geçmektedir. Sokaklar tebeşirle çizilmiştir. Oyuncular

⁶² A.g.k., 40.

görünmeyen kapılardan evlere girip çıktıkça kapı açma kapama efektleri verilmektedir. Kamera da sürekli yadırgatıcı bir tarzda kullanılmakta, seyircinin kendisini tipik sinema filminde olduğu gibi filmin gerçekliği (yanılsaması) içinde değil de bir an içerde bir an dışarıda hissetmesine yol açmaktadır. Ne var ki, bütün bu sayıp döktüğümüz epik, yadırgatıcı, yeni tekniklere rağmen Dogville filminin oyunculuk tarzı da mimetik olanın, bire bir anlatımın sınırlarını geçmemekte, seyirci-oyuncu özdeşliğini bozmamaktadır. Kısacası, mimetik gelenek tiyatrodan çok sinema oyunculuğunda sürmektedir.

Ki aslında oyuncunun rolüyle özdeşleşmesi, ruh göçü yaşayarak kendisini oymuş gibi hissetmesi süre olarak çok uzun süremez. Oyuncu da bir insandır ve başkası değil kendisidir; dolayısıyla da tiyatro sahnesinde olduğu, kendisinin bir oyuncu olduğu ve seyirciye belli bir karakteri oynadığı bilincinden tam olarak kurtulamaz. Oyunculuk konusunda çok önemli görüşler ileri sürmüş olan Rus tiyatro yönetmeni Stanislavski'nin mükemmelleştirici kuralları uygulansa bile tam bir ruh göçü olanağı yoktur.

Çinli oyuncular ise buna zorunlu olmadıkları için bu türden sorunları da yoktur. "Daha oyunun başından başlayarak tüm yaptığı bir anlatım işidir. Ama bunu yapışında da işte öyle bir sanat vardır! Yanılsamaya elinden geldiğinde az ihtiyaç duyar. Oynadığı oyun, düşünmeyi seven seyirciler için görülmeye değer bir oyundur."⁶³

Brecht "tatsız tuzsuz mimik çorbası" dediği Batılı mimetik oyunculuk geleneğini yıkmaya büyük önem vermiştir. Çin tiyatrosuna kadar uzanmasının sebebi budur. Mimetik oyunculuk seyircinin bilincini yanılsama yoluyla alıp götürmekte; onu adeta hipnoza sokmaktadır. Bu tür bir canlandırmada bilincin eleştirel kısmının çalışması olanaksızdır. Mimetik

⁶³ A.g.k., 43.

tiyatro zaten seyirciden eleştirel olmasını talep etmemektedir. Onun daha çok istediği övgü veya yergi konusunda gösterdiği başarının alkışlanmasıdır.

3.1.3. Gestus

Bertolt Brecht: “Tarih benim özel hayatımdır.”

Brecht'in kendi toplumunun, kendi uygarlığının tiyatro sanatına ve onun mimetik oyunculuk anlayışına bu kadar yüklenmesi sadece ideolojik görüşleriyle açıklanamaz. Gençliğinde yaşadığı Dışavurumcu sanat tecrübesinin de bunda payı olsa gerek. Dışavurumcular Dadaistler, Gerçeküstücüler ve Fütüristlerle birlikte Birinci Dünya Savaşı'nın öncesi, süreci ve sonrasına denk gelen iki on yıl boyunca Avrupa'da o ana kadar oluşmuş bulunan Aydınlanmacı modern değerlerin hem sürdürücüsü hem de eleştirmeni rolünde ortaya çıkan, iyimserlikleri ile kötümserlikleri, siyasi bağlanmaları ile nihilizmleri arasında çok sık geçişler olan sanatçılardı.⁶⁴ Ve Bertolt Brecht de en azından ilk döneminde bunlardan biriydi.

Dışavurumculuk döneminden Brecht'te kalan temel etki kurumsal sanat anlayışına sonuna kadar karşı olması ve bireysel sanatçı olarak elden bırakmadığı yenileştirici jestidir. Bu yenileştirici jest (Brecht'in Almanca “Gestus”u) Kübizmden postmodern mimariye, modern imgeci şiirden parodi merkezli postmodern romana kadar uzun bir süre boyunca etkili olmuştur. Brecht'in buna katkısı bunu radikal bir biçimde tiyatro alanına uygulamış olmasıdır. Oyun Sanatı ve Dekor adlı kitabının “Neden Sürekli Söküp Kurma?” başlıklı bölümünde bu radikalizmin ve yenileştirme (kurumsallıktan kaçma) jestinin veciz bir ifadesini ortaya koymaktadır:

⁶⁴ Enis BATUR, Haz., **Modernizmin Serüveni**, 211-300.

“Neden dekoratör sahneyi, hatta tüm tiyatroyu her oyunda baştan ayağa söküp yeniden kurar ve böylece ona bir derinlik kazandırmaya çalışır? Her oyun belli bir toplumsal ödev oluşturur. Bu ödevi ayrıcalığı içinde tanımak ve üstesinden gelebilmek için oyunun sergilenmesinde rol oynayan ve sayısı ilk bakışta sanıldığından fazla olan kişilerin ortak bir çalışmayı sürdürmesi gerekir. Böyle bir çalışmada hiç kimse kendi uzmanlık alanında kalmaya zorlanmamalı, hiç kimse ‘kendi uzmanlık alanı’ içine kapanıp kalmamalıdır; çünkü çeşitli uzmanlık alanlarının sınırları güç ayrılır birbirinden. Öte yandan, oyunun kotarılmasına katkısı bulunan herkes yalnız bir uzman değil, aynı zamanda genel toplumsal ilgi ve deneyimlere sahip biridir. Zaten uzmanlık yeteneği de söz konusu ilgi ve deneyimlerin ne ölçüde dile getirilebileceğine bağlıdır. Diyelim, bir dekoratör oyundaki belli bir kahramanı küçük bir burjuva çevresinin içine oturttu; bu durumda bir oyuncu kahramanın emekçi biri olduğu görüşünü sahneden seyircilere nasıl duyurabilecektir? Örnek, tersine de çevrilebilir kuşkusuz. Her oyunun sahnelenmesinin oluşturduğu yeni toplumsal ödevin üstesinden gelebilmek için, her seferinde sahne ve tiyatro yapısının tümüyle gözden geçirilmesi ve yeniden kurulması zorunludur.”⁶⁵

Brecht’te her defasında yeniden gözden geçirilmesi gereken yalnızca sahne dekoru değildir kuşkusuz. Toplumun sürekli bir değişme, gelişme ve çelişme içinde olduğu düşüncesine sahip olduğu için birey olarak insanın da sürekli değiştiğini var sayar. Bu varsayım Brecht’te kendisine özgü bir *gestus* kavramı yaratma azmi uyandırmıştır. Gestus, ya da jest belli bir kişinin veya kişilerin başkalarına karşı belli bir hareket ve tavır içinde olmasından ibarettir. Brecht içinse kavram daha geniştir. Jest, mimik ve sözleri bütünüyle bir gestus oluşturacak (Gestus burada akla Alman psikologların Gestalt kavramını hatırlatmaktadır; çünkü her ikisi de parçadan çok bütüne önem vermektedir ve parçalardan oluşan bütünün anlamının parçaların anlamından ayrıca bir şey olduğu düşüncesini içerir.) şekilde tasarlanır.⁶⁶

⁶⁵ Bkz. (1) BRECHT, 81.

⁶⁶ A.g.k., 30.

Brecht gestusun yer değiştirebileceğini, sözgelimi bir radyo oyununda görölmeyen gestusun konuşmalar yoluyla verilebileceğini söylemektedir. Dahası bir mimik de gestus yerine geçebilir, veya tam tersine belli bir jest bir sözün veya mimiğin yerini tutabilir. Bu geçişme düşüncesi Brecht'te Dışavurumcu genç şairlik döneminin bir uzantısı olmalı. Dışavurumcular duygu ile düşünce, çözümlene ile yansıtmaya, söz ile hareket, daha da ileri anlamda savaşla barış, bireysellikle toplumsallık arasında karar tanımayan, kopukluklardan bir bütün yaratmaya çalışan ve hiçbir kurumsal veya kalıcı sanatsal ya da politik ilkeleri olmayan sanatçılardı.

Brecht'in tiyatroya uyguladı gestus ise Y-Efektinin belirleyiciliği altındadır. Brecht oyuncularını hem anlatıcı hem de aktör olarak tasarlamaktadır. Buna göre, epik tiyatronun gestusunu ortaya koyacak oyuncu bir yandan oyununu sürdürürken diğer yandan da seyirciye canlandırdığı kişi değil de sahne üzerinde yer alan bir oyuncu olduğunu sezdirmelidir.

“Oyuncu, oyunun önemli bütün yerlerinde, yaptıklarına ek olarak yapmadığı bir şeyi de bulgulayıp açığa vurmali, seyirciye sezdirmelidir. Örneğin, ‘Haydi bağışladım seni’ demez de, ‘Bunu yanına komam senin’ der. Bayılmaz da, canlanıp dirilir tersine. Çocuklarını sevmez de, tersine nefret eder onlardan. Sağ arkaya yürümez de sol öne doğru yürür. Söylemek istediğimiz şey şudur: Oyuncu, **tersine**'nin gerisinde saklı yatani sahnede sergilemeli ve bu sergilemeyi o türlü gerçekleştirmelidir ki, sergilediği şey – **medi de**'nin gerisinde saklı yatani da kapsasın.”⁶⁷

Brecht'in burada oyuncularına mot a mot bir oyunculuk ya da rol ezberleme yerine düşünür-oyuncululuğu önerdiği açık. Bunun sebebi mimik,

⁶⁷ A.g.k., 31.

jest ve sözler değişip dururken, birbirleri yerine geçebilirken aynı kalan gestusu bulgulayabilmek ve oyuncunun hareketlerine epik mesafeyi, yadırgatma etkisini sokabilmektir. Bunun nasıl olacağı ise tipik kurallar tarafından belirlenmemekte, her oyun ve oyuncu için bir kere daha gözden geçirmeyi, yenilemeyi ve eleştirmeyi gerektirir.

Özetle, “epik tiyatro jeste dayanır (...) Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir (...) Eylem içerisindeki bir kişinin hareketini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir.”⁶⁸

3.1.4. Tekniğin İmkanlarından Yararlanma

Ünlü “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Yaratılabildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde⁶⁹ Walter Benjamin, tekniğin kullanılmasının sanat eseri etrafındaki romantik haleyi ortadan kaldırarak onu sıradanlaştırdığını söylemektedir. Buna üzülenler çoğunlukta olsa da Bertolt Brecht için bu pek geçerli değildir. Brecht tekniğin olanaklarını tiyatro oyununu biraz daha gerçekmiş gibi kılacak, yanılısamayı biraz daha artıracak bir şey olarak görmez. Tersine, bu olanaklardan yararlanarak seyirciyi yanılısamadan uzaklaştırmak ve oyuncuların mimik, jest ve sözleriyle kotarmaya çalıştıkları gestusun da üzerinde bütün tiyatro oyununu ve bu oyunun içinde geçtiği yeri yani tiyatronun kendisini bir bütün gestus, bir bütün yadırgatma efekti haline getirmeye çalışır.

⁶⁸ Bkz. (53) BENJAMIN, 17.

⁶⁹ Bkz. (16) BENJAMIN, 50-86.

Benjamin'e göre özgün sanat eserinin şimdi burada oluşu onun hakikiliğini oluşturur.⁷⁰ Teknik yardımıyla üretilen kopyalar bu hakikilik duygusunu ortadan kaldırmaktadır. Böylece sanat eserinden beklenen klasik haz ya da yanılısma kurban edilmekte, deyim yerindeyse daha entelektüel ya da daha dışarıdan bir bakış ve algıyla esere yönelmek gerekmektedir. Bu ise yukarıda da değimiz gibi Bertolt Brecht'in gestus merkezli epik tiyatrosu için biçilmez kaftandır. Brecht, tiyatro oyununun özü itibariyle hakiki olduğu kanısında zaten değildir. Sanata o tür bir yücelik, aşkınlık, kutsallık tanımaz. Tam tersini sanatı sıklıkla toplumsal ödev ve eleştiri gibi işlevlere indirgediği söylenebilir.

Elbette, Brecht sıradan bir propagandist de değildir. Sanatın izleyicisini çekmesi gerektiğini, özellikle tiyatronun seyirciyi eğlendirme amacından sapamayacağını söyleyen kendisidir. Oyunlarında olsun şiirlerinde olsun salt bir politik mesaj vermemekte, seyirci veya okuyucuyu Brecht'in sözünü ettiği toplumsal konularda kendi başına eleştirel düşünceye teşvik etmek istemektedir.

Teknik olanaklar bu anlamda Piscator'da olduğu gibi teatral birer olanaktan ibaret değildir Brecht'te. Dışavurumculuk geçmişinin de katkısıyla Bertolt Brecht, sinema filmi, slaytlar, hareketli sahne vs. gibi yeni şeylerde toplumsal değişimin gestusunu yakalar. Bunu tiyatrosuna mantıklı bir şekilde yedirmek ister. Bunu yaparken bir sanat eseri olarak tiyatro oyununun yarattığı hipnotik atmosferi dağıtmayı ve kesintilerle bir bütün gestus yaratmayı amaçlamaktadır.

Montaj da Brecht'in başvurduğu önemli bir teknik olanaktır. Brecht montaj derken sözgelimi **Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü** adlı oyununda uyguladığı, birbirinden bağımsız, farklı bakış açılarına ait

⁷⁰ A.g.k., 54.

perspektifleri kastetmektedir. Bu ikili perspektife göre dekorcu farklı sahnelerde farklı karakterlerin bakış açlarına göre başka bir perspektif kullanacaktır. Bu da mimetik tiyatronun bakış açısından birlik kuralını ihlal etmeye yaramaktadır.

Brecht montajı dekorun yanı sıra karakterler için de kullanmıştır. **Galile'nin Yaşamı** adlı oyununda hayatı anlatılan karakter, yani bilgin Galileo Galilei oyunun farklı bölümlerinde farklı karakter özellikleriyle seyirci karşısına çıkar. Bir sahnede hırslı olabilirken başka bir sahnede umutsuz, bir konuda kahramanken başka bir konuda yüreksiz ve hilekar görünebilmektedir. Hem dekor hem de karakter montajı Brecht'ten sonraki dönemde tiyatroya ve özellikle sinemaya çok şey katmıştır.⁷¹

3.1.5. Epik Tiyatroda Oyun Metninin İşlevi

Epik tiyatrodaki mimetik tiyatronun aksine, oyun metninin temel görevi sahnedeki eylemlerin sergilenmesini sağlamak değil, tam tersine gestusta gördüğümüz gibi onu kesintiye uğratmaktır. Epik tiyatronun amacı eylemi (oyunu, hareketi) sergilemekten çok belli bir toplumsal ve insani durumu ortaya koymak olduğu için metnin edebi özelliği artık ikinci plandadır. İşlevsel ve yarımıdır. Bizim bu çalışmadan epik tiyatroyu anlatırken Brecht'in oyun metinlerine pek fazla başvurmamamızın, bunun yerine teorik ve pratik olarak sahne düzeni ve oyunculuk performansı üzerinde durmamızın nedeni de budur.

Metinsellik ya da edebilik Brecht'le birlikte geride bırakılmıştır. Aristocu ya da mimetik birlik kuralı bir kere daha bozulmuştur. Metnin sahne ve dekor, sinema filmi ve montaj gibi dışsal efektler, oyuncularındaki mimik ve jest gibi

⁷¹ Bkz. (6) ARIKAN, 408.

öğeler arasındaki üstün ayrıcalığı ortadan kalkmıştır. Brecht'ten önce veya genel olarak mimetik tiyatrodaki oyun metni oyunun ruhunu içinde taşımakta, bir anlamda sahnede olup bitenleri güdümünde tutmaktadır. Özellikle manzum oyunlarda oyunun şu veya bu performansından çok oyun metni ve oyuncu ve yönetmenlerden çok oyun yazarı akılda kalmaktadır. Sir Laurence Olivier gibi ünlü bir oyuncu bütün başarısını Shakespeare oyunlarının sadık bir yorumcusu olmasına borçludur.

Brecht oyunlarının metinlerinde Brecht'in öncülerinde de (Yukarıda Büchner ve Grabbe örnekleri üzerinde kısmen durulmuştur.) gördüğümüz bir yavanlık göze çarpar. Bu Brecht'in bir yazar olarak yavanlığından ileri gelmemektedir. "Adam Adamdır" oyun adında formülünü bulan bu *yavanlık* Brecht'in temel stratejisidir. Bu strateji sayesinde Brecht oyun metnini de genel gestus kurgusu içinde değerlendirebilmiştir.

Brecht, "Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin kendi durumlarına ilişkin kafa karışıklıkları pek az önemsenen korkunç sonuçlar doğurmaktadır. Gerçekte kendilerine sahip olan bir aygıtın sahipleri olduklarını sanırlar ve üzerinde artık hiçbir denetimlerinin kalmadığı bu aygıtı savunurlar. Hâlâ inandıklarının aksine, bu aygıt üreticilerinin yanında değil karşısında yer alan bir araç haline gelmiştir," diyerek modern tiyatronun temelini edebiyatta bulduğu yanılsamasını kırmaya çalışmaktadır.⁷²

Brecht tiyatro sahnesini bir yanılsama alanından bir kürsüye dönüştürmekte ve oyun metnini de bunu belirleyen temel yaratıcılık işlevinden iterek tiyatro gestusunun diğer araçları gibi bütüne hizmet eden bir araç haline getirmektedir. Yukarıda göz attığımız politik tiyatro mimetik tiyatroyu fazla yıpratmamış, üst sınıfların yerine aynı bakış açılarını kullanarak alt sınıfları geçirmiştir. Tiyatroyu bir propaganda alanı haline

⁷² Bkz. (53) BENJAMIN, 15.

getirmekle birlikte, politik tiyatro, tiyatronun temel işlevine, yani yanılısama etkisine derinden nüfuz edip onu değiştirememişti.

Brecht'in modern tiyatronun gelişimi içindeki rolü burada dikkati çekmektedir. Brecht'in epik tiyatrosunu izleyen seyirciler için tiyatro sahnesi dünyayı simgeleyen bir dekor olmanın ötesindedir. Seyirci, yanılısama veya propaganda ile hipnotize edilmiş bir insan yığını oluşturmaz. Birer katılımcı olmuşlardır. Oyuna katıldıkları nokta eleştirelliktir. Bu, epik tiyatronun bütün öğeleri arasında da görülmektedir. Oyuncu artık oyun yazarı ya da yönetmenin emrinde bir performans aracı, ya da seyirci bilinci ele geçirilip haz ve doyumla memnun edilecek müşteri değildir. Bunun yanında metinle sahne performansı arasındaki ilişki de değişikliğe uğramıştır.

Brecht için metinle performans arasındaki ilişki de bir gestus içermektedir. İkisi arasında da mimetik ilişki yoktur. Sahnedeki oyunculuk performansı metnin konuşturulması veya virtüozitesi değildir. Aynı şekilde metin de oyunculuğun esası veya temeli olmaktan çıkmıştır.

3.1.6. Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı

Brecht'i Anlamak adlı kitabında Walter Benjamin, bilgece bir üslupla modern (epik) tiyatronun "oyunun kendisinden çok sahneye ilişkin açıklamalarla" ortaya çıktığını söyleyerek söze girer. Sahneyle seyirciler arasındaki görünmez çukura yerleşen Wagner sonrası teatral orkestra artık ortadan kalkmış, sahneyle salon bitişmiştir. Müziğin seyirciyi kapıp götürün ve oyunla biraz daha özdeşleşmesini, bilincinin baskısından biraz daha kurtulmasını sağlayan mimetik etkisi parçalanmıştır. Brecht'in genel amaçlarından biri sahnede gösterileni coşkudan arındırma, oluşabilecek her türlü özdeşleşme ve taklit ilişkisini kırma veya kesintiye uğratma olduğu için mimetik müziksel etkinin de gözden düşürülmesi gerekiyordu.

Gestus kavramı Brecht'in tiyatro anlayışında o kadar yerleşmiş bir şeydir ki, Üç Kuruşluk Opera'nın metninde her şarkıdan önce reji açıklaması olarak şunlar yazılıdır: "Şarkı ışıklandırması: Altın sarısı bir ışık. Orgun görkemli ışıkları yanar. Bir çubuğun ucuna üç lamba sarkıtılır yukarıda."⁷³ Bunun da yine Brecht'in her zamanki "öğelerin birbirinden ayrılması" amacına yönelik olduğu açıktır. Müzik Brecht oyunlarında oyunun yanında yer alır, hatta onun karşısına geçip durur. Oyuncu birden bire şarkıcıya dönüşür. Bütün bunlar mimetik tiyatrodaki olduğunun aksine, birleşerek "toplu yapıt" denilen etkiyi tersine çevirirler. Mimetik tiyatrodaki oyuna katılan her öğe üst üste çakıştırılarak oyunun etkisini artırma ve seyirciyi oyunun psikolojisi içine biraz daha çekme amacını taşır. Epik tiyatrodaki ise kullanılar her öğe kesinti ve dolayısıyla da gestusu biraz daha güçlendirme amacını taşır.

"[Üç Kuruşluk Opera'da] Romalı başkomutanın cenaze alayı ölüye övgüler döşenenlerin, ölünün şanlı zaferlerini coşkuyla anımsayanların eşliğinde sahneden geçerken, nefesli sazların sesi duyulur gerilerden; bir marş müziğinden kopup gelen dağınık tema parçaları sanki uluyan bir boru sesiyle çarpıtılır; beri yanda orkestradan tembal ve davulların boğuk sesleri, ıslık gibi öten zil vuruşları, tamtam sesleri, marimba şangırtısı, tomtom gürültüsü işitilir."⁷⁴

Söz konusu operada Brecht müziği söylenen sözlerin parodisini yapmak, bunları alaya almak amacıyla kullanmayı denemiştir. Oyunlarının müziğini önceleri kendi besteleyen yazar-yönetmen, daha sonra Paul Dessau, Kurt Weill ve Hans Eisler gibi müzisyenlerle işbirliği içinde çalışmaya başlamıştır. Bunlar müziksel özellikleri birbirlerinden çok farklı bestecilerdir. Brecht'in her üçüyle çalışması bile müziği de yadırgatma amaçlı kullanmakta bilinçli olduğunun ifadesidir.

⁷³ Bkz. (27) BRECHT, 223.

⁷⁴ A.g.k., 224.

Aşağıda Brecht'in mimetik opera müziğiyle kendi epik operasının müziğini karşılaştırdığı şema⁷⁵ yer almaktadır:

Mimetik Operada Müzik

- * Verileni sunar
- * Metni pekiştirir
- * Metni doğrular
- * Metni süsler
- * Ruhsal durumları anlatır

Epik Operada Müzik

- * Kendi verir
- * Metni yorumlar
- * Metni varsayar
- * Metne cephe alır
- * Davranışları verir

3.2. Brecht'yan Tiyatronun Mimetik Tiyatroyla Çatışma Alanları

Brecht'in başka bir şeması da seyir-oyun merkezinde mimetik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki genel fark ve zıtlıkları sunmaktadır⁷⁶:

Mimetik Tiyatroda

- * Eylemlerle çalışılır
- * Seyirci bir sahne aksiyonuna karıştırılır
- * Etkinliği harcanıp tüketilir
- * Seyircide birtakım duygular uyandırılır
- * Seyirciye bir yaşantı sunulur
- * Seyirci bir şey içine sokulur
- * Telkinle çalışılır

Epik Tiyatroda

- * Anlatıya başvurulur
- * Seyirci bir gözlemleyici olarak tutulur
- * Etkin duruma sokulur
- * Seyirciye birtakım kararlar verdirtilir
- * Bir dünya görüşü sunulur
- * Seyirci bir şey karşısında tutulur
- * Deliller ve ispatlarla çalışılır

⁷⁵ Bkz. (5) BRECHT, 15.

⁷⁶ A.g.k., 12-14.

- * Seyircinin duyguları olduğu gibi tutulur
- * Seyirci olup bitenlerin ortasında, olup bitenlerle bir yaşantı birliği içerisinde tutulur.
- * İnsan önceden bilinen bir varlık kabul edilir
- * İnsan hiç değişmez
- * Seyircinin merakı final üzerindedir
- * Her sahne bir ötekisi için vardır
- * Organik bir büyüme
- * Olaylar düz bir çizgi üzerinde seyreder
- * Olayların seyri evrimseldir
- * İnsan belirli bir niceliktir
- * Düşünce varoluşu yönetir
- * Duygu egemendir
- * Seyircinin duyguları ileri götürülüp birtakım bilişlere vardırılır
- * Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur
- * İnsan inceleme konusu yapılır
- * İnsan değişir ve değiştirir
- * Oyunun seyri üzerinde toplanır
- * Her sahne kendisi için vardır
- * Montaj tekniği
- * Eğriler halinde seyreder
- * Sıçramalıdır
- * İnsan oluşum halindedir
- * Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir
- * Akıl egemendir

Fredric Jameson'a göre, Bertolt Brecht yararlı olmayı ünlü ve büyük olmaya tercih eden bir sanatçıdır.⁷⁷ Popüler başarı peşinde koşmadığı açıktır Brecht'in. Salt didaktik veya ideolojik olmasa da öğretici ve eleştirci olma gayretinde olduğu da iyi bilinen konulardandır. Fakat asıl soru Brecht'in nasıl karşılandığı, ne yönde anlaşıldığıdır. Bu da onun gerçekten yararlı olup olmadığının belirlenmesini gerektirmektedir. Brecht'in yararı nedir? Ya da soru şöyle de sorulabilir: Brecht tiyatrosunun modern sanat ve düşünce içindeki yeri nedir? Bu çalışmamızda incelediğimiz toplumsalın tiyatrodaki temsili bakımından Brecht'in eleştirisi ve katkısı ne orandadır?

⁷⁷ Fredric JAMESON, Brecht ve Yöntem, Çev. Yurdanur Salman, 9.

Aşağıda, göstergebilimci Roland Barthes'ın görüşlerinden yararlanarak⁷⁸ Brecht'in tiyatroya getirdiği eleştirel soluğun dört önemli temasını gözden geçireceğiz.

3.2.1 Sosyolojik Olarak

Bu çalışmanın, daha doğrusu ülkemizde Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu üzerine yapılan incelemelerin genel eksikliği, bu tarz incelemelerin Brecht oyunlarının sahnede görülmesine dayalı olmamasıdır. Bunun yanında, Brecht seyircisinin tepkilerini ölçmekten de yoksun bulunuyoruz. Genel anlamda tiyatro seyircisinin sosyolojisi konusunda ciddi bir boşluk bulunmaktadır. Bertolt Brecht'in pek çok metni dünyanın değişik yerlerinde tercüme edilip çok çeşitli dillerde yayımlanmıştır. Brecht oyunları da gerek Berliner Ensemble gerekse başka Alman ve başka ülkelerin tiyatro toplulukları tarafından oynanmaktadır. Ne var ki, hem bunların Brecht düşüncesine sadakatini araştırmanın fazla olanağı bulunmamaktadır hem de tiyatro seyircisinde nasıl bir Brecht algısı oluştuğunu belirlemek güçtür.

Yine de, Brecht üzerine yazılanlardan bir anlam çıkarmak mümkündür. Roland Barthes Fransa'da basının Brecht oyunlarına verdiği tepkileri inceleyerek dört tür tepki belirlemiştir. Bunlardan birincisi aşırı sağ görüşün tepkisidir. Bu tepki Brecht'i pek fazla saygıyla karşılamayan, onu komünist olarak damgalayıp geçen bir tepkidir. Bunun benzerlerinin bütün dünyada aşırı sağ görüşlere sahip çevrelerin tepkilerini özetlediği söylenebilir.

İkinci tür tepki ortanın sağından gelmektedir. Bu tür sağ modernliğin değerlerine sahip çıkan, kentli bir sağdır. Bu görüş çevresinde yer alanların Brecht'e karşı tepkisi bir parçalama siyasetidir. Brecht'le eserini bölme

⁷⁸ Roland BARTHES, **Yazı Nedir?**, Haz. Enis Batur, 66-72.

siyaseti. Buna göre, Bertolt Brecht komünist bir yazar olarak küçümseniyor, fakat tiyatrosu öne çıkarılıyor. Bu görüşe sahip olanlar Brecht'in eserinin kendisine karşın büyük olduğuna inanır gözüküyor. Bunun bir benzerinin Pablo Neruda veya Nazım Hikmet gibi sosyalist, komünist şairlere de yapıldığı söylenebilir.

Üçüncü tepki türü ortanın solu denebilecek görüşe aittir. Bu görüşte olanlar için Brecht ünlü ve büyük (tam da kendi arzusunun aksine olarak) bir sanatçı, üstün bir yaratıcı olup kutsanmayı hakketmektedir; fakat eseri bu kültün gölgesinde bırakılmakta, epik tiyatronun gerçekliğiyle, Brecht'in getirmeye çalıştığıyla fazla ilgilenilmemektedir. Sanki Brecht mimetik tiyatroya karşı epik tiyatroyu belli bir düşünsel disiplin içinde ortaya koyan bir sanatçı değil de mimetik tiyatroya katkılar sunmuş öteki sanatçılardan herhangi biriymiş gibi hümanist hoşgörüden yararlandırılmaktadır.

Son tepkiyse komünistlerin ihtiyatlı yakınlığıdır. Bunlar günümüzde giderek daha fazla zayıflayan bir görüş alanı oluşturmakla beraber, klasik prolet-kült ya da agit-prop sanat anlayışına, Jdanovculuğa veya Brecht'in çok da iyi geçinemediği Georg Lukacs'ın veya başkalarının Marksist yansıtmacı sanat görüşlerine bağlılıklarını korumaktadırlar. Bunla için Brecht iyi anlaşılmayan ya da belli konularda aşırı giden bir yaratıcı sanatçı ya da yoldaş kimliğindedir.⁷⁹

Bunlardan çıkan ara sonuçlardan biri, Brecht düşünce sanat uygulamasının henüz tam olarak sindirilmediğidir. Toplumsal mimetik olmayan bir yolla tiyatro sahnesine taşımaya adanmış bir yazar için mutlu son denilemez buna herhalde.

3.2.2. İdeolojik Olarak

⁷⁹ A.g.k., 66-68.

Brecht tiyatrosunun tutarlı ve bütünlüklü bir ideolojik içerik barındırdığı, seyircisine belli bir dünya görüşü sunmaya çalıştığı ortadadır. Bu bakımdan iki türlü metin kaynağı vardır elimizde. Bunlardan birisi yukarıda birçok yerde göndermelerde bulunduğumuz, alıntılar yaptığımız, Brecht'in teorik yazılarıdır. Bu yazıların ilginç tarafı estetikle ideoloji, teorik görüşlerle tiyatro uygulamalarından çıkan deneyimsel sözlerin ayırt edilemeyecek şekilde birbirine kaynaşmış olmasıdır. Brecht üzerine yapılan incelemelerde de oyunlara ait ayrıntılardan ve seyircinin oyuna verdiği tepkilerden çok bu teorik metinlerin kullanıldığını görmekteyiz.

İkinci tür metinlerse, bizim bu çalışmada birkaç gönderme dışında özellikle başvurmadığımız oyun metinleridir. Brecht'in oyunları önünde sonunda tiyatro sahnesinde canlandırılmak için yazılmışlardır. Üstelik, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, Brecht metnin tiyatrodaki temel işlevini yerinden sökmüş, onun özerkliğini, belirleyiciliği, deyim yerindeyse edebiliğini elinden almıştır. Dolayısıyla da Brecht okumak deyince şiirleri ve teorik yazıları akla gelmektedir; oyunları ise ancak bunun ışığında okunabilecek metinler olarak dikkati çekmektedir.

Yine de Brecht seyretmeden de bir Brecht eleştirisi yapılabilir, ki Brecht eleştirisinde yukarıda değindiğimiz gibi, temel belirleyici tema ideoloji ile estetiğin eşine az rastlanır kaynaşmasıdır. Bu anlamda, seyircilerin tepkisinin belirsizliği teorisyen ve eleştirmenlerin Brecht konusuna konsensus oluşturacak bir ortak görüşler silsilesi koymamış olmalarında yankısını bulmaktadır. Brecht ve epik tiyatro anlayışı hem sanat hem düşünce anlamında sonra gelenler üzerinde pek çok esin ve etkide bulunmuş olmalıdır. Bu yanıyla "Brehtyen" deyimini bile Brecht'in kendi oyunlarından daha etkindir denebilir.

Demek ki Brecht'in ideolojik amaçları ne kendisine karşıt seçtiği ideolojilerin temsilcileri tarafından ne de yandaşı oldukları tarafından yeterince anlaşılmamış-algılanmamış veya yankısını bulamamıştır. Roland Barthes, Brecht'in teorisiyle teatral uygulaması arasında parçalamaya karşı çıkararak onun bütün olarak anlaşılmasını önermektedir.⁸⁰ Bize göre ise, günümüzde bu tür bir kayıt olmaması gerekir. Brecht'in sanatsal ilkelerinin birbirinden çok farklı amaçlara hizmet edebilecek etkilerini bugün pek çok alanda görebiliyoruz. Ne var ki bunlara ideolojik açıdan Brecht'i memnun edebilecek bir ynseme eşlik etmemektedir. Bu da Brecht'in gerek teorisini gerekse uygulamasını yaptığı tiyatronun ideolojik içeriğinin pek başarılı olamadığı şeklinde yorumlanabilir. Bu anlamda Brecht'in sahnede belli bir yönteme bağlı olarak yapmaya çalıştığı şeyin etkisi de belirsiz kalmaktadır.

3.2.3. İmgesel / Sanatsal Olarak

Yukarıda da değindiğimiz gibi Brecht'in bugün için en başarılı görünen yanı salt sanat terimleri içinde açıklanabilecek olan yanı gibi gözükmektedir. Gestus ve arkasında yatan ideolojik, ahlaki dünya görüşü değil ama kesintiye uğratma, parodi, her teatral öğenin özerkliğini yitirerek araçsallaşması gibi sanatsal teknikler giderek artan bir şekilde gösteri sanatlarını etkilemektedir. Bugün Hollywood filmlerinde bile epik ya da Brehtyen denilen etkilere rastlanabilmektedir. Fakat bunlar Brecht'in asıl amaçlarına uygun olmaktan önemli oranda uzak etkilerdir. Dolaylı ve anlam değiştirmiş etkiler.

Yine de, sanatsal etkinin önemi yadsınamaz. Çünkü Brecht'in kendi gestusu olmasa bile sözünü ettiğimiz tekniklerin ortak etkisi seyircide kapılma yerine farkına varma, özdeşleşme yerine yadırgama yoluyla üstüne düşünme ve eleştirel bakma gibi niteliklerin kazanımıdır da denilebilir. Bugün hâlâ gerek tiyatrodaki gerekse sinemada seyircinin genel olarak aradığı şey

⁸⁰ A.g.k., 69.

mimesistir, oyuncularla ve oyunla / filmle özdeşleşmedir. Öte yandan, kullanılan yadırgatıcı efektler yoğunlaştıkça insanlarda genel bir “hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı” ya da “artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı” anlayışı oluşmasına katkıda bulunmakta, yeni zamanların görsel estetiğinin Brecht’in önemini artıracak şekilde gelişmesini sağlamaktadır.

3.2.4. Ahlaki / Eğitsel Olarak

Bertolt Brecht, herhangi bir komünist partiye bağlı ya da literatüre harfiyen uyan Marksist yazar değildir. Oyunlarının içerdiği ahlaki ve eğitsel amaç marksist teorinin ispatlanması ve yayılması gibi yalınkat bir amaç değildir. Roland Barthes bu amacı şu sorunun cevabını aramak olarak tanımlamaktadır: Kötü bir toplumda nasıl iyi bir insan olunur? Başka deyişle, Brecht çağdaşı veya öncülü olan diğer pek çok marksist sanatçılardan farklı olarak, oyunlarında seyirciye belli bir davranışa karşı başka bir davranışı ya da belli bir duygu ve düşünceye karşı başka bir duygu ve düşünce öneren biri değildir. Brecht’in ahlaki ve eğitsel projesi eleştireliliğe dayalıdır. Seyirciye vermek istediği en temel şey, o an tiyatro izleyicisi olmanın ötesinde toplumun bir üyesi olan seyircinin yaşadığı kişisel olaylara olduğu kadar dünyada olup bitenlere de eleştirel şekilde yaklaşmaya yönelik bir bilinçtir.

Barthes’a göre Brecht’in epik tiyatrosunun temel yüklemi inandırıcılıktan çok sorgulayıcılıktır.⁸¹ Oyunlarının bazıları doğrudan doğruya izleyiciye yönelik sorgulamalarla bitmektedir. Böylece çözüm de aslında seyirci kütlesine bırakılmaktadır. Brecht’in mimetik olana karşı çıkan epik yapının ahlaki işlevi giderek dünyada olup bitenlerin ortasına can alıcı sorular yerleştirmeye dönüşüyor. Bu da, ahlakla estetiği kendinde birleştiren ironiye kapı açmaktadır, ki Brecht’in hem şiirlerinde hem de tiyatro oyunlarında mesafe, yadırgatma, gestus, kesintiye uğratma, parçalama vs.

⁸¹ A.g.k., 71.

gibi tekniklerin ortak tarafı bunların ironik olmalarıdır. Sıradan bir ironi değil elbette. Yazarın ideolojik ve ahlaki dünya görüşüne yaslanan bir ironi.

Bize göre, özetle, Brecht seyircisini baştan sona güdüm altında tutan mimetik tiyatroya da aynı güdümü başka politik amaçlar ve sloganik tekniklerle koruyan marksist politik tiyatroya da mesafeli kaldığı ve teatral deneyiminin her ayrıntısında ve her döneminde yeni bir soru ortaya koymaya çalıştığı için modern tiyatronun belki en ironik figürüdür. Bu ise onun tam da çağının sanatçısı, eleştirmeni, değiştiricisi olmak istemişken çağıyla ve çağdaşlarıyla arasına belli bir mesafe girmesine ve estetik yanıyla politik / toplumsal yanının birbirinden ayrışmasına yol açmaktadır.

3.3. Brecht'in Politik / Sanatsal Başarısı ve Başarısızlığı

Bertolt Brecht'in politik olanla estetik olanı eleştirelilikte bütünleştirmeye çalışması sadece Brecht'e has bir özellik değildir. Bu özelliğini Brecht, kendisi gibi Almanca konuşan Yahudi cemaatine üye bazı düşünürlerle, özelde çok da yakın olmadığı Frankfurt Okulu düşünürleriyle paylaşmaktadırlar. Brecht'in Okulun en önemli isimlerinden olan Theodor W. Adorno ve ayrıca edebiyat alanında uzun dönemler boyunca Marksizmin usta eleştirmeni rolünü sürdüren Macar düşünür ve eleştirmen Georg Lukacs'la arasındaki mesafe bilinmektedir. Ne var ki, kişisel ve düşünsel mesafenin yanı sıra özde bazı yakınlıklar da yok değildir.

Sanat eserinin doğayı ya da toplum hayatını olduğu gibi yansıttığı veya yansıtması gerektiği görüşü Brecht'te olduğu kadar Frankfurt Okulu yazarlarında da küçümsenmiştir. Frankfurt Okulu yazarları da Brecht gibi Aristo'dan beri süregelen mimesis kavramını karşısına alan bir sanat

anlayışına sahiptirler.⁸² Başka bir ortak tarafları sanata toplumu olumluya doğru dönüştürme işlevi tanımış olmalarıdır. Bunun yanında, Brecht gibi Adorno ve Benjamin de sanatta modernizm içinde kendilerine rol edinebilmiş marksistlerdir. Ayrıca Benjamin'in Brecht'e açık destek verdiği ve epik tiyatroyu son derece olumlu karşıladığı da ortadadır. Yine de birbirine oldukça yakın bu düşünür ve sanat adamları arasında çözüme bağlanmamış, konsensusla sonuçlanmamış tartışmalar vardır. "Frankfurt Okulu'nun estetikteki konumlanışı Adorno, Benjamin, Brecht ve Lukacs arasında gelişen tartışma sürecinde belirginleşir. Tartışmanın ana eksenini modernizm-realizm olmasına karşın, cepheleşme hiçbir zaman iki kutup arasında olmamış, aksine uzun bir zaman dilimi içinde Brecht ile Lukacs, Adorno ile Lukacs, Adorno ile Brecht ve Benjamin arasında karşıtlıklar ve Adorno ve Brecht ile Benjamin arasında ittifaklar oluşmuştur."⁸³

Bu görece sonuçsuz tartışmaların özü Brecht tiyatrosuyla Frankfurt Okulu'nun paylaştığı bir kavramın sürekli etkinliğiyle açıklanabilir: eleştirelilik. Bütün bu düşünür ve sanatçıların ortak ilkeleri eleştirelliktir. Bu anlamda Brecht ve epik tiyatronun başarısı aranacaksa yukarıda da değindiğimiz gibi Brecht adının bugün varmış olduğu ün ve büyüklükte değil ama Brecht'in tiyatro düşüncesine getirdiği eleştirelilikte aranmalıdır.

Bugün Brecht'in tiyatrosu **epik tiyatro** adıyla (ki aslında Brecht'in kendisi de başkaları da tek epik tiyatro biçiminin Brecht'çi tiyatro olmadığını vurgulamaktadırlar) bütün dünyada bir ün ve yaygınlık kazanmış bulunuyor. Yine de henüz Brecht'in karşı çıktığı mimetik anlayışın genel egemenlik sahibi olduğu, tiyatro toplulukları ve yeni tiyatro üsluplarının mimetik olmamasına karşın en azından tiyatro denilince akla tiyatronun mimetik tarzının geldiği söylenmelidir.

⁸² Besim DELLALOĞLU, **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, 50.

⁸³ A.g.k., 54.

Kısacası, Brecht ve epik tiyatro için nihai bir başarı veya başarısızlıktan söz etmek güçtür. Politik eleştireliliğinin etkinliği önemli oranda azalmış olmalıdır. Dünyanın ve toplumların aldığı siyasal şeklin bunda etkisi tartışılmaz. Estetik eleştireliliği bakımından ise Brecht'in bugün de yaşamaya devam ettiği söylenebilir. Besim Dellaloğlu'nun "marksist modernist ya da modernist marksist olmanın bir örneği"⁸⁴ olarak tanımladığı Bertolt Brecht, görünüşe bakılırsa her iki yakanın kaderinden etkilenmeyi sürdürecektir. Bugün Marksizm de modernizm de dünyanın değişmesi dolayısıyla zorlanmakla beraber etkinliklerini korumaktadırlar.

4. SONUÇ

Bu çalışmanın bundan önceki bölümlerinde, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu bağlamında tiyatrodaki toplumsalın temsili incelenmiştir. Önce sanatta toplumsal temsil kavramına ışık tutmaya çalışılmış; daha sonra Bertolt Brecht'in temsil ve toplumsallık konusundaki teorik görüşleri ve oyunlarına ait bazı örneklerden yola çıkarak Brecht'in sorun içindeki yeri ve tarafı belirlenmeye çalışılmıştır. Bundan sonra Brecht'in durumu tartışılmış ve tiyatro sanatına katkısı gözden geçirilmiştir. Son olarak Brecht'in politik ve estetik anlayışının kalıcılığı sorgulanmıştır.

Buna göre, Bertolt Brecht mimetik tiyatro anlayışından ayrılarak, fakat politik agit-prop tiyatroya da belli bir mesafede kalarak, tarihte de örneklerine rastladığımız epik tiyatroyu modernliğin alanına taşıma gayreti içinde olmuştur. Tiyatro ile destan arasında mutlaklaştırılmış ayrılık anlayışını bir tarafından yıkmaya çalışmıştır.

Brecht'in bu yıkımdaki başarısı, ancak politik ve estetik görüşleriyle eserinin ideolojik ve imgesel tutarlığı ve etkililiği ölçü alınarak belirlenebilir.

⁸⁴ A.g.k., 57.

Bize göre, Brecht tam bir tutarlık içinde başarılı olamamıştır. Bunda Brecht ve epik tiyatro deneyiminin ötesindeki dünya olaylarının ve toplumların sanat pratiklerinin ve zevklerinin gelişimi rol oynamaktadır. Bunun sonucu olarak, Brecht'in ideolojik algısı ile imgesel algısı birbirinden ayrılmakta ve böylece toplumsalın tiyatrodaki mimetik olmayan temsil tarzı daha geniş bir alana yayılma başarısı gösterebilirken, öte yandan da Brecht'in ona yüklediği ideolojik, sosyolojik ve ahlaki ilkelerden giderek kopabilmektedir. Bu ise sorunu her zamankinden daha var, fakat aynı zamanda da daha karmaşık ve çetrefil hale getirmektedir.

Eleştirelilik, günümüzün sanatsal ve politik ilkesidir. Brecht'in gerçekleştiğinde toplumları adil bir şekilde dönüştüreceğine, insanları devrimci kılacağına inandığı eleştirelilik, ne var ki, her alana taşınmakla birlikte beklenen etkiyi gerçekleştirilmekte, düzeni yıkıp yerine bir başka düzenin kurulmasına hizmet etmemektedir. İnsanlar her günlük gerçeği, toplum yapısını yadırgamayı ve eleştirmeyi öğrendiler. Brecht'in bundaki katkısı söz konusu edilebilir. Yine de, yadırgadığımız ve eleştirdiğimiz şeyleri değiştirmenin ölçüsünün eleştirelilik ve yadırga(t)ma olduğu çok su götürür.

Politikayı sanatta gerçekleştirmek isteyenlerden olan Bertolt Brecht, giderek salt estetik bir figüre dönüşürken bize de ironik bir şekilde onun bir sözünü kendisine uygulamaktan başka bir olanak kalmamaktadır: Brecht Brecht'tir ve *göreceksiniz, sonunda hiçbir şey kaybetmeyecek...*

KAYNAKÇA

ADORNO, T. W. – BRECHT, B. vd. (1985) **Estetik ve Politika**, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul.

ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M. (1995), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, 2 Cilt, Çev. Oğuz Özügöl, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W. (1990) **Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar**, Çev. M. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor W. (2004) **Edebiyat Yazıları**, Çev. Orhan Koçak-Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul.

ARIKAN, Yılmaz (1997) **Uygulamalı Tiyatro Eğitimi 4**, Arıtaş Yayınları, İstanbul.

ARİSTOTELES (1998) **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ARMATO, R. P. – SPALEK, J. M. (1968) **Medieval Epic to the “Epic Theatre” of Bertolt Brecht**, University of Southern California Press, Los Angeles, A.B.D.

AYTAÇ, Gürsel (1990) **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BATUR, Enis, Haz. (1997) **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2000) **Brecht'i Anlamak**, Metis Yayınları, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, 2. Baskı, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2002) **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

BOURDIEU, Pierre (1999) **Sanatın Kuralları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BRECHT, B. – COHN, R. vd. (2002) “Brecht ve Shakespeare”, Özel Bölüm, **Mimesis**, Sayı 9, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

BRECHT, Bertolt – BERLINER ENSEMBLE (1998) **Tiyatro Çalışması**, Haz. Helena Weigel, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1964) **Epik Tiyatro Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, De Yayınevi, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1994) **Me-Ti, Özdeyişler Kitabı**, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Yayınları, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1990) **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1994) **Oyun Sanatı ve Dekor**, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

CANDAN, Aysin (1997) **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim (1995) **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, Terry (1998) **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GADAMER, Hans Georg (2001) “Suskun İmge”, Çev. Yasin Aktay, **Tezkire**, Yıl 10, Sayı 21, Haziran-Temmuz: 37-44.

GÜZEL, Murat (2001) “Estetik Aklın Oluşumu: Yücenin Temsili Sorunu ve Siyasalın Eklemleniş”, **Tezkire**, Yıl 10, Sayı 21, Haziran-Temmuz: 27-36.

JAMESON, Fredric (1993) **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantiğı**, Çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

JAMESON, Fredric (1998) **Brecht ve Yöntem**, Çev. Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KESTING, Marianne (1985) **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev. Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul.

LENOIR, Béatrice (2004) **Sanat Yapıtı**, 3. Baskı, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LYONS, Charles R. (1968) **Bertolt Brecht: The Despair and the Polemic**, Southern Illinois University Press, A.B.D.

MEWS, S. – KNUST, H., Ed. (1974) **Essays On Brecht, Theater and Politics**, The University of North Carolina Press, North Carolina, A.B.D.

SALİHOĞLU, Hüseyin (1993) **Alman Kültür Tarihi**, İmge Yayınları, Ankara.

SPALTER, Max (1967) **Brecht’s Tradition**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, A.B.D.

ÖZGEÇMİŞ

23.08.1980'de Erzurum'un Narman ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. 1997 yılında girdiği Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünden 2001 yılında mezun oldu.