



T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

BRECHT TİYATROSUNDA PRAKSİS'İN İŞLEVİ VE BU İŞLEVIN
“SEZUAN'IN İYİ İNSANI” OYUNUNDA KULLANIMININ
ARAŞTIRILMASI

BORAN DOĞAN

0930404004

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi NİL ÜNLÜ AYCIL

ISPARTA, 2018

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 05/06/2018 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çoğunluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL

İmza:

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Murat ÇAĞLAR

İmza:

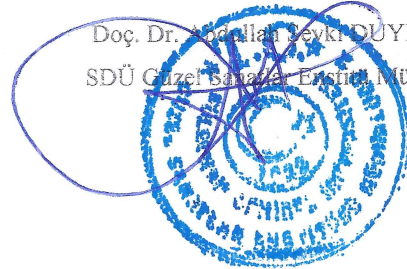
ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. Necallan Leyki DUYMAZ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

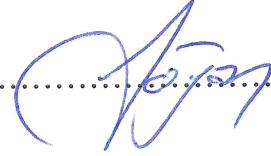
T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (26./06./2008.).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

..... Boran Doğan

İmzası

..... 

ÖNSÖZ

Doğada hiçbir şey yoktan var olmaz, her şey önceden deneyimlenmiş bir pratiğin üzerine inşa edilir. Bu denge, epik diyalektik tiyatro anlayışı için de geçerli bir durumdur. Bu anlayışla, toplum gerçeği sahneye taşınmıştır. Burjuva tiyatrosundaki, sığ karakterler yerine toplumsal ve ekonomik bağlamda, çelişkiler üzerine inşa edilmiş oyun kişileri almıştır. Bu yeni oyun kişileri burjuva tiyatro anlayışının tersine, oyunun sonunda değişim ve dönüşümü topluma bırakan, gerekirse toplumla birlikte değişip dönüşen kişilerdir. Bir bakıma *Brecht*'in tiyatro anlayışı, çelişkileri örgütleyerek, estetik olarak seyirciye taşıyan düşüncedir...

Ülkemizde, epik diyalektik tiyatronun başarılı örneklerinin sayısı az olduğu için araştırmamda bu açıdan kaynak sıkıntısı çektiğim söylenebilir. Bir yanda Marksist düşüncenin özünü oluşturan diyalektik ve tarihsel materyalist düşünceden beslenen politik tiyatro düşüncesi, diğer yanda metafizik düşüncenin özünü oluşturan, idealist düşüncenin temelleri üzerinde şekillenen burjuva tiyatro anlayışı... Her iki düşüncenin, sanat eserine yaklaşımı, estetik çözümlenmeleri ve seyirciye yükledikleri anlamın felsefi kodlarının araştırılarak, praksis bağlamında sonuca bağlanması... Bu içerik olarak ağır, bir o kadar da öğretici, öğrendikçe de keyif alarak yoğunlaştığım bir çalışma oldu. Çalışmaya başlamadan önce, danışmanım Sayın *Yard. Doç. Dr. Nil Aycıl*'dan bilgi ve birikimini esirgemeyeceği bilinciyle, psikolojik olarak kendimi güvende hissettiğim altını özellikle çizmek isterim. Göstermiş olduğu ilgi, sabır ve bilgiye ulaşmanın önünü açan yaklaşımından dolayı teşekkür ederim.

Yazdığım her cümlenin arasına, kahkahalarını, ağlamalarını ve konuşmalarını sığdıran sevgili kızlarım, *Deniz* ve *Bahar Eylem*'e, sabrını ve desteğini esirgemeyen eşim *Buket*'e ve arkadaşım *Cihan Atakul*'a teşekkür ederim...

Boran Doğan

Ocak, 2018

ÖZET

BRECHT TİYATROSUNDA PRAKSİS'İN İŞLEVİ VE BU İŞLEVIN 'SEZUAN'IN İYİ İNSANI' OYUNUNDA KULLANIMININ ARAŞTIRILMASI

Boran Doğan

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2018, Sayfa: 112

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL

Bu çalışma, Marksist estetik ve *Bertolt Brecht*'in epik diyalektik tiyatro anlayışı arasındaki bağ ve praksis kavramını içerir. Bu kavram, *Brecht*'in '*Sezuan'ın İyi İnsanı*' adlı oyununda nasıl kullanıldığı Marksist estetik ve düşünce kuramıyla ilişkilendirilerek araştırılmıştır. Bu çalışma literatür tarama yöntemiyle hazırlanmıştır.

Tez, Giriş, Değerlendirme ve Sonuç kısmı hariç üç bölümden oluşmaktadır. Girişte çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi hakkında bilgiler verilmiştir. Birinci bölümünde Marksist düşünce ve estetik anlayışın politik tiyatro ile ilişkisi üzerinde durularak, politik tiyatroyu ortaya çıkaran sosyolojik koşullar incelenmiştir.

İkinci bölümde, epik diyalektik tiyatronun kuramsal açıdan incelenmesi ve burjuva tiyatro anlayışının farklılıkları üzerinde durulmuştur. *Aristoteles*'in mimesis ve katharsis kavramları ile *Brecht*'in yabancılaştırma kavramı arasındaki karşıtlığı seyirci bağlamında incelenmiştir. *Brecht*'in praksis kavramına yaklaşımı ele alınarak, bu kavramla seyirciye yüklediği anlam üzerine, diyalektik ve tarihsel materyalist değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümde, '*Sezuan'ın İyi İnsanı*' adlı oyunun özeti çıkarılarak, diyalektiğin öngördüğü şekilde oyun kişilerinin yönelişleri değerlendirilmiştir. Oyun metni praksis kavramı açısından analiz edilerek, kurgulanan diyalektik çelişkiler ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marksizm, Marksist estetik, *Bertolt Brecht*, epik diyalektik tiyatro, mimesis, katharsis, yabancılaştırma, gestus, politik tiyatro, praksis, kapitalizm, burjuva tiyatrosu.

ABSTRACT

A STUDY ON THE FUNCTION OF PRAXIS IN BRECHT THEATRE AND THE USE OF THIS FUNCTION IN “DER GUTE MENSCH VON SEZUAN”

Boran Doğan

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts, Performing Arts, MA Thesis

Year: 2018, Pages: 112

Consultant: Lecturer Dr Nil Ünlü Aycıl

This thesis consists of the connection between Marxist aesthetics and Bertolt Brecht's epic dialectical theatre conception and the concept of praxis. The use of this concept in Brecht's play, ‘Der Gute Mensch Von Sezuan’, has been explored in relation to both aesthetics and thought theory of Marxism. The study has been prepared through literature review method.

The study consists of three parts, apart from the Introduction, and Evaluation and Conclusion sections. The introductory section provides information on the purpose, scope and method of the study. In the first part, the sociological conditions which revealed the political theatre has been studied, focusing on the relation between the political theatre and Marxist philosophy and aesthetics conception.

In the second section, the focus has been the study of the theoretical aspects of the epic dialectic theatre, and how they contradict that of the bourgeois theatre. The contrast between Aristotle's concepts of mimesis and catharsis and Brecht's concept of alienation effect (Verfemdungseffekt) has been examined in the context of the audience. Discussing Brecht's approach to the concept of praxis, a dialectical and historical materialist review has been carried out on the meaning he attributed to the audience through this concept.

In the third part of the work, a summary of the play, ‘Der Gute Mensch Von Sezuan’, is provided. Also, the orientation of the characters of the play are examined as predicted by dialectic. The play text is examined in terms of the praxis concept, and the dialectical contradictions which are fictionalised are revealed.

Key words: Marxism, Marxist aesthetics, Bertolt Brecht, epic dialectical theatre, mimesis, catharsis, alienation effect (Verfemdungseffekt / V-effekt), gestus, political theatre, praxis, capitalism, bourgeois theatre.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

MARKSİST DÜŞÜNCE VE POLİTİK TİYATRO

1.1. Marksist Düşünce	9
1.2. Diyalektik ve Tarihsel Materyalist Yöntem	15
1.3. Marksist Estetik Kuram.....	22
1.4. Politik Tiyatro Düşüncesi	32

II. BÖLÜM

BRECHT TİYATROSUNDA PRAKSİS VE İŞLEVİ

2.1. Bilim Çağının Tiyatrosu ve Seyirciyle Kurduğu İlişki	38
2.2. Epik Diyalektik Tiyatroda Dramaturgi.....	48
2.2.1. Epik Diyalektik Tiyatroda Oyunculuk, Gestus ve Yabancılaştırma.....	55
2.3. Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmde Praksis Kavramı.....	64
2.3. Brecht'in Praksis Anlayışı.....	72

III. BÖLÜM

SEZUAN'IN İYİ İNSANI ADLI OYUNDA PRAKSİS

3.1. Sezuan'ın İyi İnsanı'nda Kapitalist Üretim İlişkilerinin Marksist Eleştirisi ...	85
3.2. Praksis Bağlamında Oyun Metninin Çözümlemesi.....	95
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	104
KAYNAKÇA	108

GİRİŞ

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki, estetiğin konusu olarak günümüze dek tartışılmış ve bu ilişki üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmanın amacı, tiyatro sanatının felsefeyle olan ilişkisi üzerine olduğu kadar, pratikteki karşılığının araştırılmasıyla ilişkilidir. Marksist düşünce ve epik diyalektik tiyatro arasındaki organik bağ var mıdır sorusu, bu çalışmanın asal konusunu oluşturur. Epik diyalektik tiyatrodaki diyalektik ve tarihsel materyalist yöntemin nasıl kullanıldığı irdelenmiştir. Çalışmanın amacı, tiyatro sanatı ile Marksist düşüncenin tarihsel bağlamda birlikteliği ve bu düşünce anlayışının epik diyalektik tiyatroya nasıl yansıdığı üzerine analizinin yapılmasıdır. Bu düşünce sistematığının temel kuramları ele alınarak, elde edilen verileri genelde tiyatro sanatıyla, özelde ise epik diyalektik yöntemde nasıl bir karşılığı olduğu irdelenmiştir. Çalışma için kaynak tarama yöntemiyle veriler toplanmış ve analiz edilmiştir.

Sanat ve felsefe arasındaki tarihsel birlikteliğin kökeni Antik Yunan'a dayanır. Bu bağlamda, tezin konusu olan praksis kavramını incelemek için tarihsel olarak Antik Yunan'a bakmak gerekir. *Aristoteles'e göre sanat kavramı poiesis ile ilgili bir etkinliktir. "Aklın pratik etkinliği arasında Aristoteles, eylemin (praksis) yanında yaratmayı (poiesis) da sayar. Kendini sanatta gösteren bu yaratıcı etkinlik günlük hayatın amaçlarına yönelmiş eylem arasında öyle bir ayırma yapar ki, sanatı inceleyen bilim olan poetik felsefe, teorik ve pratik felsefeler yanında üçüncü bir felsefe olarak yer alır"* (Gökberk, 2007:80-81). Ona göre poiesis kavramının sözcük olarak karşılığı techne'dir. Techne, sanat sözcüğü gibi farklı anlamlarda kullanılmakta ve bu nedenle zaman zaman karışıklıklara yol açar. Yunan dili techne sözcüğüyle objektif bilgisi olan etkinliklere işaret eder. Bu sözcük, 'teknik' ve 'zanaat' sözcüklerini, sanat yapıtı üreten bir etkinliği ifade eder. *Aristoteles'in techne mimetike kullanımı, taklit sanatını imler ve bu sanatı marangozluktan, balıkçılıktan ya da savaş aletleri üretiminden ayrı bir yerde konumlandırır. Bu bağlamda biricikliği olan, düşünüp taşınarak ortaya konulan sanat yapıtı ile techne'nin 'teknik' kullanımına işaret eden sanat yapıtını da birbirinden ayrılmaktadır.*

Aristoteles'in mimesis kuramı, mimetik ürün üretme anlamına gelen sanatsal yaratma etkinliğinin yani *techne poietike*'nin (yaratma sanatı) bütün türlerine ilişkin olarak karşımıza çıkar.

Aristoteles, tragedyayı açıklarken *ethos* kavramına dayandırır. Ona göre bu kavram, tragedyanın ahlaksal bir sanat oluşuyla açıklanır. Oysa *Brecht*, tiyatro sanatını bir ahlak kürsüsü olarak görmez ve sahne üzerinden ahlak vaazları verilmesine karşıdır. Tiyatro tarihi, *Aristoteles*'den günümüze değin önceliği mimesis (hareketin taklidi) kavramına verir. Ancak *Brecht* mimesis kavramını önceleyen bir kavramı ortaya atar, gerçeklik. Elbette gerçeklik onunla birlikte dile getirilen bir kavram değildir. Tiyatro sanatını bu şekilde ele almasının nedeni, sanat kavramının özel bir gerçekliği yansıtmı biçimi olarak görmesinden kaynaklanır. Çünkü Marksist estetik düşünceye göre “(...) Gerçeklik önde gelir, onun yansıması, onun taklidi ise bundan sonra” (Tunalı, 2008:192). Burada kullanılan gerçeklik, toplum gerçekliğidir. Toplumun gerçekliği,

Tiyatro ve praksis kavramlarını ele aldığımız bu çalışmada, tiyatronun kökeni ve epik diyalektik tiyatronun ortaya çıkışına değin kapsamlı bir tarihsel araştırmanın yanı sıra, *Aristoteles*, *Hegel*, *Feuerbach* ve *Marks*'a uzanan praksis araştırması zorunlu oldu. Bu bağlamda, tez çalışmasına başlarken zorunlu olarak Marksist düşünce, dolayısıyla da Marksist estetik yöntem üzerinde durulmuştur.

Marksist düşünceye göre, emek-sermaye arasında tarihsel olarak gittikçe derinleşen diyalektik bir çatışma vardır. Bu üretim ilişkilerinin bir tarafında üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi, diğer yanda ise emeğini kiralayarak yaşamını sürdüren işçiler vardır. Marksistlere göre bu çatışmanın asal sorunu üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazidir ve dolayısıyla üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin ortadan kaldırılması gerektiğini savunurlar. Durum buyken, işçiler ürettikleri metalara yabancılaştığını savunan Marksistler, kapitalizme karşı işçi devriminin koşullarını yaratma peşindedirler.

Marksist düşünörlere göre, kapitalizm sanatı da kendine ait bir metaya dönüştürmüştür. Sanatı bir ihtiyaç değil de arz-talep ekseninde ele alan kapitalistler, sanatı kendi düşünceleriyle şekillendirmeye çalıştığını savunan Marksistler, bu

anlamda sanatın niceliğinin ve niteliğinin nasıl olması gerektiği üzerine teori ve pratik geliştirmeye çalışmışlardır.

Marksist düşüncenin tiyatro üzerindeki etkisi, karşımıza ilk politik tiyatro anlayışıyla çıkar; daha sonraları ise epik diyalektik yöntem olarak kendini geliştirir. Tiyatro sanatı ve bu düşünce arasındaki bağın gelişim evreleri üzerinde durarak, *Brecht*'in bilim çağının tiyatrosu adını verdiği anlayışa kadar ki gelişim süreci, dönemin toplumsal ve ekonomik yapısıyla birlikte araştırılmıştır. Elde edilen bu verilerle, Marksist estetik bakışın tiyatro sanatına nasıl yansıdığına çözümlemesine gidilmiştir. Marksist eleştirmenler öz olarak, tiyatro sanatının nasıl şekilleneceğini kuramcılar değil, yaşanan dönemin tarihsel, ekonomik ve siyasal koşullarının belirlediğini savunur. Yine aynı eleştirmenler, tiyatro tarihi boyunca kuramcı ve uygulayıcılar dönemin koşullarına göre ya bu düşünceye karşı çıkar, ya da bu düşünceyle birlikte hareket edildiği iddiasını taşımaktadırlar. Bu bağlamda bir sanat yapıtı inceliğinde, tarihsel olarak ele alınması gerekliliği öneminin yanı sıra toplumsal boyutunun öncelenmesi gerektiğini ve ekonomik dolayısıyla politik yanını derinlemesine incelenmesi gerektiğinin altını çizerler. *Terry Eagleton, Marks*'ın yazdığı '*Ekonomi Politikin Eleştirisine Bir Katkı*' adlı eserin önsözünden alıntı yaparak şöyle der.

İnsanlar yaşamlarının toplumsal üretiminde isteklerinden bağımsız ve zorunlu bazı ilişkilere girerler; girdikleri *üretim ilişkileri* kendi maddi üretim *güçlerinin* gelişiminin zorunlu bir evresine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tamamı, toplumun ekonomik yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimlerine tekabül eden yasal ve siyasal bir üstyapının üzerinde yükseldiği gerçek temelini oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullar. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değildir; aksine sosyal varlıkları bilinçlerini belirler (Eagleton, 2015:19).

Marks ve Engels, Marksist estetik üzerine kapsamlı bir çalışmaya girişmediler. Ancak ardılları tarafından bu düşüncenin estetik alandaki yansıması üzerine araştırma yaptılar. *Clara Zetkin*, '*Lenin Anıları*' kitabında, *Lenin*'in şöyle dediğini aktarıyor. "*Ben, kendimi barbar olarak gösterme cesaretine sahibim. Ekspresionizm'in, fütürizmin, kübizmin ve öbür 'izm'lerin yapıtlarını sanat dehasının en yüksek dışlamaları olarak değerlendiriyorum. Onları anlamıyorum, onlardan haz duymuyorum*" (Tunalı, 2008:272). Elbette ki *Lenin* bunları derken, sanatın bu alanıyla

ilgili entelektüel bilgisinin eksikliğini kastetmiyordu. *Lenin*'in anlamadığı ve haz almadığı durum, işçi sınıfının yararına olmayan estetik anlayışın kendisine anlamsız gelmesiydi.

Yine birinci bölüm içinde yer alan '*Politik Tiyatro*' alt başlığında, bu tiyatro anlayışının gelişim evreleri üzerinde durularak, tarihsel açıdan ortaya çıkışını tetikleyen politik ve ekonomik nedenler üzerinde durulmuştur. Politik tiyatro kavramının, *Aristoteles*'in sanat anlayışından neden ayrı bir yerde durduğu üzerine karşılaştırmalı olarak analizlere gidilmiştir. *Aristoteles*'in, '*Poetika*' eserinde yer alan mimesis ve katharsis kavramları ve bu kavramların politik, sosyolojik ve ekonomik karşılığı irdelenmiştir. *Augusto Boal*'in '*Ezilenlerin Tiyatrosu*' adlı eserinin tanıtım kapağında da dediği gibi "*Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi yanıltmaya çalışmaktadır –ve bu politik bir tutumdur*" (Boal, 2003). Bu bağlamda bakıldığında *Aziz Çalışlar*'ın söylemine de değinmek gerekir, "*Siyasal olmayan tiyatro, büyük toplumsal çatışmaların, tehlikeli alanların ve güç dengelerini örtbas etmek isteyen bir dönemin fazlasıyla siyasal bir istemidir*" (Çalışlar, 1993:186). *Onur Bilge Kula*, *Brecht*'ten yola çıkarak şunu der. "*(...) Politikleştiği gözlemlenen tiyatro, aslında daha önce de politik olmuştur. Fakat tiyatro daha önce dünyaya egemen sınıflar nasıl bakmak istemişlerse, öyle bakmayı öğretmiştir*" (Kula, 2014:88). Burjuva tiyatro anlayışının temellerinde şüphesiz *Aristoteles* ve *Hegel*'in sanat anlayışı vardır. Ancak şöyle bir gerçeklik var ki, tiyatro metinleri ister idealist, isterse de materyalist düşüncenin etkisiyle yazılmış olsun, ortaya çıkış nedenselliği politiktir.

Tiyatro tarihinin çıkış noktası Antik Yunan'dır. Bu dönemde tiyatro sanatı seyircisiyle olan ilişkisinde, etkisi altında olduğu idealist düşünceden kaynaklı olarak '*erdemli ol*', '*ölçülü ol*', '*tanrılar düzenine karşı gelme*' çünkü tanrılar, devlet ve ailen sende bunu bekliyor diye salık verir. *Brecht* ve geliştirdiği epik diyalektik tiyatro anlayışı bu anlayışa karşı çıkar ve bunun yerine öz olarak, "*düşün, sorgula, tartış, harekete geç ve değiştir*" der. *Brecht*, mimesis kavramının karşısına gestus, katharsise ulaşılması için gerekli olan özdeşleşmenin karşısına da yabancılaştırma kavramını konumlandırır. *Brecht*'in sanat anlayışı ise materyalist dünya görüşünden beslenir. "*Horkheimer* teorinin değerinin '*praksis ile kurduğu ilişkiye bağlı olduğunu*' söylemiştir" (Slater, 1998:41). Bu bağlamda *Brecht*'e göre, tiyatro sanatının işlevi burjuva sanat anlayışında olduğu gibi sadece dünyayı açıklamakla yetinmez; tiyatro o

koşulları değiştirecek durumların yaratımını da sunmalıdır. Bu konu epik diyalektik tiyatronun araştırıldığı tezin ikinci bölümünde burjuva tiyatro anlayışıyla karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Tezin ikinci bölümde, epik diyalektik tiyatro ile burjuva tiyatro anlayışının farklılıkları ve nedenselliği üzerine durulmuştur. Bu bağlamda, tiyatro sanatına getirdiği yenilikler ve dramaturgi anlayışı araştırılmıştır. Sahneleme anlayışı, epik dekor, epik müzik, yabancılaştırma, gestus ve seyirci ile kurduğu ilişki üzerine alt başlıklar oluşturularak incelenmiştir. Elbette, “*Sahne bu gün de yüksektedir; ama artık dipsiz bir uçurumdan yükselir gibi değildir; bir kürsüye dönüşmüştür. Şimdi yapılması gereken, bu kürsüye yerleşmektir. Durum budur*” (Benjamin, 2014:11-12). Sahne üzerindeki tartışmaya açık durumları, desteklemek veya tersini belirtmek için belgeleri yansıtarak, göstererek, çelişkileri derinleştiren “*Brecht, W. F. Haug’un deyişiyle, eleştiriyi bir tutum olarak her yönüyle ortaya koyan, haz veya eğlence ile bütünleştirmeyi başaran ender yazarlar veya düşünürlerden biridir*” (Kula, 2014:10). Tezin ikinci bölümünde, tiyatro sanatındaki tüm bu değişimlerin nedenselliğiyle ve tarihselliğiyle birlikte, Marksist düşüncedeki karşılığının analizi yapılmıştır.

Brecht sadece düşünmekle, sorgulamakla, tartışmakla yetinmez; tiyatroyu diyalektik bağlamda toplumsal değişime hizmet etmesi gereken estetik bir olguya dönüştürür. *Brecht*’in tiyatro anlayışına getirdiği bu yenilik, bir devrim niteliği taşımaktadır.

Tiyatro yöntemlerine getirdiği reformlar hep bir kavrama, mizansen bütünlüğü kavramına bağlıdır, o da bir konu kavramına, konu kavramıysa sahne-izleyici, oyuncu-izleyici ilişkisi kavramına, bu, tiyatro-tarih ilişkisi kavramına, o da bir felsefe kavramına bağlıdır. Bütün bu terimlerden, *Brecht*’in yöntem reformları tiyatro pratiğindeki bir devrimin sonuçları olarak kabul edilmelidir (Althusser, 2004:83).

Brecht’in amacı bilimsel bir yöntemle, burjuva toplumunun ters işleyen değerlerini seyirciye göstermek ve tartıştırmaktır. Yeni bilim çağının tiyatrosu, sahne üzerinde toplum düzeninin işlevsel mekanizmaları eleştirel bir şekilde gözler önüne sererek deşifre etmektir. *Brecht*,

Epik tiyatro, insanların birbirine karşı davranışındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle

sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışlarını yöneten toplumsal yasaları görünür duruma getirebilirsin. Beri yandan, epik tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilirsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatrodaki (Brecht, 1990:133).

Brecht, kendini ve sanat anlayışını Marksist olarak tanımlar. Yukarıda bahsettiği *değiştirme gücü praxis* kavramıyla açıklanabilir. Marksist terminolojiye göre praxis, “...*Diyalektik ve tarihsel maddeciliğin kurucusu olan Marks, daha önce düşünce ve teoriden ayrı ve bağımsız olan praksise yeni bir anlam kazandırmış ve onu teoriyle eylemin birliği olarak tanımlamıştır. Onda praxis, salt emekten farklı olarak, insana has özgür ve bilinçli yaratıcı faaliyeti tanımlar*” (Cevizci, 1999:713). Marksistler devrimci pratik etkinliğin, dünyanın anlaşılabilir kılınmasında ve dönüştürülmesindeki belirleyici rolünü vurgular. *Karl Marks ve Friedrich Engels*, ‘*Alman İdeolojisi*’ adlı eserin, 11. tezinde “*Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir*” (Marks ve Engels, 2013:17). Bu tezde Marksist düşünce ile Marksizm öncesi felsefelerin arasındaki temel farkı ortaya koyarak, *Marks ve Engels*’in yarattığı teorinin dönüştürücü karakteri, devrimci pratikle kopmaz bağı ifade edilmiştir.

Tüm bu veriler ışığında, epik diyalektik tiyatronun seyirciye yüklediği anlamın, estetik yanılsama yaratmanın ötesinde olduğunu görmekteyiz. Bu tiyatro anlayışı, seyirciyi edilgen durumdan çıkararak, sahnenin bir bileşeni olarak yeniden yapılandırmıştır. Sahnenin bir bileşeni olan “*Seyirci bir karar verici olarak, düşünme sürecine katılarak oyunla kurduğu uzlaşım ilişkisini parçaladığında tarihsel seçeneklerle kurduğu uzlaşım ilişkisini de parçalamış olacaktır*” (Karacabey, 2006:56). Burjuva tiyatro anlayışı ile epik diyalektik tiyatro anlayışını birbirinden bilinçli bir şekilde ayıran en önemli ayrım budur. *Walter Benjamin*, “*Brecht’in montaj ve yabancılaştırma etmenlerine dayanan epik tiyatro anlayışını da, seyirciyi daha etkin ve eleştirel bir konuma yerleştirdiği için savunmuştur*” (Bozkurt, 1995:198). Seyircinin sahneye eleştirel bir gözlemci olarak bakması için gerekli olan şey, şüphesiz yaratılan çelişkilerdir. *Brecht* bu çelişkileri, diyalektik bir sistemle seyirciye taşır. Bu çelişkilerin farkına varan seyirci sahnedeki duruma yabancılaşır, edilgen durumdan

çıkarmak ve eleştirel bir gözlemci konumuna gelir. *Brecht* tiyatrosunun praxis kavramıyla ilişkisi burada başlar. Bu kavram, seyircinin düşünce sistematiğine yansıtılır ve sahne üzerindeki çelişkili durum üzerinden seyircinin senteze gitmesini sağlar. Bu yöntem, (teori ve pratik bağlamda) tiyatro sanatında daha önceden uygulanmış bir teknik değildir. Bu teknik, Marksist düşüncede dünyayı dönüştürmek için teori ve pratiğin birlikte uygulanması yani, praxis kavramının somutlaşmış hali olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmada, epik diyalektik tiyatronun sahne bileşenleri ve teknikleri üzerinde durarak, bu bileşen ve tekniklerin Marksist düşünce ve estetik anlayışındaki yerlerinin karşılaştırmalı olarak analizi yapılmıştır. Bu bağlamda, zorunlu olarak burjuva sanat anlayışının üzerine şekillendiği idealist düşünce ve estetik anlayışına ile Marksist düşünce ve estetik anlayışı arasındaki çelişkiler de incelenmiştir.

Tezin amacı, özelde ‘*Sezuan’ın İyi İnsanı*’ adlı epik-diyalektik oyundaki praxis kavramı, genelde ise *Brecht* tiyatrosunda praxis’in önemine işaret edilerek, Marksist düşünceyle *Brecht* tiyatrosu arasındaki bağ araştırılmıştır. Böylelikle, *Bertolt Brecht*’in tiyatro anlayışı, bu anlayışın seyirci ile olan ilişkisi üzerine tanımlama yapmak için olanak sunacaktır. Bu bağlamda araştırma ve inceleme sonucu, elde edilen veriler analiz edilmiştir. *Onur Bilge Kula*, *Brecht*’in tiyatro anlayışını şöyle yorumlar “*Gerçekçi sanatçılar, insandaki ve ilişkilerdeki değişimlere ilgi duyarlar; bir başka anlatımla, sıçramalı çelişkilere dönüşen sürüp giden çelişkilere ilgi duyar*” (*Kula*, 2014:84). *Bu çelişkiler, seyircinin diyalektik bağlamda düşünmesi ve yargıya varmasında etkilidir.* Kaynaklardan yapılan alıntılar, Marksist düşünce ve epik diyalektik tiyatro ilişkisine dair saptamalar, tez çalışmasının düşünsel boyutu üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. *Brecht*, tiyatro anlayışında ve oyunlarında kapitalist sisteme dolayısıyla burjuva iktidarlarına eleştirel yöntemle yaklaşarak çelişkileri ortaya çıkarır. *Mans Mayer*’in ‘*Brecht’i Anımsamak*’ adlı eserinin son sayfasında *Brecht*’ten şu alıntıyı yapar, “*Çok az şey yapabildim. Ama ben olmasaydım, iktidardakiler kendilerini daha güvende hissedirdi, bunu umdum*” (*Mayer*, 1998:103).

Ele aldığımız ‘*Sezuan’ın İyi İnsanı*’ adlı oyununun incelemesi aşamasında, oyun kişilerinin, birbirleriyle, toplumla ve yaşadıkları dönemle ilişki ve çelişkileri, Marksist estetik kuramın temel ilkeleri doğrultusunda incelenmiştir. Oyun metni, kapitalist üretim ilişkileri karşısında topluma ve kendilerine yabancılaşan dolayısıyla

da yalnızlaşan bireylerin çelişkileri üzerinden ilerler. Sahne üzerindeki devinimler, edilgen durumdan çıkan seyircinin algısına sunularak senteze gidebilmesini sağlar.

Brecht, 'Sezuan'ın İyi İnsanı' oyununda, 'Sonsöz' kısmında geçen "(...)Siz kendiniz düşünün bütün bunları, Ne türlü yardım etmeli ki iyilere bu dünyada Doğru dürüst yaşayabilsin ömrü boyunca. Sayın seyirciler, hadi, bir son bulun bu oyuna. Güzel bir son olmalı, olmalı, olmalı, olmalı" (Brecht, 1997:241) replikleri aslında praksisin önsözü olarak da okunabilir. Brecht, burjuva tiyatro anlayışındaki gibi seyirciye bir mesaj dayatmasında bulunmaz. Kapitalist sistemin çelişkileri üzerinden tez ve antitezi sunarak, seyircinin sentez yapmasının önünü açar. Brecht'e göre, teorik bilgi pratik koşullarla sentezlenmediği sürece işlevsizdir. Bu oyunda, kapitalist sistemin insan ilişkileri üzerindeki etkisi ele alınarak değiştirilmesi gereken koşullar üzerine yargı seyirciye bırakılır.

I. BÖLÜM

MARKSİST DÜŞÜNCE VE POLİTİK TİYATRO

1.1. Marksist Düşünce

Marksist felsefe, sınıf mücadelesinin temelinde yatan emek-sermaye çatışmasının, tarihsel, diyalektik ve materyalist düşünce sistematiğidir. Marksist düşünce sistematiğine göre, üretici güçler ve üretim araçlarını elinde bulunduran güçler arasında, sürekli olarak bir çatışma vardır. Dünya üzerindeki haritaların değişiminden, ücretli işçinin zam veya sosyal haklarının tanınması talebine kadar tüm olgular bu çatışmadan kaynaklıdır. *Server Tanilli, 'Yüzyılların Gerçeği ve Mirası'* adlı eserinin I. cildinde şöyle der. “*Tarihi yapan cihangir komutanlar değil, üretim araçlarının mülkiyetinden doğan sınıflar mücadelesidir*” (Tanilli, 1994:39). İnsanlık tarihinde, ilkel komünal toplum dönemi dışında kalan tüm zaman dilimi, sınıflar arası bu çatışmanın sonucuna göre şekillenmiştir. “*Tarih, aslında, sınıflar arasındaki ekonomik savaşların tarihidir*” (Gökberk, 2007:411).

Şimdiye kadarki tüm yazılı tarih sınıf mücadelelerinin, bazı toplumsal sınıfların öteki toplumsal sınıflar üzerindeki egemenliğinin ve zaferinin tarihi olmuştur. Sınıf mücadelesinin ve sınıf egemenliğinin temelleri -özel mülkiyet ve anarşik toplumsal üretim- var olduğu sürece bu durum sürüp gidecektir. Proletaryanın çıkarları bu temellerin yıkılmasını gerektirir; dolayısıyla, örgütlü işçilerin bilinçli sınıf mücadelesi bunları hedef almak zorundadır: Her sınıf mücadelesi siyasal bir mücadeledir (Lenin, 2014:69).

Mülkiyet ve üretim ilişkilerinden doğan mücadele, harita değişimleri ve sosyal hak talebinin yanı sıra toplumların siyasi tarihini de şekillendirmiştir. “*Geçmişteki tüm mülkiyet ilişkileri, tarihsel koşulların değişmesiyle birlikte sürekli olarak tarihsel değişikliğe uğramıştır. Örneğin, Fransız Devrimi, feodal mülkiyetin yerine burjuva mülkiyetini geçirmiştir*” (Marks ve Engels, 2008:66).

Sınıflar arası çelişkiden kaynaklı çatışmanın tarihi, neredeyse insanlık tarihiyle yaşıt olmasına rağmen, bu olguyu bilimsel temelde ele alarak inceleyen *Karl Marks* ve *Friederich Engels* 1848 yılında ‘*Komünist Manifesto*’yu yayınladı. Manifesto ilk satırında “*Avrupa’ya bir heyula korku salıyor: Komünizm heyulası*” (Marks ve Engels, 2008:47) saptamasıyla, geniş işçi yığınlarına seslenir. O güne dek, sadece

Avrupa’da değil tüm dünyada, ulusların ve toplulukların arasında geçen hak arama ve din kurumu üzerine şekillenen savaşlar, artık siyasi bir kimliğe bürünmüştür. Fabrikalarda ve tarım alanlarında çalışan işçiler, üretimden gelen gücünün farkına varmıştır. Bu farkındalık şüphesiz Marksist düşünce tarafından oluşturulmuştur. Başta Avrupa’da yankı bulan ‘*Komünist Manifesto*’, son satırında işçilere seslenerek, “*Bütün ülkelerin işçileri, birleşin*”(Marks ve Engels, 2008:47) sloganıyla örgütlü mücadele yapılması gerektiğinin altını çizer. Ancak, örgütlü hareket etme eylemi, tarihin hiçbir döneminde kolay olmaz. Din, milliyet, ulusal sorunlar, yazılı veya yazısız kanunlar, her zaman sınıf kimliğinin oluşmasının karşısında bir engel oluşturmuştur. İşçi sınıfının taleplerinin çok net olmasına rağmen, yukarıda sayılı faktörler, sınıf mücadelesinin karmaşık bir hal almasına neden oluyordu.

Marksizm, görünürdeki bu labirent ve kaosu yöneten yasaları keşfetmenin anahtarını, yani sınıf mücadelesi teorisini sunmuştur. Ancak bir toplumun ya da toplumlar kümesinin tüm üyelerinin bütün çabalarının ve özelemlerinin incelenmesi durumunda, bu çabaların sonuçlarına dair bilimsel bir saptamada bulunulabilir. Çatışan çabalar, her bir toplumun bölündüğü sınıfların konumlarındaki ve hayat tarzlarındaki farklılıktan kaynaklanır. ‘Bugüne kadar var olan tüm toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir’ diye yazıyordu Marks, *Komünist Manifesto*'da (Lenin, 2014:21).

Marksizm’e göre sınıf çatışmasını besleyen en önemli sorun, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyettir. Üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin kalkması, üretenin söz sahibi olması olarak da okunabilir. Bu araçları elinde bulunduran burjuvazinin, fabrikada söz sahibi olduğu kadar ülkenin yönetiminde de söz hakkı vardır. “*Kapitalist olmak, üretimde salt kişisel konuma değil, toplumsal konuma da sahip olmak demektir*” (Marks ve Engels, 2008:47). Marksizm, burjuvazinin elindeki fabrikalarda işçi sınıfının söz sahibi olmasından bahsederken, aynı zamanda da işçilerin ülke yönetiminde söz sahibi olmasından da bahseder. Toplumsal konum, burjuvalar tarafından oluşturulmuş hükümet ve bu hükümetin oluşturduğu devlet aygıtından başka bir şey değildir. “*Ama mülkiyetsizlik ve mülkiyet arasındaki karşıtlık, emek ve sermaye karşıtlığı olarak anlaşılmadıkça, henüz etkin bağlantısı, içsel ilişkisi içinde kavranmamış, henüz çelişki kavranmamış önemsiz bir karşıtlıktır*” (Marks ve Engels, 2009:32). Bu çelişkinin işçi sınıfı tarafından kavranıldığında ise, burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki çatışma şiddetini artıracaktır. Marksizm’e göre, işçi sınıfı bu mücadeleden başarılı bir şekilde çıkması, üretim araçlarının toplumsallaşmasıyla

sonuçlanır. “*Üretim araçlarının toplumlaştırılması da, sınıf ayrılıklarını kesin olarak ortadan kaldıracaktır. Böylece tarihin zorunlu gidişi sosyalizm ile sona erecek, bununla zorunluluktan özgürlüğe geçiren adım da atılmış olacaktır*” (Gökberk, 2007:411).

Marks, kapitalist dünyanın iktisadi yasalarını deşifre ettiği ‘*Kapital*’ adlı eserinde, aynı zamanda işçilerin üretimden gelen gücünün farkındalığını da ortaya koyar.

Marks, *Kapital*’in önsözünde, bu çalışmanın nihai amacı modern - yani kapitalist burjuva- toplumun ekonomik işleyiş yasasını ortaya koymaktır” diye yazar. Tarihsel olarak belirlenmiş verili bir toplumun üretim ilişkilerini ortaya çıkış, gelişme ve çöküş süreçleri içinde incelemek Marks’ın ekonomi öğretisinin özü budur. Kapitalist toplumda baskın olan, meta üretimidir. Dolayısıyla Marks’ın analizi, metanın analiziyle başlar (Lenin, 2014:23).

Sosyalist toplumu, komünist topluma giderken bir aşama olarak gören Marksist düşünce, ekonomik, sosyal ve kültürel ilişkilerin, diyalektik ve tarihsel materyalist anlayışla tahlil edilmesini öngörür. Ancak Marksist düşünce bu ilişkileri tahlil etmek ile yetinmez. Üretim ilişkilerine, emek-sermaye karşıtlığı ve çelişkisi üzerinden yaklaşır. Kapitalizmin, ağır aksak işleyen tüm çarklarını deşifre ettikten sonra, işçi sınıfının tarihsel çıkarları doğrultusunda alaşağı edilmesini savunur. Üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazinin demokrasi anlayışına karşı çıkarak, bunun yerine işçi sınıfının iktidarını savunur. Bu da üretenlerin söz sahibi olduğu sosyalist toplumu işaret eder. Tüm bu bakışın altında yatan, emek sermaye çelişkisi, meta ve artı değer ilişkisinde görülebilir. Üretim araçlarını elinde bulunduran burjuva sınıfı, artı değer kavramıyla işçiyi üretilen metaya karşı yabancılaştırır.

Meta, öncelikle ihtiyaç için üretilen tüm mallardır; ama aynı zamanda da başka bir şeyle değişim değeri de vardır. Bir metanın yararlılığının ölçüsü, onun kullanım değeridir. Metalar, kapitalist sistemde üretilen değer bütünüdür. “*Değerin büyüklüğü toplumsal bakımdan gerekli emek zamanı ya da başka bir deyişle belirli bir metanın, belirli bir kullanım değerinin üretilmesi için toplumsal bakımdan gerekli emek zamanı tarafından belirlenir*” (Lenin, 2014:23). Üretilen metanın kullanım değeri, üretim aşamasında verilen emeğin değeriyle ölçülür.

Değerin büyüklüğünün emek-zamanı ile saptanması, işte bu nedenle, metaların nispi değerinde görünürdeki dalgalanmaların altında yatan

bir sırdır. Bunun keşfi, emek ürünlerinin değer büyüklüklerinin belirlenmelerinin salt rastlantıya bağlı bir şeydir sanısına son vermekle birlikte bu belirlemenin içinde yer aldığı biçimi hiç değiştirmez (Marks ve Engels, 2009:148-149).

Kapitalist toplumda işçiler, kendi gereksinimlerinin ötesinde, satılacak mallar üretir. İlkel komünal dönemde, sadece kendi gereksinimleri olan malları üretip değiş-tokuş yoluyla ihtiyaçlarını karşılayan insanlar, günümüzde pazar için metalar üretmektedir. Kapitalist sistemde, meta üretimi süreklidir. “*Meta üretiminin gelişiminde belirli bir aşamaya ulaşıldığında, para sermayeye dönüşür*” (Lenin, 2014:23). Marksizm’e göre üretim araçlarını elinde bulunduran ayrıcalıklı sınıf burjuvazi, belli bir ücret karşılığında kiraladığı işçilerle bu sürekliliği sağlar. “*Kapitalist, emek-gücünü, kullanmak için satın alır; kullanılan bu emek gücü, emeğin kendisidir. Emek gücünü satın alan, satıcıyı çalıştırarak bu emek gücünü tüketir. Çalışarak, emek-gücü sahibi, daha önce yalnızca potansiyel olan emek-gücünü fiili eyleme geçirir, işçi olur*” (Marks, 1978:165). Kapitalistin, üretim için kiraladığı işçi, fabrikada, atölyede veya tarım alanlarında sürekli üretim halindedir. Bu ürettiği metalar pazara sürölür. Marks, bu döngüyü şöyle açıklar.

Kapitalistimizin gözünde iki amaç vardır: önce, değişim-değeri olan bir kullanım-değeri üretmek ister, yani satılacak bir mal, bir meta üretmek ister; sonra değeri, üretimde kullanılan metaların toplam değerlerinden fazla olan bir meta üretmek ister; yani ürettiği şeyin değeri, serbest piyasadan satın aldığı üretim araçları ve emek gücünden fazla olmalıdır. Amacı yalnız kullanım-değeri değil, onunla birlikte meta üretmektir; yalnız kullanım değeri değil, değer üretmektir; yalnız değer değil, aynı zamanda artı-değer üretmektir (Marks, 1978:172).

İşçi daha çok artı-değer üretmesi için aynı ücret karşılığında daha fazla çalıştırıldıkça, daha fazla meta üretir. Bu durumda, pazara daha fazla meta sunar. Daha fazla meta, artı-değer anlamına da gelir, bu artı-değer ise sermayenin kendisini oluşturur. Sonuç olarak, daha fazla artı-değer, daha fazla sermaye demektir.

Kapitalist, parasını, yeni ürünün maddi öğeleri ve emek-sürecinin öğeleri olarak hizmet edecek metalarla geçirmekte, canlı emeği bunların ölü cevherleri ile birleştirmekle, aynı zamanda değere dönüştürür, yani geçmiş, maddeleşmiş ve ölü emeği, sermayeye, kendi kendinin değerini artıran bir değere, üreyip çoğalan canlı bir canavara dönüştürür (Marks, 1978:180).

Artı-değer, emek gücünü belli bir ücret karşılığında kiralayan işçinin aldığı ücret ve diğer üretim masrafları ile üretilen metanın değeri arasındaki sürekli derinleşen uçurumdur. Artı-değer, üretim aracını elinde bulunduranın kârı, sermayesi ve sürekliliğidir. “*Sermaye, burjuva toplumunun evrensel olarak egemen ekonomik gücüdür*” (Marks ve Engels, 2008:121).

Artı-değer öğretisi kapitalist ekonominin yaslandığı ana kolonlardan biridir. “*İşçinin emeğiyle yaratılan sermaye işçiyi ezer, küçük mülk sahiplerini iflasa sürükler ve bir işsizler ordusu meydana getirir* (Lenin, 2014:84). Marksist düşünceye göre, yaratılan işsizler kapitalizmin yedek ordusudur, emekçileri terbiye etmek için bir araçtır. *Marks*, bu ekonomik sistemin yerine, üretim araçlarının sınıfsal açıdan el değiştirildiği, bu araçlar üzerindeki özel mülkiyetin kaldırıldığı ve tüm insanların özellikle de emeği ile varolan insanların haklarının gasp edilemeyeceği yeni bir toplumsal, siyasal ve ekonomik sistem önerir; bu bağlamda devrimci mücadele verilmesi gerekliliğinin altını çizer.

Kapitalist üretim anlayışının, emek sömürsü üzerine kurulu olduğunu tahlil eden Marks, bu sömürü düzeninin ortadan kaldırılması için mücadele yöntemleri geliştirir. İşte *Marks*'ı kendinden önceki filozoflardan ayıran özelliği budur; praksisle ilişkisi de burada başlar. Marksizm, sadece var olan durumu tahlil etmekle yetinmez, bu tahlil üzerinden mücadele yönteminin dinamiklerini de ortaya çıkarır.

Marksizm, toplumsal sistemin bütününe hem yapısını hem de değişim dinamiklerini ve böylelikle de bu sistemin kökenlerini ve gelecekte alacağı olası biçimleri açıklamaya çalışır. Marksizm bunu yaparken aynı zamanda bize kapitalizmin sürüp gitmesinden kazançlı çıkan küçük bir azınlığın, bu sistemin köklü bir değişimle yıkılmasından kazançlı çıkacak büyük çoğunluğun yaşayış ve düşünüş biçimlerini cebren veya hile ile nasıl denetlediğini de öğretir ve son olarak Marksizm bizi yöntemle (diyalektik) ve pratikle (sınıf mücadelesi) donatarak sürekli değişen olan topluma dair çıkarımlarımızı güncellememizi sağlar ve böylelikle de toplumun en arzu edilir noktaya taşınması çabasına yardımcı olur (Ollman, 2006:28).

Marksizm, günümüz toplumun ekonomik gelişim yasalarına dayanarak öne kapitalist üretim ilişkilerinin ve toplumun mutlak suretle sosyalist topluma dönüşeceğini öne sürer. Kapitalin toplumsallaşması süreci nasıl işlemişse, emeğin toplumsallaşma süreci de o şekilde kaçınılmazdır ve emeğin toplumsallaşması,

sosyalizmin kaçınılmaz doğuşu için maddi temel sağlayacaktır. Emeğin toplumsallaşması, sonucu siyasal iktidarın işçiler tarafından ele geçirilmesiyle sağlanılacağı öngörülür. Emek toplumsallaşınca, meta da toplumsallaşır. Metanın toplumsallaşması ise işçinin, yaratılan metaya yabancılaşmasının önüne geçer. *“Üretimin toplumsallaşması zorunlu olarak üretim araçlarının toplumun mülkü haline gelmesine, mülksüzleştirilenlerin mülksüzleştirilmesine yol açar”* (Lenin, 2014:34). Bu durum, kapitalist sistemin temsilcileri olan burjuvazi tarafından kabul edilebilir bir durum değildir.

Sosyalist iktidar, fabrikaları ve tarım alanlarını diğer adıyla tüm üretim araçlarının kamulaştırılarak, devlet eliyle işletilmesidir. Bu sisteme göre işçi, çalıştığı fabrikada ve dolayısıyla devlet yönetiminde söz sahibi olacaktır. *“Sosyalizm, sınıfları ortadan kaldırmakla devletin ortadan kaldırılmasının da önünü açacaktır”* (Lenin, 2014:36) dolayısıyla devletin ortadan kalkması, özel mülkiyetin, sınırların, sınıfların ve sömürünün tamamen ortadan kalkması anlamına gelir. Bu sistemin adı da komünizmdir.

Marks ve Engels ‘Komünist Manifesto’da, insanlığın kurtuluşu için öngördükleri sosyalist ekonomik anlayışa yöneltilen eleştirilere şöyle karşılık verir. “Özel mülkiyete son vermek istememizin karşısında dehşete kapılıyorsunuz. Oysa sizin bugünkü toplumunuzda, özel mülkiyet halkın onda dokuzu için daha şimdiden yok edilmiş bulunuyor; özel mülkiyetin bir avuç insan için var olmasının tek nedeni, o onda dokuz için var olmamasıdır” (Marks ve Engels, 2008:121).

Özel mülkiyete ve onun üretim ilişkilerine karşı çıkan Marksistler, özel mülkiyet yerine kamulaştırma taraftarıdır. Üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazinin tüm imtiyazlarına karşı çıkarak, üretenlerin tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik çıkarlarını gözetirler. Kapitalist ekonomik sistemin, yedek işgücü olarak isimlendirdiği işsizlerin, komünist toplumda üretime dâhil edilerek, hem çalışma saatlerini azaltmayı hem de işsizlik sorununu ortadan kaldırılmasını planlar. Marksistler, yeryüzündeki savaşların, yoksulluğun ve yoksunluğun kaynağının, kapitalist üretim ilişkilerinde saklı olduğunu ve de bunun değişiminin ancak komünist toplumla mümkün olacağını savunurlar.

Komünist toplum, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyete son verip, kolektif üretim yapan bir toplum olduğu iddiasındadır. Bu toplumun yaratılması ise ancak işçi yığınlarını eyleme geçirebilecek, devrimci bir komünist parti öncülüğüyle mümkündür. Böylelikle burjuva sınıflı toplumu son verilir, bununla birlikte kapitalist üretim ilişkilerine de son verilir. Kapitalist toplumun her evresinde var olan ve Marksistlerin, örgütlü şiddet olarak tanımladığı devlet kavramına da son verilir. *Lenin*, devlet örgütlenmesinin nasıl sonlandıracağını *Engels'in, 'Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'* adlı eserinden yola çıkarak şu şekilde açıklar. “Üretimi üreticilerin özgür birlikteliği temelinde örgütleyen toplum, tüm bir devlet aygıtını ait olduğu yere, Antik Eserler Müzesi'ne kaldırıp çıkırcık ile tunç baltalanın yanına koyar” (Lenin, 2014:37). Marksistler tarafından, komünist toplum temel olarak, sınıfların olmadığı, devletin ve buna bağlı olarak da sınırların ortadan kalktığı, özgür birlikteliklerle toplumsal üretimin yapıldığı, toplumsal mutabakat gereği adalet kavramı karşısında tüm yurttaşların eşit olacağı savunulur.

Marksist düşünce, burjuvazinin ve onun kültürünün oluşturduğu tüm ilişkilerin toplumsal bir dönüşümle değiştirilmesini savunur. Bununla birlikte burjuva toplumunun oluşturduğu, kültür, ahlak, sanat ve edebiyat anlayışının da değişimini savunur. Doğa olaylarını, insan ve toplum ilişkilerini, dolayısıyla bu ilişkilerin tarihsel bağlamını, evrimsel ve diyalektik olarak yorumlar. Marksist düşünceye göre, diyalektik ve evrimsel bakış, maddenin asıl özündeki gelişmenin incelenmesi durumudur. Bu gelişme de ancak karşıtların birliği ve savaşımı ilkesiyle mümkündür. Marksistlere göre, toplum tarihi ve toplumsal birliktelikler rastlantılar yığını değil, ilişkiler yumağıyla birbirine tarihsel ve evrimsel olarak bağlanmış birlikteliklerdir.

Marksist açıdan, tüm bu kozmos içerisinde, sanatın ve dolayısıyla estetik anlayışın, ekonomik yapıyla bağı olduğunu savunulur. Bu bağ, diyalektik ve tarihsel materyalist bakışla ele alınarak incelenebilir.

1.2. Diyalektik ve Tarihsel Materyalist Yöntem

Diyalektik, *Efesli Heraklitos*'un, evrende her şeyin hareket halinde olduğunu ve bu eylem sırasında değiştiği fikrinden doğmuştur. Bu düşünce, *Friedrich Hegel* tarafından ele alınarak geliştirilmiştir. *Hegel*'in ilk ortaya attığı görüş, düşüncenin hareketidir. Marksist düşünceye göre, diyalektiğin birinci yasası diyalektik

değişmedir. Bu düşünceye göre, evrendeki tüm şeyler, hareket halindeyken birbirleriyle ilişki halindedir. Dolayısıyla, girdikleri ilişki oranında zorunlu olarak değişim gösterirler. “(...) Diyalektiğe göre, birinci yasa, hareketin ve değişimin hiçbir şey olduğu gibi kalmaz, hiçbir şey olduğu yerde kalmaz kuralının saptanması, ortaya konulması ise de, şimdi biliyoruz ki, bu yasa, şeylerin yalnız birbirine dönüşerek değil, ama kendi karşıtlarına dönüşerek değişmesiyle açıklanır” (Politzer, 2009:191). Hegel idealisttir. Yani tin’e verdiği önem birinci sıradadır. Hegel’in çözümlediği evren, maddeleşmiş bir fikirdir. İdealist bakış açısının gerektirdiği gibi, ilkin tin vardır; tin evreni bulur. “Düşünce gibi varlık da diyalektik oluşan bir süreçtir” (Gökberk, 2007:388).

Alman düşünürü Friedrich Hegel (1770-1831), idealist dünya görüşü içinde, bilimlerde ortaya çıkan değişikliği anlayarak diyalektiği ilk geliştiren düşünür oldu. O, Heraklitos’un eski görüşünü yeniden ele alarak, bilimsel ilerlemelerin de yardımıyla, herşeyin hareket halinde ve değişmekte olduğunu, hiçbir şeyin soyut olmadığını, tersine herşeyin birbirine bağlı olduğunu farkettiler, böylece idealist diyalektiği yarattılar. Hegel, düşüncenin hareketini ilk kavrayandır, O, idealistti, çünkü ilk yeri, ilk önemi ruha veriyordu; öyleyse, o kendine özgü bir hareket ve değişim anlayışı ortaya koymuş oluyordu. O, maddedeki değişimlerin, ruhtaki değişimlerle varolduğuna inanıyordu. Ona göre evren, maddeleşmiş düşünceydi ve evrenden önce, evreni ortaya çıkarıp belli eden bir ruh vardı (Nutku, 2007:120-121).

Hegel tarafından geliştirilen idealist diyalektik görüşe, Marks ve Engels taban tabana karşı çıkışla, tarihsel ve materyalist bir bakışla diyalektik düşünceyi tekrar yorumlamışlardır. Diyalektik’in ikinci yasasına göre, hiçbir şey kesin, mutlak ve kutsal değildir. Diyalektik için her şey değişir, olduğu gibi kalmaz. Yine Heraklitos’un aynı nehirde iki kez yıkanılmaz söyleminin altında anlatılmak istenilen; aynı nehre ikinci kez girildiğinde hem suyun değişmiş olacağı, hem de girenin değişmiş olacağıdır.

Marks ve Engels’e göre diyalektik kavramı, şeyleri incelerken tarihsel boyutunu göz ardı etmez. Şeyler hakkında açıklama ve tanıma yapmak için bilimin imkânlarını sonuna kadar kullanır. “Diyalektik felsefeye göre hiçbir şey nihai mutlak ve kutsal değildir. O, her şeyin geçici hareketini gözler önüne serer; kesintisiz bir oluş ve yitip gitme, aşağıdan yukarıya sonsuz bir yükselme süreci dışında hiçbir şey onun önünde duramaz” (Lenin, 2014:18). Diyalektik, şeylerin başlangıcını ve sonunu,

nereden geldiklerini ve nereye gittiklerini araştırırken, inceleme ve gözlem yapma aracıdır da denilebilir.

Hem *Hegel*, hem de *Marks*, tarihsel karşıtlıkları diyalektik açıdan çözümleyerek ilerleme sağladılar. Ancak, *Hegel*'in bakış açısıyla tarih kavramını ele aldığımızda tinsel nitelikli ilkelerin idealist bir çözümlemesiyle karşılaşırız. *Hegel*'e göre, madde yoktur, her şey tanrısal olanla ilintilidir ve gördüğümüz her şey bir düşüncenin eseridir. *Hegel*'in idealist düşüncesinden yola çıkarak, şu saptama yapılabilir: evrenin oluşumu da madde ile değil, düşünceyle başlamıştır ve tarihi başlatan şey düşüncedir. *Marks*'ın düşüncesine göre, evrenin oluşumu madde ile başlar. Tarih ise günümüze kadar süregelen tüm pratiklerin toplamıdır. Bu pratiklerin temelinde ise üretim araçlarından kaynaklanan sınıf çatışması yatar. Bu bağlamda, *Marks*'ın tarih ve diyalektik anlayışı, *Hegel*'in tarih ve diyalektik anlayışı gibi kadenci bir bakış açısıyla tanrısal olmaktan öte, tarihin değiştirilebilecek olduğunu savunur. “*Diyalektik, iyi gözlemler ve iyi inceleme yapmamızı sağlayan bir düşünüş, uslamlama, çözümleme yöntemidir; çünkü diyalektik, her şeyin kaynağını araştırmaya ve onun tarihini anlatmaya bizi zorlar*” (Politzer, 2009:190). Bu bağlamda, Marksist düşüncenin başat öğretisi, materyalist tarih anlayışıdır.

Hegel ve *Marks*'ın diyalektik konusunda taban tabana zıt oldukları nokta, materyalist düşünce yapısından kaynaklanır. Bu zıtlık, idealizm ve materyalizmin zıtlığıdır. *Hegel*'in savunusuna göre, doğada, toplumlarda veya tarihte her şey düşüncenin hareketi ve yansımasıdır. “*(...)Marks için, maddesel dünya, her türlü düşüncenin dışında ve bağımsız olarak vardır; ve madde içinde tezler, antitezler, geçici sentezler olarak sonuçlanırlar; bu sentezler de tarihsel evrimin evreleridirler*” (Ergun, 2006:68). Materyalist diyalektik yöntemine göre diyalektiğin alanı, düşüncenin hareketine bağlı olarak değil, maddenin hareketine bağlı olarak gerçekliğini bulur ve gösterir. “*Marks ve Engels'in diyalektiğinin Hegel diyalektiği ile özdeş olduğu anlamına gelmez: Gerçekte Marks ve Engels, Hegel diyalektiğinden sadece onun rasyonel çekirdeğini aldılar, Ama Hegel'in idealist kabuğunu bir kenara attılar ve modern bilimsel bir biçim vererek diyalektiği daha da geliştirdiler*” (Stalin, 1995:7).

Karl Marks, gerçek dünyayı ya da bütün somutluğu evrensel ilkedен türeten *Hegel*'in idealist felsefesine karşı çıkarken dayandığı maddeciliğin ifadesini, ilk önceleri Feuerbach'ın (1804-1872)

maddeci felsefesinde buluyordu. Fransız mekanik maddeciliğinin etkisini taşıyan Feuerbach'a göre, doğayı ve doğanın bir parçası olan insanı ve toplumu yaratan, Hegel felsefesindeki evrensel ilke değildir; tersine, evrensel ilke, doğa tarafından ya da doğadaki insanlar tarafından yaratılmıştır. Marks, Hegel'in görüşünü eleştirirken Feuerbach'ın bu maddeci görüşünden yararlanmış, fakat bu görüşün de eksikliğini ve gerçeği açıklamadaki yetersizliğini ortaya koymuştur. Çünkü Fransız mekanist maddeciliği ve Feuerbach'ın maddeci görüşü, evrende var olan bütün şeyleri ve bu şeyler arasındaki ilişkileri, değişimleri ve hareketleri, daha doğrusu tarihleri içinde görüp kabul etmiyorlar; durgun (statik) durumların ve tekrarlı olayların yasaları olan mekanik biliminin yasalarıyla dünya gerçeğini, yaşantı gerçeğini açıklamak istiyorlardı (Ergun, 2006: 70-71).

Feuerbach'ın materyalizm anlayışındaki bu eksikliği, kusurlarını ve tek yanlılığını gören *Marks*, toplum bilimini, materyalist temelle uyumlu hale getirilmesini sağlayarak, bu temel üzerinde yeniden kurmanın zorunlu olduğu kanısındaydı. Materyalizm, genel anlamda, varlığın bilincin ürünü değil bilincin varlığın ürünü olduğunu savunduğuna göre, insan hayatına uygulanan materyalizmin, toplumsal bilinci toplumsal varlığın ürünü olarak açıklaması gerekliydi.

Çünkü *Marks*'a göre insan, duyular taşıyıcısı bir varlıktır, yani insanın duyulu-duyusal bir yapısı vardır. Ve *Marks*'a göre maddecilik, insanı 'duyusal madde' olarak görmektir. Ve bu duyusal madde, belirli bir toplumsal yaşantı içindedir; insanın üretmesi, bölüşmesi, tüketmesi bu toplumsal yaşantı içinde gerçekleşmektedir; kısacası insan doğayı dönüştürmektedir. Dönüştürürken soyutlamalar yaratmakta ve onlardan yararlanmaktadır. Böylece *Marks*, felsefe ile ekonomi politik arasındaki karşıtlığı aşmış oluyordu. Çünkü Feuerbach'ın soyut insanından somut, tarihsel, toplumsal insana geçtiği için *Marks*, Feuerbach'ın doğalaştırıcı antropolojisini aşıyordu. Çünkü *Marks*'a göre, Feuerbach'ın ilgilenmediği tarih insan varlığının temeliydi ve insan, insan tarihinin üreticisiydi (Ergun, 2006: 72-73).

Marksistler, tarihsel materyalist anlayışının keşfi, materyalizmin toplumsal alanı kapsayacak şekilde tutarlılık ve süreklilik kazanması, ilk tarihsel saptamaların iki asal kusurunu ortadan kaldırdığını savunurlar. Birincisi, insanların tarihsel eylemlerinin arkasındaki ideolojik güdülerini incelemekle yetinerek, bu güdülerin kökenlerine inmemektedir. Ne toplumsal ilişkiler sisteminin gelişimini yöneten nesnel yasaları kavrayabiliyor, ne de bu ilişkilerin köklerinin maddi üretimin ulaştığı gelişim

düzeğine dayandığını görüyorlardı. İkinci olarak da, oysa tarihsel materyalizm toplumsal yaşam koşullarını ve bu koşullarda meydana gelen değişikliklerin ilk kez bilimsel bir yöntemle ele alınıp incelenmesine olanak vermiştir. “Doğadaki hareket ve gelişme, bunların yarattığı yeni olaylar, yeni biçimler, daha doğrusu yeni gerçekler zaman gerçeğini ortaya çıkarmış ve tarihi meydana getirmiştir” (Ergun, 2006: 72).

(...)Marks’a göre düşüncenin diyalektiği, maddenin ya da maddesel şeylerin diyalektiğinin bir yansımasıdır ancak. Marks’ın kendisi bu durumu şöyle açıklıyor: “Fikir adı altında özerk bir süreç olarak gösterdiği düşüncenin süreci, Hegel’e göre, ancak düşüncenin dış bir olayı olan gerçeğin yaratıcısıdır. Bana göre, fikirlerin dünyası, insan düşüncesinde yansımış maddesel dünyadan başka bir şey değildir.” Görülüyor ki “baş aşağı yürüyen diyalektiğin ayaklarının üzerine konması”, maddeyi düşünceden üreten Hegel’in idealist diyalektiğine karşı, düşünceyi maddeden üreten maddeci (materyalist) diyalektiğin ortaya çıkması demektir. Aslında bu, hem Hegel’den esinlenen hem Hegel’e karşı koyan Marksizmin doğuşudur (Ergun, 2006:68-69).

Hegel’ci diyalektiğin savunduğu, zihin idealar dünyasına aittir düşüncesine karşı çıkan Marks, bu anlayışı materyalist diyalektik düşünceyle reddedilmiştir. “(...)Hegel için, nesnel gerçeğin diyalektik süreci doğada, tarihte, toplumlarda cisimleşmiş ya da açığa vurulmuş düşüncenin hareketinden başka bir şey değildir” (Ergun, 2006:68). Materyalist düşünceye göre ise, insan aklı maddi dünyanın bir parçasıdır. “(...)maddi dünya diyalektiktir, diyalektiğin kanunlarını izler ve bu diyalektik insan aklında da bulunur, çünkü insan aklı da maddi dünyanın bir parçasıdır. Bu nedenle de Marks ile Engels felsefe tarihine pozitif bir katkıda bulunmuştur” (Thalheimer, 2009:97). Materyalist diyalektik düşünceye göre hiçbir şey sürekli ve kutsal olmamakla beraber, diyalektik olduğunu kendisi de, bu sürecin insan beynine yansımasıdır. “(...)Marks’a göre diyalektik, hem dış dünyanın hem de insan düşüncesinin hareketini belirleyen genel yasaların bilimidir” (Lenin, 2014:18).

Sadece dünyaya bakmanın bir biçimi olmak dışında Marks’ın diyalektik yöntemi aynı zamanda onun dünyayı nasıl incelediğini, çıkarımlarını nasıl düzenlediğini ve bu çıkarımları ulaştırmak istediği kamuoyuna nasıl sunduğunu da içeren bir yöntemdir. Fakat karşılıklı bağımlı süreçler olarak soyutlanan bir dünya nasıl bir incelemeye tabi tutulabilir? Nereden başlanmalı ve neye bakmalı? Diyalektik olmayan bir araştırmadan beklenebileceği gibi küçük bir parçayla başlayıp, onun diğer parçalarla ilişkisine bakmak suretiyle daha

genel olan bütünü yeniden inşa etmektense, diyalektik bir araştırma önce bütünü, sistemle veya bu bütünden ne anlaşılıyorsa onunla başlar. Daha sonra da yavaş yavaş parçayı, onun bütün içinde nasıl bir yer tuttuğunu, nasıl işlediğini araştırır ve sonunda buradan da başlangıç noktası olan bütüne ilişkin daha net bir kavrayışa ulaşır (Ollman, 2006:33).

Diyalektik ve tarihsel materyalist yöntem, şeyleri inceleyerek açıklama ve tanıma yoludur. Bu açıklama ve tanımayı yaparken, şeylerin nereden geldiği ve nereye evrildiğini inceleyip gözlem yapma aracı da denilebilir. Evrende bulunan şeylerin, birbiriyle olan bağlantılarını gözler önüne serer. *Hegel*'in diyalektik düşünce yöntemi, evrendeki tüm şeylerin erekselliğini, alinyazısı ve kadercilik bağlamında incelemeye olanak sunar. Yani, idealist düşünce, ölen birinin ruhunu idealar dünyasına yolcularken, diyalektik ve tarihsel materyalist düşünce, ölümün yeni doğumlara gebe olduğunu açıklar. Ölüm toprağın gübresidir ve madde sürekli olarak hareket halindedir.

‘Madde harekettir’ düşüncesinden hareket eden Engels, diyalektiği şöyle tanımlamıştır: ‘Diyalektik, dış dünyadaki ve insan düşüncesindeki hareketin genel yasalarının bilimidir.’ Başka bir deyişle söyleyecek olursak, diyalektik, evrendeki her ilişkinin, her gelişmenin en genel yasalarının bilimi olarak tanımlanabilir. Görülüyor ki diyalektik, yöntem olmadan önce ya da yöntem olarak uygulanmadan önce bir bilimdir. Onun yöntem oluşu, evrenin diyalektik gerçeğinin gerekli bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, evrende bir şey, bir olay ancak başka şeylerle ilişkilerinin bütünü içinde anlaşılabilir. Başka bir deyişle, bir şey etkilendiği bütün ve bütünün kendine yaptığı etkilerle anlaşılabilir. Evrendeki bir şeyi, bir olayı anlamak için, bu yolu ya da bu yöntemi seçmek, diyalektik yöntemi seçmektir. Bilim olarak diyalektiğin gelişmesi ve ilerlemesi de doğa ve insan bilimlerinin ilerlemelerine bağlıdır (Ergun, 2006: 76).

Marksist düşünceye göre, toplumsal gelişme tarihi, maddi değer üretenlerin tarihidir; başka bir deyişle emeğin tarihidir ve toplumların tarihi, toplumların üretim ilişkisinde aranmadır. “(...)Maddi toplumsal hayat düşünsel hayatı belirler, hatta Marksist bir ifade kullanmak gerekirse toplumsal varlık toplumsal bilinci belirler. Maddi olan düşünsel olanı -toplumsal konularda da belirlediğinden bu öğretiye tarihsel materyalizm adı verilir” (Thalheimer, 2009:135).

Diyalektiğin ‘maddeci diyalektik yöntem’ olarak belirlenmesinin ilk nedeni, hareketin ve gelişmenin ilk önce maddede gerçekleştiğinin bilinmesidir. Bu yüzden, diyalektik yöntem, incelediği konudan ya

da incelediği nesneden ayrı bir şey gibi düşünülemez. Ve böylece, diyalektik yöntem düşüncenin hareketine bağlı olarak değil, madde- nin hareketine bağlı olarak gerçekliğini bulur ve gösterir. Doğadaki hareket ve gelişme, bunların yarattığı yeni olaylar, yeni biçimler, daha doğrusu yeni gerçekler zaman gerçeğini ortaya çıkarmış ve tarihi meydana getirmiştir (Ergun, 2006: 72).

Eğer şeyler değişip, dönüşüp ve evrimsel bir tarih barındırıyorsa, bu, kendi kendileriyle çelişki halinde olmalarındandır. Kendi içlerinde, kendi karşıtlarını taşımalarındandır. “*Diyalektiğin hayatı, zıtlara doğru sürekli harekettir. İnsanlık da nihayetinde yok olmaya yazgılıdır*” (Jameson, 2012:161).

Yalnızca diyalektik, bizim, şeylerin gelişmesini ve evrimini anlamamıza izin verir; yalnızca o, eski şeylerin yıkımını ve yenilerinin doğuşunu anlamamızı sağlar. Yalnızca diyalektik, şeylerin karşıtlardan oluşmuş bütünler olduklarını bize öğreterek, onların gelişmesini, dönüşümleri içinde anlamamızı sağlar. Çünkü, diyalektik anlayışa göre, şeylerin doğal gelişmesi, yani evrim, birbirine karşı güçlerin ve ilkelerin sürekli savaşımıdır (Politzer, 2009:191).

Hegel'in idealist diyalektik düşüncesi, *Marks* ve *Engels* tarafından, tarihsel ve diyalektik materyalizm olarak tanımlanmış ve bunun üzerine teori ve pratik birliği oturulmuştur. Diyalektik kavramı üzerine çalışmalar yapan *Hegel*'e göre, evrende var olan her şey birbirine bağlıdır. Bu bağlantıdan dolayı, hareket halinde olan şey, diğer şeylerle etkileşim halindedir. Bu etkileşim sayesinde de sürekli olarak değişim ve dönüşüm yaşar. Bu ilişki, kimi zaman deniz dalgalarının, kayalara çarpması kadar görünür, kimi zaman da bir kuyruklu yıldızın kendi yörüngesinde ilerlerken, ardında bıraktığı gazların, evren üzerindeki etkilerinin gözlemlenebilirliğidir. Evrende hiçbir şey yok olmaz, şekil değiştirir ve o değiştirdiği şekle göre, şeylerle etkileşime girer, yine değişir. Bu döngü bitmez. Oda sıcaklığında, suyu yüz derece kaynattığımızda su, buhar olur. Buhar ise doğada diğer gazlarla birlikte tekrar etkileşime girer, dönüşür veya dönüştürür.

Tarihsel ve materyalist bağlamda, diyalektiği ele alan *Marks* ve *Engels*, evreni ve onun bir parçası olan toplum kavramını inceler. Diyalektiğin temel yasalarından bir olan *karşıtların birliği ve savaşımı*, üzerinden, ezen ve ezilenlerin, sosyolojik, ekonomik ve tarihsel yapısını açıklarlar. İşçi sınıfıyla, burjuvazinin zorunlu birlikteliğinin kodlarını çözümleyerek, bu birliktelikten doğan çelişkilerin, açığa

çıktıkça zorunlu olarak savaşa dönüşeceğini savunurlar. Marksistler, bunu sadece savunu olarak sunmakla kalmaz, bu çelişkilerin bir an önce savaşa dönüşmesi gerekliliği üzerinden örgütlenirler. Bu örgütlülüğün adresi, sendika, sivil toplum kuruluşu, siyasi parti, kimi zaman da bir tiyatro sahnesidir.

1.3. Marksist Estetik Kuram

Marksist düşünce, sanatı temelinden etkilemiştir. Öngördüğü toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimler, şüphesiz kendi sanat anlayışını da ortaya koyacaktı. Bu sanat anlayışının önceliği, insani değerler açısından varoluşudur.

Marksist estetik'e göre, sanatın obje dünyası, estetik gerçeklik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik olmayıp, insansal bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, en yalın sosyal olaylardan doğanın fiziksel varlığına kadar uzanır. Marksist estetik'e göre, biricik gerçeklik, insan gerçekliğidir. Bunun dışında sanat için bir başka gerçeklik alanı yoktur ve olamaz da (Tunalı, 2008:195).

Üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfla, emeğini kiralayan sınıf arasındaki çelişki ve çatışmaları, sahnede, tuvalde, beyaz perdede, notalarda, kayaya ve plastiğe şekil verirken, ezen-ezilen asal karşıtlığını önceleyen sanat akımı olmasına karşın, Marksist estetiği sadece bu temeller üzerine dayandırmak yanlış bir yöneliştir. *“Marksist eleştirinin mekanik bir biçimde metinden ideolojiye, toplumsal ilişkilerden üretici güçlere doğru hareket ettiğini söylemek basit bir hata olur. Marksist eleştiri daha ziyade toplumun bu düzeylerinin bütünlüğüyle ilgilenir”* (Eagleton, 2015:23). Marksizm sanatı, bir üst yapı kurumu olarak niteler.

Sanat bir toplumun ideolojisinin parçasıdır; bir toplumsal sınıfın öteki gruplar üzerinde güç uyguladığı durumu, ya toplumun çoğu üyesi tarafından “doğal” olarak görülen ya da tamamen görme alanı dışına çıkarmayı garanti altına alan toplumsal algının karmaşık yapısındaki bir öğedir. O halde edebiyatı anlamak, bir parçası olduğu bütün toplumsal süreci anlamak demektir (Eagleton, 2015:20).

Marksist estetik üzerine, *Marks* ve *Engels* herhangi bir kuram oluşturmamışlardır. Sanat tarihi içinde etkin bir yere sahip olan Marksist estetik anlayışı, *Marks* ve *Engels*'in, toplum, tarih, ekonomi politik üzerine yaptıkları tahlillerin, Marksist dünya görüşünü benimsemiş, eleştirmen, aydın ve sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. *“Estetik üzerinde ne Marks bir eser yazmıştır ne de Engels. Ama genel Marksist kuram içinde sanatı ekonomik yapıya bağlamakla*

Marksist estetiğin temel ilkesini yerleştirmişlerdir” (Moran, 2006:42). Özellikle Marks’ın, sanat üzerine ciddi entelektüel birikimi vardı. Bu entelektüel birikim, onun sanat konusunda ne kadar donanımlı olduğunun bir göstergesidir. Onun bu birikimi, tarih, toplum, sınıf ve ekonomi tahlili yaptığı mektuplaşmalarda ve eserlerinde göze çarpar.

Gençliğinde lirik şiirler ve bir tiyatro oyunu bölümü yazan; Laurence Sterne’den çokça etkilenecek bitirilmemiş mizahi bir roman bile kaleme alan Karl Marks’ın yazıları, edebi kavramlar ve göndermelerle doludur; sanat ve din üzerine yayımlanmamış ciddi bir el yazması külliyatı vardır, tiyatro eleştirisi üzerine dergi çıkarmayı planlamış, Balzac üzerine kapsamlı çalışma yapmış ve estetik üzerine bir soruşturma yazmıştır. Tıpkı toplumunun büyük klasikler geleneği içerisinde heybetli bir kültürle dolu Alman entelektüel yaşamı gibi, sanat ve edebiyat da Marks’ın nefes aldığı havanın bir parçasıydı. Sofokles’ten İspanyol romanına Lukretius’tan, üç beş kuruş kazanmak için kaleme alınmış ucuz İngiliz romanlarına kadar geniş bir kapsamı olan edebiyat ilgisi oldukça şaşırtıcıydı; Brüksel’de, içinde bulunduğu Alman işçileri çevresinde, haftada bir akşamı sanat dallarını tartışmaya ayırmıştı ve Marks tiyatro müptelası, şairane bir belagata sahip, Antik Roma nesrinden tutun da sanayi dönemi baladlarına kadar edebi sanatların her türüne kendisini adamış birisiydi (Eagleton, 2015:15-16).

Marksist estetik, kabaca bir şekilde doğru’yu veya iyi’yi gösteren, politik içerikli eserlerin, estetik bir değerinin olmadığını savunur. *Terry Eagleton*’ın aktarımına göre, *Minna Kautsky*’nin, partizanca yazdığı bir romanını *Engels*’e göndermiş ve eleştiride bulunmasını istemiştir. *Engels*, *Kautsky*’yi 1885 yılında yazdığı mektupla şu şekilde eleştirir.

Sosyalist temelli bir roman, gerçek müşterek ilişkileri dikkatlice betimleyerek, onlar hakkındaki yaygın yanılsamayı kırarak, burjuva dünyasının iyimserliğini parçalayarak, burjuva dünyasının bitip tükenmez karakteri hakkında damla damla şüphe oluşturarak, ancak yazar hiçbir kesin önermeden ya da açık bir biçimde belli bir tarafta durmadan amacına tamamen ulaşır (Eagleton, 2015:61-62).

Engels’in, gerçeklik üzerine yazdığı bir başka eleştiri mektubunun adresi ise, *Margaret Harkness*’in, Londra sokaklarından işçi hikâyelerini anlatan ‘*A City Girl*’ adlı eseridir. *Eagleton*’un aktarımına göre, *Engels* “Gerçeklik, benim zihnimde detayların hakikiliğinin yanı sıra tipik durumlar altındaki tipik karakterlerin gerçekçi

bir yeniden üretimini çağrıştırıyor” (Eagleton, 2015:62). Açıklamasını yaparak, gönderilen metne gerçeklik kavramı üzerinden eleştiri getirir.

Engels’in, edebiyat üzerine kaleme aldığı her iki mektubu, aslında Marksist estetiğin ne olduğu üzerine kısa bir özettir. Marksist eleştirel düşünce, sadece sanat yapıtlarının sınıf perspektifiyle ortaya çıkarılıp, çıkarılmadığıyla ilgilenmez. Sanat yapıtında, nicelik ve nitelik kavramlarının karşılığına da bakar. Marksist eleştirmenler, yaratılan eserin diyalektik açıdan, toplumsal, ekonomik ve tarihsel pratik açısından, değerini de incelerler. *“Sonuçta sanatın insan kapasitesini gerçekleştirme gücü, toplumun kendisinin dönüşümü vasıtasıyla söz konusu kapasitelerin serbest kalmasına bağlıdır”* (Eagleton, 2015:89-90). Bu düşünceye göre sanat, toplumsal ve tarihsel üretimin bir biçimidir.

Marksizm için sanat, toplumun üstyapısının bir parçasıdır. Rus Marksist eleştirmen Georgi Plehanov’un dediği gibi: ‘Bir çağın toplumsal zihniyeti, çağın toplumsal ilişkileri tarafından koşullanır. Bunun sanat ve edebiyat tarihinde olduğu kadar açık olduğu başka bir yer yoktur.’ Edebiyat yapıtları gizemli bir biçimde gökten inmezler ya da basit bir biçimde yazarlarının psikolojisiyle açıklanamazlar. Algının biçimleri, dünyayı görmenin belirli yordamları vardır ve aslında bunların ‘toplumsal zihniyet’ ya da çağın ideolojisi olan dünyayı görmenin egemen biçimiyle ilişkisi vardır. İşin aslı istenirse, ideoloji, insanın belirli bir zamanda ve mekânda içine girdiği somut toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür; sınıf ilişkilerinin yaşandığı, meşrulaştırıldığı ve sürekli hale getirildiği bir yoldur bu. Dahası, insanlar toplumsal ilişkilerini seçmekte özgür değildir; maddi zorunluluklar ekonomik üretim biçimlerinin gelişim aşamaları ve doğa tarafından sınırlandırılmışlardır (Eagleton, 2015:20-21).

Marksist eleştirmenler, sanat ile ilgili olarak ortaya koydukları teorilerin ortak paydası, tüm sanat dallarının sadece geniş bir gerçeklik perspektifinden incelendiğinde anlaşılabilirliğini öne sürerler. Bu bağlamda incelenen eserin *“Bilimsel maddeciliğin yaratıcıları tarafından, estetik sorunsalının merkezilik ve birincilik işlevi elinden alınmış; dünyanın estetik özümleşişinin ve sanatsal kültürün, toplumsal yaşamda, toplumsal gelişmede ve toplumun dönüşüme hazırlanmasında ne gibi somut bir önem taşıdığına bakılmıştır”* (Kagan, 2008:35). Sanata bu perspektif dışında bakan diğer bütün yaklaşımları, toplum ve tarihten soyutlayan eleştirel düşüncelerin eksik ve yetersiz olduğunu kabul ederler. *“Sanatın ve sanat güzelliğinin doğuşu, tıpkı Marks’ta*

olduğu gibi, üretim güçlerine (üretim araçlarına) uygun olarak doğan üretim ilişkileri içine giren bir fenomendir” (Tunalı, 2008:196).

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için: «Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.» Marksist teoriye göre, sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak gereğindedir. Çünkü, sanatın gidişi, bir genel diyalektik'in özel bir yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. Yalnız, sanata toplumbilimi uygulamazsak -sanatta, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak- gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve estetizmin düş ülkesinde buluruz kendimizi (Tunalı, 2008:83).

Kapitalizm, sanatı bir metaya dönüştürürken, kendi dünya görüşü ve değer yargılarını empoze ederek, çarpıtmıştır. *“Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür”* (Marks ve Engels, 2008:84). Bu zihinsel güç, yeryüzündeki her şeyi kendine ait, kendisi için varedilmiş saydığından, sanatı da kendinden saymıştır *“Marks için niceliğin niteliğe, piyasadaki metaların bütün toplumsal ürünlere ağır bastığı kapitalist toplum, bütün cahilane ruhsuzluğuyla sanata düşmandır”* (Eagleton, 2015:89-90).

Marks ve Engels'in (daha sonra ardıllarının) estetik bilimi açısından ortaya attığı tezler, estetik tarihinde köklü bir dönüşümü sağlar. Yaratılan eserin, tüm yönleriyle ele alınarak eleştirilmesinin, ancak Marksist estetik düşünce tarafından mümkün olduğu savunulur.

(...)Estetik bilimi, daha önceleri rastlanmayan bir metodolojik temel'e oturmaktaydı. Araştırılan olaylara maddeci yaklaşım ile bu olayların diyalektik tarihsel maddeci açıdan yorumlanması bütüncüllük içinde birbirine bağlanıyor, psikolojik ve bilgi kuramsal bakış açısı böylesine bir bakış açısıyla iç içe kaynaşıyordu (Kagan, 2008:36).

Bu daha önce estetik alanında uygulanmamış bir yöntemdi. Marksistlere göre, burjuva sanat ve estetik anlayışına kızıl bir bayrak açılmıştı. Marksist düşünce, bu sayede estetik bilimine de ciddi bir katkı sunduğunu savunur.

Estetik de felsefi bir bilim olduğundan, böylesine bir aşamanın estetik için de büyük bir önemi vardı. Bilimsel, maddeci estetiği tüm öbür estetik öğretilerinden temelde ayrı kılan belirleyici özellik şudur: bilimsel maddeci estetik, o güne kadar estetik düşüncesi tarihinde hiç bilinmeyen maddeci diyalektikte, metodolojik bir temele kavuşmuştu (Kagan, 2008:41).

Peki, toplumsal eleştiri nasıl estetiğin konusu haline gelebilir? Denilebilir ki, sanatın veya sanat yapıtının toplumsal eleştirisi sosyoloji biliminin bir alanıdır. Bu bir bakıma haklı bir eleştiridir. Marksist düşünce, toplumu, siyasi, ekonomik yapıyı bir arada tahlil ederken, diyalektik ve tarihsel materyalist yöntemi kullanır. Marksist eleştirel yöntem de sanata bu perspektiften bakar.

Marksist eleştiri, sosyolojik eleştiri gibi genellikle bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak sosyolojik eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır ve olayı bunlarla açıklar. Örneğin, sanatın kökeninde ‘iş’in yattığını, ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri faaliyetlerden doğduğunu; romanın orta sınıfın güç kazanması sonucu ortaya çıktığını; ‘sanat için sanat’ öğretisinin kapitalist düzende sanatçının toplumdaki konumunu koparak kendini yabancı görmesiyle başladığını ve burjuva sınıfına karşı bu tutumun “her şeyin satın alınabilir bir meta haline geldiği bu dünyada sanatçının meta üretmeme kararından” doğduğunu gösterir. Kısacası sanatın, sanat türlerinin, akımlarının, üsluplarının, ekonomik altyapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar (Moran, 2006:87).

Marksist estetik anlayışa göre sanat kavramı, tarihsel ve toplumsal ilerlemede, sınıflar arasındaki çatışmaların ürünüdür. Sanat etkinliği, bir toplumsal etkinliktir. “Marks ve Engels, Marksist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde durmuşlardır” (Moran, 2006:43). Bu bağ Marksist eleştirmenler tarafından sıklıkla dile getirilen bir bağdır ve bu bağın niteliği Marksist eleştiri kuramının iskeleti de sayılır. Terry Eagleton’ın, Engels’den yaptığı alıntı, bu bağın niteliği açısından açıklayıcı olabilir.

Edebiyat, üstyapının bir parçası olabilir; gelgelelim yalnızca ekonomik altyapının edilgin bir yansıması değildir. Engels bunu 1890’da Joseph Bloch’a yazdığı mektupta açık hale getirir: Materyalist tarih anlayışına göre, tarihteki belirleyici etmen, son kertede gerçek yaşamdaki üretim ve yeniden üretimdir. Ne Marks ne de ben bundan ötesini iddia ettik. Eğer birisi bu anlayışı ekonomik ögenin tek belirleyici olduğu şeklinde bozarsa bu ifadeyi anlamsız, boş ve absürd bir hale sokmuş olur. Ekonomik durum temeldir;

ancak üstyapının çeşitli öğeleri sınıf mücadelesinin siyasal biçimleri ve sonuçları, başarılı bir savaştan sonra muzaffer olan sınıf tarafından yapılan anayasalar, hukukun biçimleri vb. ve hatta savaşa katılanların zihninde bu gerçek mücadelelerin yansımaları siyasal, hukuki ve felsefi kuramlar, dinsel düşünceler ve bunların dogmatik sistemlere dönüşen ileriki aşamaları tarihsel mücadeleler üzerinde kendi etkilerini gösterir ve çoğu durumda bu mücadelelerin biçimini baskın bir biçimde belirler (Eagleton, 2015:23-24).

Marksist estetik düşünceye göre, sanat eserleri, sadece sanatçının düş dünyasında yarattığı imgeler değildir. Bu imgelemlerin, toplumsal ve tarihsellikte buluşturulması gerekliliğini savunur.

Sanat yapıtı, Marksist teori için de bir düzeni gösterir. Bir sanat yapıtı, sözgelimi bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, her şeyden önce bir düzen'dir. Her düzen, içine birbirinden farklı parçaları alır; düzen, bu parçaların çokluğuna, ama çoklukta birliğine dayanır (unitas in multitudine). Bundan ötürü her sanat yapıtında 'çokluğa dayalı bir birlik' söz konusudur. Bu anlayış, Marksist sanat felsefesi için de geçerlidir. Marksist sanat felsefesi için de: «Sanat yapıtı için sanatçının gelişigüzel rastlantıları sıralaması yeterli değildir. Sanatçının bu rastlantılara verdiği düzen, belli karakter ve belli durumlardan gelişen bir iç tutarlılık ve mantık, bütün bunlar bir yapıtın tüm sanatsal yapısında dile gelir. Bu iç mantık daha sonra yaşanabilsin diye, (gelişigüzel gerçeklikten alınmış değil de) sanatsal öyküde bütün bunlar canlı kılınır, sanat yapıtının bütün parçalarında figürlere ve durumlara karakter verme araçlarında objektiv olarak verilen şey yalnızca realitede hemen hemen doğrudan görünüşe çıkmayan zorunluluk ye rastlantı ilgilerinin gerçek diyalektikidir (Tunalı, 2008:80).

Marksist düşünürler, sinema veya tiyatro salonundan, resim veya heykel sergisinden çıkan insanların sosyalist bir devrim yapması beklenmiyorlardı. Marksizmin biricik amacı işçi devrimi olsa da, Marksist eleştirmen ve sanatçıların bunu amaç edinmemişlerdir. Amaç, toplum sanat eserleriyle ilişki kurarken, sınıf çelişkilerinin gösterilmesiydi. Sanat eserleriyle açığa çıkartılacak olan sınıf çelişkileri, seyirciyi diyalektik açıdan düşündürmeyi amaçlanıyorlardı. Örneğin, epik-diyalektik tiyatro'da "*Seyirci, tümün akışını, görebilmeli, 'kişi bu tarihsel koşullar içinde şöyle davrandı, oysa başka türlü de davranabilirdi' yolunda düşünebilmelidir. Böyle bir seyretme süreci aynı zamanda bir düşünme süreci olacaktır*" (Şener, 2006:285).

Tarihe ilişkin materyalist kuram, sanatın kendi başına tarihin akışını değiştireceğini reddeder; ancak sanatın bu değişimde etkin bir öğe olduğunda da ısrar eder. Aslına bakılırsa Marks, altyapı ile üstyapı

arasındaki ilişki üzerine kafa yorduğunda karmaşıklığı ve dolaylılığından ötürü bu ilişkiye örnek olarak sanatı seçmişti: “Sanat dalları söz konusu olduğunda bazı sanatların gelişme dönemlerinin toplumun genel olarak gelişmesiyle ve bunun sonucu olarak toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan maddi temelin gelişmesiyle hiçbir şekilde orantılı olmadığı bilinmektedir. Örneğin, modernlerle karşılaştırıldığında Yunanlar ya da Shakespeare’in durumu böyledir. Örneğin, destan gibi bazı sanat biçimlerinin, sanatsal üretim o niteliğiyle ortaya çıktığı tarihten bu güne, klasik biçimi içinde hiçbir zaman yaratılamayacakları ve bu nedenle de sanat alanının kendisinde bazı önemli yapıtların ancak sanatsal gelişmesinin daha aşağı bir aşamasında olanaklı olduğu kabul edilmektedir. Sanat alanının içindeki değişik sanat türleri için söz konusu ilişki doğrusa sanatsal alanın tümünün toplumun genel gelişmesiyle ilişkisi içinde doğru olması da pek şaşırtıcı olmasa gerek. Zorluk, yalnızca bu ilişkilerin genel formülasyonundadır. Bunlar açık hale getirildikçe açıklanmış da olurlar (Eagleton, 2015:24-25).

Sosyalist gerçekçilik akımının, *Marks* ve *Engels*’ten daha çok 19. yüzyıl Rus devrimci demokratlar tarafından bir öğreti halini almıştır. *Çernişevski*, *Belinski*, *Dobrolyubov* edebiyatı toplumsal eleştiri ve çözümleme olarak görürken, sanatçıyı ise toplumsal bir aydınlanmacı olarak görürler. Üç eleştirmenin de bulunduğu ortak payda, edebiyat gösterişli estetikten ziyade toplumsal gelişmenin bir aracıdır. Bu bağlamda da “*Sanat, yansıtması gereken toplumsal gerçekliğin genel özelliklerini betimlemeliydi*” (Eagleton, 2015:59). 19. yüzyılın sonlarına doğru Rus düşünür ve siyasetçi *Plehanov*’un, Marksist estetiğe sunduğu katkıdan söz etmek gerekir. *Plehanov*’da, öncüleri *Çernişevski*, *Belinski*, *Dobrolyubov* izinden gitmiştir. Sanatın kökenleri konusunda çalışmalar yapmıştır. Sanatın kökenine dair araştırmalarına ‘*Adressiz Mektuplar*’ adını veren *Plehanov*, 18. yüzyıl Fransız sanat ve kültürü üzerine araştırmalar yapmıştır.

(...)Adressiz Mektuplar adını verdiği çalışma, bilimsel değerini bugün de koruduğu gibi; toplumda sanatsal kültürün toplumca belirlenmesi üstüne, özellikle de sanatın sınıfsal özelliğinin yasalarını somut yollardan ortaya koyan, 18. yüzyılda Fransa’daki sanatsal kültürün gelişmesi üstüne yazmış olduğu kapsamlı yazılar da yine bugün için değerini korumaktadır (Kagan, 2008:37).

Denilebilir ki, Marksist düşünceyi ilk defa estetik kuram haline sokmaya çalışan *Plehanov*’dur.

(...)Sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik zevk ve fayda gibi sorunlar üzerine eğilmiş ve Marksist düşüncenin temel fikri olan, olayları maddî ve ekonomik nedenlerle açıklamak ilkesini bu sorunları aydınlatmak için kullanmıştır. Sanatın doğuşu sorununu incelerken Plehanov özellikle antropologların ve biyologların araştırmalarından yararlanır. Bu düşünürü göre sanatın kökeni iştir. Dans olsun şiir olsun, resim ya da süsleme olsun, bunlar hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi, yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur (Moran, 2006:49).

Marksist estetik anlayışta bir ileri aşama *Lenin*'in düşünce ve öğretileridir. *“Lenin, kendi bilimsel ilgi alanı içinde estetik sorunsalına da gereken önemdeki yeri verebilmiştir. Marks ve Engels için olduğu gibi, Lenin’e göre de, estetik başlı başına bir önem taşıymıyordu. Estetik, devletin sanat alanına, kitlelerin estetik eğitimine ne gibi bilimsel temeller getirebileceği açısından ilgisini çekiyordu”*(Kagan, 2008:37). Marksistlere göre *Lenin*, Ekim Devrimi’nden sonra ülkenin içinde bulunduğu koşullara aldırılmadan, Sovyet toplumunun kültür ve sanatın ilerlemesi için Halk Eğitim Komiserliği kurmuştur. Halk Eğitim Komiserliği’nin başında bulunan *Lunaçarski* ile *Lenin*, kültür, sanat üzerine verimli çalıştaylara katılarak, sanat ve kültür alanında Sovyet toplumunun aydınlanmasına katkıda sağlamışlardır. *“(...)özellikle de Bogdanov’ın öğretisiyle bunun kültürel organizasyonuna uyarlanması ile kültür devrimiyle sanat politikası üstüne gerçek bilimsel maddeci anlayış arasındaki karşıtlığın ortaya konması gerekiyordu. Lenin bu görevi yerine getirerek, bilimsel maddeci estetiğin bir ileriye doğru götürülmesine yol açmıştır”*(Kagan, 2008:38). *Lenin*, Rusya’daki devrimi ve devrim sonrası pratik eylemlere öncülük ederken, bu eylemlerin ilk sırasına sanat ve kültürü de koymuştu. Sanatın tüm alanlarında, devrimci atılımın izleri bugün hala görülmektedir. Sanat kavramı Marksist eleştirmen ve sanatçılar için, toplumsal bir pratiktir.

Marksist eleştirmenler sanatın toplumsal üretimin bir biçimi olduğu gerçeğini kavramıştır; edebiyat toplumbilimcilerinin temsilcisi olduğu bir anlayışın yaptığı gibi dışsal bir gerçek olarak değil, sanatın kendi doğasını sıkı sıkıya belirleyen bir gerçek olarak. Bu eleştirmenler -aklımda temel olarak Walter Benjamin ve Bertolt Brecht var- için sanat, her şeyden önce akademik olarak parçalara ayrılıp incelenecek bir nesneden ziyade, toplumsal bir pratiktir (Eagleton, 2015:76).

Marksist eleştiri geleneğinin etkili isimlerinden biri de şüphesiz *Georg Lukács*'dir. *Lukács*, eleştirel gerçekçilik'in savunucularındandır. Roman kuramı ve politik edebiyat kuramı hususunda en yetkin kişilerin başında gelen *Lukács*, çalışma hayatında ideoloji ve estetik eleştiri arasında senteze varmaya emek harcadı.

(...)Lukács'a göre, sanat ve bilimin her ikisi de toplumsal dünyanın bütünlüğü içindeki insan ile uğraşmaktadır ve dolayısıyla ortak bir çabayı yürütmekte olduğunu savunur. Bir eleştirmen olarak Lukács, edebiyatı ahlâki tartışmanın bir dalı olarak ele alır ve eleştirmen de ideoloji ile sanat ürünü arasındaki ilişkiyi merkeze alması gerektiğini düşünür. Taklitçi sanat kuramının çağdaş bir yorumcusu olarak Lukács böylece bir kitabı resim ve tasvir, bir sanatçıyı da bir sözcü konumunda oturtur (Alver, 2003:242).

Bertolt Brecht, Marksist düşünceyi tiyatro sahnesine taşıyarak, kuramsal ve pratik altyapısını oluşturmuştur. Marksist düşünce ekseninde sahnelediği, yazdığı eserlerde düşünmenin estetiği ile seyirciyi buluşturur. *Brecht*, düşünmenin estetiğini şu şekilde açıklar “*Sosyalist-gerçekçi yapıt, sosyal mekanizmanın diyalektik yasalarını açığa çıkarır; bu yasalara ilişkin bilgi insan yazgısının üstesinden gelmeyi kolaylaştırır. Sosyalist-gerçekçi sanat yapıtı, bu yasaların bulgulanmasından ve gözlemlenmesinden duyulan hazzı/eğlenmeyi kolaylaştırır*” (Kula, 2014:84-85).

Marksist eleştiri alanında adından sıkça söz ettiren *Luden Goldman* ise, “(...)Diyalektik maddeci yöntemi benimseyen ve edebiyat eseri ile toplumsallık arasında kopmaz bir ilişki olduğuna inanan *Goldman*'in çıkış noktası eserle yapı arasındaki ilişkinin çözümlenmesidir. Çözümlemede kavramsal araç olarak kabul edilen tarihsel ve sosyal bir olgu varsaymaktadır” (Alver, 2003:242)...

Sanat, diyalektik ve tarihsel materyalist düşünce sistematığına göre canlı bir yapıya sahiptir. Tarihsel ve toplumsal koşullar değişime uğradıkça, tüm canlılar gibi sanatta değişime uğrar. “*Bununla birlikte, toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtma niteliği de vardır, işte biz yirminci yüzyıl insanını tarihöncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir*” (Fischer, 2003:13).

Marksizm, yaşayan canlı bir orginazmadır, dinamiktir. Çünkü toplumsal değişimlere göre kendini geliştirir ve o da değişir. Yoruma ve gelişime açıktır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Marksist düşünce ve estetik anlayışının bittiğini ilan edilmiştir. Oysa *Çernişevski, Belinski, Dobrolyubov, Plehanov* ve

Lenin'nin öğrencileri ve onların ardılları tarafından sanat alanına sayısız eserler kazandırmaya devam ettiler. Emek ve sermayeye ilişkin koşullar değiştikçe, Marksizm de mücadele yöntemlerini değiştireceğini pratikte gösterir. 21. yüzyılda Marksizmi ve Marksist estetiği yeniden yorumlayan *Louis Althusser* bu konuya ilişkin şunları söyler.

Diyebiliriz ki Marksist estetikte son gelişmelerin kaynağı, Marksizme yeni bir yorum getirmeye çalışan Louis Althusser'in, özellikle ideoloji sorununa olan yaklaşımıdır. Althusser'e göre toplumsal gerçekliği ve onda meydana gelen değişikliği ekonomik düzeydeki değişikliklere indirgeyemeyiz, çünkü toplumsal gerçeklik (Althusser buna toplumsal formasyon diyor) üç ayrı düzeyden oluşur: Ekonomik, politik ve ideolojik. Bunların her birinin görece bir özerkliği vardır. O halde ideoloji kendine özgü bir özerkliği ve öteki düzeyler üzerinde etkisi olan belirleyici bir üstyapı kuruntudur. Görüldüğü gibi Althusser'in ideoloji anlayışı değişik. İdeoloji, maddî altyapının üzerinde uçan bir "fikirlere bulutu" değildir; kendisi de bir bakıma maddîdir, çünkü kilise, aile, okul ve parti gibi kurumların maddî pratiğinde üretilir. Bu kurumlara Althusser "ideolojik aygıtlar" diyor. Bunların bir görevi, sınıf yapısının toplumdaki bireyler tarafından benimsenmesini sağlayacak bir ideoloji üretmektir. Bunu benimseyen birey, içinde bulunduğu ve yaşadığı gerçek üretim ilişkilerini farkedemez ve kendisini "sömürülen" olarak görmez; gerçek ilişkiler yerine çarpıtılmış hayali ilişkiler içinde görür ve kendisinin de içinde bir yer işgal ettiği sosyal düzenin doğal ve zorunlu olduğuna inanır (Moran, 2006:65).

Marksizm, diyalektik olarak kendini doğanın bir parçası olarak görür; tarihsel materyalist öğretiyi dünyayı yeniden yorumlayarak, değiştirmek için mücadele yöntemleri geliştirir. Marksist eleştirmenlere göre, üretilen sanat eserleri de bu sosyal düzen içerisinde yer aldığından, yaratılan devrimci duruma katkı sunmalıdır. *Terry Eagleton*, "*Marksist eleştirinin görevi, edebi değerlerin temeline materyalist bir açıklama getirmektir*" (Eagleton, 2015:187). Yaratılan eserler, sadece var olan ilişkileri göstermekle yetinmemeli, bu ilişkilerin değişebilirliğine fayda sağlamalıdır. Marksist eleştirel bakış, üretim ilişkilerinden kaynaklanan çelişkilerin diyalektik ve materyalist bağlamda estetize edilerek kitlelerle buluşturulmasıdır. Marksist estetik anlayış, sadece bununla yetinemez; üretilen eserin tarihsel ve toplumsal açıdan incelenmesinin önünü de açar. Sanatı, toplum ve tarihten soyutlamanın bir sanat eserini açıklamakta yetersiz ve eksik olduğunu savunurlar. Sanat eserinin, pozitivist olması gerektiğini konusunda tüm Marksist eleştirmenler

aynı fikirdedirler, bu görüşler ışığında da dünya işçi sınıfı hareketinin çıkarlarını savunmaları gerektiğinin altını özellikle çizmişlerdir.

1.4. Politik Tiyatro Düşüncesi

Tiyatro sanatının politikayla ilişkisi ve birlikteliği tarihsel olarak, tiyatronun doğuşuyla başlar. Ancak, politik tiyatro düşüncesini, teorik ve pratik anlamda uygulayan en önemli isim *Erwin Piscator*'dur. *Piscator*, 1. Dünya Savaşı sırasında (1915) askerdir, savaş sırasında yaşadığı bir anıyı '*Politik Tiyatro*' adlı eserinde şöyle aktarır. "(...) *Mesleğimden duyduğum utanç, patlayan bombalardan duyduğum korkudan daha büyüktü* (*Piscator*, 1985:53). *Piscator*'u böylesine utandıran meslek, oyunculuktur. Tarih yeniden yazılıp, sınırlar yeniden çizilirken, tiyatro ile döneme tanıklık etmenin zorunluluğu ortaya çıkmıştır. *Piscator*, bu değişime tiyatro sanatıyla yön vermenin gerekli olduğu düşüncesindeydiler. Bu düşünce *Piscator*'un hayatında kırılmaya yol açarak, politik tiyatro ile buluşmasını sağlar. Elbette ki, politik tiyatro düşüncesinin gelişmesinde toplumsal ve siyasal ortamın ciddi bir etkisi vardır. "(...) *Ekim Devrimi'nin itici gücüyle başlayan politik tiyatro, birkaç farklı yönde gelişti. Öncelikle devrim sırasında ve sonrasında Rusya'da uygulanan "agit-prop" tiyatrosu, sokak tiyatrosu ya da kitle gösterilerine dönüştü. Bunlar, amaçta seyirciyi harekete geçirmeyi, eyleme yönlendirmeyi gözeten oyunlardı*" (*Candan*, 2003:95). Sosyalist devrim sadece Rusya'da etkili olmamıştı. Dünyanın farklı ülkelerinde, devrim için mücadele eden komünistlere ilham kaynağı olmuştur. Pratikte verilen mücadelenin, sanatı etkilemiştir.

Sanat ve politika, 1919'a dek, uzun bir dönem, birbirine paralel giden iki ayrı yol oldu. Duygularım kuşkusuz değişmişti. Sanat için sanat anlayışı artık beni doyuramazdı. Öte yandan bu iki yolun birleşebileceği, eylemci, mücadeleciler, politik yeni bir sanat kavramının varolacağı bir nokta da göremiyordum. Zayıf biçimde algıladığım her şeyi güçlü bir şekilde şekillendirebilecek yeni bir kuram, duygularımdaki bu değişimleri de kapsamalıydı. Benim için Devrim, bu kuramı üretti (*Piscator*, 1985:57).

Politik tiyatro düşüncesi kurulacak yeni düzenin, yani sosyalizmin sanatı olma iddiası taşır. İşçi sınıfının tarihsel ve güncel çıkarlarını savunmak için, tiyatrosunun kapılarını ardına kadar açar. "*Bizler zamanımızın sorunlarının ve dertlerinin sözcüsü ve yaşamsal özler taşıyan rüzgârlar taşıyacağız; böylelikle, yeni yazın için en iyi*

önçalışmayı yaparak, toplumsal organizmayı yeni içeriklerle canlandırmış olacağız” (Çalışlar, 1993:188). Yeni içerikten kasıt ise, binlerce yıllık sınıf çatışmasının güncellenmesinden başka bir şey değildir. Elbette bu yeni içeriklerin estetik bağlamda ele alınışı, yeni bir estetik bakış gerektirmekteydi, bu bakış ise Marksist estetik anlayıştır.

Temeline tarihsel ve diyalektik materyalizm düşüncesini alan politik tiyatro düşüncesi, bu düşüncenin de temeli olan, üretim araçlarından kaynaklanan sınıf çatışmasını merkezine oturtur. Politik tiyatro için sahne bir araçtır. Sahnede işçi sınıfının tarihsel ve güncel sorunlardan doğan çelişkileri konu edinilir. Politik tiyatro düşüncesinde gerçek olduğu gibi aktarılır, bunun için belge ve dokümanter ağırlıklıdır.

Piscator, politik tiyatro kavramını geliştirmesiyle 20. yüzyıl sahnesinin en büyük düşünsel atılımını gerçekleştirmiştir. Gerçi politik amaçlı tiyatroyu, Rus Devrimi'ne tanıklık eden Meyerhold, daha önceki bir tarihte başlatmıştı, ama işçi sınıfı için siyasal güdümlü tiyatro yapan ve Politik Tiyatro başlıklı kitabında bunun kuramını oluşturan, Erwin Piscator'dur (Candan, 2003:105).

Dökümanların seyirciyle buluşturulması, tiyatro tarihinde bir yeniliğe de imkân vermiştir. *“Sahne arkası mekanizmasında uygulanan teknikler, yeni ışıklama sistemi, sinema, projeksiyon, hoparlör gibi anlatım araçlarının kullanılması bu yeniliklerin başlıcalarıydı”* (Şener, 2006:257). Belgelerin bu teknikler sayesinde seyirciyle buluşması, seyircinin ilgisini artırmakla beraber, sınıfsal açıdan da bilinçlendirmeyi amaçlanır.

(...)Yirminci yüzyılın başlarında tiyatro sahnesi hala Shakspeare'in bıraktığı durumdaydı: Kare bir parça, seyircinin yabancı bir dünyaya "yasak bir bakış" fırlatabildiği bir resim çerçevesi. Sahne ile salon arasındaki aşılmaz uçurum tüm dünyada tiyatroyu üç yüz yıl boyunca kesin olarak biçimlendirmiştir. Bu bir hayal tiyatrosuydu (Piscator, 1985:200).

Piscator'un kullanmış olduğu bu teknik, sahne üzerinde daha önceden kullanılmış bir teknik değildi. “Piscator'un deneyleri, hemen bütün gelenekleri dinamitleyip havaya uçurmuştu. Bu deneyler, oyun yazarlarının yaratı biçimine, oyunların oynanışına ve dekoratörün uğraşısına müdahale ederek değiştirci etken rolünü oynuyor, tiyatroya yeni bir işlev kazandırma amacını güdüyordu” (Brecht, 1990:76). Bu, işçi sınıfı çıkarlarına hizmet eden bir propaganda işleviydi.

Bizler, devrimci Marksistler, tiyatroyu dönemin bir aynası olarak kavrayıp, gerçekliğin eleştirel olmayan bir kopyasını üretirsek, görevimizi tamamlanmış sayamayız. Ne olayların bu durumunu yalnızca teatral araçlarla aşılabilecek bir görev olarak görebilir, ne bu düzensizliği akıllıca bir perde arkasına gizleyebilir ne de, insanı gerçekten toplumsal açıdan bozan bir dönemde, onu yüce büyüklüğe sahip bir yaratık olarak sunabiliriz. Tek sözle, idealist bir etki üretmek bizim işimiz değildir. Devrimci tiyatronun işi, çıkış noktası olarak gerçekliği almak ve toplumsal ayrımları büyüterek bunları, suçlamamızın, başkaldırımımızın, yeni düzenimizin bir ögesi kılmaktır (Piscator, 1985:200).

Politik tiyatro düşüncesinin başta Almanya ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde çığ gibi büyümesinin önemli bir sebebi vardı. Birinci dünya savaşının bitiminden sonra, adından sıkça söz ettiren politik tiyatro düşüncesi, savaş sonrası ekonomik bunalımlar, işsizlik, yoksulluk ve ayaklanmalar nedeniyle halkın politize olmasıyla kendini var etmiştir. Denilebilir ki, politik tiyatroyu toplumsal koşullar sahneye çıkarmıştır. Bu bağlamda, politik tiyatronun da sahneye çıkardığı toplumsal ilişkilerdir. Savaş sonrası işsizlik ve yoksulluk yaşayan halk, sahne üzerinde kendilerini görünce kulak kabartmıştır. *Aristoteles*'in *özdeşleşme* kavramı, halkın ortak sorunları olan, işsizlik, yoksulluk, sosyal haklardan yoksunluğunda vücut bulmuştur. “*Önemli olan, bilginin seyirciyi etkileyecek ve onu bilinçlendirecek biçimde iletilmesiydi. Biçimsel yenilikler ve teknik bulgular bu görev anlayışına hizmet ediyordu*” (Şener, 2006:257).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da halkın ilgisi politik sorunlara yönelmiştir. Bu genel eğilim tiyatro sanatım da etkisi altına almış, tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Daha önceki öncü akımların başlattıkları yenilikler bu kez propaganda oyunlarında kullanılmış ve propagandanın amacı doğrultusunda geliştirilmiştir. Sahne tekniğinde, görsel anlatımda önemli buluşlar öne sürülür ve uygulanırken amacın, biçimde yenilikler yaparak ortaya daha özgün, daha çarpıcı eserler çıkarmak değil, seyirciyi etkilemek olduğu belirtilmiştir. Artık dikkatler seyircide yoğunlaşmakta, seyircinin istenen düşünce sürecine sokulması için çalışılmaktadır (Şener, 2006:255).

Marksist düşünceye göre, burjuvazinin mevzi kazandığı tüm alanlara müdahale edilmeli, bu alanlar devrimci bir değişim ve dönüşüme uğramalıdır; tiyatro da bu alanlardan biriydi. “*Tiyatronun araç olarak taşınması gereken nitelikler üzerinde durulmuştur. Bu nitelikler bir silahta bulunması gerekenlerdir. Tiyatro bir silahtır*” (Şener, 2006:259). Marksist bakış açısıyla, bu kıymetli silahın kabzası işçi sınıfının elinde, namlusu ise kapitalizmi ve onun en gerici haline, yani faşizmi işaret etmeliydi.

“Faşizmi sadece tiyatromuzla durduramayacağımız daha başlangıçta hepimiz için çok açıktı. Tiyatromuzun yapması gereken, pratik politika eylemine dönüştürüldüğünde belki de bu faşizmi durdurabilecek kritik tepkileri kitlelere iletmektir” (Piscator, 1985:41).

Piscator, epik tiyatronun bu mimarı oynanacak her oyun için tiyatronun yapısında nasıl tam bir değişikliğe gitmiş bazen seyircileri sahneye çıkartıp oturtmuş, oyuncularını seyirci salonuna yerleştirmiş, bunu da eh bu kez böyle bir değişikliğe başvuralım diye yapmamışsa, ben de her oyun için tiyatronun yapısına ilişkin yeni ilkelerden yararlanıyor, oyuncuların oynanış biçimini de değiştiriyorum. Okullarda öğrenciler ve meslekten sanatçılarla el ele verip oyunlar kotardık, tiyatrodaki öğrencilerle oyunlar sergiledik. Seyircisiz, öğretici (didaktik) oyunlar çıkardık sahneye; oyuncuların salt kendileri için oynadığı oyunları bunlar. Şimdiye dek sahneye hiç ayak atmamış emekçilerden ve üstün sanatçılardan topluluklar kurduk; oynanış biçimlerinin hayli değişikliğine karşın, hiç bir seyirci çıkmıyordu ki, oyunlarda bir tutarsızlık görsün. (...)Bizim bilerek asla kendisinden sapma göstermediğimiz tek ilke vardı, o da tüm ilkeleri, başarmayı kafamıza koyduğumuz toplumsal görevin hizmetine vermektir (Brecht, 1990:220-221).

Politik tiyatro düşüncesi, dramatik çatışma ilkesi yerine, Marksist düşüncenin ezen-ezilen çatışmasını ilke edinmiştir. Bu ilkedeki hareketle yola çıkan politik tiyatro, tiyatro sahnesini bir tartışma platformuna çevirmiştir. *“Her sahne, toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesçi dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi, ikinci olarak ise, yorum aracılığıyla öğretmeye götüren eğitici bir tiyatro gerekliydi”* (Kesting, 1985:69). Bu bağlamda, işçi sınıfının sınıfsal açıdan bilinçlenmesi hedeflenir. *“(…)Piscator tiyatrosu, seyircilerden gelecek alkışlara sırt çevirmiş değildi, ama alkıştan çok tartışma istiyordu. Belli bir olayı seyircisine sahneden buyur etmekle kalmayarak, ondan yaşam sürecine etkili bir müdahaleye yönelik bir karar koparmaya bakıyordu”* (Brecht, 1990:75).

Burjuva sanat anlayışına karşı çıkan Piscator, *“Bir proleter devlet burjuva sanatını ve burjuva yapımı eğlence sanatını benimseyemez. (...) Ne zorlama! Yüzlerce kişi, bir egosantrik aktörün ruhunu solumak için nefeslerini tutuyor”* (Arıkan, 2006:135). Piscator ve yaklaşık iki bin kişilik ekibi, sahnelediği oyunların miting havasında geçmesini sağlamaktadır. *“Tiyatro gerçeklik olmuştur ve artık oyun seyirciyle yüz yüze gelen bir sahne olayı olmaktan çıkıp, büyük bir toplantıya, bir*

büyük savaş alanına, dev bir gösteriye dönüşmüştü”(Piscator, 1985:117). Politik tiyatro, ajite ettiği seyirci oranında başarılıydı, ajite olan seyirci Marksist terminolojiye göre bilinçlenmiş seyirciydi. “*Agit-prop tiyatro uygulamaları ile sanat yaşamına başlayan Piscator, giderek ‘politik tiyatro’ ve ‘belgesel tiyatro’ görüşünü gerçekleştirmiş, seyircinin sahne ile bütünleşmesini sağlayacak olan ‘bütünsel tiyatro’ kuramını ortaya atmıştır*” (Şener, 2006:259). Sahne üzerinden yapılan propagandaya, ajite olarak karşılık vermesi, propagandanın başarısından sayılmaktadır.

Bütünsel Tiyatro kavramı, sahne üzerinde uygulanan deneylerle ortaya çıkmıştır. Sahne ve seyirci arasındaki fark ortadan kaldırılmış, seyirci ve sahne bütünleştirilmişti. “*Piscator, siyasal amaçlı tiyatronun biçiminin dramatik değil, epik, yani anlatımsal olması gerektiği düşüncesi ile Bertolt Brecht’in ‘epik tiyatro’ kuramının ön hazırlığını yapmıştır*” (Şener, 2006:259).

Politik tiyatronun çoğu zaman ajitasyon ve propagandanın dışına çıkmadığı savı doğru bir savdır. Ancak toplumsal ve siyasal koşullar göz önüne alınarak, temelleri yeni atılmış bir estetik perspektif olduğu gerçeğini unutmamak gerekir. Politik tiyatro, işçi sınıfının, tarihsel, siyasal ve güncel çıkarlarını estetize ederek sunmaya başladığında, kitlelere şu şekilde seslenmeye başlar.

Biz yalnızca coşturmak istemiyoruz, açıklık ve bilgi aktarmak istiyoruz; bu yüzden her defasında tarihsel gerçekliği açımlayarak, bütün sorunları içinde buldukları geniş bağlamlarıyla sergileyerek ve konuyla ilgili her şeyi göz önünde tutarak, kitlelere tarafımızca resmedilen yazgının çıkmazlarını ve onu aşmanın biricik yolunu göstermek için yeniden başlıyoruz (Çalışlar, 1993:190).

Piscator, 1923 yılında, ekonomik zorluklardan dolayı kapatmak zorunda kaldığı tiyatrosunun yerine, daha küçük bir tiyatro olan *Wallner Tiyatrosunu* açar. *Wallner Tiyatrosu*, *Piscator*'u estetik bağlamda değişikliğe uğradığı, yani ajitasyon ve propaganda yerine, karar verme işini seyirciye bıraktı. Yeni tiyatrosunda ‘*Tai Tang Uyanyor*’ adlı propaganda oyununu diyalektik materyalist bir dramaturji ile sahnelenir.

Bertolt Brecht, *Piscator*'un tiyatroya kazandırdığı bu yenilikleri yakından takip eden isimlerin başında gelir. *Brecht*, aynı zamanda *Piscator* tiyatrosunda dramaturg olarak görev alır. Epik tiyatro kavramı ilk kez *Piscator* tarafından telaffuz edilse de, bunu kuramsal altyapısını geliştirip ve bu kuramı pratiğe döken *Brecht*'tir. “(...)

bireysel üstü, bilimsel, nesnel bir tiyatroya gereksinim vardı ki, bu da en iyi epik dramaturjiyle gerçekleşebilirdi. Piscator sahnesinde filizlenen bu düşünceler, sanatlar ve kuramsal yönde olgun biçimlenişine Brecht'le kavuşmuştur”(Kesting, 1985:69).

Bilindiği gibi genç Brecht, bir oranda çalışmalarına da katıldığı, Erwin Piscator'un “*Proletarya Tiyatrosu*”ndaki deneyimlerinden çok etkilenmiştir. Peter Szondi'nin “*Modern Dramın Kuramı*”nda belirttiği gibi, tarihsel süreçleri temeldeki nedenleriyle ve bağlantılarıyla verebilmek için gerekli olan dramaturji dönüşümü, henüz böyle yazılmış oyunlar bulunmadığından, önce sahneye koyma (reji) alanında gelişmiştir. “Belki de” diyor Piscator, “benim reji tarzım, dramatik ürün kıtlığından ileri gelmiştir”. Sonradan Brecht'in tiyatrosunda değişik biçimde yeniden ortaya gelecek olan dramaturji düşünceleri böylece kendini göstermiştir (Kesting, 1985:68).

Gelişimi, 1917 Ekim Devrimi öncesine dayanan siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi, dünya üzerinde işçi sınıfının bilinçlenmesine ciddi bir katkı sağlamıştır. Politik tiyatro düşüncesinde, metin, oyuncu, dekor, panolar, barkovizyona yansıtılan belgeler ve kostüm sosyalist devrime gidilecek yolda sadece bir araçtır. Tüm sahne bileşenleri uyum içerisinde sunulur ve bu bileşenler, estetik açıdan bütündür. Politik tiyatronun amacı, sadece işçi sınıfının tarihsel ve ekonomik çıkarlarını veya toplumsal ve politik eylemleri sahneye çıkarmakla yetindiğini söylersek eksik kalır. Politik tiyatro, sosyalist devrime işaret eder. Özel mülkiyetten kaynaklanan adaletsizliğin ortadan kaldırılması, bunun yerine daha adil bir dünyanın inşası, politik tiyatro düşüncesinin başlıca hedefidir. Politik tiyatronun başarısı, işçi sınıfına taşıdığı bilinçle ve eyleme geçirebildiği kitlelerle ölçülür. Politik tiyatro hiç şüphesiz taraftır, şartlar ne olursa olsun bu düşüncesini gizlemez; aksine her fırsatta gözler önüne serer.

II. BÖLÜM

BRECHT TİYATROSUNDA PRAKSİS VE İŞLEVİ

2.1. Bilim Çağının Tiyatrosu ve Seyirciyle Kurduğu İlişki

Temellerinin Antik Yunan'da atıldığı ve günümüze kadar kendini değiştiren pratik koşullar ölçeğinde yenileyen politik tiyatro düşüncesine, dramaturji, ve biçim bakımından köklü pratik değişiklikleri uygulayarak kuramlaştıran, adına da *Bilim Çağının Tiyatrosu* diyen şüphesiz Bertolt Brecht'dir. Köklü bir miras üzerine inşa ettiği bu yeni tiyatro düşüncesini işçi sınıfının tarihsel ve politik çıkarlarına sunmuştur. “*Epik tiyatrodaki sanatçının ilgisi fizikötesine, ya da bilinçaltına yönelmiş değildir. (...) epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır*” (Şener, 2006:264).

Epik tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışını yöneten toplumsal yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan epik tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamaya yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağı sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatrodaki (Brecht, 1990:133).

Brecht, geleneksel yapı üzerine inşa edilen burjuva tiyatro anlayışının, toplumun çıkarlarına hizmet etmediğini savunur. ‘*Augbberger Volkwillen*’ (Augusburg Halk İradesi) gazetesinde 1919 yılında yazdığı bir eleştiri yazısında, oklarını ‘*Augusburg Tiyatrosu*’na yöneltir. “*Sizler, her zaman tiyatronuz olduğunu sandınız, ama ben size söyleyeyim: tiyatronuz skandaldan başka bir şey değil; burada görünen yalnızca tam bir iflas, burada gösterilenler sizlerin aptallığı, sizlerin yanlış düşünce sisteminiz ve sizlerin perişanlığı*” (Nutku, 2007:16).

Kuram ve pratiğini oluşturduğu bilim çağının tiyatrosu kavramıyla “*(...)toplumbilimini ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik açıdan inceleyen tiyatroyu anlatmak istemiş, çağdaş tiyatronun böyle bir bilimsellik anlayışı içinde*

bulunmasını zorunlu saymıştır” (Şener, 2006:269). *Brecht*, bu yeni kavramla neyi hedeflediğini ise *‘Tiyatro İçin Küçük Organon’* adlı eserinde şöyle açıklar.

Bilimsel çağın tiyatrosu, diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu, çelişkilerin komikliği, insanların, nesnelere ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının, gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini yükseltirler (Brecht, 1993:108).

Brecht, bilim çağının tiyatrosunun temellerini, kapitalist üretim ilişkilerinin tez, antitez ve sentezi üzerine oturtmuştur. *“Brecht’in büyük başarısı, onun dünya görüşünün özünde yatan ve yaşanan zamanla gelecek zaman, olgularla beklentiler, gerçeklikle düş arasındaki gerilimi ve ilişkiyi görmesi, bu diyalektik devinimi oyunlarının itici gücü olarak kullanmasıdır”* (Bozkurt, 1995:237). *Brecht*’in tiyatro anlayışı, (burjuva tiyatro anlayışında olduğu gibi) ahlaksal vaazlar vermek yerine, toplumsal ve ekonomik durumların diyalektik biçimde incelenmesi ve araştırılmasını savunur. *“(…)Bizim sözcülüğünü yaptığımız şey, ahlak değil ezilenlerdi. Gerçekten de bu, iki ayrı şeydi birbirinden; çocukluk, ahlak kurallarına dikkatleri çekilerek durumlarından sızlanmamaları gerektiğini söylerdi ezilenlere”* (Brecht, 1990:36). Bilim çağının tiyatrosu, kaderciliğe materyalist diyalektik yöntemle karşı çıkar.

Brecht’e göre, bilim çağının tiyatrosu kalıplaşmış değer yargılarını ezberletmeye çalışmaz. Önemli olan, seyircinin gerçek hakkında derin ve karmaşık bilgiyi edinirken bunun iyice bilincine varması, durumu eleştirebilmesi ve kendi sorumluluk payını görebilmesidir. Tiyatro bunu başarabilmek için seyircisini önce şaşırtır. Gerçeğin yeni bir yüzünü, insanlar arası ilişkilerin derindeki nedenlerini göstererek onun önceden koşullandığı görme ve anlama biçimini sarsar. Sonra bu yeni gerçek üzerinde düşünmesini, onu iyice tanımasını, kavramasını ve bilincine varmasını sağlar. Gerçeği tanıyan seyirci eskiyi eleştirecek ve onu bilinçli olarak etkilemeye çalışacaktır. Son aşamada yeni ve doğru bilinmiş bir dünya ile uyum kurdurulacaktır. Bu, tıpkı doğanın yeni baştan biçimlenmesi gibi toplumun da yeni baştan biçimlenmesi demektir (Şener, 2006:274).

Brecht, tiyatro sanatının disiplinler arası bir bilim olduğunu savunur. Tiyatro, ajitasyon ve propagandayı merkezine alan yapı değildir. *Althusser*, *Brecht*’ten alıntılanarak şöyle açıklar.

Onun eski kurallarını ortadan kaldırmak istemedim. Yani ben tiyatroyu ortadan kaldırmak istemedim. Çünkü tiyatroyu tiyatro yapan, asıl o eski kurallardır. Bu sav çok önemli. Bu demektir ki, tiyatro yaşam değildir, bilim değildir, propaganda ya da doğrudan siyasi ajitasyon değildir. Bu, Brecht'in yaşamın, bilimin ve siyasetin önemini kabul etmediği anlamına gelmez. Tersine, bu gerçekliklerin tiyatro için birincil önem taşıdığı kanısındadır; başka hiç kimse de bunu onun kadar güçlü biçimde dile getirmemiştir (Althusser, 2004:82).

Brecht'in bilim çağının tiyatrosu, gerçeğin peşindedir. *Brecht*'in gerçeği ise, işçi sınıfının tarihsel ve siyasi mücadelelerinde taraf olmak, özel mülkiyet ve onun yasalarına karşı çıkmak, bu bağlamda ezen-ezilen karşıtlığından doğan çelişkiye ezilenden yana saf tutmaktır. “*Brecht için gerçekçilik, toplumsal sorunlara en geniş çaplı çözümü öneren sınıfın bakış açısı benimsenerek egemen ideolojilerin maskesini indiren ve toplumsal yasalar ile gelişmeleri keşfeden bir sanat türünden ziyade özel bir edebi biçim ya da tür, salt bir biçim sorunu*du” (Eagleton, 2015:88).

Hakikati yazmak için, Brecht'in belirlemesiyle, hakikati baskılamamak, suskunlukla geçiştirmemek ve hakikat dışı şeyleri yazmamak, güçlülere boyun eğmemek ve güçsüzleri aldatmamak gerekir. Mülk sahiplerine beğenilmemek, mülkten uzak durmak demektir. Güçlüler nezdinde ün ve sanı geri çevirmek için cesaret gereklidir. Katlanılmaz baskıların ortaya çıktığı zamanlar, büyük ve yüksek şeylerden söz edildiği zamanlardır. Fedakârlık gereklidir çığlıklarının ortasında böyle zamanlarda çalışanların yeme-içmesi ve konutu gibi küçük gereksinimleri dile getirmek için cesaret gereklidir (Kula, 2014:17-18).

Yukarıda konu edilen gerçekliği, *Piscator*'da savunuyor ve aynı zamanda pratik anlamda mücadele verir. *Brecht* ve *Piscator* politik olarak hemen hemen aynı düşüncelerine rağmen, sanat yapıtı ve sanat yapıtının aktarımı konusunda ayrışmaktaydılar. *Piscator*, toplumun gerçeklik algısı üzerinden duyguları eyleme geçirmenin peşindedir. Bunu başarabilmesi için, ajitasyon ve propagandaya başvurur. Haliyle, seyirciyi komünist bir militan gibi görülür. *Brecht*'in seyirciyle olan ilişkisi ise Marksist düşüncenin praksis kavramıyla ilişkilendirilebilir. *Brecht* tiyatrosunda ajitasyona yer verilmez, propaganda ise didaktik bir şekilde yapılmaz. “*Brecht, Piscator'un Siyasal Tiyatrosunda yaptığına aksine seyirciyi belirli bir siyasal görüşe yönlendirmekten çok varolan toplumsal duruma dikkat çekmeyi yeğler. İşte Brecht'i, Piscator'un 'Siyasal Tiyatro'sundan ayıran özellik de seyirciye yüklediği bu aktif*

konumdur” (Akgül, 2013/1:12). Seyirci, sadece seyirci olmanın dışına çıkar; dolayısıyla kendini, yaratılan kolektifin parçası olarak görür. “Seyirciyi, Piscator’un yaptığı gibi kitlesel bir varlık olarak düşünmüyordu. Brecht’in seyircisi, çelişik dünyaları olan bireylerden oluşuyordu. Dolayısıyla oyunlarında bağdaşık bir seyirci tepkisine yönelik sonuçlar sergilemektense seyircinin bireysel yargısına sunulan açık sonuçları seçiyordu” (Candan, 2003:125).

Sanatın görevi her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır. Brecht gibi öğreticiliğe büyük önem veren bir sanatçı bile yalnız us yoluyla, düşüncelerle değil, duygularla, sezgi yoluyla da etkiler. Seyircinin karşısına bir sanat yapıtıyla çıkmakla kalmaz, onların o yapıtın içine girmelerini de sağlar (Fischer, 2003:16).

Oysa dramatik tiyatrodaki seyirci, sadece seyircidir. Seyirci orada değilmiş gibi sahneler kurgulanır. *“Oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik’e kadar özel bir biçime dayalı Epik Tiyatro’nun amacı; sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır” (Akgül, 2013/1:12). Epik diyalektik tiyatro düşüncesinde, kendisini üretimin bir parçası olarak gören seyirci, bir pratiğin içinde olduğundan estetik haz duyar. Bertolt Brecht, epik diyalektik tiyatronun işlevini ve dramaturgisini açıklarken, “Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve etkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur” (Brecht, 1993:59) diyerek, tiyatronun toplumla olan ilişkisinin üzerinde özellikle durur. Brecht’e göre, özdeşleşme yoluyla ulaşılan katharsis kavramı, tiyatro ve toplum arasındaki ilişkiyi koparır.*

Aristoteles’te seyircinin bir sanat yapıtını algılayış biçimi olarak, ileri kapitalist döneminin kişileriyle bir özdeşleşme tarzında bir özdeşleşmeyi buluyor değiliz hani. Ama, bize işte öylesine yabana koşullar altında gerçekleşen katharsis’ten ne anlarsak anlayalım, bunun Yunanlılarda bir tür özdeşleşme temeline dayandığını düşünmekten kendimizi alamayacağız. Oysa seyircinin sanat yapıtı karşısında takınıp, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümlenmesini amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirel tutum, katharsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır (Brecht, 1990:52).

Brecht, seyircinin sahne üzerindeki üretime nasıl katılacağını, dramatik ve epik tiyatro arasındaki farklılıkları aşağıdaki tabloda şu şekilde gösterir.

Dramatik Tiyatroda	Epik Tiyatroda
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyarılır.
Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışır
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Tablo 1. Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Arasındaki Farklılıklar(Brecht, 1990:43-44).

Bu yeni tiyatro anlayışı, *Aristoteles*'in yazgısal tiyatro anlayışına karşı çıktı. Klasik dramatik yapı, insanı değişim olanakları dışında ele alarak, kaderci bir bakış açısıyla sahnelenmektedir. *Brecht*'in tiyatro anlayışı ve oyun karakterleri ise toplumsal ilişkileri, tarihsel süzgeçten geçirerek, karakterlerin tutkularından çok, karakterlerin gelişen süreç içinde toplumsal konumlanmalarını ele alır. Dolayısıyla, burjuva tiyatro anlayışı kapalı biçim ve yanılısamaya dayalı olduğundan, seyirci sahne üzerindeki duruma eleştirel bakamaz. *Brecht*, *Aristoteles*'in '*Poetika*' eserinde sözünü ettiği katharsis yani, korku ve acıma duygularıyla iç arınmaya, dolayısıyla da duygusal adalete yönelme durumuna ve duyguların damıtılarak, boşalmasına karşıdır. *Brecht*'in

bu karşı duruşunun nedeni, Marksist düşünce ve estetik anlayışıyla ilintilidir. Epik diyalektik tiyatro anlayışına göre, değişim toplumda ve ilerici olmalıdır. *Brecht* tiyatrosunun amacı sahnedeki karakterlerin yönelişlerini yorumlamak değil, sahne ve seyirci arasında (toplumsal ve ekonomik anlamda) çelişkiler düzlemi oluşturarak, özelde tiyatroyu genelde ise dünyayı değiştirmenin yollarını tartıştırmaktır. Öte yandan burjuva tiyatro anlayışıyla sahnelenen bir oyunda, edilgen bir durumda sadece duygularıyla oyunu takip eden seyirci vardır. Dramatik kurgu içerisinde serimlenen bu dünyada, değişim sadece karakterler üzerinden yansıtılır.

Brecht, kuram ve pratiğini oluşturduğu bilim çağının tiyatrosu kavramıyla “(...)toplumbilimini ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik açılarından inceleyen tiyatroyu anlatmak istemiş, çağdaş tiyatronun böyle bir bilimsellik anlayışı içinde bulunmasını zorunlu saymıştır” (Şener,2006:269). Bu bağlamda, burjuva tiyatro sahnesi perdeyi kapattığında, seyircinin katharsis yaşamış ve huzura ermiş olması yetersiz kaldığı düşünülür. Seyirciye, başka olasılıkların gösterilmesi ve tartışılması gerektiği savunulmaktaydı. Bunun dışındaki anlayış *Brecht*'e göre, vaazın ötesine geçemeyen sahne gösterisidir. *Brecht* burjuva tiyatro anlayışını, kiliseye toplanan kalabalığa benzetir. Tiyatronun, dinsel ayinin sonunda sahneye çıkan papazın, 'İncil'den alıntılar yaparak, ahlak üzerine yaptığı konuşmadan bir farkı olmasını savunur. Elbette ki inanan biri, daha önce yüzlerce kez dinlediği pasajların tekrar vaaz edilmesinden iç huzur duyabilir. Ancak kiliseden çıktıktan sonra, toplumsal ve ekonomik koşulların değişmediği gerçekliğiyle baş başa kalacaktır. O, yoksulluğun bir kader olmadığını, olsa olsa kapitalist ilişkiler sisteminin bir sonucu olduğunu savunur.

Dinsel ayinlere özgü bir kendinden geçmeyi andıran bu 'olay-oyun kahramanı-izleyici' özdeşleşmesi *Brecht*'e göre, seyirciyi edilgenliğe iten bir durumdu ve 2500 yıldır süregelen kaderci bir dünya görüşünün sonucuydu. Oysa akıl ve bilim çağında yaşayan modern insan dünyayı değiştirebileceğinin bilincindeydi artık; görmek istemediği sonuçların pek çoğunu nedenleri değiştirerek ortadan kaldırılabirdi (Bozkurt, 1995:230).

Brecht, katharsis kavramını seyirci açısından sağlıklı bir durum olduğunu söyler. “*Burjuva tiyatrosunda seyirci edilgin durumdadır. Acıyarak, öfkelenerek umarsızlığını açığa vurur, heyecanlarını boşaltarak rahatlar. Oysa epik tiyatrodaki seyirci, yaşamını sanat yolu ile üretmenin tadını duymaktadır.*” (Şener, 2006:277).

Brecht, epik diyalektik tiyatroyla duyguları bir kenara atmış veya duyguya karşı bir kuram oluşturma peşinde değildir. Aksine akıl ve duygunun birleşiminden yanadır. *Brecht*'e göre akıl ve duygunun birlikteliğinin önündeki engel, özdeşleşmedir. Birlikteliğin sağlanması için, sahne ile seyirciyi birbirinden ayıran dördüncü duvarı yıkmıştır. *Brecht*'e göre, duygular düşünceleri değil; düşüncelerin duyguları etkilemesi gereklidir. *Ernst Fischer*, bu durumu şu şekilde tahlil eder.

Kapitalci dönemin sonlarına doğru duygu da, düşünce de soysuzlaşarak verimsiz bir çatışmaya düştü. Ama gelişen yeni sınıfın ve ondan yana savaşanların amacı duygu ile düşüncenin verimli bir çatışmaya girmesini sağlamaktır. Duygularımız düşüncelerimizi keskinleştirirken, düşüncelerimiz de duygularımızı artırır (*Fischer*, 2003:12).

Özdeşleşme yaşamayan seyirci, dolayısıyla katharsisi de yaşayamaz. “*Doğalcı sahne, tümüyle yanılısamaya dayanan bir sahnedir; bu sahnenin, kendisinin bir tiyatro olduğu yolundaki bilinci üretken kılabilmesi olanaksızdır. Tersine, her dinamik sahne gibi, doğalcı sahnede kendini gerçeği yansıtabilme ereğine tümüyle adayabilmek için, bu bilinci susturmak, kovmak zorundadır*” (*Benjamin*, 1981:167). *Brecht*'e göre yanılısamanın kırılması, seyirciyi edilgenlikten çıkarır ve etken kılar. “*Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırmayı öğrenmeye yöneltilir*” (*Benjamin*, 2000:31). Epik diyalektik tiyatroya göre, sahne ve seyirci arasında diyalektik ilişki oluşması için, “*Dramatik tiyatronun özünü oluşturan katharsis ilkesinden sıyrılmak söz konusudur. Bu da özdeşleşme ve yanılısamayı ortadan kaldırmakla mümkün olacaktır. Yabancılaştırma etmeniyle yanılısama bozularak Brecht'in istediği gibi seyirci aktif hale gelir*” (*Temel*, 2010:79). Sahne üzerindeki yanılısamadan yabancılaştırma efektleriyle sıyrılan seyirci, çelişkilerin farkınavararak eleştirel bir tutum geliştirebilir. Bu klasik tiyatro anlayışını temelinden değiştirecek bir durumdur. Oysa *Aristoteles*, “*(...) Birlikli ve tek bir şeyin taklidi olan öteki taklitlerde olduğu gibi, eylemin taklidi olan öykü de birlikli ve bütün bir eylemin taklidi olmalıdır*” (*Aristoteles*, 2005:35). Oysa epik diyalektik tiyatronun yapısı, kendi içinde biçem olarak olmasa da felsefi açıdan bütünlüğü olan epizodlardan oluşur. Bu türden oyun metinlerinde her epizod ayrı bir durumu gösterdiğinden, epizodlar arasında neden, sonuç bağı yoktur. Bu bağlamda epizodlar yer değiştirirse bile oyun yapısına zarar vermezler. *Brecht*, *Alfred Döblin*'den şu şekilde alıntılar “*Bir epik*

yapıtı, dramatik yapının tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez diriliğini” (Brecht, 1990:29).

Sergilenen epizodik durumlarda, seyirciye zaman zaman tiyatro sahnesinde olduğu yabancılaştırma efektleriyle hatırlatılır. Uygulanan bu yabancılaştırma efektleriyle, seyirci o büyülü atmosferin dışına çıkarak, karakterin içinde bulunduğu durumu, zorunlu olarak tarihsel ve diyalektik bir bağ kurarak düşünmeye başlar. “Ernst Bloch’un deyişiyle, henüz yerine oturmamış olan dünyamızın trajiği de vardır Brecht’te; çağımızın kavgalarıyla dolu ‘karanlık dönemler’ de vardır kuşkusuz; fakat aynı zamanda Brecht Tiyatrosu’nda ‘ayrıcılık neşededir.’ Bir ‘korku ve acıma’ tiyatrosu değil ‘inat ve umut’ tiyatrosudur” (Kesting, 1985:77). Ernst Fischer, Brecht’ten alıntılarla epik tiyatro ile seyirci ilişkisini şu şekilde açıklar.

Tiyatromuz anlama heyecanını kışkırtmak, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus’un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duyabilmeleri öğretilmeli insanlara(Fischer, 2003:12).

Brecht, dramatik tiyatronun seyirci üzerindeki etkisini, sanrılı, süslü bir düş olarak betimler. “Seyir süresince seyirci kendini unuttur ve düşsel evrene dalar. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu sağlar. Fakat eylemin dışında kalmıştır; büyülenmiş, hipnotize olmuştur” (Şener, 2006:284). Brecht, burjuva tiyatro anlayışının şu şekilde eleştirir. “Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. Beri yandan, sahnede sergilenen durumlar karşısında, seyirci, sahnedeki hava’nın kendisine izin verdiği duygu ve heyecanlara kapılabilir ancak” (Brecht, 1990:83).

Brecht bir oyunun anlamını, içeriğini sadece bir kişi bilinçliliği biçiminde temalaştırmaya sırtını dönmüştür. İnsanları, durumları, olayları sınıfsal ve toplumsal ilişkiler bağlamında değerlendiren bu bağlamda oyunlarının yapısını ele alan Brecht’in tiyatrosu bu tutumundan ötürü, seyircisini sorgulatan, düşündürten, eleştiren bir süreç yaşatır. İşte onun tiyatrosuna da yeni bir tarihsel perspektif kazandıran budur. Bu tarihsel perspektif, yani insan ilişkilerini yeni bir bağlamda ve kendi koşulları içinde değerlendirme düşüncesi, seyircisine çeşitli yabancılaştırma etmenlerinin de yardımcıyla

tiyatroya uzaktan bir gözlemci kimliğiyle bakmasını sağlar. Başka bir deyişle Brecht Tiyatrosu'nun yaşatmayı hedeflediği bu süreç, statik değil, dinamik bir seyirci topluluğunun oluşumunu hedefler (Akgül, 2013:20).

Burjuva tiyatro anlayışı ve estetiği, ahlak, erdem ya da yazılı-yazısız toplum kurallarıyla karakteri veya sahnedeki olayı yargılamaya olanak sunar. Seyirciye, karakteri o düzleme taşıyan toplumsal, ekonomik, siyasal bağları inceleyerek tarihsel ve sınıfsal bir diyalektik oluşturmasına izin vermez. Gerçek, önceden belirlenmiş ve dayatılmıştır. Burjuva tiyatrosunda seyirci, var olan gerçeklikle yetinir. *“Tiyatral yanılısama, üzerine inşa edildiği gerçeği gizlediğinden kusursuzdur; bu nedenle izleyicinin hem temsil biçimine hem de eylemlerin temsil ettiklerine karşı eleştirel bir düşünce geliştirmesini engeller”* (Eagleton, 2015:80). Bu bağlamda seyirci, bu yanılısamanın içine hapsolarak, sahneyle özdeşleşir ve sahnede dayatılan gerçekliği kabul eder. *“Burjuva tiyatrosunda izleyici, ‘gerçek’ olarak sunulan bitmiş, değiştirilemez bir sanat nesnesinin edilgin bir tüketicisidir”* (Eagleton, 2015:80). Seyirci, *“Acıyarak, öfkelenerek umarsızlığını açığa vurur, heyecanlarını boşaltarak rahatlar”* (Şener, 2006:277). Bu tüketim süreci perde kapandığında son bulur. Ancak epik diyalektik tiyatrodaki seyirci olmaktan çok tanıklık edilir, bu bağlamda ele alındığında ise seyirci *“(…)Yaşamını sanat yolu ile üretmenin tadını duymaktadır. Brecht, epik tiyatroyu ‘üretimi eğlencenin ana kaynağı yapan tiyatro’ olarak tamamlamıştır. Bu eğlendirme işlevi birbirine organik olarak bağlı olan iki etkinlikle açıklanmıştır: Öğrenmek ve üretmek”* (Şener, 2006:277). Epik diyalektik tiyatro, burjuva sanat anlayışı ve estetiğine şöyle bir eleştiri getirir.

Burjuva tiyatrosunun gösterimleri daima çelişkileri yumuşatmayı, yapay bir uyum yaratmayı ve idealizasyonu hedefler. Koşullar, sanki başka türlü olamazlarmış gibi sunulur... Herhangi bir gelişme varsa bile bu, daima ılımlı ve düzenlidir, asla şiddetli sıçramalarla gerçekleşmez; gelişmeler daima kırılmaz, kesin bir çerçeve içinde kalır (Aslan, 2001: 65).

Bu eleştiri şu şekilde örneklendirilebilir. Sokak çocuklarıyla ilgili bir burjuva dramında, sokak çocuklarına iyi davranmamız gerektiğini öğütlenirken; epik diyalektik bir oyunda, bu çocukların sokakta olmasının tarihsel, ekonomik ve toplumsal koşullarını estetize ederek tartışmaya sunar. Bununla birlikte, sahne üzerindeki bir oyun karakterinin ne yaptığından çok, neyi gösterdiği önemlidir. Seyirci, oyun kişinin gösterdiği durumlara, tarihsel, toplumsal, ekonomik

koşullardaki yönelişinin ne olduğuna ve oyun kişinin bu durumlara karşı geliştirildiği yönelişe bakar. Seyirci sahnelenen durumu içselleştiremez. Bu bağlamda, *Onur Bilge Kula*'nın, *Lessing*'den yaptığı alıntı önemlidir. “*Tiyatroda bu veya şu insanın ne yaptığını öğrenmek istemiyoruz; tersine belli bir karakterdeki her insanın belli verili koşullar altında ne yapacağını öğrenmek istiyoruz*” (Kula, 2014:575). *Brecht*, tiyatronun sanat olmasının yanına, deneyleyen ve gözlemlenilebilen özelliğini ekleyerek bilimsel bir nitelik kazandırmıştır. *Ernst Bloch*'un tanımlamasıyla, epik diyalektik tiyatro sahnesi artık, dramatik ve politik bir laboratuvar olma kaygısı taşımaktadır.

Brecht'in açıklaması uyarınca, politikleştiği gözlemlenen tiyatro aslında daha önce de politik olmuştur. Fakat tiyatro daha önce dünyaya egemen sınıflar nasıl bakmak istemişlerse, öyle bakmayı öğretmiştir. Dünyanın çeşitli yönleri, egemen sınıfların aralarında görüş birliğine varamadıkları konularda ortaya çıkmıştır. *Ibsen*, *Antoine*, *Brahm* ve *Hauptmann*'ın tiyatrosu tümüyle politik bir olay olarak algılanmıştır; ancak burada tiyatronun işlev değişimi derinlik kazanmamıştır. Bunun nedeni, bu anılan yazarların dünyayı sorunlaştırmamaları, tersine sadece modifikasyonları amaçlamış olmalarıdır. Yeni bir sınıfın proletaryanın egemenlik talep etmesi ve bunu bir ülkede ele geçirmesiyle gerçekten politik olan tiyatro kurumları ortaya çıkmıştır (Kula, 2014:86).

Bu yeni sanat anlayışı, bilimsel ve tarihsel bağlamda ele alarak, eleştirel bir yaklaşımla, somut gerçekliği sahneye taşır. *Brecht*, kapitalist sömürü mekanizmalarının işleyişini sahne üzerinde gösterirken, seyirciye ise bu mekanizmalarla nasıl mücadele edilmesi gerektiğinin yöntemlerini tartışır.

Epik diyalektik tiyatro, toplumsal bir durumu incelerken kesin bir yargı belirtmez. Burjuva tiyatrosu gibi mesaj dayatmaz, onun yerine çelişkiler yaratarak, seyircinin bilincine sorular yöneltir. Seyirci bu sorulara cevaplar ararken, diyalektik yöntemle düşünmeye başlar. Bu bağlamda seyirci, sahnede gösterilen trajediye değil, karakteri trajediye götüren tarihsel sürece tanıklık eder. *Brecht* seyircinin tanık kılınmasını, sahnede var olan duruma yabancılaştırmayla sağlar. Sahnedeki eylemin gerekli görüldüğü yerlerde kesilmesi, hem oyuncuyu hem de seyirciyi oyunun dışına iter. Dolayısıyla, bu şekilde bir durum yaratıldığında seyirci sahneye özdeşleşemez ve katharsis yaşayamaz. Oyuncu ise, bu durumdan kaynaklı olarak oynadığı role yabancılaşır ve role eleştirel yaklaşabilir.

2.2. Epik Diyalektik Tiyatroda Dramaturgi

Tiyatro sanatında tüm sahne bileşenlerini koordineli bir şekilde amaca taşıyabilecek en etkin güç, dramaturgidir. *Brecht*, Marksist düşünceyle yeniden yorumladığı dramaturji anlayışına verdiği önem ve yüklediği anlamla kendi tiyatro anlayışı için dramaturgiye farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Dramaturji, genel anlamıyla metnin deşifre edilmesidir. Dramaturg tarafından metne sorular sorulup, öz itibarıyla metnin neyi anlatmak istediğine dair cevaplar aranır. Bu bağlamda sahnelenecek metnin, hangi reji anlayışıyla ortaya konulması gerektiğine bilimsel tekniklerle ışık tutar. Bu türden inceleme ve araştırmalar 19. yüzyılın sonlarına kadar, yönetmen tarafından yapılmaktadır. Marksist düşüncenin toplumlar üzerindeki etkisi, tiyatro sanatını da etkilemiş ve tiyatro, 20. yüzyılın başlarında toplumsal eleştiriye yönelmiştir. Oyun metinleri ve dönemin politik, ekonomik bağlantısı üzerinden ele alıp incelemeye başlamıştır. Yeni sahne tekniklerinin ortaya çıkışı, metin ile reji, reji ile oyuncu arasında bir köprü gerekliliğini yaratır. Tam burada dramaturg devreye girer. Tiyatro artık, düşünme ve bu düşünceler arasında fikirler üretme, metni sorgulama, yeniden yaratma ve tüm bunları yaparken tarih, toplum, siyasal durum analizlerinin metin bağlamında yapıldığı yer haline gelmiştir. *Piscator*, dramaturjinin ve dramaturgun tiyatro için gerekliliğini şöyle açıklar.

Dramaturgun görevinin diğer tiyatrolarda olduğu gibi repertuarı saptamak, rol dağıtımı için önerilerde bulunmak, yeni metinler aramak ve metinlerdeki gereksiz bölümleri budamakla sınırlı olmaması gerektiği görüşündeydik. Bizim özel koşullarımızda bir dramaturgdan beklediğim benimle ya da yazarla yaratıcı bir işbirliğine girmesiydi. Bizim dramaturgumuz hem metinler üzerinde politik görüşlerimizin ışığı altında çalışmalı, hem benim sahneleme için düşündüklerime uygun yeni sahneler yazabilmeli hem de metni biçimlendirmeye yardım edebilmeliydi (*Piscator*, 1985, 207-208).

Piscator, tiyatro sanatı aracılığıyla, politik düşüncelerini seyirciye ulaştırmayı amaçlar. “*Sosyalist devrimin dünyaya bakışı ve yaklaşımı, çeşitli nedenlerle Aristotelesçi olmayan dramaturjinin karşılayabileceği bir tiyatro gerektiriyordu*” (Kesting, 1985:68). Daha sonraları ise *Brecht*, “(…) *Tiyatroyu, Marksizm’in örnekleme kurumu olarak belirliyor*” (Kesting, 1985:68). Bu bağlamda, insanın özünü, toplumsal ilişkilerin bütünü olarak kavrayabilecek yeni bir dramaturji gerekliliğini

savunuyordu. “(...) *Brecht'in epik tiyatro dramaturjisine, bilimsel toplumcu tiyatronun başlıca bir biçimlenişi olarak bakmak gerekir*” (Kesting, 1985:70). *Brecht*, bu dramaturji anlayışını ilerici olarak görür.

Bertolt Brecht, modern epik tiyatro yazarları içinde, eserlerini önemli kuramsal çalışmaların izlediği tek kişidir. Bu kuramsal çalışmalar, Marksist anlayış tabanında, yalnız modern dramın değil, aynı zamanda sahnelenişin de dramaturjisini kapsar. Böylece bu eserlerin ve çalışmaların tümü, Bertolt Brecht'in, politikacı, tiyatrocusu, dramaturg ve rejisör olarak kendini koyduğu başlı başına bir tiyatro anıtı olmuştur. Brecht'in kuramsal yazıları da gene tiyatrosunun bu çok yönlü bütünlüğünün bir parçasıdır; Brecht, uygulama ve dramaturji düşüncelerini bu bütünden ayrı ve yalıtık biçimde ele almaz (Kesting, 1985:68).

Epik diyalektik tiyatro anlayışına göre, dramaturjinin en asal görevi, metni diyalektik ve tarihsel materyalizm açısından çözümlemektir. Bununla birlikte *Brecht*, sahne üzerinde yapılacak tüm çalışmaların, bu felsefi görüşle organik bakımdan ilişkili olması gerekliliği görüşündedir. Bu bağlamda *Brecht*, epik diyalektik tiyatronun sınırlarını, bir görüş veya amaçtan yoksun hiçbir şeyin sahne üzerinde yer almaması gerektiğini savunur. *Brecht'e* göre bilim çağının tiyatrosu, metin, oyuncu, dekor, müzik, efekt gibi tüm sahne bileşenlerinin, diyalektik materyalist düşünceyle birlikteliğidir ve bu düşünceyi, sahne üzerinden seyirciye ulaştırmalıdır.

Epik diyalektik dramaturji anlayışına karşı yöneltilen eleştirilerin başında, *Brecht'in* duygu kavramını arka planda tuttuğu yöndedir. Yöneltilen eleştirilere karşılık açıklama yapan *Brecht*, '*Epik Tiyatro*' adlı eserinde şöyle der:

Epik tiyatro sırt çevirmez duygulara, onları inceleyip araştırır, duyguların üretimiyle yetinmez. Us ve duyguyu birbirinden ayırdığı suçlamasının, daha çok, orta çizgide etkinliğini sürdüren tiyatrolara yöneltilmesi gerekir. Çünkü ilgili tiyatrolarda kapı dışarı edilir us; bu tiyatroları savunanlar, sahnede sergilenen oyunlara biraz ussal nitelik kazandırmak için en ufak bir çaba göstermez, ama bizim epik tiyatrolarda duyguların kökü kurutulmak isteniyor diye yaygarayı basmaktan geri kalmazlar (Brecht, 1990:129).

Walter Benjamin, *Brecht'ten* alıntılıyarak, epik diyalektik tiyatrodaki dramaturji anlayışıyla ilgili şöyle der. “*Dramaturjiye ilişkin öğretici şiirlerinden birinde şöyle der Brecht: 'Her cümlelerin etkisi beklendi ve iyice belirgin kılındı. Bekleyiş, izleyiciler cümleleri iyice tartana kadar sürdürüldü.' Bu, kısaca oyunun akışının kesilmesi demektir*” (Benjamin, 2014:55). Brecht, yabancılaştırma efektleriyle akışın kesilerek,

seyirciye sahnedeki durumu diyalektik yöntemle analiz edilmesine olanak veren dramaturjinin peşindeydi. “*Brecht, toplumsal yaklaşımıyla tutarlı olarak dramaturji, oyunculuk tekniği, sahneleme yöntemleri, müzik, tasarım, vb. üzerinde durduğu kadar, seyirci üzerinde de durmuş, tiyatro sanatını iletişimsel bütünlük içinde düşünmüştü*” (Candan, 2003:125). Tiyatronun artık sadece duygulardan kaynaklanan tutkulara değil, bilinci harekete geçirecek akla da hitap etmesi gerektiğini savunuyordu. *Brecht*, epik diyalektik tiyatronun, eğlendirme ve öğretme kavramlarının, birlikte olması gerekliliğinin üzerinde durulmaktaydı. Epik diyalektik tiyatro, bitmiş ve neden, sonuç ilişkisi içeren burjuva tiyatrosunun karşısına, tiyatro laboratuvarı çıkarır. *Brecht*’in sanat anlayışı, kriz halindeki dünyayı tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek, karşı bir duruş geliştirmenin peşindedir. Epik diyalektik tiyatro ve dramaturji anlayışının amacı, seyircinin, sahne üzerinde gösterilen kapitalist sömürü ilişkilerini, zihninde diyalektik olarak tartışmasıdır. Seyirciden beklenen ise bu gerçeklikten yola çıkarak düşünce üretmesidir. Ancak epik diyalektik tiyatro sınırları düşünce üretmekle daraltmamış, varılan bu düşüncelerin, *Brecht*’in tanımıyla sanatların en büyüğü olan yaşam sanatına yansması öngörür. Bu yeni dramaturgi anlayışı, tüm sahne bileşenlerini de yeniden ele almayı gerektirir.

Burjuva sanat anlayışının bütüncül dekor anlayışı, epik diyalektik tiyatrodaki dekor parçalarına dönüşmüştür. “*Tümün kendisi (oda) parçalarla (pencereler, mobilyalar, kapılar) verilmekte, realitedeki bütün, parçalarla anlatılmaktadır*” (Brecht, 1994:96). İşlevsel dekor anlayışı benimseyen epik diyalektik tiyatro, sahne ve seyirci, oyuncu ve mekân arasında yanılısama yaratmamasının üzerinde önemle durur. Bu bağlamda mekânın, tam temsil olarak ele alınmayacağını savunur. Aristotelesçi tiyatro anlayışına göre, dekor bütünlüğün bir parçası olmalıdır. Bu anlayışa göre, bütünlük, tüm sahne bileşenlerinin yanılısamaya dayalı, birbirini tamamlayan ve destekleyen, çelişkilere yer vermeyen, kusursuz görünümüdür. *Brecht*’e göre evren, diyalektik anlamda sürekli değişim ve dönüşüm yaşadığından, tamamlanmış (bitmiş) bir bütünlüğe ulaşamaz. “*Prova yapan oyuncularla beraber kendisi de provaya katılan bizim kapı, oyuncular değiştikçe değişir. Alabildiğine zengindir dile getirdiği şey, betimlemelerde bulunur ya da betimlemelere olanak sağlar*” (Brecht, 1994:100). Bitmiş ve devinimden uzaklaşmış bir dekor, epik diyalektik tiyatronun estetik anlayışına hizmet etmez.

Brecht, oyun içerisinde rolü olmayan dekora karşıdır. Epik diyalektik tiyatro, dekorun burjuva tiyatro anlayışındaki gibi, sahneyi doldurma ve süsleme aracı olarak kullanılmasını benimsemez. Kullanılan dekor, diğer tüm sahne bileşenleri (seyirci de bu bileşime dâhildir) arasındaki çelişkileri gösterebilecek işlevsellikte ve devingen olmalıdır. “*Biz, kendi mekân anlayışımıza insanların devinimlerinden yola koyularak ulaştık ve ilgili devinimleri toplumsal bir açıdan belirledik; insanlar toplumsal süreçler içinde devinmiştir çünkü*” (Brecht, 1994:100). Brecht, işlevselliği ve devingenliği sağlamak için dekoru bütüncül olarak ele almaz; oyunu epizodlara ayırdığı gibi, dekoru da epizodlar halinde ele alır. *Brecht*, epik diyalektik tiyatrodaki dekoratörü tanımlarken şöyle der.

Üzerine düşen görev, seyircilere dünyayı göstermektir. Neden yokken hiçbir şeyi durağanlık içinde bırakamaz, hiçbir şeyi durup dururken devingen duruma geçiremez; çünkü dünyanın kopyalarını sunar seyircilere, ilgili dünya da bazısı henüz ele geçirilmemiş bir takım yasaları görev edinir; ama dünyanın devinimini yalnız dekoratör değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyreden de görür. İşin önemli yanı, yalnız sahne kurucusunun dünyayı nasıl gördüğü değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenlerin dünyada yollarını izlerini bulabilmeleridir. Demek oluyor ki, dekoratör dünyaya ilişkin kopyalarını eleştirci gözler içinde kotaracaktır; baktı ki gözler eleştirci değil, eleştirci kılacaktır onları; çünkü başkalarına ister istemez içinde yaşadıkları dünyayı göstermesinin ne büyük bir iş sağlayacağı hiç aklından çıkmayacaktır (Brecht, 1994:72-73).

Dekoratör sahne dekorunu oluştururken, hazırladığı dekorla sahne üzerinde yaratılan durumun karşısında tavır geliştirmelidir. Tavır geliştirebilmek için yabancılaşmalı, bu sayede uygulayacağı dekorun yanılısama yaratmasına olanak vermemelidir. “*Dekoratör kendini oyunun coşkusuna kaptırmak, oyunun havasına girmek, vizyonların peşinden koşmak ya da hayalde yaşattıklarından ne kadarını dekorda gerçekleştirebileceğini düşünmek yerine serinkanlılığını korumalı, coşmayı bırakıp dikkatli ve uyanık davranmalı, duyguları boşlayıp daha çok düşüncelere kapıları açmalıdır*” (Brecht, 1994:102). Dekor, epik diyalektik tiyatronun dramaturji yapısıyla doğru orantılı olarak yapılandırılmalıdır. Bu doğru orantı, estetik algıdan çok, estetize edilmiş diyalektik amacı destekleyecek yapıda olmalıdır.

Seyirci-dekor, oyuncu-dekor arasındaki bağ, yanılısama yaratmasını engelleyecek türden ele alınmalı ve aynı zamanda dönemin toplumsal, ekonomik ve

politik durumunu yansıtmalıdır. *“Bertolt Brecht tiyatrodaki dekorun hem gerçekçi hem işlevsel olmasını ister. Gerçekçi olması, gerçeğin kopya edilmesi anlamına gelmez. Oyunun anlamına göre seçme yapılmalıdır. Dekor gerçeği tanımakla kalmamalı, onu açıklamalıdır”* (Şener, 2006:294). Örneğin, bir oyun metninin sahne tanımlamasında sokak geçiyorsa, seyirci uygulanan sokak tasvirine bakarak, o sokakta yaşayanların, hangi toplumsal sınıfa ait olduklarını ve bu bağlamda ekonomik göstergelerini görmesi gerekir.

Brecht’e göre, sahne üzerinde kullanılan tüm dekor parçaları, taşınabilir olmalıdır. “Bizim dekorun taşınabilir öğeleri, toplumsal süreçlerin karakteristik özellikleri olarak yavaş yavaş doğup ortaya çıktı, ilgili süreçleri canlandıracak oyunculara yararlanmaları için sunduk bunları; hazırlanmalarında oyun kişilerinin davranışlarını mümkün kılan ve bunların nedenlerini oluşturan bütün toplumsal etkenleri göz önünde tuttuk” (Brecht, 1994:97). Yanılsamaya dayalı bir tiyatro anlayışı olmadığı için, dekor parçaları seyircinin gözü önünde değiştirilebilir, yeniden düzenlenebilir. Burjuva tiyatro anlayışındaki gibi, dekor önceden hazırlanmaz. Dekoratör, oyunda kullanılacak dekoru, sahne üzerinde yapılan provalara katılarak ortaya çıkarır.

Politik tiyatronun, sahne tasarımı bağlamında getirdiği yeniliklerden biri projeksiyon tekniğidir. *“Filmi oyuncu kimliğiyle sahneye çıkarmak, dekoratörlerin yapıcı bir çalışmasıdır”* (Brecht, 1994:108). Örneğin, projeksiyonla yansıtılan bir belge veya film, o an sahnedeki durumu tamamen destekleyebilir veya sahnedeki durumla çelişebilir. *“Bu projeksiyonla istatistik bilgi eklendi. Olayların arka planını sahnenin önüne getirdiği için insanların davranışları seyircinin eleştirisine açılmış oldu. Doğru ve yanlış davranışlar gösterildi”* (Şener, 2006:271). Yaratılan bu yeni dekor anlayışı, teknik olarak Piscator’un uygulamalarının bir uzantısıdır. *“Piscator, kendi hazırladığı dekorlarda filmden hayli yararlanmış, böylelikle dekoru bir oyuncuya dönüştürmüştür. Filmi oyuncu kimliğiyle sahneye çıkarmak, dekoratörlerin yapıcı bir çalışmasıdır. Böyle bir oyuncunun sahneye ayak atması, sahne dekorundaki bütün öğeleri değişim zorunda bırakmıştır”* (Brecht, 1994:108).

Bir epik diyalektik sahne tasarımı varsayalım. Sahne, bir çocuk parkı olarak açıklanmıştır. Oyuncu bu parktaki nesnelere ilişki halinde veya karşıtlık durumunda değilse, projeksiyon perdesine ‘Çocuk Parkı’ ibaresini yansıtmak yeterli olacaktır.

Burjuva tiyatro anlayışındaki gibi, ağaç motifleri, banklar, oyuncaklar vb. gibi dekorlarla oluşturulmuş bir park yaratılmasına gerek olmadığı savunulur. Çünkü bu türden bir dekor anlayışı, seyircide yanılısma yaratabilir.

Epik diyalektik tiyatro, ışığı kullanırken, psikolojik etki yaratmaktan kaçınır. Psikolojik etki yarattığı zaman sahne ve seyirci arasında yanılısamaya yol açabilir. Brecht sahnesi aydınlıktır, yanılısamaya dayalı dramatik ışık tekniği uygulanmaz. Brecht, kullanılan ışık ve ışık renklerinin, insan üzerinde etkilerinin farkındadır.

Işıklandırma, ışıkların görüş alanı içinde kalacağı gibi düzenlendi mi hemen o anda geçen, kendiliğinden olup biten, önceden provası yapılmayan gerçek bir sahneye tanıklık ettikleri gibi bir yanılısamının seyircilerde uyanması bir ölçüde önlenir, sahnede belli bir şeyin sergilenmesi amacıyla bir takım hazırlıkların yapıldığını görür seyirci, özel koşullarda, diyelim çok parlak bir ışık altında olayın yenileceğini anlar. Işık kaynaklarının sergilenmesiyle, eski tiyatronun onları seyirciden gizleme yöntemine karşı çıkılır (Brecht, 1994:91).

Brecht'in ışık anlayışının altında, seyircilerin algısını uyanık tutmak vardır. Oyuncuların, kullandığı jestlerin daha ne net görünmesi için, genel olarak sahne aydınlık olarak tasarlanır. Epik diyalektik tiyatronun seyirciden sakladığı bir şey yoktur. Her şey, o an, orada gerçekleşir.

Müzik, seyircinin görebileceği bir yerde çalınır. Epik diyalektik tiyatro anlayışı, müziği genel olarak yabancılaştırma efekti olarak kullanır. “*Müzikle ilgili sorunların çözümü, şiirlerdeki politik ve felsefi anlamın açık seçik vurgulanmasına bağlayarak, uyuşturucu etkilere yol açmaktan kaçınır*” (Brecht, 1990:138). Pasajlar arasına veya epizotlar arasında giren müzik, seyircinin bir önceki durum hakkında diyalektik düşünebilmesi için hazırlanmış türdendir ve genelde eyleme hizmet etmez, eylemi duraksatmak veya kesmek için kullanılır.

Müziyen nasıl artık izleyicinin kendini sahnedeki olaylara bütünüyle vermesini kolaylaştıracak atmosferler yaratma yükümünden kurtulmakla özgürlüğüne kavuşuyorsa, dekorcu da olayların geçtiği yerleri kurarken bundan böyle bir mekân ya da yöre yanılısını oluşturma yükümünden kurtulmakla kendi özgürlüğünü elde etmiş olur. Bu bağlamda salt dokundurmalar, yeterlidir; ancak bu dokundurmalar, varolan çevrenin yapabildiğinden daha fazlasını, tarihsel ya da toplumsal açıdan ilginç konulan dile getirebilmelidir (Brecht, 1993:101).

Brecht, tiyatro kuramcısı, yönetmeni, oyuncusu ve yazarı olmanın dışında şair kimliği de vardır. Oyunları için yazdığı şiirleri, bestelerken dönemin önemli bestecileriyle

birlikte çalışmıştır. “(...) Edmund Meisel ve Kurt Weill gibi bestecilerle çalışırken, bazı ezgilerin müzik taslaklarını da hazırladı. Brecht, kendi yapmak istediklerini kavrayan bu yetenekli bestecilerle yaşamının sonuna kadar çalışmıştır”(Nutku, 2007:166-167). Epik diyalektik tiyatro genelde halk ezgilerine yer verir. Bunun nedeni, Brecht’in metinlerinde kullandığı dilin yalın olması ve seyircisi olan işçi sınıfı için anlaşılır kılınmasıydı. Brecht, müziği yabancılaştırma etmeni olarak ele alır. Kullanılan müzik, epik diyalektik tiyatronun diğer tüm öğeleri gibi hem duyguya, hem de akla seslenir.

Müzik de öteki öğeler gibi özerk bir öğedir. Öteki öğelerle karşıtlık yaratır. Müziğin içinde de melodi ile şarkının sözleri birbiri ile çelişir. Bertolt Brecht, müziğin tavır müziği olmasını, sahnenin temel tavrını göstermesini gerekli görmüştür. Üzüntü, çekingenlik, direnme, boyun eğme gibi tavırlar müzikle rahatlıkla gösterilir. Müzik, söz ve davranışları daha kesin, daha kaçınılmaz yapar (Şener, 2006:295).

Müziğin etkisi, sunuluş biçimine göre değişiklik gösterebilir. “(...) Koroyla söylenen ‘Diyalektiğe Övgü’ adındaki final şarkısı, düpedüz duygusal bir zafer marşı etkisini pek kolay uyandırabilecekken, müzik tarafından us çerçevesinde tutulur” (Brecht, 1990:137). Bu bağlamda, beste ve şiirin de kendi içinde çelişki taşıdığı söylenebilir; ancak epik diyalektik oyun müziğinin, duygulardan bağımsız olarak ele alındığını savunmak söylenemez. “(...) Epik bir gösterinin duygusal etkilemeye bütünüyle sırt çevirdiği savı, sık sık açığa vurulan bir yanılgıdan başka bir şey değildir: İşin doğrusu, epik tiyatrodaki duygular bir duruluk kazanır yalnız ve kaynak olarak bilinçaltına yaslanmaktan kaçınır; bir uyutmayla hiçbir alıp vereceği yoktur” (Brecht, 1990:137). Burada bahsedilen duygular, insanın müzik dinlerken geliştirdiği duygusal (aşk, sevgi, özlem vb.) reflekslerin ötesindedir. Bu bağlamda Brecht, “ruhbilimsel müzik için bir kullanım alanı öngörülüyordu bizim tiyatrodaki” (Brecht, 1990:145) der. Bahse konu duygu, çoğul olarak öğrenmeden doğan hazzın duygusuyla ilişkilidir. Bu duyguyu açığa çıkarmak için şiirlerde dil-tavır ilişkisi üzerinde özenle durulup, gestuslar açığa çıkarılmaktadır. Örneğin sahnedeki duruma yazılan şiir güven üzerineyse, gösterilen sahnede yolsuzluk işlenmelidir. Bu türden sahnelemelerde, şiirin lirik yanı ne kadar ağır basarsa bassın, seyirci bu çelişkili durumla yanılısamaya giremeyecektir.

Dekor gibi diğer tüm tasarım öğeleri, ışık, müzik, projeksiyon, ses efektleri, aksesuarlar ve kostümler, sahnedeki durumu anlatmak için kullanılır. Aslında, tüm sahne bileşenleri birbiriyle organik şekilde sıkı sıkı bağlıdır. Bu bileşenler tek bir

amaca hizmet eder: Seyircinin, sahne üzerinde gösterilen durumu, diyalektik açıdan ele alıp analiz etmesi ve bu düşünceleri materyalist tarih anlayışı süzgecinden geçirmesinin hedeflenmesine.

2.2.1. Epik Diyalektik Tiyatroda Oyunculuk, Gestus ve Yabancılaştırma

Burjuva tiyatro anlayışına karşı olarak gelişen epik diyalektik tiyatro, kendine özgü bir oyunculuk sistematiğini kuramsal ve pratik anlamda ortaya koyar. Oyuncu, oynadığı karakter olmayacak ve o karaktere karşı uzaklık geliştirerek, zaman zaman role şaşırıp ve rolüne karşı bir tutum geliştirmeliydi. Bu alışagelmış tüm oyunculuk tekniklerinin dışında bir tekniktir. Oyuncu, rolü taklit edip özdeşleşmeyecek; rolü gösterecekti. *“Aktörler rolleriyle özdeşleşmek yerine onlara mesafe almayı öğrenirler; gerçek hayattaki bireylerden ziyade tiyatrodaki yer alan aktörler olduklarını açık hale getirirler”* (Eagleton, 2015:81). Oyuncu rolünü okurken, şaşırarak ve role karşı bir tavır geliştirerek okumalı, repliklerin yanı sıra kendisinin neye şaşırdığını veya neye itiraz ettiğini belleğine yerleştirmeli ve oynadığı karakteri içselleştirmemelidir. *“Brecht’e göre oyuncu gerek canlandıracağı oyun kişinin gerekse bunun karşısında yer alan karakterlerin ve oyundaki tüm oyun kişilerinin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur”* (Aycıl, 2012:83).

Oyuncu, sahnede işi, betimlenen kişinin tümüyle dönüşümüne değin ilerletmez. O, Lear, Harpagon, Şıvayk değildir; o, bu kişileri gösterir. Bu kişilerin sözlerini olanak olduğunca hakiki olarak aktarır; davranış tarzlarını kendi insan bilgisi izin verdiği ölçüde sergiler; ancak kendisinin tümüyle dönüştüğü kuruntusuna kapılamaz. Oyuncu, rejisörün gösterdiği tümüyle dönüşüm içermeyen oyun tarzını anlamalıdır. Tümüyle dönüşmeme, teknik öğenin vurgulanması ve sadece bir öneride bulunma tavrının korunması için gereklidir (Kula, 2014:72).

*Brecht’e göre oyuncu, aynı zamanda iyi bir gözlemci olması gerekir. İnsanlar arasındaki ilişkileri gözlemlerken, bu gözlemlerine düşünsel bir boyut katmalı ve canlandırdığı karakteri bu şekilde sahneye aktarmalıdır. Bahsedilen düşünsel boyut ise, dünyanın değişebilir olduğudur. Epik diyalektik bir metinde oynayacak oyuncu, Brecht’in Marksist olduğunu, dünyanın değişebilirliğini de bu düşüncenin *praxis*’iyle algılamalı ve bilmelidir. *“Oyuncu için böyle bir bakış açısı, toplumsal eleştiri açısıdır”* (Brecht, 1990:164).*

(...) İzleyicinin istediği, tıpkı atlıkarıncanın tahta atlarından birine binen çocuğun istediği gibi, belirli duygulara kavuşabilmektir: Çocuk, ata binebildiğinden ve bir ata sahip olduğundan ötürü gururu, başka çocukların yanından bir at sırtında geçebildiği için hazzı, hem kendisi birilerini takip ettiği, hem de birilerince takip edildiği için serüven atmosferini vb. duyumsar. Çocuğun bütün bunları yaşayabilmesi açısından ne altındaki tahta taşıdın ata benzerliği büyük bir rol oynar, ne de atla dolaşmanın küçük bir çemberde gerçekleşmesi tedirgin edicidir. Bu tiyatrolardaki izleyiciler için önem taşıyan tek nokta, çelişkilerle dolu bir dünyanın yerine uyumlu bir dünyayı, pek iyi tanınmayan bir dünyanın yerine düşlenebilir bir dünyayı geçirebilmektir (Brecht, 1993:52) .

Oyuncu sahne üzerinde, oynadığı karakteri gösterirken “*Toplumsal güçlerin belirlediği karakter çizgileri üzerinde durur*” (Brecht, 1990:164). Bu toplumsal karakter çizgileri, oyuncu ve seyirci arasında yaşanılacak yanılısımayı kırarak olan *gestus*'u yaratacaktır. “*Böylelikle, oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliğini kazanır. Oyuncu, seyircileri, mensup oldukları toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır*” (Brecht, 1990:164). Burjuva tiyatrosu ile epik diyalektik tiyatronun keskin olarak ayrıştığı ve Brecht'in üzerinde titizlikle durduğu en önemli nokta, mesaj dayatmak yerine seyircinin var olan durum üzerine diyalektik olarak analitik düşünce üretmesidir. “*Aktörler, oyundaki karakterler olmaktan ziyade oyunlarıyla (ve karakterlerini sergileme biçimlerini ortaya koyarak) karakterleri gösterirler; Brechtçi bir aktör, bölümünü aktarırken performansında aktardığı kısım üzerine eleştirel bir düşünüş sergiler*” (Eagleton, 2015:81).

Oyuncunun seyircilerle ilişkisi, en ufak bir zorlanmışlığa yer vermeyen alabildiğine dolaysız nitelik taşımalıdır. Oyuncu seyirciye bir bildirimde bulunacak, karşısına bir şey çıkaracaktır; dolayısıyla salt bir bildirimde bulunan, bir olayı sergileyen kişi davranışını tüm eylemlerine temel yapması gerekir. Bildiri ve sunu ister sokakta, ister bir odada, isterse bildiri ve sunular için ayrılmış eni boyu belli sahne dediğimiz tahta zemin üzerinde gerçekleşsin, oyuncunun davranışı bakımından hiçbir şey değişmez. Sırta özel bir giysi, yüze bir mask geçirilmesi de yine değiştirmez bir şeyi; oyuncu, böyle bir yola başvurmasının nedenini gerek başta, gerek sonradan seyirciye açıklayabilir (Brecht, 1994:26).

Epik diyalektik tiyatro anlayışına göre seyirci, sahnede bir kurmaca yapıtın olduğunu bilir. Bununla birlikte, sahneyle oyuncu arasında da yanılısıma olmamalıdır,

oyuncu da sahnede olduğunun bilincinde olması gerekir. Oyuncu, seyirciyle arasında yanılısma oluşturacak eylemlerden kaçınmalıdır. Oyuncu, rolünde duyguları ön plana çıkarmaz; çelişkileri ve eğilimleri gösterir. “*Canlandırdığı kişiyle özdeşleşmediği için, ona karşı belli bir düşünceyi seçebilir. Ona ilişkin görüşünü açığa vurabilir, özdeşleşmeye çağrılmayan izleyiciden canlandıran kişiye karşı eleştiri yapma isteminde bulunabilir. Burada benimseyeceği düşünce, toplumsal eleştirel düşüncedir*” (Çalışlar, 1993:216). Oyuncu tüm bu bağlamlarla birlikte, toplumsal tavır ve jestleri, *Brecht*’in deyişiyle *gestus*’u yaratmalıdır.

Brecht’e göre *gestus*, sözün arkasındaki görülmeyen toplumsal olan anlamları gösterir. “*Gerçek yaşamda bu ilişki ve çelişkiler yaşamın yeniden yaratımı olan sahnede, oyuncu tarafından ortaya çıkarılarak, gözle görünür, elle tutulur hale getirilmelidir. Dille jest arasındaki karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkarıp göstermesinin estetik aracı gestustur*” (Arıkan, 2006:166). *Walter Benjamin*, *Brecht* tiyatrosunu açıklarken, “*Epik tiyatro, gestus’a dayanan tiyatrodur. Tam anlamıyla söylenirse eğer, gestus malzemedir; epik tiyatro ise bu malzemenin amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda değerlendirilmesidir*” (Benjamin, 2014:3). Oyuncu, sahnede gösterdiği kişiyle özdeşleşmediğinden, gösterdiği kişiye karşı da kendi görüşünü belirtebilir, eleştirebilir. Bu eleştiriler, toplumsal bir boyutta olmalıdır. Ancak o zaman seyirci bu eleştiriye taraf olur veya karşı bir eleştirel düşünce geliştirebilir. Dramatik eylem kesintiye uğrar ve durum yaratılır. Yaratılan bu durumlarla, oyuncu rolü karşısında tavır almak zorunda kalırken, seyircide kesilen eylem karşısında tavır alır. İşte burada, düşünmenin estetiği ortaya çıkar.

Epik diyalektik bir oyunda, oyuncu gösterdiği karakterin duygusunu yaşamaz, karakterin duygusunu hissettirir. Sahnede bir *İşçi* karakterini gösteren oyuncu, örneğin: ‘...*Daha sonra çok mutlu oldum –kim karısının doğurduğunu duyunca sevinmez ki; bir de benim gibi üç aydır işsizse- ve ona dedim ki, paslı ihtiyar senin babandır! Kahkalarla gülmeye başladı, etrafına bakındı, sonra burnumun dibine kadar gelerek, şöyle dedi: Defol buradan sana verecek işim yok!*’ Bu repliklerde kullanılan dil ve tavır ilişkisi üzerinden oyuncunun yönelişini incelediğimizde, aktarılan olayda, önce birinci kişi zamiriyle “...*Daha sonra çok mutlu oldum ve ona dedim ki, paslı ihtiyar senin babandır!*” repliğini söyler. Bu repliğin arasında yer alan -kim karısının doğurduğunu duyunca sevinmez ki; bir de benim gibi üç aydır işsizse-

kısmını ise seyircilere söyler. Üçüncü kişi zamirini kullanarak, *'Kahkalarla gülmeye başladı, etrafına bakındı, sonra burnumun dibine kadar gelerek, şöyle söyledi: Defol buradan sana verecek işim yok!'* repliğini söylerken üçüncü kişi olup, o üçüncü kişiyi farklı bir tavırla oynayabilir. *"üçüncü kişiye yani 'o' zamirinin kullanılması ve olayın geçmişe aktarılması, oyuncunun, oyununa gerekli bir uzaklık gerisinden bakabilmesini sağlar"* (Brecht, 1990:162). Böyle bir durumda hem yanılısamayı kırar, hem de karakterinin duyguları üçüncü kişi üzerinden aktarır.

Brecht'in tiyatro anlayışı, oyun karakterlerini kaderine terk etmez. Bir başka deyişle, yeryüzünde yaşayan insanlar kaderine terk edilemez. Toplumsal ve ekonomik koşullar ne olursa olsun, başka bir dünya veya başka bir sahne mümkündür. Sahne üzerinde fabrika işçisini gösterecek oyuncu, göstereceği rolü iyi tanımalıdır. Hangi duruma, ne tür bir tepki vereceğini gözlemlmeli ve bu gözleminin toplumsal boyutunu sahneye taşımalıdır. Bu bağlamda *Brecht*, oyuncuyu özgür bırakır. Oyuncu göstereceği rolün çelişkilerini gösterebildiği oranda başarılıdır. Epik diyalektik tiyatro oyuncusu, zaman zaman rol ile çelişir. Rolün, duygusunu yaşamaz; rolün duygusunu taşır. Kimi zaman kullandığı dille, kullandığı jest birbiriyle çelişir. Oyuncu bu sayede, istese de role giremez, role yabancılaşır. Kullanılan jest ve gestus birer yabancılaştırma efekti olarak seyirciyle buluşur. Bu bağlamda, yabancılaştırma efektleri devreye girer ve başka olasılıkların tartışılmasına olanak kılar.

Brecht, gestus kavramını şöyle açıklar. *"Gestus'la anlatılmak istenen, bir ya da birden çok kişinin, bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bütündür"* (Brecht, 1994:30). Gestus kelimesini etimolojik olarak, incelediğimizde karşımıza şu sonuç çıkar.

Almanca olan gestus sözcüğü bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesi anlamını içerir. Kökeni, taşımak, bir işi sürdürmek ve icra etmek anlamına gelen Latince gestura sözcüğünden gelir. İngilizceye gesture olarak giren sözcüğünün anlamı bir duyguyu ya da düşünceyi ifade eden bedensel devinimdir. Gestus tanımlamasını yaparken, Latince de uzuvların hareketi, duruş, tavır, jest, eylem gibi anlamlara da gelmektedir. Ancak Brecht bu kavramı muhtemelen aynı kökten türemiş "jest" (geste, gesture) ile kendi tiyatrosunun temeline yerleştirdiği "toplumsal ve eleştirel tavır" birbirinden ayırmak için yeni bir anlam yükleyerek kullanmaktaydı (Tönel, 2012:98).

Brecht'in tiyatro anlayışına göre, oyuncunun nasıl görüldüğünden çok, ne gördüğü ve ne gösterdiği önemlidir. Bununla birlikte oyuncuyla, gösterdiği rolü birbirinden ayırıştırmanın peşindedir. Gestus, oyuncunun sahne üzerinde kullandığı jestler değildir. Gestus, jesti de içinde barındıran bir kavramdır. Oyunun kontrolünün oyuncuda değil, seyircide olmasını ve oyuncunun jest ve tavrıyla ufak yönlendirmelerde bulunmasını ister. “*Oyuncu bir başkasına öykünecektir kuşkusuz; ama öykünme işini, sanki bizzat öykündüğü insanmış izlenimini uyandıracığı ölçüye vardırılmayacak, kendisini seyircilere unutturmak gibi bir amaçla böyle bir öykünmeye başvurmayacaktır*” (Brecht, 1994:26). Oyuncu, oynadığı role girmek için sık sık eylemi duraksatmalıdır. Eylemin duraksamasını toplumsal ve düşünsel bir boyutta başarabilen oyuncu, gestusu yaratır. “*Eylemde bulunan birinin eylemlerini ne kadar sık duraklatırsak, elde edeceğimiz gestus'ların sayısı o kadar fazla olur*” (Benjamin, 2014:5).

Gestus deyince, birbirinden alabildiğince değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşan bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır ve tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet'in duraksayan tavrı, Galile'nin itirafı gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütünü ya da memnurluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır. Gestus, insanların birbiriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılmaz (Brecht, 1997:138).

Gestuslar, toplumsal olma zorunluluğu olması gerekliliğinin altını çizen *Brecht*, insanların birbiriyle olan ilişkilerinin tarihsel ve sınıfsal boyutundan çıkan ve seyirciyi diyalektik bir düşünceye itebilecek tavırlar olduğunu öne sürer. Burada bahsedilen tarihsel ve sınıfsal bağın diyalektikle olan bağı oldukça önemlidir. Gestusların alt metninde, Marksist düşünce ve estetiğinin görünür kılınması gerekliliği öne çıkar.

Brechtien gestus kavramı ancak epik-diyalektik tiyatronun yapısı içinde ve Marksist dünya görüşü bağlamında anlam kazanır. Gerçekçi tiyatronun doğallaştırarak örttüğü sınıfsal ilişkiler epik diyalektik tiyatronun doğallığı bozan göstermecî prizmasında büyüyerek ortaya çıkar. Sınıfsal tutumu göstermek gestus kavramının özelliklerinden biridir (Altun, 2007:15).

Oyuncunun toplumsal gestusları ortaya çıkarabilmesi için, Marksist düşünce hakkında temel bilgi edinmeli ve bu felsefi bakış açısıyla, sahnede yansıtacağı durumlar hakkında gözlemler yapmalıdır.

Brecht'in öngördüğü oyunculuk sanatı açısından temel işlev gören öğelerden bir tanesi de gözlemdir. Oyuncu çevresindekileri bütün kasları ve sınırlarıyla bir öykünme eylemi gerçekleştirerek gözlemler, bu, aynı zamanda bir düşünme sürecidir. Çünkü salt öykünmeyle yetinilseydi, ortaya sadece gözlenen çıkardı. Elbette bu yeterli değildir. Çünkü kendisine öykünülen dile getirdiği şeyi çok alçak sesle söyler. Oyuncu bir karikatür değil bir betimleme yaratabilmelidir. Görüşler ve amaçlar olmaksızın da betimleme yapmak olanaksızdır. Bilmeden hiçbir şey gösterilemez. O halde oyuncu öğrenmek zorundadır. Ve bir bakış açısını da tercih etmek durumundadır. Dolayısıyla oyunculuk sanatının diğer bir temel öğesi de bakış açısı oluyor. Bu bakış açısının doğada gerçekleşen değişimler gibi toplumda gerçekleştirilen köklü değişimler gibi bir özgürleştirme eylemi olduğu unutulmamalıdır. Brecht için bilimsel çağın tiyatrosuna düşen, özgürlüğe kavuşmanın coşkusunu iletme (Aycıl, 2012:83-84).

Brecht'e göre oyuncu, diyalektik düşünebilen, bu düşüncelerini tarihsel materyalizmle ilişkilendirip sentezleyebilendir. Oynayacağı rolü, yazarın çizdiği sınırların dışına çıkmadan, duygularla süsleyen oyunculuk anlayışına karşı bir tutum geliştirmiştir. Oyun metnindeki, aksiyon ve olaylara kendini kapatması yerine, yeri geldiğinde gösterdiği role de karşı bir tavır geliştirmesini ister.

Brecht'e göre oyuncu gerek canlandıracağı oyun kişinin gerekse bunun karşısında yer alan karakterlerin ve oyundaki tüm oyun kişilerinin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur. Oyuncu gestustan kaynaklanan malzemeyi yorumlayarak öykü üzerinde egemenlik kurmalıdır. Bu şekilde canlandıracağı oyun kişisine egemen olur. Her şey öyküye bağlıdır. Öykü tiyatral gösterinin yüreğidir. Neyin tartışılabilir, eleştirilebilir değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar arasındaki olup bitenlerden çıkarılabilir. Oyuncunun gösterdiği özel insan her ne kadar sonuçta olup bitenlerden daha fazlasına uygun düşmek zorundaysa da, bunun başlıca nedeni, olayın belli bir insanın çevresinde gerçekleştiği takdirde daha çarpıcı bir nitelik kazanmasıdır (Aycıl, 2012:83).

Epik diyalektik tiyatro anlayışına göre, gestusların ortaya çıkarılması için yaratılan tavırların Marksist düşünce ve estetiğine göre bir toplumsal boyut kazandırılması gerekliliği, gestusun oluşmasında başat öğedir. Oyuncunun, bu

toplumsal tavrı yaratabilmesi için seyirciye doğrudan yönelerek rolünün toplumsal tavrı göstermesi, epik tiyatronun oyuncu ve seyirci bağlamında amaçlarından biridir. Bu toplumsal tavırlardan ortaya çıkacak çelişkiler, seyirciyi diyalektik bağlamda düşünmeye sevk edecektir. Bu durum, seyirciyi edilgen durumdan çıkarıp aktif kılmasına yarar. Oyuncu salt kendi gösterdiği rolün dışında, diğer oyun kişileriyle de girdiği ilişkide gestusu yakalayabilir. Gestuslar sayesinde oyuncu, oynadığı rolün çelişkilerinden doğan çatışmalar yaşadığından yanılısama kavramı yaratılamaz. Gestusların ortaya çıkarılması için oyuncunun gözlem yeteneğiyle ilintilir. *Brecht*, oyun provalarında oyuncuların özgür bırakarak doğru tavrı bulmalarını ister. Bu yöneliş, *Brecht*'in dramaturgiye verdiği önemin bir göstergesi sayılır. Bu dramaturgi anlayışında oyunculara, gösterecekleri rollerin dökümü yapması için gerekli yönlendirme ve çalışmalar yapılarak, zihnin sürekli canlı kalmasına olanak verilir. Zihnin canlı kalması için ise edilgen durumdan çıkıp, yanılısama yaşamaması gerekir. *Brecht*, seyirciyinin zihnini aktif tutabilmek için yabancılaştırma efektleri kullanır.

Marks'a göre, insanı doğadaki diğer canlılardan ayıran en önemli unsur, bilinçli üretim faaliyetidir. İnsan, ürettiği tüm şeylerle, içinde yaşadığı doğaya şekil verme ve değiştirme gücünü elinde bulundurmaktadır. Bu bağlamda, insan kültürünün özünü emek kavramının oluşturduğunu savunur. *Marks*, yabancılaştırmayı özel mülkiyet ve emek ekseninde ele alır. Marksist düşünce bağlamında yabancılaştırmayı incelediğimizde, kapitalist ekonomik ilişkiler içerisinde, insan kendi ürettiği metaya, metayı ürettiği emeğe, toplumu oluşturan diğer insanlara ve de dolayısıyla doğaya yabancılaşır. *Marks* ve *Engels*, burjuva ekonomi politığının analizini yaparken bu kavramın önemi üzerinde durmuşlardır. “*Marks'ın burjuva ekonomi politiğe yönelttiği eleştirinin en önemli bölümünü yabancılaşma ve emeğin yabancılaşması kategorilerinin özünü açıklığa kavuşturmak oluşturuyordu*” (*Marks*, 2011: 8). Üretilen meta işçinin gereksinimi için değildi ve burjuva sınıfının hanesine artı değeri olarak yazılmaktadır. İşçi, fabrikada üretim araçlarının bir parçası durumuna gelmiş ve makineleşmiştir. Bu durumda, işçi ürettiği metaya yabancılaşır. *Marks*'ın özel mülkiyet kavramına karşı açtığı savaşın en önemli nedenlerinden biri, yabancılaşma kavramıdır. Marksistler, özel mülkiyet ortadan kaldırılmadıkça, işçinin makineleşmeden kurtulamayacağını ve dolayısıyla da git gide insan olmanın dışına çıkacağını savunur.

Yabancılaştırma nedir, sorusunu *Brecht* şöyle açıklar: “*Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kıliğa sokmaktır*” (Brecht, 1990:85). *Brecht*, burjuva sanat anlayışındaki, *üç birlik kuralı* yani mekan, zaman ve olay birliği kavramlarını, o büyümlü organik bütünlüğü bozup seyircinin beklentilerini yıkmıştır. Bunun sonucunda aksiyon bölünmüş, özdeşleşme bozulmuş ve yabancılaştırma sağlanmıştır. “*İzleyiciyi başından sonuna kadar büyüleyen organik bir bütünlükten uzak olan oyun, geleneksel beklentileri yıkan ve izleyiciyi bölümler arasındaki diyalektik ilişkiler üzerine eleştirel bir düşünmeye zorlayan sahneleri ardı ardına koyma biçimiyle usulen kararsız, bölünmüş, süreksizdir*” (Eagleton, 2015:82). Bu süreksizlik, epizotlara ayrılmış bölünmüşlük ve de bundan kaynaklı zaman kavramındaki atlamalar, seyirciyi sahne üzerinde bir oyun gerçekliğiyle yüzleşir. Epik diyalektik tiyatroya dair bu tanımlamalar, *Aristoteles*’in, tragedya tanımına zıt bir tanımlamadır. “*Tragedyanın, tamamlanmış ve bütün bir eylemin taklidi olduğunu belirtmiştik; belli bir uzunluğu da olmalı, çünkü herhangi bir uzunluğa sahip olmayan bütünler de vardır. Bütün ise başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir*” (Aristoteles, 2005:31). *Brecht* bütünleri süreksiz kılmak için, eylemi keser veya duraklatır. Seyirci özdeşleşemez ve sahnedeki duruma yabancılaşır. “*Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır. İzleyicinin şaşırtabilmelidir; bu, alışılmış olanı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir*” (Brecht, 1993:68). *Brecht*’e göre yabancılaştırma, olağan bir duruma dâhil olan karakterin yerini ve zamanını değiştirerek, var olan durumdan uzaklaşması ve alışılmışın dışına çıkmasıdır. Yabancılaşma efektleri, (metnin/rejinin akışına göre değişiklik gösterse de) genel olarak duygunun ağır bastığı ve özdeşleşmenin yaşanılacağı noktalarda uygulanır. Yabancılaşma efektleri, anlatıcı, müzik, projeksiyon, belge, ses ve görüntü efektleriyle sağlanıldığı gibi oyunculuk tekniğiyle de yapılabilir. Uygulanan yabancılaştırma efektleri sayesinde, oyuncu da zaman zaman anlattığı karakterin dışına çıkarak, eylemin kesintiye uğramasını sağlar.

Brecht’in tiyatrosunu epik olarak tanımlamasını sağlayan bu kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılısma yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılısma, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişçesine ele almayı planlayan bir

tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyin başlangıcında değil, sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınma getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmışlardır. Seyirci natüralist tiyatrodaki olduğu gibi bir iç rahatlığıyla, huzurla değil, şaşkınlıkla fark eder bunların gerçekliğini. Epik tiyatro, durumları yeniden sergilemez; onları açığa çıkarır, ortaya koyar. Bunu da dramatik süreci kesintiye uğratarak yapar; ancak bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir, örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar (Artun, 2011:86).

Üç birlik kuralına bağlı kalmadan ilerleyen oyun, ses efektleri, müzik, anlatıcı, projeksiyon, belge ve özellikle de epik diyalektik oyunculuk tekniğini oluşturan gestus ve jestlerle uygulanan yabancılaştırma efektlerinin kullanım amacı, “(...)eleştirel yargı verme güçlerini felç eden oyunla duygusal açıdan özdeşleşmeyi engellemek için izleyiciyi performansa yabancılaştırmaktır” (Eagleton, 2015:82). Yabancılaştırma kavramını estetik bağlamda ele alan *Brecht*, yanılısamayı kırarak seyirciye nesnel bir uzaklık kazandırır. Nesnel uzaklık sağlandığında ise seyirci, artık gözlemci konumundadır.

Yoğun merak duygusu, yerini uzak açıyla izlemeye, dışarıdan bakarak değerlendirmeye bırakır. Olaylar uzun bir zaman dilimine ve birçok uzama dağıldığı için, seyirci olaylara dışarıdan bakar ve kendiliğinden bir yabancılaşma ortaya çıkar. *Brecht* ve ardılları, bu doğal yabancılaştırmayı bilinçli ve amaçlı olarak, yabancılaştırma etmenleriyle pekiştirirler. Artık birbiri ardına gelen olayların birbirlerini nasıl izledikleri değil, o olayların altında yatan nedenler önemli olmaya başlar. Öte yandan, aynı yapıt içinde birden çok olay, birbirleriyle esnek bir bağla bağlanabilmektedir. Yapıtın kurmaca olduğu, oyunun oyun, filmin film olduğu çeşitli anlatım araçlarıyla vurgulanır (Erkek, 2011:57).

Yabancılaştırma efektleriyle sahnedeki olaydan uzaklaşan seyirci, oyun kişileriyle özdeşleşemez. Herhangi bir karakterle özdeşleşme yaşayan seyirci, sahnede ne olup bittiğini tam olarak algılayamaz. *Brecht*, yabancılaştırma tekniğinin işlevi ile ilgili şöyle der: “Bu teknik tiyatroya, yeni toplumbilimin yöntemini, materyalist diyalektiği kendi betimlemeleri için değerlendirme olanağını kazandırır. Bu yöntem, toplumun hareketliliğini sergileyebilmek için toplumsal konumları birer süreç olarak işler ve bunları çelişkili yapılarıyla ele alır” (*Brecht*, 1993:69). Burjuva tiyatrosunda, bu yapının çarklarından biri olan seyirci, çelişkiler yumağının içinde olsa dahi tam

anlamıyla çelişkileri göremez. Bir an çarkların arasından çıkması veya tersine dönmeye çalışması, diğer çarkların durmasına neden olacaktır. İşte tam burada, çelişkiler gün gibi ortaya çıkar. Çünkü var olan duruma yabancılaşmış, diğer bir tanımıyla uzaklaşmış ve işleyişe dışarıdan bakmaya başlamıştır. Alışılmışın dışına çıkarak, çarkların işleyişiyle ilgili akıl yürütebilir, diğer çarklarla bu durumu tartışabilir. Epik diyalektik bir oyunun, oyuncusu *gestus* tekniğini kullanarak, bir an yerinden ayrılan veya tersine dönmeye çalışan o çark gibi hareket edebilmelidir.

Burjuva tiyatro anlayışı, duygulara ve dolayısıyla da yanılısamaya dayalı bir tiyatro anlayışıdır. *Brecht* tarafından geliştirilen tiyatro anlayışında sahne, insan ve doğa gerçeğinin tartışıldığı bir kürsü haline gelmiştir. Kapitalist üretim ilişkileri nedeniyle, insan kendine, topluma ve doğaya yabancılaşır. Örneğin bir işçi, sabah kalkar, işe gider, akşam geç saatte eve gelir, uyur ve ertesi günde aynı şekilde devam eder. Bu kısır döngü içinde, hayata dokunamaz ve yabancılaşır. Aslında *Brecht*'in tiyatrosu, bu kısır döngü içinde yaşamı iskalayan bireyin -diyalektik, materyalist bağlamda- gerçeklikle bağının yeniden kurulmasını amaçlar. *Brecht*'in seyircisi, sahne üzerindeki gösterilen konulara yabancı değildir. Yabancı olduğu durum, sahne üzerinde gösterilen yaşam alternatifleridir. Bu alternatifleri tahlil edebilmek için ise gerekli olan şey, sahnede yaratılan durumu uzak açıyla izlemesidir.

2.3. Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmde Praksis Kavramı

Teori ve eylemin birlikteliğinin sentezi olarak açıklanabilecek praksis kavramı, etimolojik olarak incelediğinde, kökeni Antik Yunan'a kadar uzanır. "*Praksis Yunancada eylem, yapıp etme anlamına gelen sözcük. İlkçağ Yunan felsefesinde, ahlaki ve siyasi davranışı ve faaliyeti de içine alacak şekilde, insan davranışı ve eylemi için kullanılan terim. Buna göre, Aristoteles praksisi, poiesis ve theoria'ya karşıt bir biçimde, insani eylem ve etkinlik için kullanır*" (Cevizci, 1999:713). Praksis kavramını, karşıtı olan poiesis kavramı üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alan *Henri Lefebvre*, '*Marks'ın Sosyolojisi*' adlı eserinde şu şekilde açıklar.

Poiesis, duyuşal-olana insani form kazandıran etkinliklerdir. Poiesis, doğayla olan ilişkileri; tarım ve zanaatkarlık işlerini [çalışmalarını]; sanat işlerini ve daha genel olarak, toplumsal insanın çevresindeki ve kendindeki tabiatı kendisinin kılmasını kapsar. Praksis ise, insanlar arasındaki ilişkileri ve özellikle, ticareti, yönetme

etkinliklerini; ortaya çıktıkları ölçüde devlet işlerini kapsar. Geniş anlamda, praksis, poiesis'i içine alır, ama dar anlamda belirlenirse sınırlarını ortaya koyar ve sadece pragmata'yı; üyeleri ile toplum arasındaki bilinçli işleri dile getirir (Lefebvre, 1996:43-44)

Bu bağlamda daha önceden var olmayan tüm şeylerin, insan tarafından yaratılması poiesis kavramını ile açıklanabilir. Antik Yunan, tanrılarından tutalım da sahne üzerindeki tiyatroya, zanaatkâr tarafından yapılan çömleğe kadar tüm şeyler poiesisdir. *Aristoteles "Poiesis'in bilimi olan Poetika bir eser meydana getirmek isteyenlerin, yoktan var etmek ya da varolanı yeniden yaratmak isteyenlerin bilimidir"* (Can, 2006:64) diye açıklar.

Aristoteles'in, 'Poetika' adlı eserinde temel kavramlar mimesis ve katharsis kavramlarıdır. 'Poetika'nın temel estetik kavramının ise mimesis olduğu söylenebilir. Mimesis, doğa ve insan davranışının sanatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles, sanatın rolünün doğanın taklidi olduğunu açıklar ve bağlamda yaratılan tüm şeylerin poiesis olduğunu savunur. "Aristoteles poiesis adı verilen etkinliği, tıpkı praksis gibi belirli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olmayla ilişkilendirir. Poiesis, etkinliğin gerçekleştiği süreçte, etkinliğin hedefi olarak amaca yönelmeyi kapsamaktadır. Poiesis etkinliği, kendinde bir değer taşımayıp, ulaştığı sonuç bağlamında anlam ve değer kazanır" (Kart, 2015/25:81). Bu bağlamda, insan emeğiyle yaratılan tüm şeylerin poiesis olduğunu, ancak yaratılan şeyin anlam ve değerinin olma zorunluluğunu görmekteyiz. Sanat açısından, poiesis kavramına anlam ve değer biçen –ki bu estetik kuramına işaret eder- ilk yazılı eser '*Poetika*'dır. *Aristoteles'in* şiir sanatı olarak adlandırdığı, '*Poetika*' adlı eserinde, tragedya ile ilgili, "*Tragedya eylemin taklidi; özellikle bundan ötürü eyleyenlerin taklidi* (Aristoteles, 2005: 29) olduğunu söyler. "*Sanatın ve kültürün kendine özgü ve ötekilerden farklı varlığı, insanların kendi doğalarının kendilerinin kılınması gerçeğinin, praksis'den (dar ve kesin anlamında ele-alındığı zaman) daha çok poiesis'e dayandığını ispat edecek gibidir"* (Lefebvre, 1996:48) diye açıklar.

Modern düşüncede, diyalektik ve tarihsel materyalizmin kurucusu olan *Karl Marks*, "*(...) Daha önce düşünce ve teoriden ayrı ve bağımsız olan praksise yeni bir anlam kazandırmış ve onu teoriyle eylemin birliği olarak tanımlamıştır. Onda praksis, salt emekten farklı olarak, insana has özgür ve bilinçli yaratıcı faaliyeti tanımlar"* (Cevizci, 1999:713). *Marks, Aristoteles'in*, mimesis kavramına zıt bir tanımlama

yapmıştır. İnsan, doğa, eylem ve bu kavramlar arası ilişkilerinin mimesis (eylemin taklidinden elde edilen) değil, teori ve eylemin sentezi olan (praksis) olduğunu savunur. “Bundan dolayı, ideal olanla gerçeklik arasındaki yarıklık, Marks'a göre, ancak praksisle, dünyayı anlamak kadar, dünyayı kuram-eylem bağlamında değiştirme projesiyle, gerçek dünyayı dönüştürmeyi amaçlayan toplumsal sınıflar arasında teorik bir bilinç geliştirmek suretiyle kapatılabilir” (Cevizci, 1999:713).

Poiesis temelde, tamamlanmış bir eseri, eylemi veya metayı tanımlamada kullanılabilir. Marksist düşünce, evrendeki tüm şeyler hareket halinde olduğunu savunurken, bu şeylerin birbirleriyle ilişki, karşıtlık, çelişki ve etkileşim içinde olduğunu dolayısıyla da doğada bitmiş, tamamlanmış diye bir şey olmadığını açıklar. “Hareket etmeyen mutlaklar yoktur; manevi öte-dünya da yoktur. Her çeşit mutlak'ın, insanın insanı sömürmesine maske ödevi gördüğü ergeç ortaya çıkar. Kendi başlarına ele alındıkları zaman, felsefi soyutlamaların hiçbir değeri yoktur; hiçbir kesin anlam taşımazlar onlar. Hakiki-olan aynı zamanda somut-olan'dır” (Lefebvre, 1996:32). Marksist düşünce evrendeki bu döngüyü, poiesis kavramını da içinde barındıran, praksis kavramıyla açıklar. Marksizm bu düşüncesiyle, Hegel'in soyut (idealist) düşüncelerini aştığı gibi, Genç Hegelcilerin kaba materyalist görüşün durağanlığını aşan yanı da vardır. Feuerbach ve çevresindeki Genç Hegelciler, dünyanın sorunlarının temelinde din kavramı olduğunu savunuyordu. Marks ise, sorunun din olmadığını, din kavramının sadece kitlelerin üzerinde afyon etkisi yaratabileceği görüşündeydiler. Marks'ın afyon metaforu, uyuşmuş ve kurtuluş için kaderini bekleyenleri işaret ederken, kurtuluşun insan eylemliğinde olduğunu söylemektedir.

Bundan önceki tüm materyalizmin (Feuerbach'ınki de dahil olmak üzere) başlıca kusuru; nesnenin, gerçekliğin, duyumsallığın duyusal insan etkinliği, pratik olarak, öznel olarak değil, yalnızca nesne ya da sezgi (Anschauung) biçiminde kavranmasıdır. Bu yüzden, etkin yan, materyalizmin tersine, gerçek duyusal etkinliği olduğu haliyle elbette tanımayan idealizm tarafından soyut olarak geliştirilir. Feuerbach, kavramsal nesnelere gerçekten farklı olan duyusal nesnelere istemesine karşın, insan etkinliğinin kendisini nesnel etkinlik olarak kavramaz (Marks ve Engels, 2013:15).

Genç Hegelcilerin başında gelen Feuerbach'ın görüşlerini tanımlayan felsefeciler, onu idealist bir materyalist olarak aktarmaktadırlar. Feuerbach, insanı tanrının yansıması olarak görmekte, dinler ortadan kalkınca insanın kendi özüne

döneceğini savunmaktadır. Eğer toplum, insanın tanrıya aktarmış olduğu gerçek özüne denk düşecekse, sevgi üzerine kurulacağını belirten *Feuerbach*, antropolojinin kendi temelleri ve kendi sınırlarının olduğunu belirtir. İdealizmin soyut bilinci yerine, somut insanı geçirmek onun bir söyleviydi. Buna karşılık, bu insanı artık bir oluşa, bir diyalektiğe göre değil, bir doğa olarak tanımlamaktadır. *Marks*, bu düşünceleri soyut bularak eleştirir. “*Marks, Kapital'de, Feuerbach Üzerine Tezler'deki aforizmalarını çok ayrıntılı analizler haline getirmiş ve praksisi de içeren 'reel çelişki' kavramıyla "eski materyalizm" yerine çağdaş materyalizmi kurmuştu*” (Timur, 2011:56). Bu bağlamda *Althusser*, *Marks*'ın eleştirilerini şöyle yorumlar.

Marks, tarih teorisinin içinde, eski birey-insan özü kavram çiftinin yerine yeni kavramlar (üretici güçler, üretim ilişkileri, vs.) geçirdiğinde, aslında, aynı zamanda, yeni bir “felsefe” kavrayışı da önermiş olur. Yalnızca idealizmin değil, Marksizm-öncesi materyalizmin de temelinde bulunan eski postülaların (özne ampirizmi-idealizmi, özampirizmi-idealizmi) yerine, diyalektik-tarihsel bir praksis materyalizmi geçirir: yani, insan toplumunun birliğinin özgül eklemlenmelerine dayanan, kendine özgü eklemlenmeleri içinde insan pratiğinin (ekonomik pratik, politik pratik, ideolojik pratik, bilimsel pratik) farklı özgül düzeylerinin teorisini geçirir. Tek kelimeyle diyebiliriz ki, *Feuerbach*'çı “ideolojik” ve evrensel pratik kavramı yerine, *Marks*, her özel pratiği toplumsal yapının özgül farklılıkları içine yerleştirmeyi sağlayan özgül farklılıkların somut bir kavranışını geçirir (*Althusser*, 2002:278-279).

Marks, *Feuerbach*'ın bu düşüncelerini, eksik ve yetersiz olduğunu savunur. *Feuerbach*'ın toplumsal gelişme ve iktisadi gelişme içinde praksisin belirleyici rolünü görememesinden kaynaklandığını savunan *Marks*, bu durumun *Feuerbach*'ı, doğa ve toplumsal ilişkileri duygusal gördüğünden kaynaklandığını savunur. “*Foyerbahçı tezleri yadsıyan Marks, bu tezlerden her birine praksis kavramına dayanan bir tezle karşı çıkıyor ve böylece tarihsel materyalizmin bazı temel öğelerini belginleştiriyordu*” (*Marks*, 2011:347).

Böylece henüz insanı fizik-ötesi bir açıdan göz önüne aldığından, ‘yabancılaşmış’ insan karşısına ‘gerçek’ insanı çıkaran yabancılaşma görüşü tarafından içerilen idealizmin kalıntılarından kurtulmasını sağlayan ‘praksis’ kavramına dayanan *Marks*, insan ile doğanın kendi organik ilişkileri içinde kavranmaları gerektiğini; doğanın, gerçekte maddi, nesnel gerçekliğin, insan yaşam ve bilincinin bağrında geliştikleri ilk, temel öğeyi oluşturduğunu ve ‘praksis’in sadece iktisadi, toplumsal ve siyasal sorunların değil ama

ideolojik ve kuramsal sorunların da çözümünü verdiğini göstererek, diyalektik materyalizmin temellerini atar (Marks, 2011:336-337).

Marksist düşünce, düşünce tarihi içinde kendini farklı bir yerde konumlandırır. Kendisini farklı kılan, diyalektiği ve materyalizmi birbirinden ayrı ele almayı, bu pratiği ise tarihsel bağlamından koparmayıdır. “*Sezgileyen materyalizmin, yani duyumsallığı pratik etkinlik olarak kavramayan materyalizmin ulaştığı en yüksek nokta, tek tek bireylerin ve burjuva toplumun sezgisidir*” (Marks ve Engels, 2013:17). Materyalizmi bu pratik etkinliğinden koparan diğer tüm düşünceler, Marks’ın savunusuna göre gericedir. Tarihteki tüm düşünürler, dünyayı açıklamakla yetinirler. Marks ve Engels’in birlikte yazdığı ‘*Alman İdeolojisi*’ adlı eserde, ‘*Feuerbach Üzerine Tezler*’ kısmının ‘*11. Tez*’inde, felsefenin ve filozofun nihai hedefini şu şekilde belirlemişlerdir, “*Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir*” (Marks ve Engels, 2013:16). Marksist düşünce, düşüncenin eyleme geçip, varolanı diyalektik materyalist bağlamda değiştirmenin gerekliliği savunur. “*(...)gerçekten de pratik materyalist açısından, yani komünist açılarından sorun, mevcut dünyayı köklü biçimde dönüştürmek ve verili şeyleri pratikte ele alıp değiştirmektir*” (Marks ve Engels, 2013:47). Praksis kavramı bu bağlamda ele alındığında tarihsel ve diyalektik materyalist düşüncenin, aslında bir praksis düşüncesi olduğunu söylemek gerekir.

Gerçekliğin ve hakikatin bu diyalektik teorisi, bir pratikten ayrılmaz. Teori ve pratik, bir ana kavram üzerinde temellenir. Hem teorik hem de pratik, hem gerçek hem düşünsel [fikri] olduğu; tarihin ve eylemin içinde yer aldığı için, teori ile pratiği birbirine bağlayan bu kavram aşma'dır [depassement]. Marksist aşma, son noktaya varmış [kapalı] Hegelci sentezin eleştirilmesini içinde taşımaktadır. Hegelci sentezde; diyalektik hareket, tarihsel zaman ve pratik eylem kendi kendini yalanlar hale düşmektedir (Lefebvre, 1996:9).

Marksistlere göre, dünyayı değiştirip dönüştürebilecek güç, bilinçlendirilmiş işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı ve burjuvazi arasında tarihsel ve diyalektik olarak sürekli bir çatışma olduğu gerçeğini belirten Marksist düşünürler, işçilerin ancak örgütlü bir mücadeleyle başarılı olabileceğinin altını çizerler. “*Marks'a göre, düşünce ya da teori soyut bir standart, eylemden kopuk, uygulamayla ilişkisi olmayan bir ideal olarak değerlendirilmemelidir. Düşünce ya da teori eylemin, pratiğin sonucudur, eylemden*

doğar, eylem tarafından geliştirilir ve dönüştürülür” (Cevizci, 1999:713). Marksistlere göre bu değişimi sağlayacak güç, bilinçli işçi sınıfıdır.

Bilgi ve eylemin kaynaşmasını, bizzat tarihsel mücadelenin içinde gerçekleştirmek gerekir, öyle ki bu terimlerin her biri diğerinin hakikatının güvencesi olmalıdır. Proleter sınıfın bir özne olarak oluşumu, devrimci mücadelelerin örgütlenmesi ve toplumun *devrim anında* örgütlenmesi demektir: Praksis teorisinin pratik teori haline gelerek doğrulandığı bilincin pratik koşulları işte bu anda var olmak zorundadır (Debord, 1996:50).

Marksist düşünce, işçi sınıfı yalnızca kendi devrimci praksişiyle, eylem içindeki deneyimi ve bu eylemler içerisinde teorik açıdan kendini eğitmesiyle, burjuvazinin gücünün kırabileceğini savunur. *“Başka bir ifadeyle: devrim, ancak ezilen sınıfların bir özkurtuluşu biçiminde gerçekleşebilir”* (Dumenil, vd, 2013:122).

Marks ve Engels’in başlıca düşünceleri, dünyanın pratikte dönüşüme uğratılmasıdır; kuram varlığın yasalarını açığa çıkarmalı, toplumun ne yönde, ne biçimde ve ne tarzda dönüşüme uğratılacağına göre kendi gelişmesinin nesnel yasalarını ortaya koymalıdır. Klasiklerin dünya görüşlerinin ağırlık dünyası, (Schelling’de görüldüğü üzere) estetik, (Hegel’de görüldüğü üzere) felsefi-gnoseolojik, ya da (Feuerbach’ta görüldüğü üzere) dinsel-etik alanlardan sosyolojik, ekonomi-politika ve politik alanlara kaymış; kuramsal yorumlamanın değeri, bu yorumlamaların praksise dökülüşüne göre belirlenmiştir (Kagan, 2008:35).

Marks praksis kavramını ele alırken, *Hegel*’den (tıpkı diyalektik konusunda olduğu gibi) farklı düşünür. *Hegel*’in, köle-efendi diyalektiği incelemesini ele aldığımızda, kölenin çalışarak özgürlüğünü kazanacağını varsayar. Efendi-köle arasındaki çatışmanın ise karşılıklı olarak hak ve özgürlüklerin, modern devlet tarafından sınırlarının çizilerek, çözüleceğini savunur. *Marks*’ın görüşünün aksine, mücadele ve mücadele koşullarına değinmez, *Hegel* düşüncesi gereği, praksişi kaderci anlayışa terk eder. *Marks*, *Hegel*’in köle-efendi çelişkisini ele alırken kaderci olarak incelemeyiz. Kölenin, efendisiyle olan ilişkisini sınıfsal (dolayısıyla tarihsel) temelde ele alır, diyalektik materyalist anlayışıyla tahlil eder. *“İnsanoğlu, kendini praksis içinde kurar, yaratır ve ortaya çıkarır. Onda bulunan hiçbir şey yoktur ki, bireylerin, grupların, sınıfların ve toplumların karşılıklı etkisinin sonucu ve eseri olmasın”* (Lefebvre, 1996:21). *Marks*, tahlille yetinmez ve bu ilişkiyi değiştirecek pratik koşulların oluşturulmasını/yaratılmasını savunur. Bu bağlamda *Antonio Gramsci*’nin praksis ve Marksizm üzerine söyledikleri değerlidir. *“Gramsci’ye göre, Marksizm*

gerçekten bir praxis felsefesidir. Praxis adına felsefenin ortadan kaldırılması değil, ama ikisinin birliğidir” (Bensussan ve Labica, 2016:773).

Marks, insanoğlunun, praxis içinde kendini yine kendisinin tanımlayacağına güvenmektedir. İnsanoğlunu kendisiyle bir diyalektik ilişki kurduğu; birlik ve bölünme, mücadele ve anlaşma içinde bulunduğu doğadan ayıramayız. İnsanoğlu alınyazısı, doğayı değişikliğe uğratmak ve hem kendi çevresindeki hem de kendi içindeki doğayı kendinin kılmaktır (Lefebvre, 1996:22).

Toplumsal gelişmelerin, iktisadi gelişmeler tarafından belirlendiğini savunan Marks, bu gelişimin işçi sınıfı ile üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin yani burjuvazi arasında, tarihsel ve diyalektik olarak sınıf savaşımına yol açtığını belirtir. Burjuva düşüncesi ile burjuvazinin sınıf çıkarları arasındaki bağlantılara işaret eder. *“Marks, Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı'da (1843) tarihsel bilginin temeli olarak teori ve pratiğin birliğinin altını zaten çizmiştir: spekülâtif felsefenin eleştirisi kendi başına bir sonuca varamaz, bu konuda bir çözüm vardır o da praxisdir”* (Perry, 2010:251) diye açıklar.

Marks, insanı önce praxis, sonra da üretim bağlamında ele alan ve ‘ideoloji’yi de maddi bir ‘ürün’ gibi değerlendiren ‘felsefi müdahalesi’ ile Antik çağlardan beri süregelen başka bir tabuyu daha yıkmıştı. Gerçekten de kökeni Eski Yunan'a uzanan bir gelenek özgür vatandaşların eylemlerini praxis, kölelerin çalışmalarını da poiesis olarak adlandırıyordu. Köleler işlerini mükemmel bir şekilde yapmalıydılar; fakat, mükemmellik emekte değil, üretilen maddede aranan bir nitelikli. Kapitalist üretim biçimi de bu ayrımı farklı bir biçimde devam ettiriyordu. Oysa devrim bu ayrıma son verecek; praxis'in poiesis'e, poiesis'in de praxis'e dönüştüğü bir düzen kurulacaktı. Tarihi planda maddi değişimi de içermeyen hiçbir gerçek özgürlük olamayacağı gibi, insan kişiliğini dönüştürmeyen hiçbir işçilik de olamazdı (Timur, 2011:30).

Marksist düşünce, praxis bağlamında üretimin, yaratılan meta ile insanın arasında bir yabancılaşma olmayacağını savunur. *Terry Eagleton*, ironi yaparak şöyle der: *“Marks, üretim insanlığın özüdür dediği zaman, insanlığın özünün sosis paketlemek olmasını kastetmiyordu”* (Eagleton, 2011:143). *Eagleton* devam ederek, Marks'a göre insanın özü olan üretimi şu şekilde açıklar.

Bildiğimiz emek gücü onun praxis dediği şeye yabancılaşmış emektir -bu Eski Yunanca sözcüğün anlamı, dünyayı dönüştürmekte kullandığımız bir tür özgür, kendini gerçekleştirme faaliyetidir.- Eski Yunan'da bu sözcük, köle emeğinin karşıtı olarak özgür

insanların herhangi bir faaliyeti anlamına gelmekteydi (Eagleton, 2011:143-144).

Ürettiği metaya yabancılaşan işçi, dolayısıyla emeğine de yabancılaşır. Marks, bu durumu şöyle açıklar. “*Yabancılaşmış emek çözümlemesi, üretken etkinliğin ‘praksis’in, insan yaşamındaki ve tarihteki tüm önemini kavramasını sağlar*” (Marks, 2011:351). *Karl Marks* açıklamasını şu şekilde sürdürür. “*(...) bu çözümleme onu, tarihin özünün insanın üretken etkinliği aracılığıyla doğanın kerteli dönüşümü ve doğanın dönüşümü süresince insanın dönüşümü tarafından oluşturulmuş bulunduğunu düşünmeye götürür*” (Marks, 2011:351).

Özgürce üretime katılıp ve bu üretimden haz almak; tıpkı *Brecht*’in epik diyalektik tiyatrosu ve gösterime katılan seyircileri gibi... *Brecht*’in, eylemi keserek seyirciyle oyuncuyu, oyuncu ile mekan, mekan ile zamanı yabancılaştırdığı ve bu bağlamda seyirciyi sahne üzerindeki gösteri üzerine diyalektik olarak düşünmeye davet ettiği tiyatro anlayışlı, poiesis kavramını değil; praksisi işaret etmektedir. “*Toplumsal hayatın tamamı, özünde pratiktir. Teoriyi mistisizme götüren bütün sınırlar, ussal çözümlerini insan pratiğinde ve bu pratiğin kavranmasında bulur*” (Marks ve Engels, 2013:16). Bu ussal çözümlere *Marks*, poiesis kavramının karşıtı olan praksis kavramıyla, *Brecht* ise kaynağı poiesis ve mimesis (eylemin taklidi) olan *Aristoteles*’in ‘*Poetika*’sına, praksis kavramıyla karşı çıkar. *Brecht*, mimesis ve katharsis (Seyircinin korku ve acıma duygularıyla iç arınma yaşayarak duygusal adalete yönelmesi) gibi kavramların karşısına yabancılaştırma (eylemi kesme-duraklatma) tekniğini getirmiştir. Bu teknikle seyirci, yaratılan eylem taklidini değil, eylemin yaratımına diyalektik bağlamda katılmasını sağlar.

Aristoteles’in, poiesis kavramından yola çıkarak yazdığı ‘*Poetika*’ eseri, aslında bu kavramı sanat açısından ele alarak, estetik bağlamda kuram ve kurallarını sınırlarını çizdiği temel bir eserdir. *Aristoteles* doğayı ve dolayısıyla eylemin taklidini açıklarken, eserin bütünlüklü ve bitmiş olması gerekliliğinin altını çizer. Marksist düşünce ise bu düşünceye karşıdır. Marksizm’e göre, doğada tamamlanmış ve bütünlüklü bir yapı yoktur; aksine tüm doğa tarihsel olarak karşıtlıklar ve çelişkiler üzerine kuruludur. Bu çelişki ve karşıtlıkların temelinde, sınıf mücadelesi tarihi vardır. Bu karşıtlıkları ortadan kaldırmanın yolu ise ancak, teori ve pratiğin sentezi olan praksisle sağlanabileceğini savunur. Aksi bir durumda, insan, poiesis yani kendi

emeğiyle ürettiği metaya, dolayısıyla emeğine, doğaya, topluma ve kendine yabancılaşarak, gittikçe yabancılaşacak ve insan olmanın dışına çıkacaktır. *Marks*, bu durumu kendiliğindenci veya idealist kalıplarla değişeceğini varsayımına karşı çıkarak, devrimci bir değişimden söz eder. Bu yabancılaşmış insan, tüm bu karşıtlık ve çelişkileri görebilecek yetide değildir. *Brecht*, efendisini seçme özgürlüğü dışında özgürlüğü olmayan işçi sınıfı için, karşıtlıkları ve çelişkileri sahneye taşımış, başka bir dünyanın mümkün olduğunu sanat yoluyla göstermenin peşine düşmüştür.

2.3. Brecht'in Praksis Anlayışı

Burjuva tiyatro anlayışına göre seyircinin görevi tüketici olmanın dışına çıkmaz. *“Brecht'e göre burjuva tiyatrosu yanılısamacılık temeline dayanır: Burjuva tiyatrosu, tiyatral performansın doğrudan dünyayı yeniden üretmesi gerektiği varsayımını sorgulamaksızın kabul ediyordu”* (Eagleton, 2012:80). *Brecht'e* göre burjuva tiyatral performansın gösterdiğiyle, dünya gerçeği aynı şey değildi. Tiyatronun gerçeği, dünyanın gerçekliğiyle örtüşmek zorundaydı. Bu yüzden, *“(…) seyirciyi, görünüşle büyülenmiş ve sahnedeki karakterlerle kendisini özdeşleştirmesini sağlayan empatinin esiri olmuş ağız açık ayran budalasının sersemleşmesinden koparmak, çekip almak gerekir* (Ranciere, 2010:11).

Sahne üzerinde dayatılan gerçeklik, yazarın kurduğu gerçekliğin, karakterler üzerinden seyirciye dayatılan yanılısamacı bir gerçekliktir. Oysa birazdan oyun bitecek ve seyirci kendi gerçekliğiyle baş başa kalacaktı. *Brecht'e* göre, tiyatronun başka bir görevi olmalıydı. *“Siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi olan Epik Tiyatro; Brecht'in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır”* (Akgül, 2013/1:12). *Brecht'in* Marksist düşünceyle yoğurduğu tiyatro anlayışı, haliyle işçi sınıfının toplumsal çıkarları doğrultusunda hareket etmeliydi. *“Brecht'in yazınsal üretiminin en belirgin özelliği, yanlılıktır: bir başka deyişle, ezilenler; güçsüzleştirilmişler, yalnızlaştırılmışlar lehine yan tutmadır”* (Kula, 2014:10-11). *Brecht*, sahnede yoğun bir şekilde Marksizm'in propagandasını yapmaktan uzak durmayı tercih etti. Bu uzak duruş elbette bilinçli bir tercihti. *Brecht'in* bilinçli tercihinin kaynağı yine Marksist düşüncenin kendisidir. *“Marksist düşünce, eyleme yönelmiş düşünce değildir sadece. Marksist düşünce, eylemin*

*teorisi*dir; *praksis* üzerinde, yani *olabilir* ile *olamayan* üzerinde bir düşünmedir” (Lefebvre, 1996:145). Brecht, ‘Me-ti’ adlı eserinde şöyle der. “Düşünmek güçlükleri izleyen, eylemden ise önce gelen bir şeydir” (Brecht, 1977:41). Epik diyalektik tiyatronun seyircisi, sahne üzerinde gösterilen durumlara gözlemci olarak katılır. “(...)Seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye, bilinçlenmeye ve değiştirmeye; yani eylemeye başlayacaktır” (Akgül, 2013/1:12)

İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada, toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıktaki konunun ve kişilerin ‘yabancılaşmışlığı’ içinde ortaya konmalı. Sanat yapıtı seyirciyi devinimsiz benzeşme yolu ile değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir, insanların toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda ‘geçici ve yetersiz’ olarak gösterilmeli, böylece seyirciyi seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itmeli, giderek, oyun boyunca düşünmesini, sonunda da, ‘Bu iş böyle olmaz. Katlanılır iş değil bu. Buna bir son vermeli,’ diyebilecek bilince kavuşturmalıdır (Fischer, 2003:12).

Brecht, mimesis ve katharsis kavramlarına, dolayısıyla da *Aristoteles*’in *poiesis* kavramından yola çıkarak yazdığı ‘*Poetika*’sına karşıt tiyatro kuramı ve pratiği oluşturmuştur. “Tiyatronun, bir ‘ayna değil dinamo’ olması görüşü, *Aristoteles*’in ‘hareketin taklidi’ olması görüşüne karşı güçlü bir antitezdir” (Şener, 2006:296). *Louis Althusser*, bu kuram ve pratiğin kaynağını, Brecht’ten alıntılarla şöyle açıklar. “Tiyatroya soktuğum bu değişiklikler benim felsefi istencime bağlıdır. O felsefe de Marks’ın Feuerbach hakkındaki ünlü 11. tezindeki tümceyle özetlenir: Tiyatronun kurgusuna getirdiği değişikliklerde Brecht’i yeden felsefe, Marksist felsefe olmuştur” (Althusser, 2004:83-84). Epik diyalektik tiyatro ile Marksist düşünce arasındaki denge ilişkisine işaret ederek şu şekilde devam eder. “İşte, beni çok etkileyen bir şey, tiyatrodaki Brecht’in devrimi ile felsefede Marks’ın devrimi arasında bir çeşit koşutluk bulunmasıdır” (Althusser, 2004:83-84). *Onur Bilge Kula*, Marksist düşüncenin, insana bakışı ve toplumsal ilişkilerin nasıl ele alınması gerektiğini ve bunun epik diyalektik tiyatrodaki anlamını alıntılar yaparak açıklar.

Marks’ın ‘insan, kendini aşağılayan, uşaklaştıran ve yalnızlaştıran her türlü ilişkiyi tümüyle değiştirmelidir’ şeklindeki belirlemesi, Brecht için adeta bir ahlaki bir buyurumdur; her türlü yazınsal-politik etkinliğinin çıkış noktası ve ereğidir. Hemen vurgulamak gerekir: Brecht için ahlak, ‘*olması gereken*’ olan insanın insanlaşma uğraşında oluşturulur ve geliştirilir. Dolayısıyla, ahlakın kuramı ve

edimi eylemde, etkinlikte, edimde belirginleşir. İnsanın toplumsal varoluşunun koşullarını iyileştirmeyi ve bunu gerçekleştirmek için savaşım vermeyi öğütlemeyen bir ahlak, savunulmaya değer (Kula, 2014:10).

Epik diyalektik tiyatro, seyirciyi yapay bir merak yerine, gerçek bir ilgiyle sahne üzerinde gösterilen durumlara bağlamayı hedeflemektedir. Böylece seyirci edilgin durumdan çıkarak, yaratılan durumlar üzerine düşünen, bu düşüncelerini salondan çıkınca da kendi gerçekliğiyle oynayabilecek ve eyleme geçip, çözüm üretebilecek bir tiyatro modeli olduğunu savunur.

Bu yüzden garip, alışılmadık bir gösteri, anlamını aramak zorunda kalacağı bir bilmece gösterilecektir ona. Böylece seyirci, edilgen seyirci konumunu bırakıp sorgulayan, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna geçmeye zorlanacaktır. Ya da eylem kararlar vermesi gereken insanların karşı karşıya kaldıkları ikilemlere benzeyen, örnek bir ikilem sunulacaktır seyirciye (Raciere, 2010:11).

Fakiye Özsoysal, Althusser'den alıntıyla epik diyalektik tiyatronun seyirciyle ilişkisini şöyle açıklar.

Brecht haklıydı; eğer tiyatronun tek amacı bu ebedi kendini tanıma tanımama üzerine bir yorum olmaksızın, bu seyircinin zaten bildiği bir ezginin tekrarlanması olacaktır; bu onun kendi ezgisidir. Ama bunun aksine, eğer tiyatronun amacı bu dokunulmaz imgeyi yok etmek, mitik dünyanın yanılmalı bilinçliliğinin o ebedi küresini harekete geçirmekse, o zaman gerçekten de oyun seyircide yeni bir bilinçliliğin üretimi, oluşması demek olacaktır. Bütün bilinçlilikler gibi tamamlanmamış olan ama tam da bu tamamlanmamışlık, fethedilmiş bu uzaklık, aksiyon içindeki eleştirinin bu devasa eseri tarafından harekete geçirilmiş bir bilinçlilik: Oyun gerçekten de yeni bir seyircinin, oyunun bittiği yerde işe koyulan ve sadece onu tamamlamak, ama yaşam içinde tamamlamak için işe koyulan bir oyuncunun üretilmesidir (Özsoysal, 2002:14).

Sahne üzerinde militan Marksist söylemler yerine, Marksizm'in özünü damıtıp duyguyla birleştiren ve duygunun aklın önüne geçmemesi için yabancılaştırma tekniğini kullanan *Brecht*, akıl ve duygu kavramlarının birlikteliğinden doğan estetik bir değer oluşturmuştur. “*Sorun, yalnızca sanatın öğrenilmesi gerekeni eğlenceli biçimde sergilemesi değildir. Yapılması gereken, öğrenme ile eğlence arasındaki çelişkinin açıkça ve önemli olarak saptanmasıdır*” (Brecht, 1993:107). *Brecht*, sanatın işlevinin ne olması gerektiği üzerine şöyle der.

Diyelim tiyatro, diyelim bütünüyle sanat dünyanın pratikte işe yarar bir tablosunu çizip ortaya koyabilse, insanlık bundan ne çok şey kazanırdı! Bunu başarabilen sanat, toplumun gelişmesine geniş çapta müdahale gücüne kavuşur, insanlara az çok belirsiz dürtüler iletmekten çıkar, hisseden ve düşünen kişiye dünyayı, insanların dünyasını günlük yaşamında olduğu gibi yararlanması için buyur eder (Brecht, 1990:81).

Marksist düşünürler, üretilen sanatın devrimci olması gerektiğini söyler. *“Dünyanın yalnızca açıklanması değil, ama aynı zamanda dönüşüme uğratılması, yani sanatın da toplumun yeniden örgütlenmesi mücadelesinde yer alışı ve sonuçta, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile estetik eğitiminin yeni bir toplumsal sistemin kurulması çıkarlarıyla tutarlı hale getirilmesi sağlanmalıdır”* (Marks, vd, 1996:10). Dünyanın dönüşüme uğraması için sanat anlayışının tekrar değerlendirilmesi ve sanatın yeniden üretilmesi konusunda *Nicolay Çernişevski*'nin estetik ve estetik kavramının toplumsal ilişkiler düzleminde tanımlaması praksisin önemini ortaya koyar.

Çernişevski, güzel-olanı, gerçek yaşam ile toplumda güzel olan yaşam tasarımının birbirine uygunluğu olarak tanımlayarak, Hegel ile Vischer'in idealist anlayışını baş aşağı çevirmiştir. Burda, Çernişevski, diyalektik maddeci estetiksel değer anlayışıyla yaklaşmakta ve estetiksel değerde içerikli gerçek-olan ile ideal-olanın diyalektiğini kavradığını bizlere göstermektedir. Ancak, dünyanın insanlar tarafından estetiksel özümlemesinin kendi içinde kapalı, tutarlı ve kapsamlı bir öğretisi, nesne-özne diyalektiğinin doğru bir kavranışını ortaya koyan öğretisi, ancak bilimsel maddecilikten yola çıkılarak geliştirilebilmiştir; böyle bir öğretisi, maddi-olan ile zihni-olanın, gerçek-olan ile ideal-olanın, nesnel-olan ile öznel-olanın somut ve çelişkin birliği olarak toplumsal praksis öğretisidir (Kagan, 2008:41).

Çernişevski, sanatın gerçek olanla ilişkisini, geleneksel bağlamda mimesis (eylemin taklidi) tanımlamasının yetersiz kaldığını öne sürer. Bunun yerine, yaşamı yeniden üreten, açıklayan ve yargılayan yönlerinin üzerinde durur. *Çernişevski*'ye göre, bu niteliklerin birleşiminden doğacak olan sanat, estetik ve bilginin oluşumu olmalıdır. *Moissej Kagan*, *Lenin*'den alıntıyla praksis kavramını şöyle açıklar. *“(...) Lenin'in şu önemli düşünceleri anımsandığında, bilincin işlevsel yapısı açıklanmış olacaktır: Praksis, hem hakikatin ölçülü olarak, hem de insanın gereksindiği bir nesneyle bağıntısının pratikte belirten rol oynar”* (Kagan, 2008:71). *Lenin*'in işaret ettiği bağıntı, *“Bilgi praksisten doğar, praksisteki*

gereksinimlerle harekete geçer, bu sürecin içinde doğrulanarak, maddi olarak gerçekleşir” (Kagan, 2008:71). Tüm bu saptamalarla birlikte, *Brecht*, epik diyalektik tiyatronun görevini şu şekilde açıklar.

Epik Tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışını yöneten toplumsal yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatrodadır (Brecht, 1990:133).

Brecht, teori ve pratikte Marksizm’in düşüncesini sentezleyerek sahne kuramı oluşturmuştur. Burjuva tiyatro anlayışı ise, metafizik dolayısıyla da idealist bir yapıda bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir. Bu iki yapının beslendiği felsefe taban tabana zıttır. Bu bağlamda *Brecht*, anıklık ettiği tarihle, insanlık tarihinin geçmişi arasında materyalist bir bağ kurarak yaptığı siyasal ve ekonomik çözümlenmelerini, Marksist estetik anlayışıyla sahnede göstermeye çalışır. “*Tiyatro felsefecilerin konusu oldu; dünyayı yalnız açıklamakla yetinmeyip onu değiştirmek isteyen felsefecilerin*” (Şener, 2006:271). Akıl ve duygunun birleşiminden doğan estetik anlayışının peşinde olan *Brecht*, diyalektik düşünce yoluyla açığa çıkarılacak bilginin verdiği estetik hazzın önemine işaret eder. “*Oyalanmayı bir eğlence, bir neşe olarak, anlamaktan duyulan neşe, dünyanın dönüşümüne katılabildiğini hissetmekten, dönüşümden duyulan neşe olarak yorumlama eğilimindedir*” (Althusser, 2004:95). *Brecht*, içerisinde zorunlu olarak poiesis kavramını da barındıran praksisin yaratımının peşindedir. *Ernst Fischer*, akıl ve duygu kavramlarının, sanat tarihi üzerindeki önemini şu şekilde açıklar.

Alinyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyümenin payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlıyken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de, gerçekleri işlerken de büyümenin her zaman bir payı olmuştur sanatta. Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama

salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat (Fischer, 2003:16).

Epik diyalektik tiyatro kuramıyla sahnelediği oyunlar, sınıflı toplumun çelişkilerine odaklanmış ve bu çelişkiler üzerinde seyirciyi diyalektik bağlamda düşünmeye yönlendirmiştir. *Onur Bilge Kula, Brecht'in estetik anlayışından yola çıkarak şöyle der. "Temsil veya serimleme, malzemeleri ve oluşları, yabansılaştırma sürecine tabi tutmuştur. Bu, anlaşılabilmesi için gerekli olan yabansılaştırma; çünkü kendiliğinden anlaşılır olan her şeyde anlamadan vazgeçilir. Epik Tiyatro İzleyicisi, "Bu Böyle Olamaz, Değişmek Zorundadır der" (Kula, 2014:62-63). Brecht'e göre düşünmek, eyleme geçmeden önceki aşamadır. Brecht, 'Me-ti' adlı felsefi çalışmasında, 'büyük yöntem' diye adlandırdığı kavram aslında Marksist dünya görüşünün dramaturji bağlamındaki yorumudur.*

Büyük Yöntem, bağlaşımların yapılmasının ve çözülmesinin, değişikliklerden yararlanmanın, değişikliklere bağımlı olmanın, değişiklikler yaratmanın ve yaratıcıları değiştirmenin, birimlerin parçalara ayrılmasının ve oluşmasının, birbirini içermeyen karşıtlıkların bağımsızlıktan yoksun oluşunun, bağdaşmaz gibi görünen karşıtlıkların bağdaşabilirliğinin pratik öğretisidir. Büyük Yöntem, nesnelere oluşumlar saptamak ve bunlardan yararlanmak olanağını sağlar. Eyleme geçmeyi olası kılan sorular ortaya konmasına ortam hazırlar (Brecht, 1977:82).

Brecht'teki uygulamanın devrimi, Marks'ın düşüncesinde olduğu gibi, dünyanın değiştirilebilme olasılığından gelir. Nasıl ki, Marks'ın yeni bir felsefe peşinde olmadığını, felsefenin sınırlarının düşünce bağlamının dışına -yani eyleme-yönelmesiye; Brecht'in amacı da yeni bir tiyatro değildir. Epik diyalektik tiyatronun amacı, tiyatro sanatının işçi sınıfının tarihsel çıkarlarına sunulmasıdır. Tiyatro, eğlence kurumu olarak zaten beş bin yıldır varlığını sürdürmektedir.

Ama biz, yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamıza aldırmandan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım (Brecht, 1993:56).

Brecht, doğayı, yaşamı, toplumlar arası ilişkileri, ekonomik ilişkileri ve sosyolojik yapıyı tahlillerinde, diyalektik yöntemi kullanır. Öğrencisi ve uzun yıllar

Berliner Ensemble'nin yönetici kadrosunda yer alan *Manfred Werkwerth*, *Brecht*'in ve tiyatrosunun diyalektikle olan bağına şöyle açıklar.

Brecht tiyatrosu, ister alışkanlıktan gelsin, ister gündelik yaşamdan, rutin ve ideolojiden olsun, durağan olan her şeyi devinime geçirme denemesidir. Devingenlik ilkesi, Brecht'in son olarak konuşmayı sevdiği konulardan biri de, "diyalektize etmek"ti aslında onun tiyatrodaki ve tiyatroya ilişkin tüm çabalarının temel odağı bu olmuştur. Oyuncunun rolüne yaklaşırken yaşadığı o meraklı bakış, izleyicinin sahneyi incelerken meraklı bakışı, gösterilen her şeyi bir olay gibi gösterebilir, yani devinime geçirebilir. Hatta durağanlığı bile (Werkwerth, 2006:43).

Epik diyalektik tiyatro anlayışı, konu seçimi, konunun sahne üzerinde işleneceği yorumu, dekor, müzik ve diğer sahne yardımcı öğelerinin kullanımı genel olarak dünyanın değişebilirliği üzerine kurgulanır. Bu bağlamda *Brecht* tiyatrosu, yaşama ayna tutan ama aynı zamanda bu aynayı farklı şekillerde göstererek, görüş açısındaki farklılıklar üzerine düşünce üreten bir tiyatrodur. Bu farklılıklar elbette ki, toplumsal ve ekonomik göstergeler üzerine oturtulmuştur. Seyirci bu farklılıkları diyalektik olarak çözümlenmek üzerine düşünür. "*Dünyanın dönüştürülmesi ile seyircinin dönüştürülmesini, yeniçağın bilimi ile tiyatronun seyirciye gösterdiği nesnel bilgiyi doğrudan, aracısız ilişkiye sokmak ister*" (Althusser, 2004:95). *Onur Bilge Kula*, *Brecht* tiyatrosu ve yaratılan yeni seyirci biçimini şöyle açıklar.

Egemenliği ele geçiren bu yeni sınıf, kendi tikel tarzı uyarınca daha önceki sınıflardan ayrılan yeni bir sınıf olarak tiyatrodaki sadece dünya boyutunu denetlemekle yetinmemiş, dünyayı tümüyle izleyicilere vermiş ve onu politik eylemin bir mekânı durumuna getirmiştir. Böylece dünya, gelişmeye kendi çıkarları doğrultusunda sınırlar koyan sınıflar olmaksızın, gelişim içinde olan ve geliştirilmesi gereken bir yaşam alanı olarak serimlenmiştir. Halkın çoğunluğunun edilgenliğine denk düşen izleyicilerin edilgen tavrı yerini etken bir tavra bırakmıştır. Bir başka anlatımla, dünya, yeni izleyicinin ve onun etkenliğinin emrine sunulmuş olarak betimlenmiştir (Kula, 2014:88).

Brecht'in tiyatro anlayışına göre, seyirci sahne üzerindeki pratiği, kendi teorik süzgecinden geçirir ve sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına, praksis bağlamında yansır. "*Deneyim bilinç düzeyinde açığa çıkar, genel olarak eylem düzeyinde değil. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri bir eylem hazırlığıdır*" (Boal, 2003:149). Epik diyalektik tiyatronun görevi sadece dünyanın somut gerçeğini

göstermek değildir. Bu gerçekliği gösterirken, Marksist düşüncenin kılavuzluğunda, gerçeğin değişebilirliğinin pratik koşullarını da göstermelidir. *Onur Bilge Kula*, epik diyalektik tiyatroyu işaret ederek şunu der. “*Tiyatro, dünyayı sadece açıklamayan, onu değiştirmeyi arzulayan filozofların işi/ilgisi alanına girmiştir. Bir başka anlatımla, sahnede felsefe yapılmıştır; öğretim yapılmıştır*” (Kula, 2014:64). Brecht’e göre, tiyatronun işlevi dünyayı açıklamakla yetinemez; onu değiştirecek koşulları da yaratmalıdır.

Tiyatronun görevi, sabit bir gerçekliği “yansıtmak” değildir; karakter ile eylemin tarihsel olarak nasıl üretildiğini, geçmişte de şu anda da ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, oyunun kendisi söz konusu üretim sürecinin bir modeli haline gelir; toplumsal gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok toplumsal gerçekliğe yansındır. Bütün eyleminin değişmeyecek bir biçimde dışarıdan belirlendiği izlenimi yaratan kusursuz bütünlüğü göstermek yerine, oyun süresiz, açık uçlu, içsel açıdan çelişkili, herhangi bir noktada pek çok çelişkili olasılık olabileceği uyarısını yaparak, izleyicisini karmaşık izlemeye yöreklendiren bir biçimde sunar kendisini (Eagleton, 2015:81).

Epik diyalektik tiyatro, değiştirilmesi gereken koşulların gösterimidir. Bu koşullar, üreten ve emekçi sınıfın tarihsel ve ekonomik çıkarlarına işaret eder. Burjuva tiyatro anlayışında, dayatılan gerçeklik değiştirilemez; oysa gerçekliğin sonsuz çeşitliliği vardır, epik diyalektik tiyatro gerçeklik kavramını diyalektik olarak seyircine tartışır. “*Gerek egemenliği ele geçirme mücadelesinde ve gerekse egemenliğini korumak için, işçi sınıfının gerçekliğe ihtiyacı vardır, eyleyerek ve irdeleyerek; çok özel bir şey de değildir bu; burjuva sınıfı da gerçekçiliğe ihtiyaç duydu ve hala duyuyor*” (Brecht, 1995:150). Elbette burjuvazinin gerçekliği, kendi sınıfsal kimliği çıkarınadır. Üreten ve emekçi sınıfın, burjuvazinin sanat anlayışıyla gerçeğe ulaşabilmesi olanak dışıdır. Çünkü dayatılan öğretme biçimi, egemen olanın bilgisini ve yönlendirmesini sunar. “*Aristoteles’in poetikası baskının poetikasıdır. Dünya bilinen, kusursuz veya kusursuz hale gelmek üzere olan dünyadır; ve bu dünyanın bütün değerleri, eyleme erkini kendileri yerine düşünüp eylemde bulunmaları için edilgin bir biçimde karakterlere devreden seyircilere empoze edilir*” (Boal, 2003:149).

Brecht’e göre, teorik bilgi pratik alanda sentezlenemediği sürece, salt bilgi yaşamda pek karşılık bulamayacaktır. Bu bağlamda Brecht’in amacı, “*(...)bilgi ile*

eylem, yani bilmek eylemi ile bilginin kılavuzluk ettiği eylem uğruna ortadan kaldırılması gereken bir yanılsama ve edilgenlik sahnesidir tiyatro” (Ranciere, 2010:10) söyleminin dışına çıkarmaktır. *Moissej Kagan, Lenin’den* alıntıyla şöyle der. “*Canlı temâşadan soyut düşünceye, oradan da praksiye; hakikat’i bilmenin, nesnel gerçekliği bilmenin diyalektik yolu budur işte*” (Kagan, 2008:246). Epik diyalektik tiyatro, burjuva tiyatrosu gibi ‘gerçek’ dayatması yapmaz, bilginin çeşitliliğini gösterir. Bu bilgi çeşitliliği içinden, seyircinin gerçeğe ulaşması için yönlendirmeler yapar. *Brecht’e göre gerçekçiliğin anlamı:*

(...) Toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek, egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek, insan toplumunu sıkıştıran güçlülere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak, gelişme ögesini vurgulamak, somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak (Bloch, vd, 2006:163).

Marksistlere göre gerçek, öğrenilenin pratikle deneyimlenmesiyle mümkündür. Bu bağlamda “*Marksist estetiğe göre, biricik gerçeklik, insan gerçekliğidir*” (Tunalı, 2008:195). *Aristoteles öğrenmeden gelen haz üzerine* şöyle der. “*Öğrenmek yalnızca filozoflar için değil, öteki insanlar için de en haz verici şeydir; ancak berikiler, bundan daha az pay alırlar*” (Aristoteles, 2005:17). Öğrenme kavramı üzerine *Brecht, Aristoteles’le* farklı düşünür. *Brecht*, öğrenmenin tek başına yetersiz olduğunu söyler. “*(...) Kişinin istemi dışındaki etkenler yüzünden, öğrenmenin sağladığı yararlar pek sınırlı kalmaktadır. Örneğin, işsizliğe karşı hiçbir bilgi kar etmez*” (Brecht, 1990:32). İşsizlikle ilgili istatistiksel verilerin, işsizliği ortadan kaldıracak bilgiden bağımsız ele alındığında, sadece veri olarak kalır. Bu bağlamda kapitalizm, işsizlik verilerini sunarken, işsizliğin ortadan kaldırılmasıyla ilgili pratik bilgiyi saklar. Çünkü kapitalizmde işsizliğin ortadan kalkması söz konusu değildir, bu ancak işçi devrimiyle mümkündür. Tıpkı burjuva tiyatrosunda olduğu gibi, -dayatılan bilgi dışında- pratik bilgiye ulaşamaz. *Brecht’e göre* bilgi, pratikte uygulanabilir. “*Böylece tiyatro sanatları, geçmiş dönemlerinden hala kendilerinde barındırdıkları kült kalıntılarını üzerinden atacak, beri yandan salt dünyanın yorumlanmasına yardım etmekten çıkıp, onun değiştirilmesine katkıda bulunacakları*

bir evreye gireceklerdir” (Brecht, 1990:56). Burjuva tiyatrosunun temel işleyişini Nejat Bozkurt şöyle özetler.

Zorunlu yargı baş oyun kişisiyle elde edilir. Kişiler psikolojiktir ve çevreleriyle çatışma durumundadırlar; böyle kişilerin bütünlüğü metafizik belirtilerle ortaya çıkar. Oyunun ideal bakış noktası da, oyun kahramanlarının bakışıdır; olayların akışına başroldeki kişilerin gözleriyle bakılır. Böylece özdeşleştirme yoluyla oyunun demek islediği seyirciye kabul ettirilmiş olur. Bu tiyatro kuramına göre ideal seyirci, yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmiş gibi bakan seyircidir; çünkü böyle bir kimse, sonsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder (Bozkurt, 1995:231).

Sanat tarihi boyunca, birbirine karşıt olarak varolan iki tür estetik anlayıştan söz edilebilir. Bu estetik anlayışlardan ilki, idealist düşünce anlayışına dayalı, *Aristoteles*'in mimesis ya da doğanın taklidi olarak önerdiği, gerçekliğin yeniden üretilmesidir. *Aristoteles*, metafizik dünya görüşüne göre estetik anlayışını oluşturmuştur. Bu bakımdan praksis kavramı da, metafizik bağlamda ele alınabilir. *“Mimetik veya tekrarlayıcı praksis, aynı jestleri ve edimleri, belirli devirlerde yeniden ortaya çıkarır. Mimetik praksis modelleri göz önünde tutar; kimi zaman taklit yoluyla bir şeyler yaratır; demek ki, nasılnı ve niçinini bilmeden yaratır; çoğu zaman da, yaratmadan taklit eder” (Lefebvre, 1996:50-51). Aristoteles*'in praksis anlayışı taklide ve dolayısıyla tekrara dayanan bir anlayıştır. Burjuva tiyatrosunda praksis kavramı, asal karakterin yaratılan eylemler sonucu veya diğer oyun kişileriyle kurduğu ilişkinin sentezine indirgenir. Yaratılan eylemler kendi içinde tez, antitez ve sentez (karakterler açısından) barındırır; ancak sınırları önceden çizilmiştir. Tezi oluşturan karakter, antiteziyle çatışma halindedir, sonuç olarak senteze gider ve perde kapanır. Yaratılan tüm durumlar, karakterlerin seçimiymiş gibi sunulur. *Platon*'un deyimiyle, *“Tiyatro, cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir” (Ranciere, 2010:10). Brecht* ise, bu hastalıklı durumu değiştirmenin peşindedir. Günümüzde ise yaratılan bu durumlar, burjuva dünya görüşünün, bitmiş-bütünlüklü kodlarının sunumundan başka bir şey değildir. Bir başka deyişle *Aristoteles*'in praksis anlayışı, burjuva tiyatro anlayışının idealist diyalektik yöntemle sahneye yansıtılmasıdır.

Oysa Marksistlerin savunusuna göre, doğada bitmiş, bütünlüklü bir eylem yoktur. Marksist sanat anlayışına göre, sanatın gerçeklikle olan bağlantısı, gerçekliğin taklidine indirgenemez. *İsmail Tunali, Hans Koch*'dan alıntıyla şöyle

der. “*Marksist-Leninist estetikte biz, daima şu saptamaya rastlıyoruz: Sanat, özel bir gerçekliği yansıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışma götürmez bir biçimde doğrudur. Bu teoriye göre gerçeklik önde gelir, onun yansımaları, onun taklidi ise bundan sonra*” (Tunalı, 2008:191-192). Brecht ise bunlara ek olarak, gerçeklik kavramının dünyayı yansıtmakla yetinmesini, onu değiştirip ve dönüştürülmesi savunur.

Her iki estetik anlayışını somut bir kavram üzerinden örnekleyecek olursak, karşımıza şu şekilde bir bilgi çıkar. Önceden yapımı tamamlanmış bir piyanonun, tekrar yaratımı poiesis kavramıyla açıklanabilir. Praksis ise, tarihte ilk olarak yapılan piyanonun, yapım aşamasındaki tüm pratikler ve kullanımını içeren, tüm bilgi ve eylemlerin sentezinin toplamıdır. Bu bağlamda, poiesis kavramı bitmiş veya mimetik bağlamda tekrar üretime işaret ederken, praksis kavramı ise, değişen koşullar (doğa, ekonomik, toplumsal vb.) içerisinde kendini sürekli yenileyerek üreten bir nesneye işaret etmektedir.

Burjuva sanat anlayışı, *Aristoteles*'in kuramsallaştırdığı anlayışın bu güne yansımalarıdır. Ona göre “*Sanat hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin yansıdığı bir ekran değildir; sanat yapımı kaba bir taklit ürünü de değildir, çünkü mimesis kavramı gerçekliği de içeren geniş bir kapsama sahiptir. Doğada ve sanatta karşımıza çıkan güzelliklerden sanat güzelliği, gerçeklikten başka bir şeydir*” (Bozkurt, 1995:100). *Aristoteles*'in tragedya kuramını Nejat Bozkurt şöyle özetler, “*(...)hakikate benzerlik (doğruluğu andındık) (la vraisemblance), üç birlik kuralı ile korku (phobes) ve arınma (katharsis) kuramından meydana gelmiştir*” (Bozkurt, 1995:106). Marksist düşünceden beslenen *Brecht*'in kuramı ise bu anlayışa taban tabana zıt bir anlayıştır. Gerçeğe benzerlik yerine, gerçeğin kendisini oyunlarında göstermiştir. Burjuva estetik anlayışının üç birlik kuralı yerine, oyunlarında epizodik yapıyı kullanır. Yanılsamanın doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan katharsis kavramı yerine, öğrenmeden gelen hazzı diyalektik bağlamda ele alıp, teorik ve pratik bağlamda geliştirmiştir. *Aristoteles* tragedyaı tanımlarken ne diyordu? “*Tragedya sanatı, sınırlı bir büyüklüğü olan tam ve sona ermiş bir eylemin taklididir*” (Bozkurt, 1995:106). Bu açıdan bakıldığında, *Aristoteles* praksişi yadsımaz. Ancak onun çözümlediği praksis kavramı, hareketin (eylemin) tekrar ve taklidinden doğan, kısır döngü içerisindeki praksistir. *Henri Lefebvre*, Marksist düşünceye göre praksis kavramını açıklarken şunu der.

“Tekrarlayıcı ve mimetik praksis'in ötesinde, sadece devrimci praksis hakikidir” (Lefebvre, 1996:55). Burjuva sanat anlayışı *Aristoteles*'den günümüze, ahlaklı ol, ölçülü ol, erdemli ol ve tüm bunlarla birlikte tanrılar düzenine karşı gelme vaazında bulunur. Aslında sona ermiş eylem, genel olarak tanrılar düzeninin *iyi insanı*'nın sınırlarını belirler. O dönemde tanrılar düzeninin ilkelerine göre şekillenen sanat anlayışı, günümüzde kapitalist düzenin ilkelerine göre yeniden revize edilmiştir. Marksistlere göre, burjuva tiyatro anlayışı, tıpkı yarattığı oyun karakterleri gibi, kaderine terk edilmiş yığınların estetik anlayışıdır.

Burjuva tiyatrosunun gerçeklikle olan bağı, doğal olarak burjuvazinin kendi sınıfsal çıkarlarıyla ilintilidir. Bu bağlamda öğrenmenin önünü açmaz, kendi gerçekliğini öğretir. Marksizm'e göre, bu durumda yaratılan bir düşüncenin gerçeklikle olan bağı kopmuştur. *“İnsan düşüncesinde nesnel hakikatin payı olup olmadığı, teorik değil pratik bir sorundur. İnsan, hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya ait oluşunu pratikte kanıtlamak zorundadır. Pratikten yalıtılmış düşüncenin gerçekliği ya da gerçek dışılığı üzerine yürütülen tartışma, tamamıyla skolastik bir sorundur”* (Marks ve Engels, 2013:14). Teorik olarak, sanat anlayışı da bu gerçekliğin üzerine kurulmuş ve bugünkü şeklini almıştır. Sanat düşüncesi soyut düzlemde kalmış, pratikle olan ilişkisi bilinçli olarak kesilmiştir. Sanat yolunda sunulan düşünce, ideal düşünce olarak verilmiştir. Tiyatro özelinde bu durum, oyunun ana düşüncesi olan temaya indirgenmiş, dramatik bağlamda oyunun mesajıyla seyircinin yargıya varması sağlanmıştır. Burjuva tiyatrosu, tüm dramatik kurgusunu yanılısama yaratmak üzerine tasarlar. Yanılısama yaşayan seyircinin algısı kapanır. Burjuva tiyatro anlayışı, seyirciye ideal olanı sunarken, hipnoz etkisi yaratan yanılısama tekniğini kullanarak seyircinin zihnini (algısını) ele geçirir. Bilgi, telkine; gerçek ise sanrılara dönüşür. Epik diyalektik tiyatro düşüncesi ise, bilgiyi felsefi bir bakışla seyirciye ulaştırmaya çalışırken, gerçeğin çeşitliliği üzerine seyirciye diyalektik düşünmenin önünü açmaya çalışır. Seyirci, sahne üzerinde gösterilen çelişkili durumlar üzerine senteze gider; bu bağlamda düşünce seyirci için artık teorik düzlemden çıkartılmış ve sentez yoluyla pratik bilgiye dönüşmüştür.

Brecht tiyatrosu nefes alan bir tiyatrodur, bu bakımdan canlıdır. Epik tiyatro sahnesi, duyguların boşalmasını yapmaz; deney ve gözlemlerin estetik bir şekilde

üretildiği yerdir, bu bakımdan bilimseldir. “*Brecht’in estetik praksi, tek bir sözcükle ifade edilmek istenirse, ‘pozitivist’ tir*” (Slater, 1998:248). Burjuva tiyatro anlayışında olduğu gibi, gerçek dünyadan yalıtılmış seyircilerin peşinde değildir. Bu bakımdan yanılısına yerine, yabancılaştırma tekniğini kullanır. Epik diyalektik tiyatro anlayışına göre, bu durumun yaratılması seyirciye gerçeğe ulaşma imkânı verir. Bu gerçek ise, işçi sınıfının mücadele tarihinden doğan çelişkilerin, sahne üzerinde diyalektik materyalist bağlamda gösterilmesidir. Bu bakımdan, epik diyalektik tiyatro güncelliğini koruyan ve bu güncellik içerisinde kendini yeniden yaratan bilim çağının tiyatrosudur.



III. BÖLÜM

SEZUAN'IN İYİ İNSANI ADLI OYUNDA PRAKSİS

3.1. Sezuan'ın İyi İnsanı'nda Kapitalist Üretim İlişkilerinin Marksist Eleştirisi

'Sezuan'ın İyi İnsanı' oyunu, birey-toplum ve sermaye-işçi arasındaki çelişkiler üzerine kuruludur. Bir tarafta, kapitalist toplumun bireysel çıkarları (tez) peşinde koşan kişileri resmedilirken, öte yanda toplumsal çıkarların (antitez) Marksist kodlamaları yapılır. Kapitalist toplumu oluşturan bireylerin arasındaki çelişkilerin çözümü (sentez) ise seyircilere bırakılmıştır.

Yaşadığı toplumda, insanlara yardım edinmeyi görev edinmiş *Shen Te* karakteri, bir süre sonra karşımıza *Shui Ta* karakteri olarak çıkar. *Shen Te* karakterinin *Shui Ta* karakterine dönüşmesi, tanrısal yazgı değil; yumuşak yüzlü *Shen Te* karakterinin diğer oyun kişileriyle girdiği ilişki sonucu, kendine ve topluma yabancılaşması estetik açıdan seyirciye gösterilir. *Brecht* bu oyunda, "Aristo tiyatrosunun dramatik aksiyonunu kırar ve karakterin tutkularını değil, gelişen süreç içindeki toplumsal konumlanışını temel alarak tanrısal yazgının değişmezlik kalıplarını bozar. Bu, tiyatroya, diyalektik ve tarihsel bir bakıştır" (Akgül, 2013:14). Karakterleri, toplumsal bağlamda buldukları noktaya taşıyan durum, kaderleri değil, aksine toplumla kurduğu ilişkiler toplamı ve üretim ilişkilerindeki yerleridir.

Sezuan'ın iyi insanı, Marksizm'in 'insanın kendine yabancılaşması' tezini işlemektedir. Bu oyunda *Brecht*, 'tarihçe' biçimi yerine, çok yanlı bir örnek üzerinde ve çok çeşitli düzeylerde, konuyu, tartışmaya getirdiği karmaşık bir dram yapısına varmıştır. *Brecht*, kendisi, Sezuan'ın İyi İnsanı oyununu bir mesel oyun (Parabelstück) olarak niteliyor. Mesel'in ortaya koyduğu soru şu: İnsan bu düzende hem insana yaraşır biçimde yaşayıp, hem de iyi insan olabilir mi? Ve *Shen Te*'nin başına gelenleri göstererek *Brecht*, insanın bu düzende sırf yaşayabilmek için bile kötü olmak zorunda olduğunu kanıtlıyor (Kesting, 1985:93-94).

Brecht, yazdığı bu oyunda burjuva yaşamına özendirdiği suçlamasıyla eleştirilere maruz kalmıştır. Zürih merkezli, *Die Weltwoche* gazetesinin, 12 Şubat 1943 tarihli sayısında, "Proletaryanın, heyecanla savunduğu mutluluk, ortak mal mülkle gerçekleşir iddiası burada suya düşüyor: Komünist *Brecht* kozasından dışarı çıkarak

burjuva kapitalizminin savunucusu olarak beliriyor” (Brecht, 1997:317). Yapılan buna benzer eleştirilerin, tamamen yanlış anlaşılma olduğunu, *Shen Te* ve *Shui Ta* karakterlerinin karşılaştırılmasında hata yapıldığını öne süren *Brecht*, 1946 yılının Ağustos ayında *Eric Bentley*’e yazdığı mektupla cevap vermiştir. “*Bir karşılaştırmada sadece gerçekçi yoldan tarihsel bir durum temsil edilmektedir. Shen Te'nin kişilik parçalanması burjuva toplumunun korkunç bir eylemidir*” (Brecht, 1997:317)! Oysa kapitalizmin savunucusu olmakla suçladıkları *Brecht*’in, aslında yazdığı bu oyunla, burjuva toplumunun, yargı, ahlak, üretim ilişkisi, toplumsal ilişkiler, cinsellik ve aşk kavramlarına bakışını sahneye yansıtır. Tanrıların bile karar veremeyip, edilgen kaldığı durumlar için, seyirciden senteze gitmesini ister.

(...) Oyunun kahramanlarının ikili niteliği, kötü yola sapmış bir toplumun şiddeti ve dost canlılığından uzaklığı gerektiren ampirik doğasını ve dolayısıyla, aynı anda, bunu gerektirmeyen içkin veya ütopyacı doğanın varlığını ortaya koyar. Bizzat tanrılar, (...) kendi yargı işlevlerinden kaçınırlar; bu işlevi sadece ahlaki olana indirgemekle, işlevin etkisizliğini gösterirler, aynı zamanda dış gözlemcilerin ve yargıç olarak eylemlilik konuları gereği farklı türden bir yargıya çağrı yaparlar (Jameson, 2013:146-147).

Elbette seyircinin ulaşması istenilen/beklenen sentez, sosyalizm alternatifidir. “*Ve sentez de oyunun diyalektik gelişimiyle seyircinin kafasında aydınlanır; bir tek çıkış yolu vardır: ekonomik yapıyı değiştirmek ve insan yaşamına ipotek koyanları yok etmek. Ancak bu yoldan burjuva ahlakındaki tutarsızlık, insan doğasına aykırı olan baskı kalkacak ve insan yine insan olacaktır*” (Nutku, 2007:275). Kullanılan mekan ve karakterlerin çelişkisi, bu amaca hizmet eder.

‘*Sezuan*’ın *İyi İnsanı*’nda kullanılan ana mekân tütüncü dükkânıdır. *Brecht*, kapitalizmin çarpıklığını ve düzensizliğini bu mekân üzerinden göstermesi bilinçli bir tercihtir. *Brecht* bu oyunda, kapitalist ekonomik sistemin pazar anlayışını ve bu anlayışın topluma, dolayısıyla da bireye yansımalarını ele alır. *Marks*’ın üzerinde özellikle durduğu kavramlardan biri olan yabancılaşma, *Brecht*’in yarattığı bu mekânda kendini göstermektedir. *Shen Te*’nin, *Shui Ta*’ya dönüşümü ve bu bağlamda diğer oyun kişilerinin, sahne üzerindeki tüm yönelişleri kapitalizmin iktisadi ve toplumsal yasaları tarafından yönlendirilir, yönetilir.

(...) Kendi yarattığı şeyin bağımsız ve gitgide düşman bir varlık kazandığını gören insan, ürünü ne kadar zenginleşirse o kadar

yoksullaşır ve kendi kendine yabancılaşmış olarak, sonunda kendi yaratmış olduğu nesnelere dünyasının tutsağı olur. Onu toplumsal, yani insansal davranışına dek bu nesnelere yönetir (Marks, 2011:43).

Marksizm'e göre, kapitalist ekonomik sistem, yapılan iyiliklerle ve yardımlarla süspansedilebilecek bir sistem değildir. Eleştirmen *Hans Otto* "insanın ve insanlığın ihtiyaçları açısından durumunun iyileştirilmesinin tek başına, bireysel çabalarla olamayacağını gösteren bir yapıt olarak anlamıştır" (Brecht, 1997:317). Doğası gereği eşitsizlikler üzerine kurulu olan "(...)kapitalizmi daha iyi düzenleyerek çare bulma girişimleri, yalnızca bir hayaldir. Bu hayal, her ne kadar, kapitalizm kadar eski olsa ve tüm kuramsal çürütmelere ve pratik iflaslara rağmen inatçı bir biçimde sürekli yeniden yaşatılsa da" (Korsch, 2000:137). *Shen Te* iyidir, ancak ne kadar iyi olursa olsun kapitalizmin doğasında –eğer kâr sağlamayacaksa- iyi diye bir kavram yoktur. "Kendine yüklediği özverilerin karşılığı olarak biriktirici, böylece biriktirilmiş para sayesinde her şeyi elde edebileceği umudu içinde yaşar; bu ise gerçekte bir aldatmacadır, çünkü gerçek insanal değerler para ile elde edilemezler" (Marks, 2011:282). *Shen Te*, iyilik yapmaya çalıştıkça kendisinin de yoksullaştığının farkına varır. "(...)Ah, öyle zor ki şu sizin dünyanız! Yardıma muhtaç olanlar öyle çok ki, Çoğu öyle umutsuz ki! Elini uzatsan kolunu kapıyor yoksullar. Onlara yardım edenlerse, kendileri yoksullaşıyorlar! Göz göre göre açlıktan ölüürken biri, kim kötü olmak için direnebilir ki" (Brecht, 1997:241)? *Shen Te* yapmaya çalıştığı tüm iyilikler sonucu olarak, yoksullukla baş edemeyeceğinin farkına varınca kılık değiştirir ve *Shui Ta* olur. *Shui Ta*'nın yoksul insanlar için bir planı vardır; onları üretimin bir parçası kılmak.

SHUİ TA Sorabilir miyim, burada niçin toplandınız?

İŞSİZ Bay Shui Ta!

WANG Günaydın, Bay Shui Ta. Döndüğünüzü bilmiyordum. Marangoz Lin To'yu tanıyorsunuz. Bayan Shen Te onu Bay Shu Fu'nun barakalarından birine yerleştirmeye söz verdi de...

SHUİ TA Bay Shu Fu'nun barakaları boş değil.

MARANGOZ Yani orada oturamayacak mıyız?

SHUİ TA Oturamayacaksınız; Orası başka işlerde kullanılacak...

GÖRÜMCE Ne yani, biz de mi çıkacağız oradan?

SHUİ TA Korkarım öyle.

GÖRÜMCE Bunca insan sokakta mı kalsın?

SHUİ TA (Omuz silker) Bayan Shen Te bir yolculuğa çıktı. Ama anladığıma göre, yardım elini hiçbirinizden esirgemeyecektir. Ancak bundan böyle bu işler daha düzenli bir biçimde yürütülecek. Bundan böyle, iş görmeyene yemek yok. Buna karşılık, herkese namuslu bir biçimde yükselmesi için fırsat verilecektir. Bayan Shen

Te hepinize iş vermeye karar verdi. Şimdi, kim benimle Bay Shu Fu'nun barakalarına gelmek istiyorsa zararlı çıkmayacaktır (Brecht, 1997:220).

Kapitalist ekonomik sistem, burjuva toplumunun özgür bireylerden oluştuğunu savunur. Burjuva toplumunda özgürlük ve eşitlikten bahsetmek, emekçilerin burjuvazinin çıkarları için üretim yapması dışında, bir anlam ifade etmez. İşçi sınıfının emeğini satarak, pazara meta üretme özgürlüğü elbette vardır. *Karl Korsch*, burjuva yasalarını ironi yaparak şöyle alıntılar. “*Burjuva yasaları, der Anatole France, zenginlere olduğu kadar, aynı heybetle, yoksullara da köprü altlarında uyumayı yasak eder*” (Korsch, 2000:152). Bu bağlamda, köprü altını evi olarak belleyen *Sucu Wang*'da, burjuva toplumu tarafından hoş görülen bir birey değildir. Yoksul bireyin, burjuva hukuk anlayışındaki adalet arayışının sonu, çoğu zaman bir tragedya kahramanı gibi yıkıma sürüklenmesiyle sonuçlanır. Sokakta su satmaya çalışan *Wang*'ın, *Shu Fu* tarafından kırılan kolu için de durum farklı değildir.

SHEN TE (Dehşetle) Ne oldu eline?

SHİN Berber, kızgın maşa ile eline vurdu, hem de gözlerimizin önünde.

SHEN TE (Kendi dikkatsizliğine içerlemiştir) Nasıl da farkına varmadım! Hemen doktora gitmelisin yoksa elin sakat kalır, hiçbir iş yapamazsın. Ne büyük talihsizlik! Hadi çabuk kalk! Hemen doktora!

İŞSİZ Doktora değil, yargıca gitmeli! Berber zengin; heriften para koparabilir. WANG Bilmem ki, olur mu dersin?

SHİN Kırıldıysa, elbette. Ama kırıldı mı bakalım?

WANG Kırıldı sanırım, baksana şişti bile. Vereceği para hayatımın sonuna kadar yeter mi?

SHİN Her şeyden önce bir tanığa İhtiyacın var.

WANG Ama hepiniz gördünüz! Hepiniz tanıklık edebilirsiniz. (Çevresine göz gezdirir. İşsiz, Büyükbaba ve Görümce duvarın dibine çökmüş tıknaktadırlar. Wang'la ilgilenmezler)

SHEN TE (Shin'e) En azından siz gördünüz!

SHİN Ben başımı polisle derde sokmak istemem.

SHEN TE (Gelin'e) Ya siz!

GÖRÜMCE Ben mi? Ben hiçbir şey görmedim!

SHİN Görmemişmiş, elbette gördün. Senin gördüğünü ben gördüm! Korkuyorsun ondan, herifçioğlunun arkası var diye.

SHEN TE (Büyükbabaya) Eminim, siz gördüklerinizi söylersiniz.

GÖRÜMCE Onun tanıklığı beş para etmez, bunağın teki o.

SHEN TE (İşsiz'e) Düşünün, Berber'in vereceği ömür boyu bir tazminat.

İŞSİZ İki kez içeri tıktılar beni, faydamdan çok zararım dokunur (Brecht, 1997:162-163).

Wang'a, şahitlik edeceğini söyleyen *Shen Te*'de sözünde durmaz. *Polis*'le beraber, tütüncü dükkânına gelen *Wang*, karşısında *Shen Te* yerine, *Shui Ta*'yı bulur.

POLİS Berber Shu Fu Wang'ın eline kızgın saç maşasıyla vururken kuzininiz oradaymış, görmüş; bu konuda siz bir şey biliyor musunuz?

SHUİ TA Benim bildiğim sadece, o sırada kuzininim orada olmadığıdır.

WANG Ortada bir anlaşmazlık var! Kendisi gelip anlatsın, o zaman herşey aydınlanır. Nerde o?

SHUİ TA (Ciddi) Bay Wang, kuzininim arkadaşı olduğunu söylüyorsunuz. Kuzenimin şu sıralarda başı büyük dertte. Herkes onu feci Kaide sömürmüş. Artık bundan sonra hiç kimseye zaaf göstermemesi gerekiyor. Şaşırdım doğrusu, herhalde, bu olay için ondan yalancı tanıklık yapmasını istemezsin, değil mi Wang?

WANG (Şaşkın) Ama yargıca gitmemi söyleyen oydu.

SHUİ TA Elini yargıç mı iyi edecekti?

POLİS Değil elbette, Berber'den para koparmaya yarayacaktı. (Shu Fu döner)

SHUİ TA Bay Wang, dostlarımla kavgalarına karışmamak ilkelerimin başında gelir. (Shui Ta, Shu Fu'ya eğilerek selam verir, Shu Fu da aynı şekilde Shui Ta'yı selamlar)

WANG (Kolundaki şah çözer masanın üstüne bırakır, üzgündür) Anlıyorum.

POLİS Bizim işimiz de sona erdi demektir. Yanlış kapı çalmışsın dostum, namuslu birine çatmışsın. Bir dahaki sefere gözünü dört aç, olur olmaz suçlamalara kalkma. Dua et de Bay Shu Fu sana iftira davası açmasın (Brecht, 1997:201).

Kapitalist ekonomik sistem her şeyi metalaştırdığı gibi, insan bedenini de metalaştırmıştır. *Shen Te* karakteri, kirasını ödeyebilmek ve geçinebilmek için fahişelik yapmaktadır. *Brecht*, bu oyunda genel ahlak yasaları üzerinde durmaz; ancak burjuva ahlak yasalarının eleştirisine yer verir. İnsan bedeninin alınıp, satılan bir şey olmasının başlıca nedeni, kapitalist üretim ilişkilerinin temel bir sonucudur. Seyirci, *Shen Te*'nin ne olduğundan çok, nereye evrileceği konusuna odaklanılır. *Shen Te*, tanrılara fahişe olduğunu itiraf eder. Ancak bu itirafın alt metninde, burjuva ahlak yasalarını ironi yoluyla eleştirir.

SHEN TE Durun gitmeyin, efendilerim! İyi bir insan olduğuma pek inanamıyorum. İyi olmayı istiyorum, ama kiramı nasıl ödeyeceğim? Açıklayayım, yaşayabilmek için kendimi satıyorum. Yine güçlkle ayakta durabiliyorum; çünkü benim gibi birçok kadın bu işi yapmak zorunda. İyi olmak için her şeye razıyım, zaten kim iyi olmak istemez ki? Çocuk sevgisi ve namus konusunda Tanrı buyruklarını

tutabilseydim elbette mutlu olurum. Komşumu kıskanmaz, kocamı aldatmaktan kaçınırdım. Kimsenin sırtından geçinmek, yardıma muhtaç olanları da kandırmak istemiyorum. Ama olmuyor, bütün her şeyle başa çıkamıyorum. Buyrukları tutamadığıma göre, rahat yaşayabilsem bari (Brecht, 1997:162-163).

Tanrıları evine kabul eden *Shen Te*, ödüllendirilir. Tanrıların ona verdiği parayla, tütüncü dükkânı satın alır. Tütüncü dükkânına yerleşen aile bireyleri, yoksul ve asalak tiplerdir. Emek vermeden yaşamlarını sürdürmenin peşinde olan bu kişiler, *Shen Te*'nin üzerinden geçinmeye başlarlar.

Bu oyunda burjuva-kapitalist toplum düzeninin bir kesiti model olarak alınmıştır. Sezuan'ın iyi insanı Shen Te, iyi olmak, iyilik yapmak ister, ama yapamaz. Onun iyi olmasının bu düzende büyük bir bedeli vardır; ve o, bu bedeli ödeyecek durumda değildir. Yosma Shen Te iyi olabilmek için kötülük yapmak zorundadır, 'iyilik yapmanın ancak kötü olmakla başarılabilirdiğini' görmüştür o. Nitekim, Shen Te, Shui Ta'nın maskesiyle şöyle der: 'Ezmeden oniki kişiyi, yardım edilmez olmuş bir kişiye...' Bu düzende 'hem iyi olmak, hem yaşamını sürdürebilmek olanaksızdır' (Nutku, 2007:273).

Shen Te, içinde olduğu çıkmazın farkındadır. Ailenin karşısına kılık değiştirip, *Shui Ta* olarak çıkar ve kendisini, *Shen Te*'nin kuzeni olarak tanıtır. Kapitalist ekonomik sistemin yasaları geçerliyken, kim iyi olarak kalabilirdi ki? *Shui Ta*, aile bireylerinden dükkânı boşaltmalarını ister.

ERKEK Bizim Shen Te'miz ölüdü de, bunları söylemeye dili varmazdı.

SHUİ TA Haklı olabilirsiniz. (Marangoz'a) Mutsuzluk şurada: Bu kentte yoksulluk öylesine almış yürümüş ki, tek kişi başa çıkamaz bütün bunlarla. Onbirinci yüzyılda biri şu dörtlüğü yazmış; o gün bugün değişen pek bir şey yok:

“Vali sorar, nedir ihtiyacınız, ey ahali?

Soğuktan titreyenler yanıtlarlar Vali'yi:

Onbin ayak uzunluğunda bir örtü,

Örtsün, yeter, kentin tüm varoşlarını” (Brecht, 1997:174).

Ancak *Shui Ta*, aile bireylerini dükkândan çıkmaya ikna edemeyince, polisle tehdit eder. *Shui Ta* karakteri, özel mülkiyetin koruyucu yasalarını iyi bilmektedir.

SHUİ TA Evet. (Ciddi) Hadi, siz de gidin.

ERKEK Biz mi?

SHUİ TA Evet, siz. Hırsız köpekler, asalaklar. Pılınızı pırtınızı toplayın, hemen, yoksa karışmam.

ERKEK En iyisi onu hiç yanıtlamamak. Aç karnına bağırmak iyi değildir. Oğlan da nerde kaldı?

SHUI TA Yaa, nerde kaldı acaba? Size daha Önce de söyledim, çalıntı malla sokmam onu dükkâna diye. (Birden avazı çıktığı kadar bağırmaya başlar) Gidin, diyorum size, hemen gidin buradan! (Ötekiler yerlerinden kıvıldamazlar. Shui Ta tekrar sakin) Demek öyle. (Kapının önüne çıkar, selam verir. Kapıda bir polis belirir)
SHUI TA Yanılmıyorsam, bizim mahallenin düzenini siz sağlıyorsunuz, değil mi (Brecht, 1997:175)?

Shui Ta'nın yaratmaya çalıştığı kapitalist ilişkiler düzlemi, alttan alta yoksul aile için tehdit içermektedir. Ya sokakta kalacaklar, ya da kurulacak olan bütün işletmesinde çalışacaklardır. *“Kapitalist mal üretimi çerçevesinde toplumsal ekonominin organizasyonunun mümkün olan tek biçiminin artan tahribi, kendini, günümüz devresinde, kapitalizmin önüne geçilemez gelişimi sonucu zorla kabul ettirmektedir”* (Korsch, 2000:138). Seçim hakkı sunulmuş olarak görülse de, sığınmacı ailenin tek seçim hakkı vardır. *Shui Ta*'yla birlikte hareket eden aile, zorunlu olarak üretime katılırlar.

Shui Ta'nın yanında çalışan işçilerden *Sun*, ustabaşı olarak işyerinde yükselir. İşçiler arasında katı bir üretim ilişkisi uygulamaya başlar. *“Marks, gelişmiş kapitalist koşullar altında, kapitalist mal sahibinin adına, işletmede birlikte hareket eden işçi kitlesine işletmeci, overlokçu, ustabaşı hiyerarşisi tarafından uygulanan somut kumanda biçimlerini, bir ordunun subay ve astsubaylar tarafından kumanda edilmesine benzetir”* (Korsch, 2000:77). *Brecht*, bu oyununda kumandayı *Sun* karakterine vermiştir.

SUN Hey siz dalgacılar! Buna çalışmak mı diyorsunuz? Sepeti daha hızlı geçirmelisiniz! (Bir çocuğa) Hey sen, çocuk, yere otur bakayım, yolu kapatıyorsun! Sen, prese geç, evet sana söylüyorum! Tembel köpekler, size niçin para veriyoruz? Daha çabuk, sepeti daha çabuk geçirin! Tanrının cezaları! Büyükbabayı şu kenara oturtun, çocuklarla birlikte yolma işini o yapsın! O tembellik günleri geçti artık! Herkes tempoyla çalışacak (Brecht, 1997:226)!

Brecht 'Sekizinci Filin Şarkısı' (Brecht, 1997:226-227) dizeleriyle, kapitalist sisteminin ustabaşı hiyerarşisi ve üretim biçimini eleştirir. *“Piyasalar kuralıslaştırıldı; işçi sınıfı vahşi bir yasal ve siyasal saldırıyla karşı karşıya kaldı”* (Eagleton, 2011:18). Marksistlere göre bu durum, kaçınılmaz olarak işçinin yarattığı metaya yabancılaşmasıyla sonuçlanır. *Marks*'a göre, *“Emek ürününün yabancılaşmasının işçide, sadece nesnel değil, ama kendini öfke ve nefrete dönüşerek,*

toplumsal çatışmaların kaynağında yatan yoksunluk, sömürü, baskı duyguları aracılığıyla dile getiren öznel sonuçları da vardır” (Marks, 2011:277).

Shen Te karakteri ‘Varoşların Meleği’ olarak anılırken, Shui Ta karakterine ve dolayısıyla ‘Tütün Kralı’ dönüşmesinin kaynağında, üretim ve toplumsal ilişkilerde yaşadıkları yabancılaşma yatar. Shen Te karakterinin yanında yer alan yoksullar için, iyilik kavramı maddi çıkara indirgenmiştir. Dolayısıyla kötülüğün de temelinde maddi çıkar vardır.

SHEN TE Siz niye bu kadar öfkeleniyorsunuz?
Yorucu değil mi insanın insanı ezmesi?
Bak çaba göstermeyip aç gözlü olanlara
Nasıl işliyor şakaklarındaki damarları
Normal olanı yap uzat elini birine
Ve yardım et ona aynı doğallıkla.
Yalnızca açgözlüler yorulurlar.
Oysa Ne baş döndürücüdür bir şey verebilmek!
Ne mutluluktur dost olabilmek!
Güzel sözler, keyifli hoş bir soluk gibi
Çıkıvermeli ağızdan (Brecht, 1997:217).

Shui Ta’nın işletme sayısı on ikiye ulaşmış ve bu bağlamda toplumsal konumu da değişmiştir. Yanında çalışan işçiler sağlıksız bir ortamda, iş güvenliği olmadan çalışmaktadır. Sun karakteri, Shui Ta’ya, “Polisten yine bir yazı geldi. Fabrikayı kapatmak istiyorlar. Yasaların izin verdiğinin iki misli insanı o mekân içine tıkıştırmanıza göz yumduklarını, ama bundan fazlasına izin vermeyeceklerini bildiriyorlar. Buna artık bir çare bulmalısınız, Bay Shui Ta” (Brecht, 1997:226)! Shui Ta, bürokrasi, yargı ve polis tarafından ayrıcalıklı bir sınıfın üyesi olarak tanınmakta olduğu için, elbette yaptırımlar kâğıt üzerindeki rica metninin ötesine geçmez.

İktisadi bir kuram olarak, daha ziyade, kapitalist girişimcinin, ücretli işçilerin işletmesinde sömürülen emek gücüne, normal koşullarda, işçinin çalışma ücretiyle kendisi tarafından satılan malın eksiksiz bedelini değiş tokuş ettiği, gerçek bir takaslı işlemle sahip olduğunu varsayar. Kapitalistin bu işleminden sağladığı avantaj, iktisattan değil, imtiyazlı toplumsal konumundan kaynaklanmaktadır (Korsch, 2000:147).

Marksizm’e göre, doğa ve insan mücadele içindedir. İnsan emeğinin, doğayı kendi çıkarı doğrultusunda evcilleştirmeye çalıştığı savunulur. “İnsanoğlu, emek sayesinde, doğayı egemenliği altına alır ve onu kısmi olarak kendisinin kılar” (Lefebvre, 1996:40). Diyalektik bağlamda birbiriyle etkileşim halinde olan doğa ve

insan, tabiatları gereği çatışma haline girer. Yeryüzündeki ağaçların yok edilmesinin doğal bir sonucu olarak, tarihsel olarak kuraklığa kapı açması örnek olarak verilebilir. “Marks, doğa ile tarihi bir madalyonun iki yüzü gibi görür. Tarih boyunca ihtiyaçlarımız karşılandıkça dönüşüme uğrarlar” (Eagleton, 2011 156). Aslında ülkemizde yaygın olarak kullanılan, *ne ekersen onu biçersin* atasözü doğa ve insan ilişkisine konusunda bir özetir. İnsanın, doğa karşısında üstün gelmesinin mümkün olmadığını savunan Marksistler, doğayla uyum içinde kalınmasını savunurlar. “Marks'a göre Doğa ile insanlığın ilişkisi simetrik değildir. Alman İdeolojisi'nde, sonuçta der, üstünlük doğadadır” (Eagleton, 2011 257). Brecht, oyunda doğa ve insan mücadelesinin –diğer anlamda doğa katliamı- sonuçları üzerine, diyalektik düşüncenin önünü açmaya çalışır.

1. TANRI Ne diye? Eğer Shen Te bulunamazsa, bize işten el çektirirler. Ne biçim bir dünya bu? Her yanda sefalet, bayağılık, pislik! Doğayı da katletmişler. Güzelim ağaçları tellerle idam etmişler. Dağların ötesinde duman bulutlarından göz gözü görmüyor. Gök gürültüsünün yerini top sesleri almış. Bütün bunların arasında paçasını kurtarabilen tek kişiye rastlamadık (Brecht, 1997:235)!

Tanrıların dile getirdiği diğer durum ise, kapitalist sistemin kendini yeniden var etmeye çalıştığı savaş kavramıdır. Savaşın sadece insanları yok etmediği, doğaya verdiği ağır tahribata da değinilir. Marksistler açısından, savaşın nedeninin altında yatan durum şöyle açıklanır.

Bu, sermayenin artan birikimi ve yoğunlaşması, büyük sanayi ve mali konsorsiyumların artan tekelci eğilimleri, ekonomik krizde iflas eden işletmelerin takviyesi için tabii olarak devletin devreye sokulması ve barış üretimine karşın güçlü, doğrudan ya da dolaylı savaş üretiminin gittikçe artan sübvansiyon talepleri sonucu yerine gelir (Korsch, 2000:138).

Shen Te, yaşadığı tüm çelişkiler yumağına bir yenisini daha ekler; *Sun*'a aşık olmuştur. Brecht, bu oyunda aşk kavramını yine kapitalist sistem bandında eleştirir. Sun, maddi çıkar sağlamak amacıyla *Shen Te* ile birliktedir. Amacı, 500 doları almak ve Pekin'e yerleşmektir. Oyunda akli temsil eden *Shui Ta* karakteri bu birlikteliğe karşıdır. “Kapitalist rejimde egemen eğilim, gerçeklikte biriktirime götüren eğilimdir. Bu rejimde bir sermaye edinmek ve ondan iyi bir kar sağlamak isteğiyle hareket eden insan, her şeyden biriktirime gider ve her şeyden, hatta sevgi ve erdemden bile para

yapar” (Marks, 2011:282). Nitekim *Sun* ve *Shen Te*’nin arasındaki ilişki durumu da buna benzer. “*Paranın şeyleri sahiplenme ve bu erkliği ona sahip olan kimseye geçirme gücü bulunduğundan, tanrısal bir erklik olarak görünür ve o gerçekte burjuva toplumun, insanın kendisinde özüne yabancılaştığı ve insanı egemenlik altına alan gerçek Tanrısıdır*” (Marks, 2011:283). Durum buyken, oyunun başında yeryüzüne inen üç tanrının, kalacak bir yer bulamaması doğal ve anlaşılabilir bir durumdur.

Wang, ‘*Sucu’nun Yağmur Altındaki Şarkısı*’ dizelerinde şöyle der. “*Düşümde gördüm bu yakında: Yağmur yağmamış yedi yıldır Satmışım suyumu damla damla! Nasıl da bağışıyorlardı "su, su," diye! Kovamı yakalayanları Şöyle bir süzüyordum önce Gözüüm tutuyor mu diye. Susuzluktan kıvranıyordu itler*” (Brecht, 1997:185)! Aslında bu dizelerde de belirttiği üzere, kapitalizm su satabilmek için kuraklık olmasını düşleyen bireylerin toplamıdır.

Oyunda, adalet kavramı üzerinde de durulur. Yaratılan yapay ilişkiler düzleminde, adalet kavramının kimin hizmetinde olduğu açıkça gösterilmiştir. *Shui Ta* karakteri, yasalar için şöyle der. “*Oysa yasalar öylesine kurnazca hazırlanmış ki, daha çok altta kalanlara sertlik gösterip onları çarpıyor*” (Brecht, 1997:179). Kapitalizmin yaratıcısı burjuva toplumdur, bu bağlamda çıkarılan yasalar işçilerin yararına olduğu düşünülemez. Elbette kapitalizm sınırsız özgürlükler sunar; ancak bundan sadece burjuvazi faydalanabilir. *Wang*’ın adalete ulaşamamasının nedeni, şahit bulamaması değil, burjuva sınıfına ait olmamasıdır.

Oyunda gösterilmek istenilen ve üzerinde diyalektik olarak düşünce üretilmesi istenilen kavram, iyilik kavramıdır. Oyun içerisinde kapitalist sistemin kuralları öylesine çelişkili bir halde şekillendirilmiştir ki; bu sistemde yaşayan insanların bırakın iyilik yapmasını, insan olarak kalmaları bile bir mucize sayılmaktadır. Oyun, kapitalist sistemin kurallarına göre ilişkiler üreten insanın, kendine ve dolayısıyla da doğaya, topluma, ürettiği metaya yabancılaşmasını konu edinmiştir. Bu yabancılaşma kavramı başta *Shen Te*’nin, *Shui Ta*’ya dönüşmesinde net bir şekilde görülür. Bu sistemde yaşayan tüm insanların aralarındaki ilişkiyi düzenleyen olguların başında üretim ilişkileri gelir. Örneğin, dükkâna sığınan ailenin bireyleri *Shen Te*’ye yakınlaşmalarının nedeni, bu sistemin yarattığı asalakça yaşam tarzını benimsemiş olmalarıdır. *Sun* işsiz bir uçak pilotudur, 500 dolar rüşvet karşılığında iş bulur. Dolayısıyla, *Sun*’un, *Shen Te* ile olan ilişkisi 500 dolar üzerine şekillenir. Kapitalist

toplumda, bu durum şaşırılacak veya dehşete düşülecek bir durum değildir. Bu ilişkiler yumağı içerisinde her birey, 'gemisini yürüten kaptan' olma yolunda, yapay ilişkiler yaratmak zorundadır. Oysa Marksist düşünce, gemiyi yürütenin sadece kaptan olmadığını, bir geminin suda yol alabilmesinin ancak kolektif akıl ve iş gücü ile mümkün olacağını savunur.

Diyalektik yasa çerçevesinde ilerleyen oyun, karşıtlıklarla-yakınlıklar, farklılıklarla-benzerliklerin birliğini ve bu birlikteliklerden doğan çelişkiler üzerine kuruludur. Çelişkilerin, kapitalizmin eşitsizliği ve kendine özgü özgürlük anlayışı üzerine yükseldiğini görürüz. Bu bağlamda, *Brecht*'in incelemekte olduğumuz 'Sezuan'ın İyi İnsanı' adlı oyun, Marksist estetik anlayışın başarılı bir sunumudur. Burjuva dünyasının iyimserliği parçalanarak kapitalist toplumda ahlaksal açıdan kimsenin iyi kalamayacağı, damla damla şüphe oluşturularak gösterilmiştir. Üretim ve toplumsal ilişkiler bağlamında, yanlısamayı kırarak diyalektik yabancılaştırılma sağlanmıştır. Tüm bu estetik formlar oluşturulurken, yazar hiçbir kesin önermeden ya da açık bir biçimde belli bir tarafta durmadan amacına tamamen ulaşır. *Brecht*, elbette taraftır; ancak bunu sahne üzerinden açık bir şekilde propaganda malzemesi olarak değil, diyalektik bağlamda seyirciye sunar.

3.2. Praksis Bağlamında Oyun Metninin Çözümlemesi

Brecht, kendini Marksist olarak tanımlar. Marksist terminolojiye göre praksis, "(...)Diyalektik ve tarihsel maddeciliğin kurucusu olan Marks, daha önce düşünce ve teoriden ayrı ve bağımsız olan praksise yeni bir anlam kazandırmış ve onu teoriyle eylemin birliği olarak tanımlamıştır. Onda praksis, salt emekten farklı olarak, insana has özgür ve bilinçli yaratıcı faaliyeti tanımlar" (Cevizci, 1999:713). Marksistler devrimci pratik etkinliğin, dünyanın anlaşılabilir kılınmasında ve dönüştürülmesindeki belirleyici rolünü vurgular.

Brecht'in kuramsal açıklamalarını incelediğimizde, karşımıza çıkan kavram diyalektik yöntemle ilerleyen, yabancılaştırma kavramıdır. Dolayısıyla oluşturduğu dramaturji anlayışı da bu kavram üzerine geliştirilmiştir. *Brecht*, diyalektik yöntemle yabancılaştırmanın peşindedir. Bu kavramlar arasındaki bağı *Emre Aslan*, *Brecht*'in 'Diyalektik ve Yabancılaştırma' adlı yazısından alıntılararak sırasıyla şu şekilde açıklar. "1-Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (Anlamak-Anlamamak-Anlamak)

Reddin reddi” (Aslan, 2001:63). Epik diyalektik tiyatro, anlatıcı kullanarak birazdan gösterilecek durumla ilgili bilgilendirme yapar. Seyirci var olan durumla ilgili haberdardır. Sahnede durum ilerlerken, birden seyircinin anlamlandıramadığı, beklemediği bir durum yaşanır. Seyirci, gözlemci konumundadır ve yaratılan durum hakkında analitik düşünebilir.

Gözlemci kılınan seyirci, gösterilen sahnelerdeki anlamsız gibi duran yığılmalar toplamının anlamını çözmeye başlama sürecine girer. *‘Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda, 1. Epizod- *Tütüncü Dükkânı* sahnesinde yoksul ailenin bireylerin sırayla gelip dükkâna yerleşmesi örnek verilebilir. Brecht, burada diyalektik yabancılaştırmanın şu maddesine işaret eder: “2-Anlaşılabilirliğe kadar anlaşılmazlığın yığılması (niceliğin niteliğe dönüşümü)” (Aslan, 2001:63). Durum buyken, seyirci sahnede gösterilen durumu anlamlandırmaya çalışacaktır. Bu insanlar neden *Shen Te*’nin dükkânına sığınır? Çünkü *Shen Te*, iyi bir insandır ve bu insanların gidecek başka bir yeri yoktur. Dükkâna sığınan bu kişiler, kapitalist sistemin yozlaştırdığı ve başkalarının sırtından geçinmek dışında pek seçeneği olmayan insanlardır. Seyirci sahnedeki durum ve ne yapılması gerekliliği üzerine düşünmeye yönelir. Aynı sahneyi burjuva tiyatrosu için kurgulandığında seyircinin, sahnedeki rollerin içinde bulunduğu duruma acıması gerekirken; epik diyalektik tiyatro anlayışında, anlaşılmazlıkların birikiminin farkında olan seyirci, temel olarak üzerinde düşündüğü şey *‘Böyle giderse dükkânı batıracak’* ve kapitalist sistemin yarattığı insanın eleştirisi olacaktır.

Gösterilen durum hakkında düşünce üretmeye başlayan seyirci, aslında önceden alışık olduğu bu göstergelerin, sahneye özgü kurgulandığını bilir. Kapitalizmin pazar ekonomisi ve yoksulların durumunun pratik anlamda bilincindedir. “3-Genel’in içinde özel (olayın kendine özgülüğü, bir seferliği, bunun yanı sıra tipikliği)” (Aslan, 2001:63) olduğunun farkına varır. Seyirci, yaratılan durumun ile oyuncunun yönelişi hakkında fikir yürütmeye başlar, yaratılan bu özel durum üzerinden çelişiklere odaklanır.

Adım adım kendi sonunu hazırlayan *Shen Te*, nasıl iyi kalmayı başaracaktır? *Shen Te* karakteri, dükkâna yerleşen ailenin, *Sun*’a olan aşkı, komşuları, tanrıları ve bürokrasi arasında sıkışan *Shen Te*’nin imdadına, *Shui Ta* karakteri yetişir. Aklın (*Shui Ta*) ve duygunun (*Shen Te*) pratiği, seyircinin sentez yapabilmesini sağlar. “4-

Gelişmenin anı (Duyguların başka karşıt duyguların üzerine-içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme)” (Aslan, 2001:63). Bu durumda seyirci, oyuncu ve durum arasında bağ kurmaktan çok, yaratılan duygular arasındaki çelişkiye odaklanır.

Aslında aynı kişi olan, her iki oyun kişisi (*Shen Te-Shui Ta*), kendi içinde karşıtlıklar yığını olarak görülse de alt metinde karşımıza kapitalizmin doğası çıkar. Kapitalist ekonomik sistem, “İnsanı kendi öz doğası ile uyumsuzluk içine koyup onu insanlığından yoksun bırakarak özel mülkiyet rejimi, onu öteki insanlarla da karşıtlık ve çatışma içine sokar” (Marks, 2011:279). Marksizm’e göre, birey yaşadığı toplumdaki ve ekonomik yapıdan ayrı olarak ele alınamaz. Oyunda kurgulanan karşıtlıkların temelinde “5-Çelişki (Bu ilişki içinde bu insan, bu davranışlara bu sonuç)” (Aslan, 2001:63) vardır. Denilebilir ki, *Brecht*’in dramaturji anlayışı çelişkilerden doğan yabancılaştırma ve diyalektik kavramları üzerine şekillenir.

Shen Te ve *Shui Ta* rolü birbirine toplumsal, duygusal ve ekonomik bağlamda karşıt iki farklı karakterdir. Biri olmadan, diğeri de olamaz. Bu durum, diyalektiğin, *zıtların birliği* ilkesi olarak karşımıza çıkar. “6-Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılması” (Aslan, 2001:63). *Shen Te* karakteri, seyircinin karşısına *Shui Ta* olarak çıkar, oyundaki durum başka bir şeye dönüşerek, *diyalektik sıçrama* yaşanır. Yaratılan durumda her iki karakteri, gösterenin tek oyuncu olduğu seyirci tarafından bilinir. Seyirci, her iki karakterin yaratılan durum içindeki yönelişlerine yabancılaşarak, sentezleme yapabilecek düzeye taşınır.

Seyirci, çözümlmelerini, duyguların esiri olarak değil, karakterler hakkındaki gözlem ve bilgileri ışığında, toplumsal ve ekonomik bağlamda yapar. Karakterin iç çelişkileri, sınıfsal bağlamda toplumsal ve ekonomik çelişkileri iç içe girer. Bu çelişkiler, karakterin yönelişini hazırlar. Seyirciye ise, kapitalist sistemde iyi insan olarak kalmanın zorluğunu, bu bağlamda başka bir dünyanın mümkün olabileceğini, bu başka dünyanın yaratım sürecini seyircinin pratik bilgisine sunar. “*Brecht*’in poetikası öncü aydının poetikasıdır: Dünya değişebilir olarak temsil edilir ve değişim tiyatrosunun kendisinde başlar; seyirciler eyleme erkini kendileri yerine düşünmeleri için karakterlere devretmez ama kendileri yerine eylemde bulunmaları için karakterlere devretmeye devam eder” (Boal, 2003:149). Burjuva tiyatro anlayışında “*Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya*

gizlediği gerçekliği bilmez. (...) Bakmak, eylemenin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir” (Ranciere, 2010:10).

Epik diyalektik tiyatronun sahne kuramı ve sahne pratiği, diyalektik anlamda praksise işaret eder. *Bilginin pratikleşebilirliği* gösterilerek, teori ve praksis birliği sağlanır. “*Burjuva-Kapitalist düzenin ikilemini içeren Shen Te-Shui Ta içiçeliği ve çelişkisi insanlık açısından bir çözüm değildir, ancak çözümü getirebilecek bir durumdur. 20. yüzyıl kapitalist düzenlerindeki bu çelişkinin getirdiği kargaşa, başka deyişle, tezle antitezin sürtüşmesi bir çözümü, bir sentezi doğuracaktır” (Nutku, 2007:274-275). Seyirci, insanı kendine, doğaya, yarattığı metaya yabancılaştırarak, insanı insan formunun dışına çıkmaya zorlayan ve bu yabancılaştırmayı sömürü üzerine inşa eden kapitalizmi; ya da sömürü ve yabancılaşmayı ortadan kaldıracak olan sosyalizmi savunmak zorunda bırakır. “(...)Brechtien çelişki dramatisasyonu yargıya çağırıldığı zaman, bu iki alternatif arasında seçme yapmaya değil, daha çok, yeni ve ütopyacı bir seçeneğin ışığında yer değiştirmelerine yapılan çağrıdır” (Jameson, 2013:172).*

(...)Brecht, Marks’ın felsefi devriminin özünü pekâlâ kavramıştı. Onu teorik bir söylemde değil, pratiğinde, *tiyatro uygulaması* diyeceğim şeyde kavramıştı. Brecht tiyatrodaki uygulamalardan hiç söz etmez, onun sözünü ettiği tiyatro yöntemlerindeki değişimlerdir. Sadece yöntemden söz eder gibidir. Fakat çırılçıplak bir yöntem yoktur. Bir yöntem her zaman bir uygulamanın içinde yer alır. Yöntem, hep *bir uygulamanın yöntemidir* (Althusser, 2004:83).

Onur Bilge Kula, Brecht’in anlayışına göre sanatçıyı tanımlarken şöyle der. “Gerçekçi sanatçılar, insandaki ve insan ilişkilerindeki çelişkileri birbiriyle ilişkilendirerek serimler ve bu çelişkilerin geliştikleri koşulları gösterir” (Kula, 2014:84). Bu bağlamda çelişkileri gören seyirci, çelişkiler üzerine düşünce üretmeye başlar. “Brecht’in vurgulaması uyarınca, hangi alanda olursa olsun düşünmenin propagandası, ezilenlerin davasına yararlıdır; çünkü düşünme, sömürüye hizmet eden yönetimlerce horlanır” (Kula, 2014:23).

Brecht’in tiyatro anlayışını, sadece karşıtlıklar ve çelişkiler üzerine diyalektik düşünce üretilmesi olarak ele alınamaz. Brecht, bu diyalektikten doğacak estetiğin peşindedir. İsmail Tunalı, Hans Koch’dan alıntılararak şöyle der.

Estetik olarak haz duymak, yalnız bir şeyi kavramak, hatta sanat ile tüketim içinde bulunmak değildir. Bu, bir şey üzerinde sonradan düşünmek, onu her şeyden önce sonradan yaşamak, bir şeyi daha fazla tasarlamak ve tasarı gücünü genişletmek ve sözün tam anlamında onun hakkında bir tasavvur meydana getirmektir. Sanat yapısıyla ilgi kuranın hayal gücü etkinlik içine girmiyorsa, onun duyacağı estetik haz gerçek bir estetik haz olmayacaktır (Tunalı, 2008:269).

‘Sezuan’ın İyi İnsanı’ adlı oyunda, praksis bağlamında dünyanın değiştirilmesi ele alınır.

SHEN TE (Şaşırıştır) Kimse çıkıp da gördüğünü söylemeyecek, öyle mi? Güpegündüz herkesin önünde adamın elini kırıyorlar ve siz gördüğünüz halde, susacaksınız demek? (Öfkeli)

Ey mutsuzlar!

Kardeşinizi boğazlıyorlar, siz göz yumuyorsunuz

Çığlıkları duyuluyor, ama siz susuyorsunuz.

Aramızda dolaşıp kurbanını seçiyor zorbanın teki

Sessiz kalırsak bize dokunmaz diyorsunuz.

Bok yiyorsunuz!

Ne tuhaf yer burası, sizler nasıl insanlarsınız!

Haksızlık varsa bir yerde eğer, ayaklanmalı insanlar

Ayaklanma olmuyorsa, batsın o şehir yerin dibine,

Yansın bitsin, kül olsun karanlıklar basmadan (Brecht, 1997:192)!

Shen Te, Wang’ın kırılan kolu için şahit bulamaz. ‘*Ey Mutsuzlar*’ diye seyircilere seslenir. Seyirciye olan bu yöneliş, yaşanan durumu *Wang*’ın yaşadığı olayın dışına çıkarır. Elbette ki, boğazlanan kardeşlerin çıığığından kasıt Almanya özelinde dünya kapitalist sisteminin acımasızlığıdır. *Aramızda dolaşıp kurbanını seçen zorba ise, Wang*’ın kolunu kıran *Shu Fu* değil; kapitalist ekonomik sistem ve onun hazırladığı toplumsal ilişkilerdir. *Brecht* bu dizelerle, dünya kapitalist sistemine karşı sessiz kalınmaması gerektiğini tarihsel koşullar içinde ele alarak söyler. Bu dizeler, devrimci bir değişime davet olarak da okunabilir. *Brecht, Görümce* adlı oyun kişisi üzerinden çelişkiyi derinleştirir “*Dünyayı biz değiştiremeyiz*” (Brecht, 1997:192). *Brecht*, aslında burada seyirciye yönelir. Biz değilsek, kim sorusunu sordurarak praksise yönlendirir. Diyalektik bağlamda, dünya değişmelidir (tez), biz değiştiremeyiz (antitez), kim değiştirecek (sentez) olarak okunabilir. “*SHEN TE (Seyircilere) Karşılık bile vermiyorlar. Nereye koyarsan orada kalıyorlar. Kovunca da gidiyorlar hemencecik... Onları hiçbir şey çoşturmuyor. Yemek kokusu canlandırıyor ancak*” (Brecht, 1997:192). *Brecht* burada kullandığı repliklerle, yabancılaştırma

efekti uygulayarak, oyun kişilerinin toplumsal ve ekonomik durumlarına yönlendirir. Aslında, *Brecht*'in asıl oyun kişileri salondaki seyircilerdir. Bu gerçeklikle, seyircinin toplumsal bilince ulaşması hedeflenir.

Gerek egemenliği ele geçirme mücadelesinde ve gerekse egemenliğini korumak için, işçi sınıfının gerçekliğe ihtiyacı vardır, eyleyerek ve irdeleyerek; çok özel bir şey de değildir bu; burjuva sınıfı da gerçekçiliğe ihtiyaç duydular ve hala duyuyor. Süslemeli savaş haberleri, karargah komutanlığının kendisi için felakettir; sahte siyasal durum raporları, borsa ilgililerini perişan eder. Kendi konumu gereği, burjuvazinin gizli raporlara ihtiyacı vardır, işçi sınıfının ise açık raporlara. Peki, örneğin tiyatrodaki gerçekçi sanat nedir öyleyse? (...) gerçekçi sanat gerçekliği düşünmeye karşı getirir ve gerçekçi duymayı, gerçekçi düşünmeyi, gerçekçi eylemeyi olanaklı kılar (Onay, 1995:150-151).

Shen Te karakteri, tanrılara “ (...)Bir terslik var sanki şu sizin dünyanızda. Niçin kötüler ödüllendiriliyor da sert cezalar bekliyor iyileri” (Brecht, 1997:241) diye soru yöneltir. “1. TANRI (Kızar) Yanıltıcı, çok yanıltıcı! Saçma sapan, inanılmayacak şeyler! Yani şimdi koyduğumuz yasaların öldürücü olduğunu mu kabul edeceğiz? Vaz mı geçelim buyruklarımızdan? (inatla) Asla! Dünyayı mı değiştireceğiz? Nasıl? Kim değiştirecek. Hayır, hayır, her şey yolunda” (Brecht, 1997:241). Seyirci aslında, her şeyin yolunda olmadığını ve tanrıların güçsüzlüğünün ve de dünyanın değişmesi gerektiğinin farkındadır.

(...)Ve sentez de oyunun diyalektik gelişimiyle seyircinin kafasında aydınlanır; bir tek çıkış yolu vardır: ekonomik yapıyı değiştirmek ve insan yaşamına ipotek koyanları yok etmek. Ancak bu yoldan burjuva ahlâkındaki tutarsızlık, insan doğasına aykırı olan baskı kalkacak ve insan yine insan olacaktır (Nutku, 2007:274-275).

Marksistlere göre, insanın yine insan olmasının ön koşulu yabancılaşma kavramının ortadan kaldırılmasıdır; yabancılaşma kavramının ortadan kalkmasının ön koşulu da kapitalizmin ortadan kaldırılmasıdır. *Shen Te* oyununun finalinde, *Shui Ta* kostümlerini çıkarır ve kendisi olur. Bu bir bakıma insanın kendine yabancılaşmasının ön adımı olarak görülebilir. Yeniden kendisine dönen *Shen Te*, yaşadığı çelişkileri gün yüzüne çıkarır.

(...)Tanrılar Shen-Te'yi perişanlığına terk edip pembe bulutlara doğru havalandıklarında, seyirciye bir soru yöneltilir: Başka tanrılar, başka insanlar mı olmalı; yoksa dünya mı başka düzende olmalı ki, orada insanlar insanlığa yaraşır biçimde yaşasınlar? Soru bilimsel

sosyalist doğrultuda konmuştur, fakat çözüm seyirciye bırakılmıştır: Gerek esas ve yan olaylar, gerekse yer yer verilen değişik tablolar, gene çeşitli durumları bilimsel sosyalist bakışla gün ışığına çıkarır ve böylece oyunun tümünde bilimsel sosyalist dünya görüşünün de geniş kapsamlı olarak anlaşılması sağlanır(Kesting, 1985:95).

Oyunda geçen tanrı figürleri, iyilik, özgürlük, ahlaksal açıdan kendini üstün bir konumda tutan, kapitalist sistemin kendisine işaret eder.

(...)Tanrıların, Hıristiyanlık ve Müslümanlıktaki tek Tanrı düşüncesi ile bir ilintileri yoktur. Bunlar burjuva düzeninin ya da burjuva vicdanının temsilcileridirler. Tanrıların ilki burjuvanın otorite kurmaktaki tavrını ve zavallılığını, İkincisi propaganda ve düzenlemesini, üçüncüsü de 'iyi komşuluk' klişesini temsil ederler. Bunlar parayla her işin düzeleceğini, iyiliğin ortaya çıkacağını sanan, toplum karmaşasında hemen kenara çekilen ve en kötüsü yanlışlıklara ve kötülöklere gözlerini kapayan burjuva düşünce sisteminin görüntüleridirler(Nutku, 2007: 278).

'Sezuan'ın İyi İnsanı'da geçen 'Tanrılarının ve İyilerin Güçsüzlüğünü Anlatan Şarkı'da aslında kapitalist toplumun çelişkileri seyirciye anlatılır. Brecht, bu çelişkileri ajitasyon ve propaganda yoluyla değil, toplumsal bağlamından koparmadan *Shen Te* ve *Shui Ta* karakterlerinin çelişkisiymiş gibi sunar. Bu toplumsal düzenin ortadan kaldırılması için devrimci bir yöntem öne sürer.

Bizim ülkemizde,
İşe yarayanlar talihli olmak zorundadır
Arkaları güçlüyse ancak iş yapabilirler.
İyilerin eli kolu bağlı
Tanrılarında gücü kalmamış.
Neden tankı topu yok Tanrılarının,
Zırhlıları, bomba uçakları, mayınları,
Kötüleri yok etmek, korumak için iyileri?
Böylesi çok daha iyi olurdu hepimiz için.
(Shui Ta kıyafetini giyer, onun gibi birkaç adım atar)
İyiler Uzun süre iyi kalamazlar bizim ülkemizde.
Çanak boşsa eğer açlar boğuşurlar.
Tanrılarının buyruklarıysa
Merhem olmuyor yoksulluğa.
Neden gezmez Tanrılar çarşı pazar,
Gülümseyerek bol bol dağıtmazlar malları,
Ekmek ve şarapla güçlenen kişilerin
Dost olmalarını neden sağlamazlar?

(Shui Ta'nın maskesini yüzüne geçirir onun sesiyle şarkıyı sürdürür)
Yiyebilmek için bir öğle yemeği
Katı yürekli olmak gerekiyor zenginler gibi.
Ezip geçmeden on iki kişiyi
Yardım edilemiyor bir yoksula bile.
Neden seslenmiyor
Tanrılar yüce katlara İyilere iyi bir dünya borçluyuz diye?
Neden iyilerin yanında değiller tankla topla?
Versinler ateş emrini (Brecht, 1997:194)!

Brecht, 'Sezuan 'ın İyi İnsanı' oyununa bir son belirlemez; son öyle bir noktada bırakılır ki, seyirci zorunlu olarak bu pratik karşısında senteze gider.

Klasik dramaturgide ki kurtarıcı ya da düzeni sağaltıcı olan şey, ya da oyun sonunda gelen “toplumsal uyum” burada işlemez. Olaylar, Sezuan düzeninde iyi insan olunamayacağını açıkça gösterir. Brecht'in tiyatro anlayışına göre; tiyatro oyunu insanı bir sonuca götürüyorsa sorduğu sorular ve vereceği cevaplar, gerçeklikle kuracağı ilişkiyi de belirleyecektir. Önemli olan da bu karmaşadan, kaostan etkilenip soruların çoğaltılmasıdır. Diyalektik süreç de işte burada işler; varolan karşıtlıkları niteliğiyle birlikte ele alıp, her olgunun kendi içinde barındırdığı tez/antitez karşıtlığını gözler önüne sermek oyunun öngörüsüdür. Amaç ise; toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanı vergisi değişmez bir sonuç olmadığını bunun bir süreç olduğunu göstermektir. Sezuan düzeninin çelişkisi, seyircinin çözüme yaklaşması bağlamında verilir (Akgül, 2013:12).

Brecht, seyircinin çelişkilerden yola çıkarak pratik bilgiye ulaşması ve ulaştığı bu pratik bilginin gündelik yaşamda devrimci bir karşılığı olması gerekliliğine inanır. “Epik Tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin” (Brecht, 1990:133). Bu olanağın koşullarının peşinde olan “Brecht'in bütün bu kuramsal araştırmalarının amacının, tiyatroyu, değişmesi gereken bir dünyayı değiştirmede etkili bir araç durumuna sokmak olduğudur. İnsanın ve toplumun dönüştürülmesinde tiyatronun ona göre önemli bir yeri vardır” (Bozkurt, 1995:235). Brecht, teorik düşüncesini sahne pratiğine taşıyarak, dünya tiyatro tarihinde devrimci bir durum yaratmıştır. Ona göre, diyalektik bağlamda evrendeki tüm şeyler birbiriyle bağıntılı, dolayısıyla da etkileşim halindedir. Asırlar boyu, seyirci ve sahnenin birbirinden yalıtılmış olması nedeniyle bu diyalektik bağ koparılmıştır. Brecht, sahne ve seyirci diyalektiğini yaratarak edilgen durumda olan seyircinin, praksis bağlamında pratik

etkinlikle buluşmasını sağlamıştır. Asırlarca sahne ve seyirci arasındaki yanlısama duvarı üzerinden yükselen tiyatronun temelini, oyun kişilerinin iç dünyası oluşturmuştur. *Brecht* bu psikolojik, dolayısıyla da patolojik durumun yerine, tarihsel, ekonomik ve toplumsal çelişkiler üzerinden ilerleyen, Marksist estetik anlayışıyla ilerleyen oyun kuramı geliştirmiştir.



DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Marks, teori ve pratiğin birlikteliğini savunur. Ona göre, yaratılan düşünce ve kuram, ancak pratik eylemin sonucunda sentezlenebilir. *Marks*, yaratılan herhangi bir düşünce veya kuramın pratik eylemin sonucuna göre şekilleneceğini veya değişip-dönüşeceğini söyler. '*Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda *Shen Te* karakteri üzerinden bu durumu değerlendirdiğimizde karşımıza şöyle bir sonuç çıkar. Teorik olarak kendini iyi biri olarak konumlandıran *Shen Te*, yaşadığı bir takım pratikler sonucu, kapitalist sistemde iyi olarak kalınamayacağını farkına varır. İyi biri olarak kalma teorisi, pratik eylemlerle çelişerek şekillenir. Praksis bağlamında, zorunlu bir değişim yaşar, *Shui Ta* karakterine dönüşür. Karakteristik özellikleri birbirine zıt iki oyun kişisi (*Shen Te-Shui Ta*) içinde buldukları durumdan kaynaklı çelişki yaratır. Gözlemci olan seyirci ise, yaratılan bu çelişkili duruma şahitlik eder; yargı bilinçli olarak seyirciye bırakılır. Temel olarak *Brecht*, oyun dramaturgisi açısından praksis kavramına bu şekilde ulaşır. Denilebilir ki, burjuva tiyatro anlayışında da dramaturji bu şekilde işler. Bu doğru bir saptamadır. Ancak burjuva tiyatro anlayışında teori (poetika) ve pratik (poiesis) idealist bir yöntemle kurgulanır ve sınırları önceden çizilmiştir ve seyirciye kesin yargı iletilir. Bu durum oyun kurgusunda yer alan karakterler için de geçerli mimetik bir durumdur, seyirci de karakter de bu kaderci anlayışa karşı farklı bir düşünce geliştiremez. Oyun kişisi kendi yıkımına, huzuruna, mutluluğuna, sevincine ulaşırken, seyirci edilgen bir durumda sadece sahne üzerindeki etkinliğe odaklanır.

Bu bağlamda tekrar *Brecht*'in tiyatro anlayışına dönersek, devinim halinde olan bir tiyatro anlayışını görürüz. Bu düşüncede teorik düşünce idealist bir şekilde karşımıza çıkmaz; sahnede, devinimin materyalist yansımasını görürüz. *Brecht* tiyatrosunda teori, çelişkiler üzerine kuruludur, tamamlanmış bir düşünce yoktur; teori ve pratik, burjuva tiyatrosundaki gibi tema-mesaj-önerme ve üç birlik kuralına indirgenmez. Karakterlerin sonunu (dramaturgi bağlamında) hazırlayan durumlar, zorunlu trajik hataları veya baht dönüşleri değil; toplumsal anlamda çelişkileridir. Epik diyalektik tiyatronun devinimi, oyun kişilerinin toplumsal çelişkileri üzerine yapılandırılmış ve bu çelişkiler yabancılaştırma teknikleriyle seyirciye sunulmuştur. Bu tekniğin kullanımdaki amaç, seyircinin var olan durumun dışına çıkarak, kendi

yaşamındaki çelişkileri dış gözlemci olarak tanıklık etmesi ve bu bilinçle yaşamı sorgulaması hedeflenir.

Tüm bunlarla birlikte epik diyalektik tiyatrodaki senteze sadece oyun kişileri mi ulaşır? Eğer bu şekilde tanımlanabilseydi, sahne üzerindeki karakterin yönelişini belirleyen karşıtlıkları, olduğu gibi kabul etmemiz gerekirdi. Bu durumda, *Brecht* tiyatrosu kaba materyalist bir tiyatro olmanın dışına çıkamazdı. Yani burjuva tiyatrosuna yeni bir bakış katmanın ötesine geçemeyerek tıpkı, *Feuerbach*'in felsefeye kazandırdığı kaba materyalist anlayışın dışına çıkamayacaktı. *Marks*, *Feuerbach*'ı dolayısıyla da *Hegel*'in idealist düşüncesini eleştirirken, insanın varoluş sürecini salt bilinçle açıklamanın yetersiz kalacağını savunuyor ve tam aksini iddia ederek, bilinci ancak toplumsal varoluş belirler tezini öne sürüyordu.

Sonuç olarak *Brecht*'in, Marksist düşüncüyü özümlediği ve kavradığı görmekteyiz. Marksistlere göre, bireyin çelişkileri, davranışları, yönelişleri ve çatışma durumunda olmasını belirleyen başlıca koşul, toplumsal durumun tarihle olan ilişkisidir. Bu bağlamda, *Shen Te*'ye -veya bir başka oyun kişisine- baktığımızda, karşımıza yaşadığı toplumun materyalist koşulları içerisinde diyalektik bağlamda bilince ulaşmaya çalışan bireyi görürüz. *Brecht*, *Feuerbach*'in kaba materyalist bakışında olduğu gibi, tarihsel koşulları göz ardı etmez. Sahne üzerindeki oyun kişisi üzerinden, dramatik sonuca ulaşmak yerine, çelişkilerin tarihsel boyutunu da gösterir. *Brecht*'in tiyatrosunda sürüp giden çelişkilerin amacı, seyirci için diyalektik kapılarını aralamaktır. *Brecht*'in tiyatro anlayışında gözden kaçırılmaması gereken şey, seyirciye yüklediği anlamdır. O, dramaturjik kurgu içerisinde, senteze giden oyun kişisinden çok, sahneyle diyalektik bağ kurarak senteze giden seyircinin peşindedir.

Brecht sadece düşünmekle, sorgulamakla, tartışmakla yetinmez; tiyatroyu temelinden değiştirmek için harekete geçer. *Brecht*'in bu bağlamdaki amacı, bilimsel bir yöntemle, burjuva toplumunun ters işleyen değerlerini seyirciye göstermek ve tartıştırmaktır. Yeni bilim çağının tiyatrosu, sahne üzerinde toplum düzeninin işlevsel mekanizmaları eleştirel gerçekçi bir şekilde gözler önüne sererek deşifre etmektir. *Brecht* için, amaç sadece sahne üzerindeki kurguyu anlamak/yorumlamak değil; o kurguyu pratik etkinlik içinde değiştirip dönüştürmektir. Marksistler tarafından bu anlayış dışında kalan sanat anlayışının, işçi sınıfı yararına olmayacağı savunulur.

Dramatik tiyatro çatışma üzerine kurgulanır, çelişkiyi değişimi ve dönüşümü yaşayan karakterlerine yükler. Bu durum epik diyalektik tiyatro için tam tersi bir süreç içine girer; çelişkiler karakterlerde ve yaratılan durumlarda açığa çıkartılırken, çatışma seyircinin akıl süzgecine bırakılır; dramatik tiyatrodaki olduğu gibi, dayatmalarda bulunmaz. Epik diyalektik tiyatrodaki, perde kapandığında sahne performansıyla ilgili seyirci yorumuna değil, praksiye gider. Diyalektik ve tarihsel materyalizmle, dolayısıyla da praksisle ilişkisi açısından, epik diyalektik tiyatro anlayışı dünya tiyatro tarihinde kendini farklı bir yerde konumlandırır.

Epik diyalektik tiyatro düşünen, sorgulayan ve sentezleyebilen bir seyirci ihtiyacıyla kuramını oluşturur. Tiyatro sahnesini, toplumsal çelişkilerin tartışmaya açıldığı bir kürsü olarak görür.

Marksist düşünceden yola çıkarak tiyatro sanatını incelediğimizde, tiyatronun amacının sadece eğlendirme olmadığını söyleyebiliriz. Tiyatro, yaklaşık 5000 yıllık köklü geçmişiyle politikayla her zaman iç içe varolmuştur. Bu bağlamda, tiyatro sanatının politik olmasının tarihi en az tiyatro tarihi kadar eskidir. Antik Yunan tragediyalarından veya komediyalarından tutalım da günümüze değin, politika ve tiyatronun birlikteliğini görebiliriz.

Politika ve sanatın birlikteliğini yalın ve devrimci bir değişime götüren *Brecht*, estetik düşünce tarihini de etkilemiş ve bu bağlamda estetik tarihin yönünü vermiştir. Yaşadığımız dünya ile yaşanılması gereken dünya arasındaki çelişkileri (tıpkı *'Sezuan'ın İyi İnsanı'* adlı oyununda olduğu gibi) tiyatro sahnesinde göstermiştir. Epik diyalektik tiyatro kuramının değeri, Marksist düşünceyi içselleştirmesi ve yaratılan eserlerin işçi sınıfının tarihsel mücadelesiyle buluşmasıdır. Bu tiyatro kuramı ve pratiği sadece sahne gösterisinde kendini var etmemiştir; praksisle olan ilişkisi diyalektik olarak sahnenin dışında da kendini göstermiştir. *Bertolt Brecht*, yazdığı ve sahnelediği hemen hemen her çalışmada, işçi sınıfının tarihsel çıkarlarını gözetmiştir. Yazdığı şiirler, işçi grevlerinde marşa çevrilmiş, oyun replikleri ise pankart olarak işçi mitinglerinde en ön saflarda taşınmıştır. Faşizmin yükselişiyle, bir kenara çekilmemiş eleştiri oklarını yazdığı makalelerde, oyunlarda, şiirlerde daha da sivrilmiştir. Yaşadığı döneme ayna tutmaktansa, yaşadığı dönemi harekete geçirmenin peşinde olan *Bertolt Brecht*, tiyatro tarihi içerisinde felsefi olarak farklı bir yerde konumlanır.

Tiyatronun sadece eğlendirici bir alan olmadığını, uzun yıllar kolektif üretim yaptıkları hocası *Erwin Piscator*'dan öğrenerek geliştirmiş ve adına bilim çağının tiyatrosu demiştir.

Brecht, şüphesiz tiyatro sahnesinden çıkan seyirciden, işçi devrimi yapmasını beklemedi. Ancak, tiyatro sahnesinden çıkanların aklında onlarca soru işareti bırakarak, seyircilerini yaşadığı dönemi sorgulamaya ve *ne yapılmalı* sorusu üzerine bugün hala tartıştırmaya devam etmektedir.

Tez çalışmasında kuramsal veriler doğrultusunda, felsefe ve tiyatro alanında literatür taraması yaparak, *Brecht* tiyatrosu ile praksis kavramı arasındaki ilişki incelenmiştir. Bu ilişkinin, epik diyalektik tiyatro ve praksis kavramının birlikteliği Marksist düşünceden kaynaklandığı bilgisine ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ALTHUSSER, L. (2002). Marx İçin, I. Ergüden (çev.), İttaki Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.) İstanbul.
- ALTHUSSER, L. (2004), Sanat Üzerine Yazılar, Z. İlkelen (çev.), İthaki Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- ARIKAN, Y. (2006). A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu, 1. Baskı, Pozitif Yayınları, İstanbul.
- ARİSTOTELES. (2005). Poetika, N. Kalaycı (çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), Ankara.
- ARTUN, A. (ed.), (2011). Sanat ve Siyaset, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2014). Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin, A. Cemal (çev.), (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2000). Brecht'i Anlamak, H. Barışcan, G. Sağlam (çev.), Metis Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- BENSUSSAN, G. ve GEORGES, L. (2016) Marksizm Sözlüğü, V. Yalçıntoklu (çev.), Yordam Kitap, (orijinal baskı tarihi 2012), İstanbul.
- BLOCH, E, G. LUCACS, B. BRECHT, W. BENJAMİN. T. ADORNO. (2006) Estetik ve Politika, Ü. Oktay (çev.), Alkım Yayınevi, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- BRECHT, B. (1995). Brecht'le Yaşamak-Çalışma Günlüğü, Y. Onay (çev.), Broy Yayınevi, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- BRECHT, B. (1999). Bütün Oyunları-Cilt:8, Ö. Nutku (çev.), Mitos Boyut Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1953), İstanbul.
- BRECHT, B. (1993). Tiyatro İçin Küçük Organon, A. Cemal (çev.), Mitos Boyut Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- BRECHT, B. (1977). Me-Ti Tarihte Diyalektik, A. Cemal (çev.), Günebakan Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.) İstanbul.
- BRECHT, B. (1994). Oyun Sanatı ve Dekor, K. Şipal (çev.). Cem Yayınevi, (orijinal baskı tarihi 1967), İstanbul.
- BRECHT, B. (1990). Epik Tiyatro, K. Şipal (çev.), Cem Yayınevi, ((orijinal baskı tarihi 1967), İstanbul.
- BOAL, A. (2003). Ezilenlerin Tiyatrosu, N. Hasgöl (çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.

- BOZKURT, N. (1995) Sanat ve Estetik Kuramları, 2. Baskı, Sarmal Yayınları, İstanbul.
- CANDAN, A. (2003). 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- CEVİZCİ, A. (1999). Felsefe Sözlüğü, 3. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- ÇALIŞLAR, A. (1993). 20. Yüzyılda Tiyatro, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- DEBORD, G. (2016). Gösteri Toplumu, A. Ekmekçi, O. Taşkent (çev.) Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1967), İstanbul.
- DUMEİL, G, M. LÖWY, E. RENAULT, (2011). Marksizmin 100 Kavramı, G. Orhan (çev.), (orijinal baskı tarihi 2009), İstanbul.
- EAGLETON, T. (2015). Eleştiri ve İdeoloji-Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma, S. Kılıç (çev.), İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1975). İstanbul
- EAGLETON, T. (2012). Marksizim ve Edebiyat Eleştirisi, U. Özmakas (çev.), İletişim Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1976), İstanbul.
- EAGLETON, T. (2011). Marx Neden Haklıydı, O. Köymen (çev.), Yordam Kitap, (orijinal baskı tarihi 2011), İstanbul.
- ERDOĞAN, H. (Ed.), (2015). Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu, Yordam Kitap, İstanbul.
- ERGUN, D. (2006). 100 Soruda Sosyoloji El Kitabı, 8. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- FISCHER, E. (2003). Sanatın Gerekliliği, C. Çapan (çev.), Payel Yayınevi, (orijinal baskı tarihi 1959), İstanbul.
- GÖKBERK, M. (2007). Felsefe Tarihi, 17. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- JAMESON, F. (2012). Brecht ve Yöntem, G. Çağalı Güven (çev.), Habitus Yayıncılık, (orijinal baskı tarihi 1998), İstanbul.
- KAGAN, S.M. (2008). Estetik ve Sanat Notları, A. Çalışlar (çev.), Karakalem Kitabevi, (orijinal baskı tarihi 1974), İzmir.
- KESTİNG, M. (1985). Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, Y. Onay (çev.), Adam Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- KORSCH, K. (2000). Karl Marx-Marksist Kuram ve Sınıf Hareketi, M. Okyayuz (çev.), Doruk Yayıncılık, (orijinal baskı tarihi 1938), İstanbul.
- KULA, O.B. (2014). Brecht, Lucacs, Bloch- Sanat ve Edebiyat, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- LEFEBVRE, H. (1996). Marx'ın Sosyolojisi, S. Hilav (çev.) Sorun Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- LENİN, V.İ. (2014). Marksist Öğreti, T. Ok (çev.), Evrensel Basım Yayın, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- MANDEL, E. ve G. NOVACK, (1975). Marksist Yabancılaşma Kuramı, O. Göçmen (çev.), Yücel Yayınları, (1959), 1. Baskı, İstanbul.
- MARX, K. ve F. ENGELS. (2013). Alman İdeolojisi, T. Ok, O. Geridönmez (çev.), Evrensel Basım Yayın, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- MARX, K. (1978). Kapital-1. Cilt, A. Bilgi (çev.), Sol Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1894), Ankara.
- MARX, K. (2011). 1844 El Yazmaları- Ekonomi Politik ve Felsefe, K. Somer (çev.), Sol Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1962), Ankara.
- MARX, K. ve F. ENGELS. (2008). Komünist Manifesto, C. Üster, N. Deriş (çev.), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- MARKS, K. ve F. ENGELS (1971). Sanat ve Edebiyat Üzerine, M. Belge (çev.), Birikim Yayınları (1980), İstanbul
- MAYER, M. (1998). Brecht'i Anımsamak, A. Cemal (çev.), Mitos Boyut Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1996), İstanbul.
- MORAN, B. (2006). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, 15. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (2007). Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 1. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (1976). Türkiye'de Brecht, 1. Baskı, Tiyatro 76 Yayınları-2, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (2002). Oyunculuk Tarihi-2, 1.Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- OLLMAN, B. (2006). Diyalektiğin Dansı, C. Saraçoğlu (çev.), Yordam Kitap, (orijinal baskı tarihi 2003), İstanbul.
- ÖZSOYSAL, F. (2002) Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri, 1. Baskı, Altkitap, İstanbul.
- PERRY, M. (2010). Marksizm ve Tarih, G. Tunçer (çev.), İletişim Yayınları, (orijinal baskı tarihi 2002), İstanbul.
- PİSCATOR, E. (1985). Politik Tiyatro, M. Ünlü, S. Güney (çev.), Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1929). İstanbul.
- POLİTZER, G. (2009). Felsefenin Başlangıç İlkeleri, S. Belli (çev.), Sol Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), Ankara.

- RANCIERE, J. (2010). Özgürleşen Seyirci, E. B. Şaman (çev.), Metis Yayınları, (orijinal baskı tarihi 2008), İstanbul
- SLATER, P. (1998). Frankfurt Okulu, A. Özden (çev.), Kabalcı Yayınevi, (orijinal baskı tarihi 1977), İstanbul.
- STALİN, J.V. (1995). Diyalektik ve Tarihi Materyalizm, İ. Yarkın (çev.), İnter Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- SUSLAKOV, B.I. ve L.A. YAKOVLEVA. (2013). Felsefe El Kitabı, S. Mutlu (çev.), Yordam Kitap, (orijinal baskı tarihi 1988), İstanbul.
- ŞENER, S. (2006). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 4. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- TANİLLİ, S. (1994). Yüzyılların Tarihi ve Mirası, 1-İlkçağ, 5.Baskı, Cem Yayınevi, (orijinal baskı tarihi t.y.) İstanbul.
- THALHEIMER, A. (2009). Diyalektik Materyalizme Giriş, S. Altınçekiç (çev.), Yordam Kitap, (orijinal baskı tarihi 1927), İstanbul.
- TİMUR, T. (2011) Marksizm İnsan ve Toplum, 2. Baskı, Yordam Kitap, İstanbul.
- TUNALI, İ. (2008). Estetik, 11. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- WERKWERTH, M. (2006). Brecht'le Havana'da, Y. Baykul (çev.), Mitos Boyut Yayınları, (orijinal baskı tarihi t.y.), İstanbul.
- WRİGHT, E. (1998). Postmodern Brecht, A. Bahçıvan (çev.), Dost Kitabevi, (orijinal baskı tarihi t.y.), Ankara

Sürelî Yayınlar

- AKGÜL, T.Y. (2013) Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2013/1, 7-22.
- ALTUN, H. (2007). Brecht'ten Bourdieu'ya Otonom Tiyatroya Doğru: Habitus/Gestus, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 24/2007, 8-26.
- ALVER, K. (2003). Sosyolojik Eleştiri, Hece Eleştiri Özel Sayısı, 239-251.
- ASLAN, E. (2001). Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegomonya ve Yabancılaştırma Kuramı, Praksis Dergisi, 1. Sayı, 60-81.
- AYCIL, N. (2012). Oyunculuk Eğitiminde Brecht'ten Oyuncululuğun Yeri Açısından Eğitimi Sorunu, ART-E Kasım Özel Sayısı, 78-85
- KARACABEY, S. (2006). Öğreti Oyunu Düşüncesi ve Önlem, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 21/2006, 45-57.

KART, B. (2015). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında "Poiesis" ve "Phronesis", Kaygı Dergisi, Sayı:25, 77-85.

TİMUR, T. (2004). Toplum Bilimleri, Tarihi Maddecilik ve Praksis, Mülkiye Dergisi, Cilt:28, Sayı:244, 13-24.

TÖNEL, A. (2012). Tiyatro Oyunculuğu ve Gestus, ART-E Kasım Özel Sayısı, 97-106.

