Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir

Social is the One That Can be Changed and Transformed

Tülay Yıldız Akgül*

ÖZET

Eski çağ mitleri başka ortamlara, başka çağlara geçildikçe ozanlar, anlatıcılar, dinsel metinler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Her geçiş aşamasında da kendi mitolojik dünyasını yaratır ve biçimlendirir. Bu biçimlendirmeyle birlikte mit, sanatın yeni anlatım olanaklarıyla buluşur. Böylelikle her çağ kendi mitolojisini ve mitik söylemini kurar, sanatının bir parçası haline getirir. Brecht'in tarihsel ve diyalektik bir yöntemle tarihe, mitlere, düşüncelere yaklaşması tiyatroya farklı bir anlayış getirmiş ve Brecht tiyatronun özünün sahneye aktarılmasını sorunsallaştırarak bir şeyi eskiden olduğu şekilde yapma yerine, o şeyin değiştirilip-dönüştürülmesi üzerinden hareket etmiştir. Bu nedenle Brecht varolan kalıpların dışına çıkmış, tiyatrosunun amacını ve araçlarını netleştirmiştir. Bu yazıda da Brecht'in mitlere, tiyatronun özüne nasıl yaklaştığı ele alınarak çeşitli örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır..

Politik Tiyatro, Mit, Yabancılaştırma, Gelenekten Kopuş, Brecht

ABSTRACT

The myths of old ages are transmitted from generation to generation and to other environments and other ages through minsterls, narrators and religious texts. Each phase of transition creates and forms its own mythological world. With this formation, myth comes together with new artistic ways of expression. Thus each age establishes its own mythology and mythical discourse making it a part of its art. Brecht's historical and dialectical approach to history, myths and thoughts brought about a new theatrical understanding. Brecht problemtized the transferral of the essence of theatre on to stage and departed from changing and transforming things rather than doing things as they used to be done. Thus Brecht moved out of the existing patterns and made clear the ends and means of his theatre. This paper deals with how Brecht approached to myths and essence of theatre based on various examples.

Political theatrical, Myth, Alienation, Break with Tradition, Brecht

* Öğr. Gör. Dr. Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Oyunculuk Ana Sanat Dalı, Bursa. tulayyildizakgul@gmail.comz

Giriş

Ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun malzemesini oluşturan mitoslar, tiyatronun da kaynağını oluşturmuş ve Antik Yunandan Çağdaş tiyatroya kadar uzanan bugünkü tiyatro serüveninin ve geleneğinin temellerini atmıştır. "Mitolojik malzemenin dramın malzemesini oluşturması ve dramın köken olarak Antik Yunan'da eylem- hareket- olay anlamına gelen *Dramenon* sözcüğünden türetilmesi, insanla ilgili, insan tarafından yapılmış ya da yapılan bir eylemi içermesi dolayısıyla köklerini mitoslardan alması" (Tuncay: 2010: 10) tiyatro sanatı için zengin bir malzeme sağlamıştır. Bu da oyun yazarları için vazgeçilmez bir nitelik oluşturmuş ve toplumsal yapıdaki bütün bu gelişmeler duyuşu, düşünüşü, söylencelerin etkisini de değiştirmiştir.

M.Ö. V. yüzyılın bitiminde halk, eskiden her şeye kendini feda eden coşkunluğunu yitirmeye başlamış, daha çok kendini düşünür bir hale gelmiştir. Tanrılar, kurbanlar, kahramanlar, göçler ve heyecan verici olağanüstü olayların yerini tiyatro yapıtlarında gerçekçi durumlar almıştır. (Nutku: 1985:32) Bu nedenden dolayı da ozan, kimliği gereği, belli bir mitosu diğer ozandan farklı söyleyen, kendi algılayışını ve sözünü mitosa katan kişi olarak tiyatro dünyasında yaşadığı toplumu, iktidarı, haklıyı ve haksızı, geleneksel olanla yeni gelişen süreci oyunlarına yansıtarak, toplumun sesi ve sağduyusu olmaya çalışmıştır. "Koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma"(Aristoteles: 1993: 26) ozanların düşünceleri doğrultusunda yorumlamayı beraberinde getirmiş, mitoslar bütün bu kullanım özelliklerine göre yeniden yorumlanmış ve yinelenmeden yenilikçi bir tarzda ele alınmıştır.

Mitlerin dinsel kimlikleri ve taşıdıkları değer, toplumun kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir role sahip olduğundan, yazarlar mitoslardaki öyküleri yorumlamakla beraber bu değerleri de sorgulamaya ve değişmez, korumacı, statik olanı geliştirmeye girişerek yeni anlamlarla, anlatım biçimleriyle çağa uygun bir dil ve görüşle aktarmayı seçmişlerdir.

Başlangıçta teatral eylemi oluşturan temel öğelerden biri durumunda olan mitos süreç içinde teatral eylemden bağımsızlaşır fakat bu bağımsızlaşma onu yok etmez bir "malzeme" haline getirir. Kimi yazarlar mitolojik konuları sadece malzemesi için kullanırken (mitosların insanın içinde yaşadığı evrenle, doğayla özdeşleşen bir düşünce biçimini de yansıtmasıyla beraber) kimi yazarlar da mitolojiyi ideoloji olarak ele alır.

Modern Dönem'e gelindiğinde sanatçılar, düşünürler, yazarlar mitin biçim veya kurgu olarak tanımına ulaşmak yerine artık mitlerin özünün tanımını araştırıp ve bu özü kavramsallaştırmayı, bu kavram üzerinden anlamlar üretmeyi ve sanata mit'in öz anlamıyla yaklaşmayı tercih etmişlerdir. Modern dönemde mitoslara bakış, ideolojik olarak yorumlanmış ve sanat eserleri bu ideolojik görüş açısına göre ele alınmıştır.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM GEÇMİŞTİR

Burada şunu da belirtmek gerekir; klasik tiyatronun malzemesi de temaları da ideolojiktir. Ancak bu temalar ya da konular ideolojik doğaları sorgulanmadığı yani eleştirilmediği sürece de kendi içine kapalı, bilindik, meşhur ve statükocu yapıyı koruyan ideolojiler olarak kalır.

> Bu eleştirilmeyen ideoloji, somut olarak, bir toplumun ya da çağın içinde kendisini tanıdığı (bildiği değil) saydam mitler değil midir? Kendisini tanımak için baktığı, kendisini bilmek içinse kesinlikle kırmak zorunda olduğu ayna değil midir? Bir toplumun ya da dönemin ideolojisi, bu toplum ya da dönemin kendi bilinçliliği; yani, kendiliğinden bir biçimde içinde –dünyasının bütünselliğini kendi saydam mitlerinde yaşayan- bir özbilinçlilik imgesi barındıran, kendi biçimini de o imgede arayan ve tabiî ki bulan bir dolaysız malzeme değil midir?... Gerçek bir özeleştiriden yoksun (gerçek bir politika, ahlak ve din kuramı için ne araçları olan ne de buna gereksinim duyan) bir çağın kendisini eleştirel olmayan bir tiyatroda, yani, (ideolojik) malzemesi bir özbilinçlilik estetiğinin biçimsel koşullarını gereksinen bir tiyatroda temsil etmeye ve tanımaya yönelmek durumunda olduğu sonucunu çıkarıyorum. İşte Brecht bu biçimsel koşullardan çoktan kopmuş olduğu için kopabilmiştir. Başlıca amacı insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin bir eleştirisini yapmaktır. (Althusser: Mimesis 6, 255-256.)

Althusser'inde belirttiği üzere Brecht sahnede ahlak, politika ve dinin yani mitlerin ve uyuşturucuların dünyasının bir gelişim dinamiği olduğu sorunsalından hareket etmiştir. Brecht'e göre klasik tiyatroda sorun, bir ayna görevi gören ve içinde kendini arayan insanın hangi politik, sanatsal ve estetik bağlamda ele alındığı sorunudur. Klasik tiyatroda bir ideolojik bilinçlilik söz konusudur ancak bu bilinçlenme Brecht'e göre devrimci özden yoksundur. Çünkü yazgıcı tiyatro, tiyatronun özü olan mitleri devrimci kimliğinden soyutlamıştır. Dramanın aynası olan mitler kendi gelişim dinamiğini içinde barındırır bu da mitin özünde olan bir durumdur. Mitlerin olduğu haliyle dönüştürücü bir dinamiği varken mitin hangi politik ve estetik bağlamda ele alındığı asıl önemli olandır. Bu anlamda Brecht yaşamın her alanındaki değişimin kabullenilmesini değil o değişimin dönüşebileceğine olan inancı da tiyatro pratiğine ve kuramına katmıştır. Brecht, değişimin özsel değil görüntüde olduğunu; Althusser'in dediği biçimiyle bunun "uyduruk bir diyalektik" olduğunu görmüştür. Bunu görmesi Brecht'in tarihsel ve diyalektik bir yöntemle tarihe, mitlere, düşüncelere yaklaşması tiyatroya farklı bir anlayış getirmiş ve tiyatronun özünün sahneye aktarılmasını sorunsallaştırarak bir şeyi eskiden olduğu şekilde yapma yerine, o şeyin değiştirilip-dönüştürülmesi üzerinden hareket etmiş bu nedenle de varolan kalıpların dışına çıkarak tiyatrosunun amacını ve

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

araçlarını netleştirmiştir.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM GEÇMİŞTİR

Bu yorumlara dayanarak denilebilir ki; modern dönemde mitoslar, dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama hizmet etmektedirler. Kavrama dönüşmüş olan mit anlayışı, modern dönemde her yönüyle farklılık (dil, yapı, biçim, simge, alegori, mecaz, karakter, sahne yapısı) içeren oyunlarda kendini göstermiştir. Bu yazıda da Brecht'in mitlere, tiyatronun özüne nasıl yaklaştığı ele alınmış ve çeşitli örneklerle bu açıklanmaya çalışılmıştır.

Yaşanan Tarihsel Zamanın Özü

Bertolt Brecht'in toplumsal çelişkileri ve meselleri yalın biçimiyle verme yöntemi ile tarihsel avandgardların yöntemi arasında büyük yakınlık olmasına rağmen tutumları birbirlerinden oldukça farklıdır. Tarihsel avandgardlar da aşağılanan ve ezilenden yana saf almışlardır fakat onların ele aldıkları "karakterler", "oyun kişileri", "kahramanlar" ne dünyayı ne de kendilerini değiştirebilme yeteneğine sahiptirler ve hatta buna inançları da yoktur. Tarihsel avandgard'lar da her yeni umudun gerisinde yeni bir korku, her yeni yanıtın arkasında yeni bir soru vardır. Fakat Brecht tüm bunlara yanıt verme yürekliliğini göstermiştir ve mesellerini tüm bu soru ve yanıtların üzerine kurmuştur. Dünyanın değişebilir, iyileştirilebilir daha iyi daha çok akla dayanan bir yer olacağına sarsılmaz bir inancı taşır.[1] Elbette her yanıtın bir soruyla birlikte geldiğini, yeryüzünde hiçbir şeyin kesin olmadığını Brecht de bilmektedir ama bu varolan bilgi onu dünya hakkında, insan hakkında karamsarlığa değil yürekliliğe itmiştir. Örneğin Brecht'in tiyatrosunda "öykü" anlatımında toplumsal gerçekleri çok net görebiliriz. Brecht tüm varolan gerçekleri "yabancılaştırmış" ve "eski mitler nasıl tarihsel geçmişin özünü veriyorduysa, onun yapıtları da yaşanan tarihsel zamanın özünü verme çabasını" (Fischer, 1995: 98). göstermektedir.

Brecht, insanların ve olayların ancak bir biçem kazanma ve ritüelleştirme anlamında yabancılaştırıldığı fakat buna rağmen müdahalede bulunulmadığı eski teatral geleneğin ötesine geçmiştir. Çünkü Brecht için bu şekilde bir biçem kazandırma, nesnelerinin güvenli ve sarsılmaz bir şekilde sınıflandırıldığı, önceden beri varolan bir toplumsal sistemin mitlerini de yinelemenin bir yoludur. Brecht bu yolun tam tersini işaret eder; dünyadaki nesnelerin çoktan yabancılaştığını fakat onların bize ve bizim temel amaçlarımıza hizmet ettiği sürece bunun farkına varmadığımızı ifade ederek bunun altını çizmiştir. "Michel Foucault'nun Réné Magritte'in Bu Bir Pipo Değildir (This is not a Pipe) adlı resmi hakkındaki tartışmasında açıkça belirttiği gibi hiçbir nesne, dilin ona yüklediği şey değildir. Başlık, onun bir temsil olduğunu

1 Örneğin, ***Kafkas Tebeşir Dairesi'*** adlı oyunun Tebeşir Dairesi adlı öyküsünde Brecht; bir ayna imgesinde (Gleichnis) bir şey üzerinde hak iddia etmenin ona harcanan emeğe ne kadar bağlı olduğunu anlatacaktır. Ve sergileme yoluyla, yaşadıkları her şey, yani, şu anda varolan toplumsal düzen içerisinde akla uygun bir tarzda akla uygun bir yasa bulmanın ve onu akla uygun bir şekilde uygulamanın mümkün hale geldiği gösterilecektir. (Güllü, 1996 : 92)

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

ve görüntülerin sizi yanılttığını hatırlatır". (Wright, 1998: 66). Bu nedenle sahneden gösterilen varolan gerçekliği pekiştirmek, kalıcılaştırmak, toplumun devamlılığını sağlamak adına yapılmayacak, seyirci bir illüzyonun içine çekilmeyecek ve gösterilenin bir temsil olduğu vurgulanacaktır. İşte Brecht bu yeninin, yeni anlatım olanaklarının ve tiyatrosunun temel kilit kavramlarını "yabancılaştırma", "tarihselleştirme", "montaj" ve "gestus" olarak açıklar.

Tarihsel gelişim içinde Brecht'in özgün bir yeri olduğunu; tiyatro tarihi açısından bakıldığında onun bir milat olarak değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Tiyatronun gelişim seyrine baktığımızda, Antik Yunandan, Klasizme, Romantizmden Gerçekçiliğe ve Tarihsel Avangard akımlara dek ve özellikle de burjuvazinin ortaya çıktığı dönemler açısından romantik dönemden bu yana, kendi içsel eleştirisi üzerinden var olan tiyatro, sınıfsal aidiyet açısından burjuvazinin politik baskı aracı olmuştur. Marksizm'in ortaya çıkışıyla birlikte yükselen ideolojik ve politik dalga, sanatta da kendini göstermiş ve artık yeni sanat anlayışının temel felsefi zeminini Marksizm oluşturmuştur. Dolayısıyla birey, çelişkilerin ürünü olarak görülüp, toplumsal örgütlenmenin nesnesi olarak ele alınmıştır**.** Artık tiyatro tanrısal uyumun değil, toplumsal çelişkilerin peşindedir. Yeni bir tiyatro pratiği kuşkusuz ki yeni anlatım olanaklarına, yeni sahneleme biçimlerine ve içeriğine sahip olacaktır. Ancak bu yeni anlatım olanakları aynı zamanda eskiye ait anlatım biçimlerini de kullanır ve hatta o biçimleri zenginleştirme yolunda çalışır. Daha doğrusu öncesinde var olan biçimleme olanakları artık politik görüşler doğrultusunda yeniden ele alınır. Örneğin, "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyununda Brecht edebiyat tarihinde çok kullanılan bir imgeyle başlar. Tanrılar dünyaya inecektir. Yeryüzüne inen tanrı motifi bu oyunda açık olarak Olympos tanrılarının göstergesidir. Gözle görünür, konuşulur, misafir edilir ve her birinin ayrı bir özelliği vardır. Bilindik, güne ait bir tanrı motifi değildir. Tanrılar bir arayışa çıkmışlardır ve bu alışıldık biçimde bir beklenti yaratacaktır. Oysa beklentiler oyunda da göreceğimiz gibi boşa çıkacaktır. Dolayısıyla tanrının varlığının yürürlükten kaldırılması alttan alta işlenmektedir. Oyun boyunca tanrıların varlığı aslında yeryüzüne inmeleriyle kendi kendilerinin yokoluşlarını da sağlar. Çünkü tanrılar tamamen insansal özelliklerle donatılmış ve gerçekçi kişilerdir. Oyun boyunca Brecht klasik dramaturginin bildik kalıplarını bir şablon olarak kullanmaktadır. Fakat bu kalıpların kullanımı bile oyunun "oyun" olma özelliğini değiştirmez. Geleneksel tiyatro kalıplarını kullanarak ve bu geleneğin malzemesinden yararlanan Brecht, oyunu bir malzeme yığını haline sokmuş ve bunu bilinçli kullanmıştır. Bir öykü var mıdır oyunda, varsa bu öykünün sonu nerededir. Bu sorulara öykü üzerinden yanıt bulmak çok zordur. Çünkü burada öykü bilindik şekilde anlatılmamaktadır. Olaylar ön planda yer alır ve yaygın olarak öykü olaylar üzerinden aktarılır. Oyun boyunca

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

kişilerin söyledikleri hiçbir şekilde değişmez ve hatta kişiler de başta ne ise sonda da odur. Bu oyun kişilerinin hayat, yaşam, sistem, durum hakkında düşünceleri seyirciye iletilmez. Sezuan'da insanlar sadece merhamet üzerinden, yoksulluk üzerinden konuşmaktadırlar. İyilik sadece paraya endekslidir, kötülük de aynı şekilde parayla gelir. Namus'un karşılığı bile parayla ölçülmektedir. Bu nedenle içinde bulundukları durum zaten açıktır ayrıca bir açıklamaya ihtiyaç duyulmaz. Sezuan'ın İyi İnsanı'nda Brecht sonucu öyle bir noktada bırakır ki, seyircide zorunlu olarak bir düşünce argümanı oluşur. 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 tanrı vergisi değişmez bir sonuç olmadığını bunun bir süreç olduğunu göstermektir. Sezuan düzeninin çelişkisi, seyircinin çözüme yaklaşması bağlamında verilir.

Tanrısal Uyumdan Toplumsal Çelişkiye

Siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi olan Epik Tiyatro[2*]; Brecht'in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır. Oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik'e kadar özel bir biçeme dayalı Epik Tiyatro'nun amacı; sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır. Böylece Epik Tiyatronun siyasal olanla ilişkisi de başlar. Ancak Brecht, *Piscator*'un Siyasal Tiyatrosunda yaptığının 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. "Epik Tiyatroda seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. Böylece seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye, bilinçlenmeye ve değiştirmeye; yani eylemeye başlayacaktır. Böylece Brecht, tiyatro sanatı'nın estetik işleviyle toplumsal öğreti etkisini ayırmaksızın

2 * Anlatı biçeminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden "epik" niteliği, "epos" yani "destan" sözcüğünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya, "dramatik" bir anlatıma sahipken "epik" oyunda anlatım, episod durakları ile gelişir. Tragedya kapalı bir bütün oluştururken, epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir. (Candan, 1997: 156).

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

yapılan tiyatronun doğruluğunu savunarak oluşturur kuramını. Bu bağlamda kendisine dek gelen, Klasik Tiyatro'nun merkezinde yer alan "Katharsis" kavramına karşı çıkar. Onun istediği, sahne ile seyirci arasında oluşan özdeşleşmeyi kırarak seyirciyle bilinç düzeyinde bir alımlama süreci yakalamaktır." (Temel, 2011: 76-85) .

> Aristoteles için insanları kötü ve yanlış duygulardan arındıracak en etkili sanat -dram sanatı- yani tragedyaydı. Bunun karşısına Brecht epik ve diyalektik tiyatroyu koydu ve tüm kuramını buna karşı oluşturdu. Bütün bir tiyatro sanatı kendini Aristotelyen sanat kuramına göre şekillendirmişti ve bu estetiğin en önemli iki öğesi de özdeşleşme ve katharsis'di. Bu iki öğe ise Brecht'e göre; " izleyicinin sahnede olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir. O duygusal boşalıma karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki duygunun bilgisizlikten ortaya çıktığını düşünür. Oysa olumlu bir özdeşleşme hiçbir zaman anlamayı önlemez. Brecht bu yüzden saf bilgiden doğan duygudan yanadır." (Arıcı, 2012)

Aristoteles'in tanımladığı üzere bir denge ve uyumu yansıtan tragedyada hatadan sonra sağlanan tanrısal uyum ve toplumsal denge (aynı zamanda doğanın döngüsünün tamamlanması) Brecht tarafından tamamen olumsuzlanır. Çünkü Brecht'e göre her şey değişmektedir ve toplumsal ilişkiler ağı içindeki hiçbir edim bu değişimden bağımsız bir etkinlik içinde bulunamaz. Dolayısıyla hiçbir tarihsel olay da gelişimi durdurulmuş gibi gösterilemez. İdealist felsefe ile diyalektik tarihsel felsefe arasındaki bu fark, tiyatroda yazgısal olanla, yazgıların toplumsal ilişkiler ağı içinde değişebilirliğine dek giden bir tartışmayı körükler. İşte bu tartışmanın tiyatro ve estetik bağlamında, bir ucunda yazgısal tiyatroyu savunan Aristo ve Hegel bulunurken, diğer ucunda yazgıların değişebileceğini gösteren Brecht bulunmaktadır. Kendi tiyatro çizgisini Aristo'cu dramın karşısına koyan Brecht, burjuva tiyatrosu olarak tanımladığı bu tiyatroyu, insanları tanrısal yazgının kaderine terk ettiği noktada eleştirmektedir.

> Burjuva dünyasında sanat artık bir gizemleştirmeye doğru yönelmiştir ve bu gizemleştirme varolan gerçekliği gizlerle örtmek anlamına gelir. Bu eğilim her şeyden önce yabancılaşmanın sonucudur. Sanayileşmiş, nesnelleşmiş burjuva dünyası, içinde yaşayan insanlara yabancılaşmış, toplumsal gerçekler anlaşılmaz olmuş, bu gerçekliklerin bayağılığı aşırı boyutlar kazanmıştır. Bu nedenle yazarlar ve sanatçılar her şeyin dış kabuklarını kırabilmek için her olanağı kullanmışlardır. Bir yandan dayanılmaz derecede karmaşık bir gerçekliği yalınlaştırma, onu temel özüne indirgeme isteği bir yandan da insanların maddi değil de, temel insan ilişkileriyle bağlıymış gibi gösterme isteği sanatta mit'i, efsaneyi yaratmıştır. Klasik sanat mitlerden sadece biçimsel olarak yararlanırken, romantik sanat burjuva dünyasının yavanlığına başkaldırmış "salt tutku"yu, aşırı özgün ve değişik olan her şeyi anlatmak için mitlerden yararlanmayı seçmiştir. Bu yöntem ise tarih içinde gelişen insana karşı tarihdışı "öz insan"ı "zamanla koşullu"nun

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

karşısına "değişmez" olanı çıkarmıştır. Burjuva dünyasındaki gizemleştirme ve mit yaratma bir anlamda toplumsal kararlardan az çok bir iç rahatlığı sağlama sayesinde kaçışı getirmiştir. Toplumsal koşullar, zamanımızda olup bitenler her türlü çelişki, zamandışılık, gerçekdışılık, süresizlik, değişmez bir "ilk varoluş" düzeyine aktarılarak genel bir "varolma" düşüncesi olarak gösteriliyordu.(Fischer, 1995: 94).

İşte bütün bunlar Brecht'e göre Aristotelyen dramın ilkelerinin devamlılığının sonucuydu. Bu sonuç ise insanlarda, kaçınılmaz son duygusu yaratan ve bu süreci karakterin tutkuları üzerinden anlatarak seyircinin bilincini ve eleştirel bakışını körelten bir yapıya dönüşmüştü. Bu noktada Aristotelyen yazgısal tiyatro, insanı değişim olanaklarının dışında ele alarak, onu kaderi ile baş başa bırakmaktadır. Brecht, toplumsal ilişkileri bir süreç olarak değerlendirip, olay ve olguları tarihsel gelişimleri açısından ele almasıyla ayrıldığı 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.

> Elimizin altında bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnede görüntülenen) yapısını toplum (salondaki seyirciler) tarafından etkilenebilir gibi sergilemeye yanaşmaz. Yaşadığı çağın toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı çıktığı için, Oidupus ölüme yollanır; Tanrılar düzenler bu işi, Tanrılar ise eleştirilemez. Shakespeare'in oyunlarında yazgılarının yıldızlarını göğüslerinin içinde taşıyan tek başınalığın o büyük kişileri, karşı durulamayan sonuçsuz ve ölümcül Amok koşularını koşar durur, kendi kendilerinin kanlısı olurlar. Onların bu yıkılışında ölüm değil, yaşam yüzkarasıdır, felaket eleştirilemez. Nereye bakılsa insanlar kurban edilmektedir! Barbarca eğlenmeler! Barbarların kendilerine özgü bir sanatları olduğunu biliyoruz. Biz de, bir başka sanatı yaratıp koyalım ortaya. (Brecht: 1997. 22)

Marksist bir bakış açısıyla Brecht, bir tiyatro gösterisinin ne huzurla ne iç rahatlatmayla ne durağanlıkla ne de "ruhlarımızın salondaki karanlığa sığınarak "hantal" bedenlerimizden ayrılıp sahnedeki düşsel kişilerin bedenlerine girecek ve normalde bizden esirgenen coşkuları onlarla birlikte yaşayacak" (Brecht:1997,22) bir durumla bitmemesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü toplum, bir tiyatro gösterisinden hareketlilikle çıkmalıdır ki toplumdaki değişimin yolu açılabilsin. "Bize gereken tiyatro, olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur." (Brecht:1997,23) Oysa Aristoteles, tiyatrosunda tamamen "kuraldışı" olmamayı, "tanrısal olana hizmet etmeyi" önermiş ve teatral gelenek bunun çeşitlemeleriyle, bazen kırılmalarla, karşı çıkışlarla olsa bile kendini bu düzlemde var etmiştir. İşte bu anlamda Brecht tam tersine varolan kavramları netleştirerek görülmeyene dikkati çekmek ister. Bireyin tutkularından

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

arındırılmasını değil aksine toplumdaki "istikrarın", "uyumun" değişken bir toplum tarafından yıkımını önerir. Oysa mitosların düzeni ya da Aristoteles tiyatrosu bunun tam karşıtıdır. Mitosların evreni uyumu, dengeyi ve bütünü gözetir. Bu bütünsellik içindeki bilinç durumu ise kendisini kendi miti içine hapseder. Brecht'in bu mitlerle ve onların ortalığa serdiği çatışmalarla işi yoktur. Brecht mitin devrimci, değişmeci, öz yanıyla ilgilidir. Bizi yansıtan aynayı parçalamak ve değiştirmek ister. Çünkü Brecht'in yaşadığı dönem mitlerin sağladığı dengeden, bütünlükten, düzenden yoksun savaşların, açlığın ve sınıfların keskin olduğu bir dönemdir. Bu nedenle geçmişin teatral biçimi, biçemi, söylem ve söylencesi ne çağa uygun düşer ne de Brecht'in düşüncelerine ortaklık gösterir. Aristotelyen tiyatroda olan ve sahneden seyirciye ulaşan arınma, varolan durağan yapının devamı içindir. Bu nedenle Brecht, bunun tamamen karşısında yer alır. Batı tiyatrosunun tüm kurallarını bu anlamda zorlama, yapay ve gerçek dışı bulur. Çünkü burjuva tiyatrosu kendi mitlerini yaratmıştır dolayısıyla bunun yıkılması ve yeniden kurulması gerekmektedir. Sahnede ana sorunun net olarak yansıtılacağı ve bir "uyum"la sonuçlanmadan seyirciyi "statüko"ya değil, "değişime" çağıran epik tiyatrosunun kuramını, yazdığı oyunlarla da anlatmaya çalışır. Bu nedenle dramatik tiyatronun (Aristotelyen tiyatro) tüm bileşenlerine karşı duran diğer bir akım olan Absürd tiyatronun da aksine Brecht, öykü anlatımını devam ettirir. Fakat bu öykü anlatımı da bilindik bir öykü anlatımı değildir. "Epik tiyatroda en önemli öğe öyküdür. İnsan ilişkilerinin açıklanmasında, diyalektiğin anlaşılmasında öyküden yararlanılır. Her şey öyküye bağlıdır; öykü tiyatronun odak noktasıdır. Çünkü tartışılabilir, eleştirilebilir, değiştirilebilir olanların tümünün kaynağı, insanlar arasında olup bitenlerdir." (Şener, 1982: 245)

> Öykü anlatımı, aslında Brecht tiyatrosunun temel bir unsuruydu. Brecht, sözde dramatik bir yapıyı, aslında temel etkisi öykü anlatımı (bilinen deyişle, epik) olan bir ana yapıya bağımlı kılınmasını, oynanan tüm sahnelerin birer "alıntı" olarak hissedilmesini, alıntılayan anlatım ile alıntılanan drama arasındaki mesafenin yaratacağı yadırgatıcı ya da uzaklaştırıcı etkinin izleyiciyi kendi adına muhakeme yapmaya sevk etmesini öngörüyordu. (Sarıkartal, 2010: 67).

Klasik dramdaki olay örgüsü Brecht tarafından anlatılan öyküye dönüştürülmüş ve bu öykü ancak sahnenin dış iletişim sistemindeki alımlamayla bütünleştiğinde epik model kendi amacına böylece ulaşmış olacaktır. Bu anlamda da Brecht tiyatrosunda;

> Canlandırma ve anlatmanın dramatik biçimde kullanımı yapıbozumuna uğratılmıştır: Epik tiyatroda şarkılar, bölüm başlıkları, projeksiyonlar bir yandan temsilin bir parçası olarak görünürken, diğer yandan hedefledikleri kurmacanın iç iletişim dizgesini kırmak ve yöneldikleri uzamın dış iletişim sistemi olduğunu vurgulamaktır. Dramatik temsilde iç iletişimin organik bir parçası olarak görülen canlandırma ve anlatma, epik tiyatroda "üst bir düzenlemeye ait olarak görünen etkileme taktiğinin" hizmetin-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

> dedir. Kurmaca bir dünyanın özerkliği, kendine yeten oluşumu, kapalılığı yeniden üretilmez, tam tersine engellenir. Bir öykü anlatmaya dikkat çeken ve yanılsamayı yok etmeye çalışan ve iç kurmacanın anlamını seyircinin zihninde oluşturmayı deneyen epik tiyatro, klasik temsilin anlamı, bir gösterilene bağlayarak oluşturan kurmaca içi teatralliğini kırarak teatral sunumun öz yansıtımına yönelir. Bir öykü anlatılır fakat anlatılan öykü, dış araçlarla yorumlanır, "göndergesel yanılma" yok edilerek, oyundaki olayların seyirci tarafından bir kurmaca olarak algılanması sağlanır ve sahnede olanların başka türlü olabileceğine işaret eden her düzenleme epik tiyatronun varlık nedenini dış iletişim sistemine bağlayacaktır. Dolayısıyla epik tiyatroda sadece anlatılan öykü değil, anlama sürecinin ve algının da öz yansıtımı önemlidir. Bir kurmaca klasik dramda olduğu gibi kendi içinde bir amaç olarak algılanmaz, bir başka amaç için araçsallık özelliği kazanmış olur. Bu biçimde de kurmaca araç haline gelmiş ve meta dramatik bir yöntemle dramatik yapının unsurları eleştirel bir düzleme kaydırılmıştır.(Karacabey, 2003: 78-79).

Örneğin Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* (Brecht: 1997) adlı oyununda bir masal anlatılır. Masalın anlatılma gerekçesinin dış çerçevesini ön oyun belirlemektedir. Temsilin şimdisine ait ön oyunda, vadinin paylaşımı tamamlandıktan sonra, iç kurmaca, ozanın anlatacağı bir öykü olarak takdim edilir. Oyun içinde oyuna geçiş, bir tür tiyatro içinde tiyatro aracının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bir oyun oynanacaktır; bu bilgi zaten bir oyun olan ön oyunun kurmaca statüsünü yabancılaştırır. Çünkü iç oyun (öykü), ön oyunun oyuncularını seyirci düzlemine taşımaktadır. İç oyunda anlatılan öykü, klasik temsilin canlandırma aracından da yararlanır fakat Ozan'ın varlığı, kurmacanın kendi iç amaçlarına uygun gelişmesini engelleyecektir. Sahne başlıkları da temsilin kapalı kodlarını iptal etmektedir. Her şey açıktır ve her şey seyircinin gözü önünde sergilenir. Gruşa'nın öyküsü canlandırmanın araçlarıyla aktarılır fakat anlatının şimdisine bağlı Ozan'ın, anlatının geçmişine bağlı unsurlara şimdideki varlığını koruyarak seslenmesi ve örneğin Gruşa'nın 'anlatılan' oluşuna vurgu yapması ile klasik temsil artık imkânsız kılınır. Metinde temsilin iç kodlarının kırılmasına örnek olabilecek pek çok sahne vardır fakat bu sahnelerden en önemlisi, *Kuzey Dağlarına Kaçış* epizodundaki, Gruşa'nın soylu bebeyi bir köylünün kapısına bıraktığı sahnedir. Gruşa çocuğu bırakır ve kadının çocuğa sahip çıktığını görünce gülerek ters yöne doğru yürür. İşte bu noktada, Ozan öyküleidiği (anlattığı) kişiye doğrudan seslenir: "Niye böyle şensin, evine gidiyon diye mi kardeş? Fakat Gruşa cevap veremeyecektir, çünkü anlatı kipleri (zamanları) farklıdır. Anlatının şimdisinde olan Ozan, anlatının anlatısı olan bir geçmiş zamana seslenir, bu yüzden Epik tiyatroda klasik temsilin unsurları (yanılsama, özdeşleşme) klasik temsilin olanaksızlığını kavratacak biçimde kullanılmıştır. (Karacabey, 2003: 79-80) "Olay geride kalmıştır da, bir tekrarı yapılmaktadır şimdi."(Brecht,1990: 6). Brecht'in oyuncusu olayı o anda geçmiş gibi göstermek yerine geçmişte olmuş bir

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

olayı anlatan, gösteren, temsil eden olarak sahnededir. Dolayısıyla da gösterilenin bir oyun olduğunu seyirciden gizlemez. Bu anlamıyla bakıldığında seyirci ile olayın yahut "kahramanın" özdeşleşmesi gibi bir durum da söz konusu değildir. Bu nedenle katarsis denilen arınmanın da yaşanması olanak dışıdır. Yanılsama bu noktada kırılmaya başlar ve seyirci izlediğinin oyun olduğunu bilir.

"Yapma" yerine "olma"yı, değişebilen toplumsal gerçek yerine "mit"i seçen, çoğu zaman toplumsal bir kaynaşmadan korkulduğu için bu yola başvuran burjuva tiyatrosu "yapmanın devrimsel" olmanınsa "dural" hiç değişmeden hep aynı kalan olduğunu bilir. Oysa Brecht "her şey böyle olduğu için, böyle kalmayacaktır" der ve bu gerçeği yadsımak için kendi tiyatrosunu ideolojik bir söylemle kurar. (Fischer,1995: 95-96). Bu nedenden dolayı da ele aldığı konunun özü önemlidir. Burjuva tiyatrosunun büyüttüğü bu sarmal dinamik ya da kurulan mitsel düzenin çatışmalarını kaldırıp bir kenara fırlatır.

> Seyirciye şimdiye dek doğal olarak kabul ettiği ilişkilerin doğal olmadığı gösterilmeli, umarsız sanılan durumların değiştirilebileceğini öğretmelidir. Toplumdaki yabancılaşmayı daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermek ve yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmak için, tiyatro olaylar arasındaki bağıntıları, savaşı, devrim gibi büyük değişimleri gösterebilmelidir. 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,1992: 239).

Kolektif bir etkinlik olarak başlayıp sonrasında özgürleşmenin aracı olarak var olan tiyatronun, süreç içinde egemen ideolojinin sesi haline gelmesi kuşkusuz sanatın doğasına aykırı bir durum oluşturur. Hangi döneme bakılırsa bakılsın tiyatro, öznesiyle buluştuğu anda politik iktidarlar için tehlikeli bir silah olmuştur. Bu nedenle tiyatronun yeniden bir özgürleşme aracı olmaya ihtiyacı vardır. Bunun için de yeniden kolektif bir etkinlik ve etkileşim içinde var edilmeye yönelmelidir. Bunun anlamı "köklere", "geleneksel" algı biçimine dönmeyi değil, varolan bu tanımlamaları bugünkü anlamı açısından ele alarak daha ileri bir kopuşu ya da arayışı hedeflemelidir. Bu anlamda Brecht, oyunlarında geleneksel anlatı biçimlerini kullansa da bu anlatıyı, anlatının biçimini kendi çağına ve düşüncesine göre yorumlamıştır. Böylece bu anlatı geleneğinin 'mitlerini' (ideolojisini) bu dokunulmaz yazgıcı 'imge'yi yok etmek istemiş ve seyircinin düşünce dünyasına gedikler açmayı başarmıştır.

Varolan toplumsal düzen içerisinde "akla uygun" bir tarzda "akla uygun bir yasa" bulmanın ve onu "akla uygun bir şekilde uygulamanın" nasıl mümkün hale geleceğinin bir göstergesi olarak ele alınan ve tarihsel malzemeleri kullanarak oyunlar yazan Brecht, aynı yöntemi klasik dramlar üzerinde de kullanır. Aristotelyen dramın en iyi örneklerinden biri olarak anılan Sofokles'in *Antigone* adlı oyunu bu anla-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

mıyla tarihselleştirmeye aynı zamanda da bir mitin devrimsel özünün yansıtılacağı en iyi oyunlardan biridir. Mitler kendi özünde bir gelişim dinamiği gösterdiği için Brecht bu sorunu da sorunsallaştırarak o mitlerin hangi politik, sanatsal ve estetik bağlamda ele alınması gerektiğinin de altını çizer. Bu nedenden dolayı da Sofokles'in Antigone oyunu bunun en iyi örneğidir. Oyuna yazdığı önsözde, Antigone mitinin devrimci bir öz barındırdığını ama yazgıcı tiyatronun miti devrimci özünden soyutladığını düşünmüş ve bu miti yeniden oyunlaştırmıştır. Brecht için mitler olduğu haliyle dönüştürücü bir dinamik sağlar bu nedenle o miti hangi politik ve estetik bağlamlarda ele alırsan o yönde şekillenir. Brecht bu oyunu *Sofokles'in Antigone'si* ismiyle yeniden yazarken onu yine Marksist bir bakışla ele alır ve tarihselleştirme kullanarak oyunu Hitler dönemine uygun olarak güncelleştirir. Ancak bu farklı bir tarihselleştirmedir. Brecht, oyun üzerinde önemli değişiklikler yaparak (ama özünü bozmadan) Antigone'yi Hitler dönemine taşır ve kendi deyimiyle oyunu "akılcılaştırmak" ister. Akılcılaşma, ilkin oyunun özünde var olan "yazgısal" durumu, "kaderciliği" ortadan kaldırmakla olacaktır. Antigone oyununa, mit noktasından değil de tragedya kalıpları ve Sofokles'in gözünden bakılırsa, insanı direngenliğe değil, kaderciliğe, taraf olmaya değil, ölçülü olmaya iter. Oysa mit'in özünden çıkarılacak "direngenlik" Aristotelyen bir anlayışla ele alındığında yok olacaktır. Brecht'in akılcılaştırılma dediği de, olayın oyun formundan soyutlanarak salt "mitsel özünü" kavrama ve oradan yola çıkmadır. Brecht'in metinde yaptığı önemli değişikliklerden biride mitik karakterleri tarihselleştirerek (güncelleştirmeden) onları, bir soyun laneti ya da kaderi boyutundan sıyırarak tarihsel ve vahşi bir savaşa dayandırmasıdır.

Sofokles'in yazdığı oyunda Antigone ile Kreon arasındaki çatışma, zaferle sonuçlanan bir savaşın sonrasında olanlarla ilgilidir yani ozan Sofokles, bitmiş bir savaştan sonra olanlarla ilgilenir. Bu bakış, klasik dramın temeli de sayılan geçmişteki bir durumun serimlenmesi anlamında "geriye" doğru yapılan "yazgısal" bir çözümlemedir. Bir olay yaşanmıştır ve seyirci şimdi burada bu geriye doğru yaşanmış olan olayı izleyecektir. Fakat Brecht için oyunun "şimdisi" önemlidir. Öykü güncelleşir ve/veya günün seyircisi için tarihselleşir. Kreon'un savaşı kazanma planları yaptığı sırada Argos'lular tarafından gerçekleşen ani dönüşümü Brecht, 1945'te Stalingrad'da kenti Hitler faşizmine karşı savunan sosyalistlerle benzeştirir. Argos'lular Stalingrad savunucuları olarak okunurken, Kreon Hitler'e ve uygulamalarıyla faşizm dönemlerine benzetilir. Bunun altını çizmek için Brecht oyuna bir ön oyun ekler. Ön oyun, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru, savaştan kaçanların Hitler'in cellatları tarafından vahşice öldürülmelerine atıfta bulunur. Oyunun bu biçimde okunup yorumlanması, Brecht'in oyunu yaptığı 1947 yıllarında çok güncel bir durumdur. Hitler faşizminin savaş çığırtkanlığı yapıp, sesini yükselttiği ama Stalingrad duvarına toslayarak sen-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

delediği ve sonrasında yıkıldığı yılların tortusunun yaşandığı dönemler olduğu düşünüldüğünde, Brecht'in Antigone'yi bu gözle okuması anlamlıdır. Savaşın yarattığı yıkım, burjuva iktidarlarının kendi ekonomik çıkarları doğrultusunda yığınları ileri sürdüğü savaş ve savaştan kaçanların vahşice katledilmeleri, hem ön oyunda hem de oyunun yorumlanışında ön plana çıkar.

Bu uygulamalarla Brecht, seyircinin bilinç prizmasında şok etkileri yapmayı hedeflemektedir ve bunu da birçok yöntemle gerçekleştirir. Tarihselleştirme de bunlardan biridir. Tarihselleştirmeyi kullanarak öykünün aktarımı düzleminde, *Jestüel* anlatım ve *Gestus*'u kullanarak oyunculuk düzleminde yabancılaşmayı (Y-etkisi) yabancılaştırmaya çalışır. Brecht tiyatrosu, politik bir etki değil ama düşünsel ve eleştirel itkilerini kullanabilecek seyirci yaratmaya çalışarak toplumsal bilinçlenmenin yollarını döşemeye çalışmaktadır.

> Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: "ben de böyle davranırdım", diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: "ben de bu koşullar altında yaşasaydım"; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu da eleştirinin başlangıcıdır." (Brecht: 1993:61)

Böylece hem komedya hem de tragedya Brecht'in oyunlarının bir parçasıdır ve bu anlamda da hangi mitlerle çalışmayı seçeceğine dair değişken sonuçlar oyunlarına yansır. Fakat değişmeyen bir şey vardır ki o da oyunların özünün hangi dönemde ve hangi ideolojik bakışla ele alındığıdır. Bu bakış da oyunun meselini tamamen tersine çevirmektir.

Dünyayı anlamlandırmak insanın varoluş sürecinin ilksel koşuludur. İnsanın varoluşu aynı zamanda da dünyayı anlamlı kılmanın yanında onu dönüştürmektir. Brecht de kendi çağının ideolojik söyleminin egemen bakış açısıyla "mitleştiğini" ve egemen ideolojinin ürettiği bu mitlerin toplumsal anlamda da egemen ideolojinin yeniden kendisini üretmeye yani kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutarak sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet ettiğini düşünmüştür. Klasik teatral biçimin de bu ideolojik bakışla (Aristotelyen tiyatronun) buna hizmet ettiğinin altını çizmiştir. Dış dünyanın tanınması ve insan eylemiyle yeniden biçimlendirilmesi süreci aynı zamanda, insanın kendisini üretmesinin öyküsünü de anlatır. Bu anlamda insanlık tarihi bağlamında mitler, ilksel anlamlandırmayı sağladıkları için merkezi bir öneme sahiptir. Barthes'ın (1990. 155-190) söylediği gibi "mit bir iletişim sistemidir./.../ bir iletidir. Bu, mitin bir nesne, kavram ya da düşünce değil dünyayı anlamlandırma biçimi olduğunu anlamamızı sağlar" bu anlamlandırma sürecinde Brecht de seyircisine eleştirel bilinci katmaya çalışmıştır. Burjuva ideolojisinin mitlerini kendi söylemine katarak/değiştirerek/dönüştürerek

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

onu bir silah olarak sahneden seyirciye eylemlilik kazandırmıştır. Örneğin;

> Üç Kuruşluk Opera'da, deus ex machina (beklenmedik anda yetişen yardımcı güç) olarak kraliyet habercisi, mitlerin ideolojisini yabancılaştırmak için kapitalizmin mitsel sunumunu tamamlar ve böylece, komik bir etkiyle mitlerin, bir toplumun ya da ulusun kendi görüntüsünü korumak için nasıl hizmet verdiğini gösterir. Öte yandan Cesaret Ana'da, çeşitli mitsel erdemler (özellikle cesarete dair) yapısızlaştırılır (deconstructed) ve oyunun trajik etkilerine katkıda bulunur. (Wright, 1998: 69).

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, düşündüren, 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 yardımıyla 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. Yazgıcı tiyatronun mitleri kullanırken kendi mitolojik evrenini de kurması doğal olarak o kurduğu mitolojik evrenden olaylara yaklaşımı açık olduğundan bu kullanıma Brecht'in sırt çevirmesi de doğallaşır. Çünkü burada önemli olan kişinin bilinçlenmesi ya da onun üzerinden verilen mesaj değil toplumsal bilinçlenme ve kolektif hareketi sağlama önem kazanmaktadır. Bu anlamıyla da ele alınan konu, mesel, mit, toplumsal kolektif bir bilincin taşıyıcısı konumunda olmalıdır. Üretimi eğlencenin ana kaynağı yapan Brecht tiyatrosu konu olarak da "üretimciliği" seçer. Bu üretimin itkisiyle gelişen, değişen-değiştiren, dönüşen-dönüştüren bir tiyatro, ele aldığı malzemeyi ya da düşünceyi özsel anlamıyla sahneden iletir. Tiyatronun özü olan mitler de bu anlamıyla ele alınır bu üretimin (kolektif bilincin üretiminin) bilincine varan, bu süreçte kendinin de katkısı olduğunu fark eden seyirci tiyatroda ve sonrasında haz duygusunu yaşar. Bunun tam tersi olan yazgıcı tiyatroda ise tanrısal düzeni ya da mitik düzeni korumak adına mitoslar bir kontrol düzeneğinde kullanılmaktadır. Şöyle ki toplumun bütün suç ve gerilimini yüklenecek bir "günah keçisi" bulunur ve onu sisteme (mitsel düzen ya da tanrıların düzeni) dâhil eden bir kontrol düzeneği yaratılır. Bu mimlenen kişi, önce lanetlenir ve yok edilir daha sonra topluma düzen ve uyum kazandırdığı için de "kutsal" ilan edilir. Çünkü bu yolla seyirci "rahatlatılmış" varolan "statüko" korunmuş toplumsal döngü sağlanmıştır. Brecht geçmişteki anlamlardan kopma ve onu değiştirip-dönüştürme cüretini gösterdiği için bu anlamda biricik ve tektir.

Sonuç

Antik yunan oyunlarından beri se-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

yirci seyrettiğinin gerçek olduğunu ya da olmasını arzulamıştır. Bertolt Brecht'e gelene değin arada birçok kırılmalar, değişimler yaşansa da bu değişim genellikle ya biçimsel olmuş ya da yapı üzerinde çeşitli oynamalarla ilerlemiştir. Gerçekmiş gibi olan, oradaymış gibi hissedilen, içindeymişiz yansıması uyandıran tiyatro düşüncesi Brecht'e geldiğinde tamamen "şimdi şu anda seyrediyoruz duygusuyla" seyirciye verilmeye çalışılmıştır. Teatral birikimleri gerek duygusuyla, gerek düşüncesiyle kendi meseline katan Brecht, değiştirerek bir dönüşüm sağlamış ve kapitalizmin insanı kuşatan mitlerini (ideolojisini) sahneden seyirciye göstererek tarihsel olan temsil edilmiştir. Tiyatro sahnesinde birbiri ardına gelen olayların birbirini nasıl izledikleri artık önemli değildir, önemli olan o olayların altında yatan nedenler ve özdür. Bu öz ise epik yapının köklerinde yer alan şiir, destan, mit ve masaldır. Tüm bunlardan hareket eden Brecht, bu kökleri ya da öz'ü marksist bir içerikle birleştirerek hayatın dinamosu olarak tiyatrosuna katmıştır.

Brecht, tiyatrosuyla dünyayı yalnızca yorumlamak değil onu değiştirmek istemiş ve bu doğrultuda kendinden sonrası için değişmez ve aşılmaz referans kaynağı olmayı başarmıştır. Mitosun kutsal kimliğini tersine çevirmiş, kutsal olanın, bağlayıcı, kuşatıcı, sindirici yönünü ortaya sererek aslolanın mitlerin özündeki devrimci dinamik olduğunun altını çizmiştir. Mitoloji, tarihsel süreç içerisinde yeniden kurulurken mitin yeni bir açılımını da meydana getirir. Bu yüzden de her okur, kendi tarihinin mitolojisi içerisinde miti kurar ve anlar. Bu anlamıyla da her mitolojik çağ, farklı sanatçıların bir nesneyi ya da konuyu kendi eserlerine yansıtırken onun farklı noktalarına yoğunlaşmaları gibi farklı tarihsel zeminlerde de mitin bir noktasına dikkat çeker. Brecht'in tiyatroda milat olması bu yönleriyle bakıldığında hiç de tesadüf değildir. Bugün artık şu açıktır ki mit, sadece bir giz ve esrar değil bir bütün olarak "anlama" ulaşma çabası olarak okunmalıdır. Özellikle de bugünkü dönemde mit'ten anlaşılması gereken budur; yeniden bir derinlik yaratmak, anlam üretmek ve esasen anlatı kurup o anlatıyla okura/izleyiciye seslenmektir.

Günümüz toplumlarının bilinç yapısında mitoloji her daim yaşamaya devam eder. Sanatsal alanda kendisini yeniden-üreten mitler, toplumsal evrimle beraber değişim ve dönüşüm geçirirler. Fakat bunun dışında mitler toplumsal anlamda ideolojiye eklemlenirler ve modern toplumlarda mitoloji, ne kadar 'doğal' ve "olumlayıcı" gözükse de artık ideolojinin bir öğesidir. Sadece bir öykü, bir mesel, bir anlatı değildir. Bu anlamda da mitin siyasal bir ideolojiye dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

KAYNAKÇA

Arıcı, Oğuz. (2012) *Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı* Üzerine, www.iudergi.com/tr/index.php/almandili/article/view/15755 (01.06. 2012)

Althusser, Louis. (Mimesis 6) Materyalist Bir tiyatro üzerine Notlar, çev; Ç. Genç, H. Gürel, M. Öztürk, İstanbul; Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Aristoteles. (1993) Poetika, çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Brecht, Bertolt. (1990). Epik Tiyatro, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem yayınları.

----------(1975) Szuan'ın İyi İnsanı, çev: Adalet Cimcoz, İstanbul: İzlem Yayınları.

---------- (1997) Sanat Üzerine Yazılar, çev; Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları.

_____ (1997) Kafkas Tebeşir Dairesi, Bütün Oyunları 11, çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut.

_____(1993) Tiyatro İçin Küçük Organon, çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut.

Barthes, Roland. (1990) Çağdaş Söylenler, çev; Tahsin Yücel, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Candan, Ayşın. (1997) Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fischer, Ernst. (1995) Sanatın Gerekliliği, Çev; Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yay.

Güllü, Fırat. (1996) Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine, Mimesis Tiyatro-Çeviri- Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay, sayı: 6.

Karacabey, Süreyya. (2003) Modern Sonrasında Dramatik Metinler, Ankara: DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 15.

Nutku, Özdemir. (1985) Dünya Tiyatrosu Tarihi I, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sarıkartal, Çetin. (2010) Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak, Ankara: DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 29.

Şener, Sevda. (1992) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara: Adam yayınları.

_____(1982) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara: Adam Yayınları.

Temel, Tamer. (2011) Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" *Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi,,* İstanbul: sayı.17.

Tuncay, Murat. (2010) Sahneye Bakmak I, İstanbul: Mitos boyut.

Wright, Elizabeth. (1998) Postmodern Brecht, Çev; Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Dost Kitabevi yay.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

Kavramlarını Hannah Arendt
ile Okumak", *Tiyatro*

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

ANKARA
ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-
COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TİYATRO BÖLÜMÜ

TİYATRO ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Hakemli Dergi

Sayı:35

Ankara

2013/1

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM GEÇMİŞTİR

Tiyatro Araştırmaları Dergisi

Sayı: 35 Number: 35 - Yıl: 2013/1

Yayın Sahibinin Adı
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Adına Fakülte Dekanı Prof. Dr. abdülkadir güler

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Doç. Dr. N. Selda Öndül

Yayın İdare Merkezi Adresi
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, 06100 Sıhhiye, Ankara-TÜRKİYE

Sürdürüm ve İletişim

dtiyatro@humanity.ankara.edu.tr

URL
http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13

Yayın İdare Merkezi Telefonu
(90) 3123103280/1624

Fax
(90) 312 310 57 13

Yayının Türü
Yerel Hakemli Süreli Yayın

Basımcının Adı
Ankara Üniversitesi Basımevi, İncİtaş Sokak No: 10 Beşevler-Ankara

Basımcının Telefonu
0312 213 66 55

Editör
Doç.Dr. Selda Öndül/seldaondul@gmail.com

Editör Yardımcıları
Doç.Dr. Beliz Güçbilmez/bgucbilmez@gmail.com
Doç.Dr. Süreyya Karacabey/skaracabey@gmail.com

Basıma Hazırlayan
Doç.Dr. Beliz Güçbilmez
Kadir Şahin

Düzelti Araş.Gör.Dr. M.Elif Tüfekçi
Araş.Gör. Şâmil Yılmaz

Danışma Kurulu Prof.Dr. çetin sarıkartal
Prof.Dr. Neşe Taluy Yüce
Prof.Dr. Sevda

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM GEÇMİŞTİR

Şener Prof.Dr.
Murat Tuncay
Doç.Dr. Nur Gökalp
Akkerman
Doç.Dr. şebnem
atakan Prof.Dr
semih çelenk
Prof.Dr. Ayşe
Çakır-İlhan

doç.dr. kerem
karaboğa Prof.Dr.
Nurhan Karadağ

Tasa
rım Canis
Döşemeci
Ali
Houshıary
R.Fatih
Zorcan
free.lance.graphıc.desıgn.studıo

ISSN: 1300-1523

© Tiyatro Araştırmaları Dergisi Tiyatro Araştırmaları Dergisi yılda iki kez, güz ve bahar sayıları olarak yayımlanan hakemli bir dergidir. Yayımlanan yazılar izinsiz kopyalanamaz, çoğaltılamaz, yeniden yayımlanamaz. Yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlara aittir. Dergide hakem denetiminden geçmeyen yazılar (çeviriler, röportajlar, oyun metinleri vs.) ayrı bir bölümde sunulmaktadır.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

Tiyatro Araştırmala
Dergisi

Sayı 35

2013/1

Tiyatro Araştırmaları dergisi

ANKARA
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
UNIVERSITY FACULTY OF DİL ve TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TİYATRO BÖLÜMÜ
LANGUAGE, HISTORY and GEOGRAPHY
THEATRE DEPAR

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

Makaleler Bertolt Brecht; Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir

7 *Tülay Yıldız Akgül*

Stanislavski Sistemi Ve Metot Oyunculuğu'nun
23 Aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması
Nazım Uğur Özüaydın

J. Derrida ve A. Artaud:
37 Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi
Canan Yarar

Oyun ve Tiyatro Pedagogu:
53 Alanı, İşlevi
Kadir Çevik

Katkılar

Franz Xaver Kroetz'ün Epizodları
69 Çeviri Üzerine Yorum
Adımlar (Epizod 1)/ Türk Alamancası(11. Epizod)/ Eve Dönüş (14. Epizod)
Nazire Akbulut

Neden Tavtati Kütüpati?:
93 Bir Oyunun Sahnelenme Süreci
Nurhan Tekerek

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKLM GEÇMİŞTİR

Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 35:2013/1 • ISSN: 1300-1523