

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BERTOLT BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK
TİYATROSUNA ETKİLERİ

CEM AYKUT

KKTC – LEFKOŞA

2016

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BERTOLT BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK
TİYATROSUNA ETKİLERİ

CEM AYKUT

DANIŞMAN

DOÇ.DR ZERRİN AKDENİZLİ

KKTC – LEFKOŞA

2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi / Proje olarak sunduğum ‘ ‘ BERTOLH BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK TİYATROSUNA ETKİLERİ ‘ ‘ adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/01/2016

Cem AYKUT

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****BERTOLT BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK TİYATROSUNA ETKİLERİ****Cem AYKUT****Yakın Doğu Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Tiyatro Anabilim Dalı****Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Programı**

Bertolt brecht “ Eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro olarak epik tiyatroyu kuramsal ve uygulayımsal olarak temellendirmiş ; başlıcalıkla Meyerhold ve Piscator deneyimlerini özümseyerek, yepyeni bir tiyatro deneyiminin ufuklarını açmıştır. “Aristotelesçi olmayan tiyatro” ve dramaturgi anlayışını temellendirmiş, kuramsallaştırmış ve yöntemleştirmiş olan Brecht, bu bağlamda, öğretisel oyun kavramını getirdiği kadar, epik sahneleme, epik sahne tasarımı,epik müzik ve epik dramaturginin ilkelerini de koymuş; epik tiyatro ile Aristotelesçi tiyatro arasındaki karşıtları kuramsal olarak gerçekleştirmiş, sahneyi değiştirebilirliğinin ortamı olarak almıştır.”

Brecht, getirdiği kuramlar ve oyunları ile tiyatroya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Brecht kendisine kadar süregelen tiyatro anlayışını kökünden yıkmış, epik tiyatro kuramları ile Göstermecî Epik tiyatronun temellerini atmıştır. Brecht’ in söyleyecek çok sözü seyirciye göstermek istediği pek çok şeyi vardı. Brecht, seyircinin gözünü boyayıp alkış toplamak değil, seyircinin kafasına yönelmek istiyordu. Seyirciyi koltuğunda uyutmak yerine her an seyirciyi ayık tutmak, seyircinin kafa yormasını, düşünmesini, fikir üretmesini, olaya eleştirel bir gözle bakmasını istiyordu. Bu yüzden Çin ve Japon tiyatrosundan esinlenerek çağdaş verilerde kullanılarak epik tiyatronun kuramlarını oluşturdu.

Brecht Oyunun sonunda seyirciyi dünya içinde aktif yapmaya çalışır. Bu, Brecht' in “Aristoteles Draması” dediği etkiden farklıdır. Bu tür oyunlar seyirciyi “işin içine katar” onları oyunun eylemiyle bütünleştirir, onları kişisel karakterlerle tanımlar, politik yargı için kapasitelerini duyguyla gölgeler. Brecht, daha fazla iyimser olanaklar sunan, ilerici ve belirleyici olmayan bir oyun tercih eder. Bu yüzden dramlarını seyircinin özgürlüğüne çağrıda bulunan, sahneleri birbirinden zaman aralıklarıyla ayıran bir yapıda yaratmıştır, böylece oyunları Alman yazarın belirttiği gibi konuya bağlı ve seyircinin düşünmeye zamanı olacak şekildedir.

Brecht, “bir sahne diğerini hazırlar” yerine ;“Her sahne kendi içindedir” der.

ABSTRACT**Master's Thesis****BERTOLT BRECHT AESTHETICS AND ITS İMPACT ON TURKİSH
THEATER****Cem AYKUT****Near East Universty****Graduate School of Social Sciences****Tiyatro Anabilim Dalı****Department of Dramaticel Writing and Dramaturgie**

BertoltBrecht “has found epic theatre both theoretically and practically as critical socialist realist theater; by assimilating the experience of Meyerhold and Piscator mainly, he has opened the horizon of a new theatre. Brecht who has found, theorized and methodized a " Non- Aristotelian" approach to theatre, in this context, as he introduced the concept of doctrinal plays, he also put the principles of epic staging, epic stage design, and epic music and epic dramaturgy; by theorizing the contradictions between Aristotelian drama and epic theater, he took the stage as the deform-ability of the environment .”

Brecht has brought a new perspective to theatre through his theories and plays. Brecht has demolished the concept of conventional theater and with the help of epic theater theory he has laid the foundations of the demonstrative theater. Brecht had a lot to say and a lot to show the audience. Brecht did not aim to paint the eyes of the audience to be applauded, he targeted the audience 's head. Rather than keeping the audience in sleep at their seats, he instead wanted to keep the audience awake in every moment, he wanted the audiences to meditate, generate an idea and

look with a critical eye. So he created the theory of the epic theater using contemporary data inspired by the Chinese and Japanese theater.

Brecht tries to make the audience active in the world at the end of the play. This is different from the effect of "Aristotelian drama". Such plays try to integrate the audience with the action of the play, identify them with personal character and cloud their capacity for political judgment by their feelings. Brecht offered more optimistic possibilities, preferred a non-progressive and decisive play. So as the German author specified, he created his dramas to establish distinctive structure dependent on the theme which separates the scenes with the time interval to allow a calling for the audience's freedom to think.

Brecht, instead of "every scene prepares another" says "Each scene is in itself".

ÖNSÖZ

BertoltBrecht'i anlamak ve anlatmak... Tiyatroda bir devrim yaratmış bu adamı özümsemek ...Kitaplarını , oyunlarını okuduğum ve hayranlık duyduğum , hem siyasi hem de dünya görüşü olarak da benimsediğim adam BERTOLT BRECHT...Sanatı ve sanatçıyı , toplumları , siyasileri ve hatta kendini bile eleştiren biri O ...Hitler rejimine karşı çıkmış , onu alkışlayan sanatçılara da şöyle demiştir “Sizler şu anda batmakta olan bir geminin duvarlarına çiçek resimleri çiziyorsunuz ve bunun da adına sanat diyorsunuz !” ...Bertolt Brecht herşeyin insanın elinde olduğunu düşünen bir yazardı ve bunu da şu sözüyle doğrulayabiliriz “ Yazıklar olsun kurtarıcı bekleyenlere ; Kurtuluş yok tek başına ya hep beraber ; ya hiç birimiz”...

Bu çalışmada bana yardımcı olan ve tezimin danışmanlığını üstlenen sevgili hocam Doç.Dr. Zerrin Akdenizli'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim...

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xii
EKLER LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BERTOLT BRECHT'İN TİYATRO ESTETİĞİ

1.1.Bertolt Brecht'in sanatının biçimlenmesine etki eden siyasal ,toplumsal ve kültürel ortam.....	5
1.2 BertoltBrecht'in Epik Tiyatro Kuramı.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

2. BERTOLT BRECHT OYUNLARINA GENEL BAKIŞ

2.1 .İlk Ş iirler, ilk oyunlar, ilk girişimler (1898-1930).....	22
2.2. Didaktik Oyunlar ve İlk Sürgün Yılları (1930).....	27
2.3. Epik Oyunlar, Amerika Sürgünü, Dönüş ve BerlinerEnsemble'nin Kuruluşu (1938-1956).....	31
2.4. Epik Tiyatro'da Yabancılaştırma, Dramatik Yapı, Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni, Müzik, Yeni Oynayış Biçimi.....	37
2.4.1 Sahne etmeni olarak yabancılaştırma.....	39

2.4.2 Epik Tiyatroda Dramatik Yapı.....	42
2.4.3 Oyun Dilinde Yabancılaştırma.....	44
2.4.4 Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni.....	46
2.4.5. Yabancılaştırmayı Sağlayan Bir Başka Öge: Müzik.....	47
2.4.6 Yeni Bir Oynayış Biçimi.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK TİYATROSUNDA BRECHT ETKİLERİ

Türk Tiyatrosunda Brecht etkileri.....	52
3.1.Brecht'in oyunlarının Türkiye'de alımlanması.....	57
3.2.Sahneleme.....	59
3.3.Çeviriler.....	64
3.4.Uyarlamalar.....	66
3.5.Yabancılaştırma Tiyatrosunun Yerli Yazarlar Üzerine Etkisini Anlatan Bir İnceleme Örneği.....	68
3.5.1 Vasıf ÖNGÖREN - Haldun TANER.....	68

SONUÇ.....	74
------------	----

BERTOLT BRECHT ŞİİRLERİNDEN ÖRNEKLER.....	79
---	----

BERTOLT BRECHT SÖZLERİ.....	89
-----------------------------	----

KAYNAKÇA.....	91
---------------	----

EKLER.....	98
------------	----

TÜRK TİYATROSUNDA OYNANAN BAZI BRECHT OYUNLARINDAN AFİŞ ÖRNEKLERİ

EK 1: BertoltBrecht.....	ek s.1
--------------------------	--------

EK 2:ArturoUi'nin Önlenebilir Yükselişi.....	ek s.2
--	--------

EK 3: Kafkas Tebeşir Dairesi.....	ek s.3
EK 4: Üç Kuruşluk Opera (1).....	ek s.4
EK 5: Cesaret Ana ve Çocukları.....	ek s.5
EK 6: Aslan Asker Şvayk.....	ek s.6
EK 7: Brecht Kabare.....	ek s.7
EK 8: Ben BERTOLT Brecht.....	ek s.8
EK 9: Üç Kuruşluk Opera(2).....	ek s.9
EK 10: Üç Kuruşluk Opera (3).....	ek s.10
EK 11: Üç Kuruşluk Opera (4).....	ek s.11
EK 12: Carrar Ana'nın Silahları.....	ek s.12
EK 13: Sezuan'ın İyi İnsanı.....	ek s.13

KISALTMALAR

akt. Aktaran

C. Cilt

ev. Çeviren

der. Derleyen

s. Sayfa

ss. Sayfalar

A.g.e. Adı geçen eser

A.g.m. Adı geçen makale

A.g.y. Adı geçen yayın

EKLER LİSTESİ

TÜRK TİYATROSUNDA OYNANAN BAZI BRECHT OYUNLARINDAN AFİŞ ÖRNEKLERİ

EK 1: BertoltBrecht

EK 2: ArturoUi’nin Önlenebilir Yükselişi

EK 3:Kafkas Tebeşir Dairesi

EK 4: Üç Kuruşluk Opera (1)

EK 5: Cesaret Ana ve Çocukları

EK 6: Aslan Asker Şvayk

EK 7:Brecht Kabare

EK 8:Ben BERTOLT Brecht

EK 9:Üç Kuruşluk Opera(2)

EK 10:Üç Kuruşluk Opera (3)

EK 11:Üç Kuruşluk Opera (4)

EK 12: Carrar Ana’nın Silahları

EK 13: Sezuan’ın İyi İnsanı

GİRİŞ

“Tarafsız özne yoktur”¹

Tiyatronun işlevi, eylemi toplumsallaştıran bir dinamik olmasından geçer , bu da tiyatronun devasa öneminin altının defalarca vurgulanması anlamına gelir...

Bertolt Brecht’in tiyatrosu, ezilenlerin devrimci-politik tiyatrosudur. Bu bağlamda nasıl olur da, sanat siyasetten, insanlığın kurtuluşundan, devrimden söz etmez...

Albert Camus’nün, “Dünya aydınlık olsaydı, sanat olmazdı”... demiştir, fikir savaşını ortaya atarken ...

Siyasal iktidar sanata geçit vermiyorken; mesela tiyatro konusunda ekliyor Ayşegül Yüksel: “Bir yandan sanatçı özgürlüğü, öte yandan sahneler yok ediliyor”...Siyasal erkin ‘sahne sanatları’nı denetim altına alma eylemi, yaratıcı özgürlüğü sınırlama yönünde de sürüyor...”²

Hocaların Hocası” Sevdâ Şener şöyle demiştir :³ “Her zamankinden daha çok devrimci tiyatroya, sanata muhtacız,”

Evet, tiyatro politiktir. Tiyatro toplum için; özgürlük, eşitlik ve adalet eylemidir. Devrimci tiyatronun dili her zaman politiktir. Toplumdan uzak kalamaz, toplumdan kopuk ele alınamaz. Ezilenlerin devrimci-politik tiyatrosu, toplumu savunmadan politika yapamaz; yapmamalıdır...Aydınlanma ile ortaya çıkan burjuva tiyatrosuna dair ağdalı söylenceler bizlere devrimsiz bir devrimci tiyatro, politikasız bir politik tiyatroyu anlatıp dururken; “Tiyatronun siyasal-politik bir misyonu olabilir mi?” sorusuna: “Evet, elbette ve kesinlikle olur; olmalıdır da...” yanıtı verilmelidir.

¹Ayşegül Yüksel, “Siyasal Erk Sanata Geçit Vermiyor”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 22 Temmuz 2014, s.16.

² Tiyatro dünyasında “Hocaların hocası” lakabıyla tanınan Sevdâ Şener 86 yaşında yaşama veda etti. (“Hocaların Hocası Sevdâ Şener Hayatını Kaybetti”, **HürriyetGazetesi**, 23 Temmuz 2014, s.7.)

³Bahar Çuhadar, “Artık Sokak da Tiyatronun Araçlarını Kullanıyor”, **RadikalGazetesi**, 16 Mayıs 2014, s.21.

Tiyatro sahnesi hiçbir zaman politikaya sırt dönemez; kaldı ki, tiyatro düşünce üretmekle yükümlüdür. Onun için Brecht'in oyunları hâlâ yaşıyor.

Çehov'un, Meyerhold'un, Piscator'un, Muhsin Ertuğrul'un, Dario Fo'nun, Beckett'in, Augusto Boal'ın, Çiyiltepe'nin, Erkan Yücel'in, vb'lerinin olduğu yerde siyaset elbette vardır.

Tiyatronun siyasetten soyutlanması gerektiğinden söz edenler, onu işlevsizleştiren, apolitikleştirerek egemenlerin hizmetine sokanlardır...

Hannah Price, "Tiyatronun en iyi yaptığı şey, bir sürü insanın aynı anda empati kurabileceği anlar yaratmaktır," der.

Davey Anderson: "Dünya daha performatif bir yer hâline geliyor; sokak, tiyatrodan etkileniyor. Sokağın daha sanatsal olması çok güzel. Tabii insanların bir tiyatro oyununa gitmek ya da bir protestoya katılmak arasında seçim yapması gereken anlar da olacaktır. Belki oyundan çıkıp bir protestoya katılmak isteyecekler... Tam da bu yüzden tiyatro bence şu anda en canlı sanat formu. İnsanlardan gelip bir şeye tanıklık etmesini istemiyoruz sadece; 'Gelin, bu işi bizimle yapın' diyoruz. Sahnede, yazdığımız sözleri söyleyecek sanatçılar olacak ama siz de birer performansçı olabilir, farklı mekânlarda sözünüzü söyleyebilirsiniz"!⁴

Tiyatro sanatı, her dönemde, güçlünün karşısında haklının yanında olup, buyurganların şiddetine karşı evrensel insanlık değerlerini savunan, tüm baskılara karşı kendi dilini konuşma hakkını ödünsüz bir biçimde savunmak zorundadır, çünkü bu, tiyatro sanatı açısından varoluşsal bir sorundur.

Sanat, özellikle de tiyatro sanatı, toplumsal anlamını, yerini, varoluşunu ancak kendi estetik normları içinde böyle sorular sormayı sürdürdükçe koruyabilir. Onun için hiç kimse, hiçbir siyasal iktidar sanatçıdan, hele tiyatro sanatçısından sorularını sormaktan vazgeçmesini beklememeli; tiyatro sanatını temsil etme iddiasındaki sanat kurumları da siyasal iktidarlara empati çağrılarını yapmamalıdır. Burada konu, iktidarda şunun veya bunun olması değildir; sanat tüm siyasi erk

⁴Neşe İdil, "12 Milyar Dolarlık Müzayede Rekoru", **Taraf Gazetesi**, 16 Şubat 2014, s.7.

mekanizmalarının dışında kalması gereken özerk alanını kendi elleriyle uzlaşma bataklığına sürükleyemez, çünkü uzlaşan sanat, sanat olmaktan çıkar...

“Yazarlar, hükümetlerin savaş yaptıkları kadar hızlı yazamazlar, çünkü yazmak düşünmeyi gerektirir.”

BERTOLT BRECHT

1.BÖLÜM: BERTOLT BRECHT'İN TİYATRO ESTETİĞİ

1.1.Bertolt Brecht'in Sanatının Biçimlenmesine Etki Eden Siyasal Toplumsal Ve Kültürel Ortam ...⁵

“Bertolt Brecht, 1898–1956 yılları arasında yaşamış, tiyatronun işlevini politize eden bir estetiğin, epik tiyatronun kurucusu, oyun yazarı, yönetmen ve şair.” Herhangi bir tiyatro ansiklopedisinde Brecht hakkında karşımıza çıkabilecek bilgiler bu şekilde özetlenebilir. Brecht anıldığında akla ilk gelen Epik Tiyatro kavramı ve bu kavramla ilişkili bir takım tanımlamalardır. Bertolt Brecht, asıl adı Eugen Berthold Friedrich Brecht; (10 Şubat 1898 Augsburg-14 Ağustos 1956 Berlin). Brecht, Almanya'nın taşra kentlerinden Augsburg'ta bir kâğıt fabrikası müdürünün oğlu olarak dünyaya gelir. Gençlik yıllarında içinde yaşadığı kent-soylu dünyanın aktörel ölçütlerine başkaldırmak ister.⁶ Ortaöğrenimini Almanya'nın savaşa hazırlandığı yıllarda yapar. Lise yıllarında anarşist şiirler yazar ve kentin radikal dergilerinde yayınlanır. Bu ilk edebi girişimi, Alman milliyetçiliğini küçük düşüren bir denemedir ve karşılığı bir kınama cezasıdır. Edebiyata ve tiyatroya büyük ilgi duymasına karşın 1917'de Münih'te tıp fakültesine kaydolar. Savaş sırasında cephe gerisindedir, bir hastanede görev yapar. Bu sırada edebiyatla ilgilenmeye devam eder. Prof. Dr. Esra Biryıldız'ın, “Sinemada Akımlar” adlı eserinde Almanya'yla bu dönemle ilgili tespitleri şöyledir: “Almanya'da yüzyıllar süren feodal yapı, başarısız Alman Cumhuriyeti, ardından gelen Hitler, kısacası uzun süren totaliter yapı bireylerin bilinçlerini, benliklerini derinden kuşatmış ve onların yaşadıkları reel-yaşamı yanlış algılar duruma düşmelerine neden olmuştur. İnsanlararası doğrudan ilişkilerin bulunmadığı, gitgide şeyleşmiş bir toplumda her insanın sosyal bir atom durumuna geldiği bir yapıda hiç yakalayamadıkları özgürleşim ümitlerini de yitirmiştir. Kapitalizmin katı kuralları içinde yoğun otoritenin yaşandığı durumlarda insanlararası nasıl yaşamı algılayacak ve özgürleşecektir.”⁷

⁵ÖzdemirNutku, **Türkiye’de Brecht: Özdemir Nutku’nun Türkiye’de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht’in oyunlarından ezgiler**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1999, ss. 12-43’den derlenerek yazılmıştır.

⁶“Bertolt Brecht’in 102. Doğum Yılı Kutlandı”**Cumhuriyet Gazetesi**

⁷ Esra Biryıldız, “Sinemada Akımlar” 3. Baskı, İstanbul: Betaş Yayınları, 2002, s. 38 .

Bilimsel atılımlardaki çalışmalar, Brecht'in doğumundan hemen hemen 3-4 yüzyıl kadar önce Kopernik-Brach-Kepler Evren Teoremleri ile başlamıştır ve Brecht'e kadar sınıai-toplumbilim gibi dallarda kullanılmışsa da, sanatlarda ya hiç kullanılmamış ya da çok az kullanılmıştır. Brecht bilimsel sanatı ilk var edenlerdendir ve onun büyüklüğü temel olarak buradan kaynaklanmaktadır. Brecht, Marksist estetikle temellenmiş bir dram kuramı geliştiren ve böylelikle toplumda olmasa bile modern tiyatrodaki devrim yapan Alman yazar ve yönetmendir.⁸

Brecht'in komünist eğilimleri ve II. Dünya Savaşı sonrasının Doğu Berlini'nde geçirdiği yaşamı, onu dünya genelinde Marksistler için kültürel bir ikon haline getirmiştir.⁹Brecht'in Marksizm'le ilişkisi son derece önemli ve ileri derecede karmaşıktır. 1920'lerden, öldüğü 1956 yılına kadar kendisini Marksist olarak tanımladı, II. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'ya döndüğünde Demokratik Almanya tarafını tercih etti, burada aktris eşi Helene Weigel ile birlikte ünlü Berliner Ensemble tiyatrosunu kurdu ve sonunda kendisine bir devlet tiyatrosunun yönetimi verildi. Yine de Brecht'in Ortodoks Marksist yetkililer ve doktrinle ilişkisi genellikle bir çatışma barındırdı ve eserleri ve işi de ileri derecede kendisine özgüydü.

Gençliğinden beri gelen anti-burjuva bir yapıya sahip olan Brecht, genç bir adamken Bolşevizm'i de reddediyordu. 1918 Almanya Devrimi'ne kararsızlıkla yaklaşmış ve cumhuriyetin fırtınalı ilk yıllarında kendisini edebiyata ve politik olmayan faaliyetlere adanmıştı. Örneğin, Günlükler'inde, 1920 yılında Sovyetler Birliği'nde tartışıldığını duyduğu sosyalist düzen konseptiyle ilgili olarak duyduğu tepkiyi dile getirmiştir. Bolşevizme karşı negatif izlenimlerini ifade ederek sosyalizm'dense yenibirotomobili tercih edeceğini söylüyordu!¹⁰1920'lerin ortalarında, Berlin'de, Brecht Marksizme ilgi duymaya başladı. Seçkin solcu arkadaşlar ve sanatçılardan oluşan geniş bir çevre ile ilişki kurdu ve Leon Feuchtwanger, Fritz Sternberg, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Alfred Doblin, Hans Eisler, ve Erwin Piscator gibi arkadaş ve katılımcılarla yaptığı tartışmalarla Marksizm hakkında bilgi sahibi oldu. Kendi sözlerine göre, Piscator ile birlikte

⁸Elizabeth Wright, Postmodern Brecht, Ankara: Dost

⁹Elizabeth Wright, a.g.e. s. 9.

¹⁰Douglas Kellner, **Brecht'in Marksist Estetiği**, <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.html> (erişim tarihi: 8.03.200 5).

1926-1927 sezonunda oynanmasını planladığı, Chicago tahıl piyasasına dair bir oyunla ilgili olarak iktisat bilgisine ihtiyacı vardı. Bitmeyen oyun “Wheat – Buğday”, buğdayın satışı ve dağıtımı ile ilgili bilgiye ihtiyaç duyuyordu. Brecht, tahıl komisyoncuları ile fazlasıyla konuşmuş olmasına rağmen, onların kendisine buğday piyasasının nasıl işlediğini ve tahıl piyasasının standart ekonomi ve iş dünyası diliyle halen anlaşılmaz kaldığını söylüyordu.¹¹

Toplumsal kavgaların ve dönüşümlerin çok ani yaşandığı, gündelik hayata da, sanata da doğrudan etkide bulunduğu bir dönemde yaşamış ve yazmış olan Brecht; tiyatro anlayışını sürekli gözden geçirmek zorunda kalmıştır. Tiyatro yapma koşulları sürekli değişir. Onun farklı tarihlerde yazılmış iki yazısını okuduğunda, insan iki ayrı yazarın polemiğiyle karşılaşılıyor hissine kapılır. Yani, Brecht, Brecht’i yadsıyacaktır. Dolayısıyla; Brecht’in oyun yazarlığı ve tiyatro anlayışı üzerine çalışılırken referans alınması gereken nokta, onun teorik yazılarından çok oyunları olmalıdır.

1.2 Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramı

Brecht, estetik kuramını 1920’lerden başlayarak, 1956’daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht’in estetik kuramı bugün “epik tiyatro” ya da “diyalektik tiyatro” deyişleriyle anılmaktadır. Kuşkusuz, “diyalektik tiyatro” kavramı, Brecht’in estetik kuramını anlatma bakımından, “epik tiyatro” kavramından daha yetkin ve verimlidir. Temelinde diyalektik tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse, “diyalektik tiyatro” olarak adlandırılması en uygun olacaktır. Ancak, “epik tiyatro” kavramını tümüyle terk etmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi, ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki, Brecht’in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır.¹²

Brecht’in estetik sunumu “tarihten yola çıkan bir tasarımlayımın (imaginatin) ürünüdür.” Tarihe farklı açıdan bakabilmek için, tarihin sürecinin farklı

¹¹Douglas Kellner, a.g.m. s. 3.

¹²Douglas Kellner, a.g.m. s. 4.

değerlendirilmesi gerekirdi, Brecht bunun da ancak trajedi / trajik olanın eleştirisiyle olanaklı olacağını gösterdi. Ona göre W. Benjamin'e "tarih geçmiş teki gibi büyük kararlarla, dramatik davranışlarla değil; önemsiz gibi görünen, tek tek kalmış gibi görünen kararlarla, davranışlarla değiştirilebilecektir günümüzde."¹³ Platon, tragedyayı sona erdirmişti, Brecht, Platon'un yapıtlarından yola çıkarak epik tiyatro düşüncesini oluşturduğunda, sadece sanatçıya siyasal bir rol kazandırmakla kalmaz, "sanatçıyı toplumdan dışlanmış biri olma durumunda kurtarır." Doğu içeriğinin yaslandığı anlatım tekniğini bulan sanatın görevi, sanatçıyı olduğu kadar toplum hayatını daözgürleştirmeye yardımcı olması, hayatın olguları arasındaki görülemeyen siyasal bağlantıları ortaya çıkarmasıdır.¹⁴

Brecht, kendi tiyatro türünü 1920'li yıllarda "Epik Tiyatro" diye adlandırdı; bu tür tiyatro yapmanın çıkış noktası oyuncunun oyunuyla izleyiciyi de anlatıya dönüştüren öyküler anlatmasıydı. Daha anlatının, yani öykünün, tiyatronun yüreği olduğuydu. Bu noktada Brecht, Aristoteles ile uzlaşır. Daha sonraları 1950'li yıllarda, Almanya'nın doğusunda gerçekleşen toplumcu dönüşümlere yönelik şiirsel bir biçim bulmak amacıyla uğraş verdiğinde "Diyalektik Tiyatro"dan söz etti Brecht. Tiyatro çalışmalarının son yıllarında düşünselizlenimlerle temel hazları (yani saflık) birleştirmeyi denedi, "Diyalektik Tiyatro" tanımlaması da düşündükleriyle tam bir örtüşme sağlamıyordu. Son olarak Brecht, her halükarda büyük bir özenle "Düşünsel Halk Tiyatrosu"ndan söz ediyordu.¹⁵ Brecht tiyatrosu, ister alışkanlıktan gelsin, ister gündelik yaşamdan, rutin ve ideolojiden olsun, durağan olan her şeyi devinime geçirme denemesidir.¹⁶ 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

¹³Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, 3.basım, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 1963, s.47.

¹⁴Ünsal Oskay, **Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin, Yazko** Çeviri, Mart-Nisan 1984, sayı: 18, s. 96.

¹⁵Ünsal Oskay, **Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin, Yazko** Çeviri, Mart-Nisan 1984s. 101.

¹⁶Ünsal Oskay a.g.y 102

meraklı bakış, izleyicinin sahneyi incelerken meraklı bakışı, gösterilen her şeyi bir olay gibi gösterebilir, yani devinime geçirebilir. Hatta durağanlığı bile...¹⁷

Bu gelişme, bir açıdan, Roland Barthes'ın ifade ettiği gibi, "Temel olarak Brecht'in büyüklüğü, eşsizliği, Marksizm'i geliştirmesidir." düşüncesine varılmasına yol açacaktır. Belki bu nedenle Marksçı (diyalektik materyalizmle tanışmış) bir dünya görüşü, felsefi donanımı olmayan izleyici açısından, Brecht oyunlarının anlaşılması da zor olmuştur. "Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi," sözü bu zorluğun gerisindeki sorunsalı yansıtır. Ancak belirtmeli ki, sanatsal görüntüde, tümüyle karşı olduğu kavramın Katharsis olduğu çok açık olmasına karşın, Einfuhlung (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) başta olmak üzere geleneksel tiyatronun taşıdığı estetik değer / kavramlara tümüyle karşı çıkmamış üretkenliği eğlencenin temel kaynağı kılan bir tiyatronun, onu aynı zamanda kendine konu yapmasını onaylamıştır.¹⁸ Kaldı ki, Brecht'in estetik kuramı, temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme anlatımcı yapı, göstermecî oyunculuk gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. O izleyiciden toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için, sanat yapıtını bir araç olarak kullanmasını bekler.¹⁹ Brecht "Tiyatro için Küçük Bilgi Aracı" adını verdiği ve Aristoteles'in Poetika'sına paralel olarak 77 paragrafta bütünlendiği ve düşüncelerini ilettiği kitabını 1948 yılında bitirdi. Bu kitabın Önsözü'nde, o, yapılan savaş ın, tiyatronun bilimsel çağa uygun yolda ele alınması için gerekli olduğunu belirtir. "Tiyatroyu, estetik bir tartışma açısından uygun olduğu oranda, bir eğlence yeri olarak kabul edelim, ama ne çeşit bir eğlencenin bize en uygun olduğunu keşfedelim." 1950 yılından sonra "Epik" terimini "Diyalektik" olarak değiştirmenin daha doğru olacağına inanan Brecht, hangi çeşit eğlencenin doğru olacağını da şöyle belirtir: Bu, "dünyanın değişkenliğini" gösterecek olan bir "eğlencedir "; kısacası diyalektik tiyatrosunun kesin belirgin bir ereği olacak ve "özellikleri bilinçli bir yolda diyalektik birimler olarak tiyatronun ilk biçimlerinden geliştirerek yeni baştan

¹⁷Manfred Werkwerth, **Brecht'le Havana'da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, İstanbul, 2006 s. 43.

¹⁸Manfred Werkferd a.g.e.s.50

¹⁹Oğuz Makal, "Brecht'e gözlerini kapamak", **Radikal Gazetesi**, 25 Mart 2007 Pazar, s. 14.

varetmek ve onları eğlenceli bir duruma getirmek” gerekecektir. Böylece, “Bilim çağının tiyatrosu diyalektiği hoşlanılır bir duruma getirecektir” çünkü “bütün sanatlar en üstün sanat olan yaşama sanatına hizmet eder.”²⁰ Bu 77 paragraflık çalışmasının 4.sünde şunları söylüyor: Bunun gibi eskiler, Aristoteles’e göre, tiyatrolarından insanları eğlendirmesini beklemişlerdir yalnız, ona bundan ne daha yüce, ne daha alçak bir işlev yüklemişlerdir. Tiyatro dinsel törenlerden çıkmıştır demekle, tiyatro niteliğini dinsel törenlerden ayrılıp çıkmakla kazandığı belirtilmektedir; bu ayrılıp çıkış sırasında tiyatronun dinsel törenlerin işlevini değil, salt bunlardan duyulan hazzı beraberinde götürdüğü kuşkusuzdur. Aristoteles’in katharsis’i, yani korku ve acıma duygusuyla ya da korku ve acıma duygusundan arınmak da, yalnız eğlenceli biçimde yapılmayıp daha çok eğlendirme amacınayönelik olarak gerçekleştirilen bir yıkanıp arınmadır. Tiyatrodan bundan fazlasını istemek ya da ona bundan fazlasını bağışlamak, tiyatronun amacını hayli düşük düzeyde saptamak demektir.²¹ Ayrıca, 9. paragrafa da göz atmakta yarar görüyoruz. Şurası da göz önünde tutulmalıdır ki, hayli değişik türdeki görüntülerden duyulan haz, asla görüntülenene benzerlik derecesine bağlı olmamıştır. Gerçekle uyuşmazlıklar, hatta gerçeğe düpedüz aykırılık, yeter ki uyuşmazlıklar belli bir tutarlılık gösterebilir ve aykırılık aynı türdenliğini korusun, seyircileri pek, hatta hiç rahatsız etmemiştir. Bin bir edebi ve tiyatral araçla sağlanan olayın akışının bir zorunluluk yanılsamasını seyircide uyandırması yeterli sayılmıştır. Öykülenen olaydaki başkişilerin güzelim ve yüce duygularını kendimize maletmeye çalışarak, Sophokles’in ruhsal arındırmalarını, Racine’nin özveri ve Shakespeare’in cin çarpmışlık taşan sahnelerinin bir asalak bir zevkini çıkarmaya çalışırken bizlerin de yaptığı söz konusu uyumsuzlukları seve seve görmezden gelmektir²²

Özdemir Nutku, “Galileo’nin Yaşamı” başlıklı makalesinde Brecht’in “Epik” teriminin yerine “Diyalektik” teriminin kullanımı ile ilgili şunları söyler: “Brecht’in Epik Tiyatro kavramını “Diyalektik Tiyatro” olarak değiştirme isteği 1950 yılında başlar. Diyalektik Tiyatro, anlatım ögesini yine kullanacak, ama kesin ve belirgin bir

²⁰Özdemir Nutku, “Epik Tiyatro Üzerine”, 19 Haziran – 3 ve 17 Temmuz 1976 tarihli **Cumhuriyet Gazetesi** yazılarından aktaran Nutku, s. 12.

²¹ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 10.

²²Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 11-12.

ereği olacaktı. Özellikleri bilinçli bir yolda diyalektik birimler olarak tiyatronun ilk biçimlerinde geliştirilerek yeni baştan ortaya çıkartmak ve onları eğlenceli bir duruma getirmek zorunluydu; geliştirme işlemi, “sosyalizm klasiklerinin diyalektiği ile yapılacak ve böylece “dünyanın değişkenliği eğlenceli bir yolda gösterilecekti,” Bunun için de, insanlara ve eylemlere ilişkin çelişkiler anlaşılır ve kesin bir yolda gösterilmeliydi. Çünkü yabancılaştırma teknikleri ile “insanların birlikte yaşamalarındaki çelişkiler ve gelişmeler” belirtilecek ve diyalektik, “öğrenmenin, eğlencenin bir kaynağı” durumuna getirilecekti. Brecht, bu konuda Küçük Bilgi Aracı’na bir “Ek” yazmıştır: “Bilim çağının tiyatrosu diyalektiği hoşlanılır bir duruma getirecektir. Bütün sanatlar en üstün sanata hizmet eder. Bu en üstün sanat da yaşama sanatıdır.” Yazarın, sonradan “Diyalektik Tiyatro” olarak üzerinde çalışmaya başladığı türün bazı düşünceleri daha onun 1931’de yazdığı Diyalektik Dram Sanatı Üzerine Notlar başlıklı denemesinde ve 1939-1941 yılları arasında yazdığı Diyalektik ve Yabancılaştırma adını verdiği tezinde vardır. Bu yazılarda çağdaş tiyatronun çağdaş gerçekleri yansıtması yönünden diyalektiğin zorunlu olduğu üzerinde durulur.”²³Epik Tiyatro’nun sınırları en belirsiz, en kaba tanımıyla şöyledir: “İnsanların toplu eylemlerinin savaş , çıkar kavgaları, tarihsel olaylar, çağdaş sorunlar örneklendirildiği ve tartışıldığı tiyatro.” Bu tiyatro anlayışında Yabancılaştırma biricik koşuldur ve tiyatronun oyunculuk, rejî, dekor, müzik gibi bütün öğelerine nüfuz etmelidir. Brecht, tiyatrodaki bir üsluplaştırmaya gidilmesi düşüncesinden “Tiyatro İçin Küçük Bilgi Aracı adını verdiği denemesinin 73. paragrafında söz eder: “Koreografiyi de yeni tiyatrodaki gerçekçi nitelikte görevler beklemektedir. ‘İnsanların gerçekteki gibi’ yansıtılmasında koreografinin hiçbir rol oynamayacağı görüşü, son zamanlarda içine düşülen bir yanılgıdır. Yaşamı yansıtan sanat, bunu özel birtakım aynalarla yapar. Oranları değiştiren değil, sahnedeki görüntülerden pratikte bir bilgi ve uyarı kaynağı olarak yararlanan seyircilerin gerçek yaşamda başarısızlığa uğramasına yol açacak gibi bunları değiştiren sanat gerçekçi sayılmaz. Ancak, stilizasyonun doğallığı yoketmeyip, tersine bunu güçlendirmesi gerekir. Her şeyi gestus’tan alan bir tiyatronun koreografisiz yapamayacağı kuşkusuzdur. Devrimlerdeki zarafet ve gruplandırmalardaki çarpıcılık, tek başına

²³Özdemir Nutku, “Galileo’nin Yaşamı”s.111

bir oyunu yabancılaştırabilir, pantomim konusundaki buluşlar ise öykünün sergilenmesine hayli yardım eder.”²⁴

Başka bir deyişle, eğer sanat, yaşamı yansıtıyorsa, bunu özel aynalarla yapar. Sanat, boyutları değişse bile, gerçek dışı olmamak; bu değişimi öyle yapmalı ki, seyirci bunu gerçek yaşantısı ile karşılayabilsin. Şurası kesin ki, üsluplaştırma doğal öğeyi yok etmemeli, tersine yoğunlaştırmalıdır. “Jestik olan” (Gestus) diyor Eisler, “Brecht’in dahiyane buluşlarından biridir. Tıpkı Einstein’ın ünlü formülü gibi bir buluş yapmıştır o.” Tiyatronun dili “Gestus”tur, (ayrıca bu sözü de Brecht bulmuştur) Gestus, bir insanın belirli bir durumda diğer bir insan karşısında aldığı ve o insanın tüm anlatım araçlarını belirlediği bir duruştur bu: Bedenin duruşunu, sesin tonunu, yaptığı el kol hareketleri ve yüz ifadesini, yani her şeyi belirleyen bir duruş . Ancak böylelikle, altına belirli bir gestus, yani somut bir duruma uygun düşen bir gestus yerleştirildiğinde, dil sahne üzerinde etkisini göstermeye başlar: kavga edilir, ikna edici olunur, aşağılanır, rica edilir, talep edilir, reddedilir, davet edilir, kaçırılır, uyarılır, emredilir, yağcılık yapılır, yargılanılır, güleryüzlü olunur.²⁵

Oyuncunun sahne tekniğinin, dramaturginin, sahne müziğinin, film kurgusunun ayrıntılı bir yolda ele alınması zorunludur ona göre, çünkü “Epik Tiyatro’nun temel düşüncesi seyircinin duygusundan çok aklına yönelmesi ile ortaya çıkabilir... Ama böyle bir tiyatro türü içinde duyguyu tümenden yadsımak da çok yanlış bir tutumdur.” (“Schwierigkeiten des epischen Theaters” Frankfurter Zeitung, 27 Kasım 1927).²⁶

Brecht’in epik kavramıyla anlatmak istediği şudur: biçimsel olaylar dizisi düşüncesiyle zaman, yer ve konu birliği gibi yapay sınırlamalar olmadan olayların dizisel kurguda anlatılması. O, henüz kuramlarını ortaya koymadan önce, epik tiyatro kavramı “anti-Reinhardt” ya da “anti-ekspresyonist” gibi dar anlamdaki bazı eğilimlerikapsayan belirsiz bir deyimdi. Brecht açısından bu kavramın açıklık ve kesinlik kazanması ancak 1930 yılından sonra olabildi. Brecht, o tarihlerde

²⁴Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 43.

²⁵Manfred Werkwerth, **Brecht’le Havana’da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, İstanbul, 2006 s. 46.

²⁶Özdemir Nutku, **Epik Tiyatro**, s. 39.

Piscator'dan ayrılmış , Üç Kuruşluk Opera'dan sonra ilk öğretici musikili yapıtlarını yazarken bu kavramı kesin temeller üzerine oturtabilmiştir...Epik Tiyatro kavramının temelinde, seyirciyi, sahnede gösterilecek olanlardan eleştirisel sonuçlar çıkarma yoluna götürme düşüncesi vardır. Duygular, bu yargısal işleme ancak yardımcıdırlar. Brecht'in en içten ereği, toplumsal gereği somut bir biçimde, yaşayan tablolar halinde canlandırmak, seyreden bu gerçekler üzerine düşünmeye ve yargı vermeye çekmek yozlaşmış toplum düzenini değiştirme doğrusuna erdirmektir.²⁷Epik Tiyatro kavramını Brecht açısından geliştiren üç önemli tiyatro anlayışı izleriz: Bunlar, "Gerçekçilik", "Dışavurumculuk akımları" ve "Çin Tiyatrosu"dur. Bunların ilki, yani "Gerçekçilik", Epik Tiyatro'nun öz-biçim alanına etkin olmuştur. "Dışavurumculuk", biçim ve söyleyiş yönünden bu tiyatroyu etkilemiştir. "Çin Tiyatrosu" ise kavram ve teknik yönünden fikir vermiştir. Özde gerçekçilik aynızamanda dekor ve sahne eşyalarında biçimsel bütünü getirmiştir. Episodik yapı, projeksiyon ve sinema, yararcı olma düşüncesi dışavurumcu anlayıştan alınmış ve geliştirilmiştir. Yabancılaştırma Etmeni, başka deyişle, duygulandırmak değil düşündürmek, illüzyon değil, bir davayı savunmak için gerekli kavram ve teknikler içinÇin Tiyatrosu örneklik etmiştir. Çin Tiyatrosu'nda oyuncu, bir karakteri canlandırmaz, anlatır. Kendisiyle rolü arasına bir uzaklık koyar.²⁸

Epik kavramının tanımlamasına, Aristoteles'in "Epik" açıklaması ile girmek doğru olur. Ona göre, "Epik şiirin özelliklerinden biri istendiği kadar uzatılmalıdır; öbür yanda, tragedya aynı anda geçen birçok olayı yansılayamaz, yalnızca sahnede oyuncular tarafından canlandırılan tek olayı verebilir.Epik, bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiir, birbirinden ayrı episodlarla süsler."²⁹

Epik, Goethe'ye göre, "her şeyden önce hareketi (faaliyeti) kapsar; tragedya ise acı çekmeyi(duyguyu). Epik şiir insanları kendi dışında ve ötesinde verir

²⁷ Özdemir Nutku, a.g.m., ss. 40-41.

²⁸Özdemir Nutku, "Galileo'nun Yaş amı", s. 42.

²⁹Aristo, **Poetika IV**, "Ş iirin Nedenleri ve Geliş imi", ss. 16-19.

(yabancılaştırma): söz gelimi, savaşlar, yolculuklar, fiziksel yoldan yapılan herhangi bir faaliyet gösterilir. Tragedya ise insanın kendi içine bırakılmışlığını verir; bunun için de tragedyanın aksiyonu daha dar bir çerçeve içine sığdırılabilir.”³⁰Episodlardan kurulu olan Epik Tiyatro, genel olarak anlatılan bir hikayeyi ele alır; ama ayrıntılar da dramatiktir. Her episod kendi içinde sürekli bir akım yaratır. Hareketler ve davranışlar ön düzeydedir; kişinin iç yaşamına ancak bu dıştaki davranışlar yoluyla gidilir. Oysa dramatik tiyatrodan baştan sona bütünlenen sürekli bir psikolojik gelişim görülür. İlk bakışta dramatik olan bu türde, içten dışa doğru bir gelişim vardır. Kişilerin psikolojilerinden dıştaki davranışlarına gidilebilir.³¹

Brecht’in, Aristoteles’in düşüncelerinin karşısına çıkışı “katharsis” kavramından dolayıdır. Katharsis (sözlük anlamı “tedavi”dir), seyircinin duygularını arayan vedamıtan bir estetik etkidir. Brecht, Aristoteles’in katharsis düşüncesini sağlıklı bulur; çünkü katharsis tek başına, seyircinin durumuna en ufak bir şey ekleyemez: Katharsis ancak, pratik bilgi aracılığı, nesnel ve yargıya dayanan bir açıklama ile anlam kazanabilir. Aristoteles ile Brecht’in dram sanatı anlayışını ayıran temel düşüncenin ışığında, Brecht’in seyircinin salt duygu yönelişini yeterli bulmayışı, hatta bunun seyirciye zarar verdiğine olan inancıdır. Brecht’in, usu ön düzeye alan tutumu bazı ön yargılı eleştirmenler tarafından başlarda yanlış yorumlanmıştır. Bunlar, Aristoteles’in temel yönelişini duygusal çekime bağlarken, Brecht’in usu ön düzeye almasını “soğurulmuş , kuru mantık” olarak nitelendirmişlerdir. Ancak bu temelden yanlış bir düşüncedir; çünkü Epik oyun böyle “kuru mantık” ile ortaya çıkarılmaya elverişli değildir. Başka deyişle, Epik Tiyatro yazarının “kuru mantık” kullanması hem dünya görüşüne, hem de ereğine aykırıdır. Brecht’in Aristoteles’e karşı çıkmasının bir nedeni, tiyatrodan olaylara karşı ön yargılarla ve önceden saptanmış değerlerle çıkan dramatik tekniği kullanmak yerine, seyirciyi olaydan uzaklaştırarak ve değerleri inceleme konusu yaparak, ona usunu kullanacak yeteneği, nesnelliği vermeyi yeğ tutmasıdır. Ayrıca, epik tiyatro kuralları, öyle duygusal ve mantıksal düşünce diye bir kategorileştirmeye gitmez (böyle bir düşünce sistemi ancak metafizik burjuva anlayışında vardır). Epik Tiyatro, ancak geniş düşünce ile

³⁰Özdemir Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 45.

³¹Özdemir Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 46.

kapalı düşünce (duyguların ardında gizlenen düşünce) arasında bir bağ bulmaya çalışır.³²Öyleyse, Epik Tiyatro, dram sanatında psikolojinin temeli değiştirmektedir. Böylece, dramatik tiyatronun karakter görüşü de değişir. Söz gelimi, Stanislavski, kişilerin kendi iç ve dış durumlarına bağlı olduğunu belirtir ve bir oyuncuya rol verirken, “bu karaktere geçmişini de ekle,” der.Bu yöntem, Brecht’e göre, dural (statik) olma tehlikesiyle karşı karşıyadır; çünkü oyuncuların kendilerini hazırlayışları, davranışlarla ve hareketlerle değil, düşüncelerdir. Bu yöntemde nesnel olandan değil, öznel olandan hareket edilir. Oysa Epik Tiyatro kurallarına göre, insan psikolojisi ancak “taktik” (tavır getiren hareket) ile doğru olarak anlaşılabilir; çünkü duygular, düşünceler ve ruh durumları ancak bilinçaltında kalmış insan psikolojisini verir; oysa “taktik”kafanın ve gövdenin gerçeğe uygun olarak aktif çalışmasını sağlar. Örneğin, bir yürüyen şerit üzerinde çalışan fabrika işçilerini ele alan dramatik tiyatro, bu işçilerin birbirlerine olan psikolojik, kişisel ilişkilerini ve bunalımlarını verir (ön düzeyde kişiler). Öbür yanda, Epik Tiyatro ön düzeyde işçilerin psikolojilerini değil, yürüyen şeridi koyar (ön düzeyde sorunu yaratan olay). Bu yürüyen şerit yoluyla, işçilerin en önemli psikolojik noktalarını ortaya çıkarır. (Chaplin’in Asri Zamanlar adlı filmi)... Epik Tiyatro, Alman sağduyusunu uyandırmak için dar anlamdaki ahlakın değil, doğrunun önemli olduğunu ileri sürer.³³

Brecht (kendi dönemindeki birçok sanatçı gibi) sınıflar arası ilişkileri ve çelişkileri açıklamaya çalıştı, bunu da diyalektik ile başarabileceğini düşündü ve uygulamalarına yansıttı. Fakat Brecht’in tiyatroya asıl katkısı, yaklaşımının politik yada anti-kapitalist olması değil, Yabancılaştırma etkisi’ne dayalı diyalektik/epik tiyatro anlayışıdır. Yabancılaştırma-etkisi kuramı tiyatroda anlam üretimi uzayının etkinliğinin bir kanıtıdır. Sonuçta, Brecht’in tiyatroya getirdiği şey, biçimsel yenilikler olmuştur; Brecht’le birlikte rejî, gestus ya da sahne düzenini vurgulayan karakterlerin toplumsal bağlantılarını görsel hale getirmeyi sağlamıştır: Oyunculukta ve sahne kullanımında yeni yollar bulmaya çalışmış; eskiye ait bütün mesajlar ve görüşler, anlam, işlev, gösteri vb. kavramlar sorgulanmıştır. Berliner Ensemble’in

³²Özdemir Nutku, **Türkiye’de Brecht**

³³Özdemir Nutku, **“Galileo’nun Yaşamı”**, s. 48.

başında Brecht'in kendisinin olduğu dönemde bile, biçimsel açıdan Brechtiyen olduğu halde Brecht'in ideolojisine tümüyle yabancı bazı oyunlar sahnelenmiştir. Bunun en tipik örneği de Cesaret Ana'dır. Oyunun eksen kişisi olan Cesaret Ana, Brecht'in arzuladığı ölçüde aşağılık bir karakter olarak yorumlanmamıştır. Yani Brecht'in kendisinin bile Brecht'iye bir sonuca ulaşp ulaşmadığı sorusu, hatta bazı konularda ulamadığı söz konusudur. Bu soru hâlâ yanıtını bulmuş değildir.³⁴

Postyapısalcı yazar/eleştirmen ile ortak bir şekilde Brecht, özgün yaratıcısının yazar olmadığını; fakat yazarın, tarihin materyallerinden üreten kişi olduğunu iddia eder. Hem sahnelenmesi hem de yazılması bakımından Brecht, deneysel "metinlerin" yaratıcısıdır...Onun epik tiyatrosu, izleyiciye müdahalenin gerçek bir olasılık olduğunu fark ettirmek için tasarlanmıştır ve bu amaca hizmet edebilmek için hem oyuncular hemizleyiciler tarihin bugüne kadar alımlanan yorumunun sunduğunun dışında bir anlatının yapılandırılmasında rollerini oynamaya davet edilir... Postyapısalcı kuram diliyle konuşacak olursak, ünlü yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt), jest tarzı, izleyiciye sesleniş, üreten ile metin, oyuncu ile rol, izleyici ile sahne arasındaki hayali birliği bozmak için tasarlanmış sembolik araçlar olarak görülebilir.³⁵

Elizabeth Wright, Postmodern Brecht kitabındaki "Brecht Anlaşmazlığı: Eleştirel Tablo" başlıklı yazısında şunları söyler: "Brecht eleştirilerine onu bir postmodern olarak tayin etme konusundaki kendi projem bağlamında eleştirel bir bakış getirmek istiyorum."³⁶ Lehrstück, 1929-1930 yılları arasında yazılan ve Önlem (Die Massnahme, 1930) gibi aynı dönemde yazılan başka oyunlardan ayırt etmek için Brecht tarafından böyle adlandırılan ve dokuz oyundan oluşan bir gruptur.

Kanalın ve Duvarın her iki yanındaki eleştirel alımlama, genelde bu oyunları Marksist öğretinin pazarlayıcıları olarak görmüştür.Marx için diyalektik, temelde tarihsel bir süreçtir. Bu sürecin dinamiği ekonomik sistemlerin yapılanmasından kaynaklanan ve bu sistemlerin kaçınılmaz olarak yeniden düzenlenmesine ve yerini

³⁴Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998.ss. 10-11.

³⁵, Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998.a.g.e. s. 20.

³⁶Elizabeth Wright, a.g.e. s. 23.

başka bir sisteme bırakmasına varan çelişkilerdir. O ve Engels diyalektiğin mantık ve dil problemlerinde de ortaya çıktığını kabul etseler bile, bunları diyalektiğin evrenselliğine ilişkin kanıtlar olarak gördüler. Fakat diyalektik, insan iletişiminin doğasına onları kabul ettiğinden daha doğrudan bir şekilde atfedilebilir: Diyalektik, referans kaynağının yeni bir ilgi bağlamına, yeni bir perspektife yerleştirilmesinden kaynaklanan herhangi bir kavram ya da anlam değişikliğinin şablonudur. O halde diyalektiğin zorunlu olarak ilerlediğini çıkarsayamayız.³⁷

Brecht'in tiyatrosu bedendeki ahenksizliği açığa çıkarır, çünkü gestus aracılığıyla beden hareketlerinin daima başka nedenlerle olan ilişkisini de kapsadığını görür; tıpkı Artaud'nun tiyatrosu gibi Brecht de Yasa'dan yola çıkarak bedene uygulanan şiddet üzerinde durur. Her iki durumda da bedenkendisini, kendi içinde bütünlüğü sağlamış bir şey olarak sunamaz, fakat sahip olduğu kimlik ona toplumsal ilişkiler kodundaki yerini veren bir sistemden doğar.³⁸ Bir diyalektik okulu olduğu için Lehrstük, Stephen Heath gibi sinema kuramcıları tarafından toplumsal ve politik uygulama örneği olarak benimsenmiştir... Brecht, izleyiciyi aktif olarak çalıştırmak için özel teknikleri ve stratejileriyle bir topluluk tarafından tasarlanan, yazılan ve üretilen filmi Kuhle Wampe ile devrimci bir sinema uygulamasına katkıda bulunduğu halde sinema kuramcılarını ilgilendiren aslında bu değildir. Heath'in dikkat çektiği gibi, bunun yerine Brecht, sinema hakkındaki özellikle sanatsal uygulamaların yapacağı müdahaleler konusuyla daha yakın ilişkileri olan sorulara yol açmıştır. Brecht'in "müdahaleci düşünme" (eingreifendes Denken) olarak adlandırdığı süreci teşvik eden bu uygulamalar, ideolojide ürettiği temsillere karşı genel bir mücadelenin bir parçası olarak görülmektedir. Sinemada Brecht'iye bir uygulama, sinemanın kurucu ideolojisi olan, izleyiciye her şeyi algılayan bir göz yanılması bahsetmeye ve böylelikle Lacan'ın ayna evresindeki gibi imgesel bir ego oluşturmaya doğrudan karşı çıkacaktır."³⁹

Prof. Dr. Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema" adlı kitabında Brecht'in estetik kuramının temelinde naivite bulunduğunu ve eksenini de

³⁷Elizabeth Wright, a.g.e. s. 31.

³⁸Elizabeth Wright, a.g.e. s. 33.

³⁹Elizabeth Wright, a.g.e. s. 36.

yabancılaştırmanın oluşturduğu, birbiriyle ayrı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtir. Bu sekiz temel kavram, Naivite, Mesel Meselesi, Epizodik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı ve Gösterimci Oyunculuktur.⁴⁰ Yine Prof. Dr. Mutlu Parkan'ın aynı çalışmasından bu temel kavramları inceleyelim.⁴¹

Naivete: Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır. Newton, elmanın yere düşme olayını, "yabancı" bir olay olarak gözlemlemiş ve "neden düşüyor?", "nasıl düşüyor?" sorularını kendi kendine sormuştur. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu, daha doğrusu, görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır. Brecht'in estetik kuramının temeline oturttuğu bu tutum, Newton'un, "bilimsel naivete" olarak adlandırılacak tutumdur.

Eylül 2006'da Alman Kültür Merkezi'nin konuğu olarak gelen Brecht'in asistanı Manfred Werkferd'in "Brecht'le Havana'da" kitabındaki naivite ilgili bölüme yer verelim şimdi.⁴² "Brecht, çabuk verilen yanıtlardan nefret ederdi. Bir yanıt bulmuş olsa da, bu hoşuna gidiyor olsa da, yanıtı hep kuşkuyla karşılardı, özellikle hoşuna gittiği zamanlarda. Bu tavrı, 'eleştirel duruş' diye adlandırırdı; yalnızca onun düşünce ve davranışlarının anahtarı değildi bu, aynı zamanda tiyatrosunun da. Kuşku duyması, insan türünün temel sorunsalı olarak görürdü, buydu ilk önce, insan olmayı olası kılan ve bugüne dek de olsa kılan. Kuşkuya övgü olgusuna Brecht, en güzel şiirlerinden bazılarını ithaf etmişti. Ancak, genellikle doğabilimsel bir tartışma olarak görülen Galileo Galilei oyununda Brecht, çok seyrek yaptığı bir şeyi yapıyor; dünyayı algılama ve değiştirmeye ilişkin, kendisinin son derece özel olan yöntemi üzerine dolaysız bilgiler veriyor. Bu, Engizisyonun koyduğu yasağa karşı Galilei'nin araştırmalarını sürdürdüğü 9. Sahne'dir. Güneşin durduğunu dünyanın döndüğünü kanıtlayabilecek olan, yeni keşfettikleri güneşteki lekelerle ilişkin acele görüş bildirmesi için öğrencilerinin baskısıyla karşılaşan Galilei

⁴⁰Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Donkişot Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004.a.g.e. ss. 49-50.

⁴¹Mutlu Parkan, a.g.e. s. 50-68.

⁴²Manfred Werkwerth, **Brecht'le Havana'da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, İstanbul: Mitos-Bo yut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, 2006, ss. 28-29.

şöyle yanıtlar onları: ‘Niyetim, bugüne değin haklı olduğumu kanıtlamak değil, acaba. Diyorum ki: Bütün umutları serbest bırakın, gözlem yapmaya yeni başlayan sizler. Onlar belki çıkan dumanlar, belki lekelerdir, ama leke olduklarını kabul etmeden önce ki işimize gelen de budur, gelin onların balık kuyrukları olduğundan yola çıkalım.

Evet, her şeyi bir kez daha kuşku süzgecinden geçiriyoruz. Ve bize yedi mil yaptıran çizmelerle ilerlemeyeceğiz, tersine salyangoz hızıyla gideceğiz. Ve bugün bulduğumuzu yarın tahtadan sileceğiz, ancak bir kez daha aynı şeyi bulursak tahtayao zaman yazacağız. Eğer bulmayı arzu ettiğimiz şeyibulduğumuzda, bunu başaracağız da, özel bir kuşkuyla bakacağız ona. Öyleyse güneşi gözlemleme işine acımasız bir kararla yaklaştacağız, yani dünyanın durduğu tezini kanıtlamakla. Ve önce başarısızlığa uğradığımız zaman, tümüyle ve umutsuz bir biçimde, yaralarımızı yalayarak ve son derece kederli, işte o zaman sormaya başlayacağız, acaba gerçekten de haklı olamaz mıydık, dünyanın döndüğü konusunda diye! Ancak bu kabul ettiğimizin dışında her görüş ellerimizden birer birer kayarsa, işte o zaman araştırmadıkları halde çok konuşanlara insaf etmeyin.. Teleskopun üzerindeki örtüyü kaldırın ve güneşe doğru çevirin!”

Mesel Meselesi: Brecht, mesel çalışmasını burjuva tiyatrosunda “yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak görülmektedir. “Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir.” “Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla aktarılması, tiyatronun ana işlevidir.” Brecht, meseli tiyatronun ana işlevi olarak ele almaktadır. Mesel olmaksızın ne yabancılaştırma ne gestus ne de Brecht’in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Özetle, mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naif tutum aracılığıyla toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır.

Episotik anlatım: Epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı episotlarla süsler. Aristoteles, epik türü açıklarken “episot” ve “anlatım” kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht’in

modern epik tiyatro sistematığının sahnesel kuruluşu ise epizotik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Özdeşleşme, seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılmaz. Seyirci, yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinden Y1 noktasından aynen devam edecektir. Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri de epizotik bir yapı içinde işlev kazanabilirler.

Gestus: Naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan meselin seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade edendavranıştır. Sözü ifade edecek davranış (mimemis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Gerçek yaşamda gözle görülür durumda olmayan jest, dil ilişkisi ve çelişkiler, yaşamın yeniden üretimi olan estetik uygulamada oyuncu tarafından açığa çıkarılarak, gözle görülür duruma getirilmelidir. Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur. Basit bir taklidin ötesinde, bir davranış uygulamasını gerektiren gestus, oyuncunun rolü içinde erimeksizin, meseledayalı araştırmalara girmesini gerektirmektedir. Epik tiyatro, tanımı açısından gestusa dayalı bir tiyatrodur.

Brecht ise “Sanat Üzerine Yazılar” çalışmasında gestus hakkında şunları söylüyor: “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 memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlarız. Gestus, insanların birbiriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz. Bir oyunun toplu olarak gestusu ancak silik bir biçimde belirlenebilir, bir gestusu belirlemek için ne gibi soruların sorulacağı söylenemez. Bir kez oyun yazarının seyirci karşısındaki tutumu vardır ortada. Oyun

yazarı, seyirciye bir şeyler mi öğretmeye çalışmaktadır. Onu teşvik edici bir tutum içinde midir? Seyirciyi kışkırtıcı bir rol mü üstlenmiştir? Onu uyarmak mı istemektedir? Nesnel olmayı mı amaçlıyor? Öznel bir tutumu mu sergiliyor? Seyirciyi bir hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk havasına sürüklemeyi mi planlıyor? Yoksa onun böyle bir havaya yalnızca katılmasını midiliyor? İçgüdülerine mi yöneliyor seyircinin, usuna mı? Yoksa her ikisine birden mi yönelmekte? Ve daha bilmem neler? İkincisi, bir dönemin tutumu vardır ortada, yazarın yaşadığı dönemin ve yazılan oyunun içerisine yerleştirildiği dönemin tutumu vardır. Örneğin yazar, kendi dönemini temsil rolünü üstleniyor mu? Oyundaki kişilere böyle bir rol verilmiş midir? Üçüncüsü, olaylarla aradaki uzaklık sorunudur. Oyun, ilgili dönemin bir portresini mi sunmaktadır, yoksa iç dünyayı mı sergilemektedir? Dördüncüsü, olaylarla aradaki her iki uzaklıkta da belli bir oyun türü söz konusudur. Oyun belli bir şeyi kanıtlayan bir mesel midir? Bunların tümü sorulacak sorulardır, ama bir gestusu belirlemek için daha başka soruların da sorulması gerekir kuşkusuz. Bu arada önemli olan, soru sorulacak kişinin birbiriyle çelişen yanıtlar almaktan korkmamasıdır, çünkü bir oyunu canlı kılan içerdiği çelişkilerdir. Beri yandan, soru soran bu çelişkileri açıklığa kavuşturmak, hesapta nasıl olsa bir yanlışlık var diyerek işin kolayına kaçıp silik ve belirsiz çizgilerle çalışmaktan kaçınmak zorundadır.”⁴³

BÖLÜM 2 : BERTOLT BRECHT OYUNLARINA GENEL BAKIŞ

Oyunlarındaki arayışları üzerinden Brecht'i dönemselleştirmek istersek, Brechtien bir tiyatronun gelişimi şöyle aşamalandırılabilir:

1-I lk Şiirler, I lk Oyunlar, I lk Girişimler - 1898-1930

2-Didaktik Oyunlar ve İlk Sürgün Yılları - 1930-1938

3-Büyük Oyunlar, Amerika Sürgünü, Sürgünden Dönüş ve Berliner Ensemble'nin Kuruluşu -1938-1956

⁴³ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 138-139.

Elizabeth Wright da Brecht'i dönemlere şu şekilde ayırır: "Kanal'ın her iki tarafında da hâlâ yaygın olan bir görüşe göre ise Brecht'in üç evreden geçtiği kabul edilir: Baal ile birlikte erken bir öznelci anarşist ya da nihilist bir evreden (dünyayı ben oluşturun); orta-dönem akılcı, davranışçı ya da mekanik bir evreye (dünya beni oluşturun); oradan da üçüncü ve daha olgun bir evreyi başlattığı varsayılan daha geç oyunlarında birinci ve ikinci evrenin ikilemelerinin sözde diyalektik çözümlerine (kendisi ve dünya arasındaki diyalektik) geçer... Üç evre kuramlarının tümünde ortak olan bir kanı, nihai devamlılık fikridir. Brecht'in gelişiminde bir dönüm noktası olarak görülen 1920'lerin ortasında Marksizmle karşılaşması ve bunun sonrasında ilk öznelci evreyi ikinci nesnelci evreye çevirmesi, kaba bir diyalektik düşünceye özensizce uydurulmuştur." ⁴⁴

Özdemir Nutku ise Brecht'i 3 evreye ayırırken, ayırımı şu çerçevede yapar: "Yazarı "diyalektik tiyatro" aşamasına getiren yol, daha doğrusu onun gelişmesi üç basamaklıdır. İlk basamakta, karamsar, anarşist ve nihilist bir genç yazar, ikincide kendini disipline sokmak için maddeci dünya görüşünü kabul etmiş bir deneyci ve üçüncüde de güçlü, etkin bir kuramcı, uygulayıcı ve yazardır. Ancak bu üç evre kesin dönemler içinde ele alınmaz, başka deyişle bunlar kesinkes birbirinden ayırabileceğimiz evreler değildir. Bu evrelerdeki özellikler oyunlarında azala çoğala sürer gelir." ⁴⁵

2.1 . İlk Şiirler İlk Oyunlar İlk Girişimler (1898-1930)

Bertolt Brecht "Ölü Askerin Öyküsü" adlı bir şiir yazdı. Bu şiiri, yıllar sonra Nazilerce suçlanarak Alman yurttaşlığından atılmasına neden oldu. 1919 şiir çalışmaları açısından verimli bir yıldır. Şiirlerini Die Hauspostille'de (Dua Kitabı) toplar. Bu dönem yıkım yıllarını yaşayan Almanya'da ekspresyonist anlatımın, sanatın her alanında doruk noktasında olduğu bir dönemdir. Grotesk bir duygusallığa yer veren oyunlar tiyatro piyasasını allak bullak eder. "Dünya anlaşılmaz, karanlık ve ölümcül bir dünyadır. Realite aldatıcıdır ve bu aldatıcı görünümün altındaki gerçekliği ancak yıkım ortaya çıkarabilir. Hayatın asaleti ancak yıkıntılar arasından

⁴⁴Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998.. 24.

⁴⁵45 Arnolt Bronnen, **Brecht'li Günler**, çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Yayınları, 1994, s. 22

gün ışığına çıkabilir.” Bu ifadeler, ekspresyonist anlatımın kabul gördüğü ifadelerdir. Yıkıcılık sanatta kendisini formsuzluk, uyumsuzluk ve irrasyonel olarak gösterir. Klasik teknikler terkedilir. Grotesk bir oyunculuk tarzı, plastik kullanım -mask, makyaj vb.- ön plana çıkar ve olay örgüsü kesinlikle tutarlı, rasyonel bir bakış izlemez. Brecht’in ilk oyunu “Baal” (1918) işte bu dönemde yazılır. Şiirsel bir oyundur. Doğal içgüdülere ve anarşik bir cinselliğe övgü niteliği taşır. Baal, atık maddeleri, yeni bir türün yetişmesi için gerekli gübreyi içerdiği için, sürekli yok olmak zorunda olan bir “ön-insan” türün dramatik biyografisiydi. Bronnen, Baal’in yalnızca yazın tarihi açısından bir değeri olacağını hemen anladı; ancak bu yapıtı okuyunca, yazma yeteneği olan genç adamın pırıltısını ve büyüklüğünü de kavradı. Artık ona tamamen bağlanmıştı.⁴⁶

1922 yılında ikinci oyunu “Gece Çalan Davullar”ı yazar. Bu, klasik oyun tekniğine çok aykırı düşmeyen bir oyundur. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri vardır. Bildik bir temayı içerir: ayrılık ve askerin dönüşü. Bir küçük burjuva ailesi kızlarını gelecek vaat eden bir delikanlıyla evlendirme hazırlığındadır. Derken kızın savaşta öldüğünü sandığı eski sevgilisi yara bere içerisinde yaşayan bir ölü gibi çıkagelir, damat adayı ile geçirilmesi beklenen keyifli dakikalar suya düşer. Oyun buraya kadar klasik bir oyun tekniğinin çok uzağında değildir. Ancak, bu öykü ondan bağımsız ikinci bir olay tarafından kuşatıldığında klasik çerçevenin dışına çıkılır. Geceyi tehdit eden bir başka olay da, kentteki politik bir ayaklanmadır. Bu ayaklanma kendisini, oyunun akışına eşlik eden davul sesleriyle ifade eder. Gece Çalan Davullar’ın asıl çarpıcılığı sahnelenmesindedir. Plastik bir kullanım hakimdir. Eski sevgili korkutucu bir makyaj içerisinde sergilenir. Salonun girişinde, sahne önündeki pankartlarda “Burası bir sahne ve siz de izleyicisiniz” yazısı vardır. Bu oyundan sonra Brecht, faşizmin siyasal bir ikna aracı olarak duyusal kışkırtmaya yöneldiği dönemde, sanatın bunun tersini yapması gerektiğini söyleyerek; duru, zihni kışkırtan bir oyun tekniği arayışına koyulur. Spor Tiyatrosu kavramını geliştirir ve bir boks maçı metaforuna başvurur. İki boksör ve bir seyirci bir araya gelir. Seyirci bütün kuralları, teknikleri, stilleri bilir. Bu metafor, Brecht’in yeni tiyatro modelidir. Bu modelin ilk ve tek oyunu bir laboratuvar çalışması olan “Kentlerin Fundalığında”dır

⁴⁶Arnolt Bronnen, **Brecht’li Günler**, çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Yayınları, 1994, s. 23.

(1923). Oyunda iki gangster arasındaki mücadele sergilenir. Bu mücadelenin gelişimi sergilenirken, mücadelenin nedeni üzerinde durulmaz. Brecht, sonraki yıllarında bu tarz bir oyuna pek yer vermeyecektir. 1924’de kendisinin olmayan bir oyun üzerinde çalışır. Arayışları onu Elizabethyen Tiyatro’nun temsilcilerinden Marlow’a yöneltir. Marlow’un tarihi oyunlarından “Edward II”yi uyarlar. Her sahnenin başlığı bir projektör ya da tabelayla seyircilere iletilir. Artık seyirci ne olduğunu değil, nasıl olduğunu merak edecektir ve pasif bir seyirciden aktif bir seyirci konumuna gelebilecektir. Bu sırada tiyatroya olan ilgisi de devam eder. 1924’te Berlin’e gider. Burada Carl Zuckmayer, Max Reinhardt ve Helena Weigel gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışır ve birlikte çalış ma olanağı bulur. Bir süre sonra yetenekli bir oyuncu olan Helena Weigel’le evlenir ve bu evlilik ömrünün sonuna kadar sürer. Brecht’in oyunların pek çoğunda Weigel başrolde oynamıştır. 1925’de Politik Tiyatro’nun kurucusu Erwin Piscator ile ilişkileri gelişir. Kadrosunda dramaturg olarak çalışır. Besteci Kurt Weill ⁴⁷ile tanıştıktan sonra Brecht tiyatro yaş amında yeni bir adım atmış tır. Sosyalizan bir kimliğe bürünür. Piscator’la birlikte Jaroslav Hasekin ünlü romanı Aslan Asker Şvayk’ı sahneye uyarladıktan sonra yazdığı “Adam Adamdır” (1926) adlı oyunu "epik tiyatro" anlayışının ilk denemesiydi. Bu öğretici bir tiyatro türü olup, olaylar gelenekseltiyatrodakinin aksine, dramatik bir biçimde canlandırılacak yerde, izleyiciye anlatılır. İzleyici sahnede olup biteni bir gözlemci gibi izler. Epik Tiyatro’da amaç düşündürmek, izleyicinin aklını kullanarak bir karara varmasını, harekete geçmesini sağlamaktır. Brecht dünyanın değişmesinden; insanların fırsat eşitliğine, düşünce özgürlüğüne sahip olduğu, adaletli bir düzenin kurulmasından yanaydı.

Benimsemiş olduğu Marksist dünya görüşü doğrultusunda, böylesine bir dönüşümün gerçekleşeceğine inanıyordu. Tiyatronun bu amaca ulaşmak için etkili araçlardan biri olduğu kanısındaydı. Brecht’in Piscator Tiyatrosu ile en ciddi

⁴⁷Kurt Weill (1900-1950): Kesk in bir toplumsal eleştiri getiren devrimci bir müzik ve opera biçimi kurmayı amaçlayan Alman bestecisi. Önce dış avurumcu yolda geliş en verimi, Brecht’le tanıştıktan ve iş birliğine geçtikten sonra en başarılı ürünlerini v erdi. 1927’de “Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Çöküş ü” ile baş layan bu işbirliği, “Üç Kuruşluk Opera” ile doruğuna çıktı. Weill, diğer birçok Alman sanatçısı gibi, Nazilerin iktidara gelişi ile ülkesini terketti, Amerika’da başarılı bir opera ve müzikal bestecisi olarak yaşadı. Müziği, İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine dek Almanya’da yasaklandı. **(Bertolt Brecht, Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İliş kileri Üstüne Yazılar,** çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman, İstanbul: Görsel Yayınları, 197 7, s. 286.)

deneyimi, sonrasında yol ayrılıklarının gerçekleştiği “Aslan Asker Şvayk” (1927) yapımıdır.

Bu oyun sonrasında Brecht, "Tiyatro, edindiği teknik olanaklarla, ya bütün artistik amaçlardan kendisini arındıracak ve politikanın hizmetine girecektir, ya da kendisini yaşadığı çağın toplumsal sorunlarını derinlemesine tartışmaktan alıkoyacak ve bütününüyle artistik amaçlara yönelecektir," diye düşünmektedir. Yani tiyatro artık eğlendirici ve öğretici amaçlarının ikilemindedir. Brecht, nasıl bir oyun estetiği tiyatronun işlevini artırır diye düşünür ve önerdiği ilk biçim: Montaj Tekniği'dir. Bu teknik, öğretici öğeler ile eğlendirici öğelerin çatışması türü bir yapı içerir. Bu teknikle yazılmış iki oyun “Üç Kuruşluk Opera” (1928) ve “Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü Operası”dır (1930). Brecht bu iki oyunu Yabancılaştırma Tekniği ile yazılmış ve sergilenmiş ilk oyunları olarak tanıtır ve artık Epik Tiyatro kavramını geliştirir. Brecht'in biçimciliği açıklamaya çalışırken sık sık faşizme göndermede bulunması, biçimciliğin Brecht'in tasavvurunda ne kadar olumsuz bir anlama sahip olduğunu anlamamız açısından bize önemli bir ipucu sağlar. Brecht'e göre biçimcilik, öz yerine biçime önem verme hali değildir; çünkü bu kavrayış, biçim ve öz ikiliğine dayanan “ilkel” ve “metafizik” bir ayrımı ifade eder.⁴⁸ Halbuki, Arslan'ın deyişiyle, “öz ve biçim arasında tarihsel olarak kurulmuş karmaşık ve dinamik bir ilişki vardır.” Dolayısıyla Brecht'in anlam haritasında biçimcilik, öz yerine biçime önem vermek olarak değil, biçimin öze dışsal kalması olarak ortaya çıkar. Brecht'e göre, “Bir sanatın biçimi, içeriğinin (özünün) düzenlenmesinden başka bir şey değildir. Biçim bir dış öğe, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir; tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisi bile ona bir içerik gözüyle bakar.”⁴⁹ Sonuç olarak biçim, özdenbağımsız olarak, kendinden menkul bir anlayışla şekillendiriliyorsa “biçimci” bir yorum ortaya çıkar. Bu anlamda öze dışsal kalan biçim, biçimciliğe yol açar.⁵⁰

⁴⁸Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, çev: Ahmet Cemal – Kayahan Güven, İstanbul: Altın Yayınları, 180, s. 72.

⁴⁹Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, ss. 224-233.

⁵⁰Sezai Koş tu, “Brecht’le yabancılaş madan Brecht’te ‘yabancılaştırma’yı anlamak -2”, **Sahne Dergisi**, 2004, sayı: 6, s. 46.

Brecht, “Mahagonny” sözcüğünü bulur. Bu sözcük, ellerinde yanlış boyanmış, delikli kırmızı bayrak taşıyan kahverengi gömlekli küçük burjuva kitlelerini gördüğü zaman aklına gelmişti. Kavram bu sözcükten çıkarak gelişti, sözcükle birlikte değişti; ancak o yaz bu kavram, yalnızca dar kafalıların ütopyası anlamına geliyor ve bu ütopya Avrupa’nın o güne kadar gördüğü en tehlikeli cadı kazanında anarşi ve alkolü kaynatıyordu.⁵¹

Bu iki oyunundan sonra Brecht’in arayışları farklılaşacaktır. Burayakadar olan, ilkel bir Epik Tiyatro’nun gelişimidir. Şimdilik Brecht’in hanesinde sadece özdeşleşme yerine, yabancılaştırma tekniği sloganı vardır. Bu teknik oyun yazımındaki bütün değişikliklerin anahtarıdır. Sahnelemede ise, ışıkların, dekor değişikliklerinin gizlenmemesi, sahne başlıklarının kullanılması, müziğin yadırgatıcı etkisi gibi buluşlar yabancılaştırmaya hizmet eder. Diğer dönemlerinde yabancılaştırma farklı tanımlanmaya başlanır. Oyun yazımında opera formundan, montaj tekniğinden göreceuzaklaşılır. Sahneleme buluşları kadar oyuncunun tutumu üzerinde de durulur.

Özdemir Nutku ise evrelere ayırdığı Brecht’in yaşamındaki ilk evrenin özelliklerini şöyle dile getirir: “İlk evresinde duygusallık onun tüm yapıtlarına egemendir. Onun temel yaşantılarından biri: insanlığın çaresizliği, çevresindeki dünyaya ilgisiz kalması... Brecht’in kendini belli bir disipline almadan önce de olağanüstü bir düşünce yöntemi vardır. Ama bu düşünce yöntemi, olgunluk evresinde kesin çizgilerle ve sağlam bir diyalektik doğurganlık içinde karşımıza çıkar... Onun bu ilk evresinde, onun karakterlerini iki bölümde ele alabiliriz: aktif karakterler, yani vahşeti yaratanlar, sömürenler, kurban edenler, vb; pasif karakterler, başka deyişle vahşetten korunamayanlar, sürüklenenler, kurban edilenler, sömürülenler, vb. Ancak bunlar aktif de olsalar içgüdülerinin ürünüdürler. Brecht’in hemen her oyununda bir mahkeme sahnesi vardır; yazar, insanların hemcinsleri için adaletli olabilecekleri düşüncesini kabul etmez.”⁵²

⁵¹s Selen Korad (2007) **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. 100.

⁵²Özdemir Nutku, **Türkiye’de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht’in oyunlarından ezgiler**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

2.2. Didaktik Oyunlar Ve İlk Sürgün Yılları (1930)

Nazilerin yönetime gelmesiyle birlikte Brecht'in Almanya'da çalışma olanağı ortadan kalkar. 1933'te Almanya'yı terk etti. Önce İsviçre'ye, oradan Danimarka'ya gitti. 1939'a kadar kaldığı Danimarka'da Tak-tik, Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti, Galileo'nun Yaşamı, Cesaret Ana ve Çocukları gibi her biribaş yapıt olan oyunlar yazdı. Sezuan'ın İyi İnsanı'nı da burada yazmaya başladı. 1930'larda Brecht şaşırtıcı bir girişimde bulunur. Faşizan eğilimlerin güçlendiği, insanların hayatına doğrudan etkide bulunduğu bir dönemde sanatsal olma kaygısından çok politik olma kaygısının savunulması gerektiğini iddia eder. "Estetik arayışları, politik bir tiyatronun önünü tıkamaktadır," öyleyse, "estetik, tiyatrodan kapı dışarı edilecektir." Liselerde, fabrikalarda, sendikalarda insanlar oynayıp sergileyebileceklerdi.(Baden Baden, Evet Diyen Adam, Önlemler, Kuralla Kuraldışı gibi) Birey kavramı yerine, toplumsal bir mücadelenin ürünü olan yığın-insan kavramını eksen alır. Oyuncular sürekli rol değiştirerek oynar; oyuncular olayın tanığı, seyirciler ise yargıya varacak insanlardır. Brecht sonradan, bu oyunları politika ile tiyatronun arasındaki ilişkinin nasıl olabileceğine ilişkin birtakım egzersizler olarak değerlendirir. Didaktik oyunlar yazar. Bunlar iyilik, vatanseverlik, dindarlık temaları içeren kısa oyunlardır.

Brecht'in didaktisizmi ilk kez estetik bir form içinde kurgulamaya çalıştığı oyun,"Mezbahaların Johannası"dır (1932). O döneme kadar yazdığı en uzun oyundur. Dramatik bir nitelik taşır. 1929 Chicago'sunda, yoksul kesimlerle yönetici kesimin mücadelesi konu edilir. Oyunda, Johanna adlı, iyiliksever, dindar bir kadın tasvir edilir. Yoksul kesimlerden yanadır, ne var ki, hiçbir zaman onları yoksullaştıran insanların karşısında yer almaz. Çünkü dindarlığın, tanrı sevgisinin ve ahiret inancının insanları dürüstlüğe teşvik edebileceğine inanır. Yoksulların şiddet içeren eylemlerine karşı hristiyanlık inancını, yumuşaklığı ve insan sevgisini önerir. Son nefesini verirken, bu tavrıyla aslında yöneticilerin yoksullar üzerindeki hakimiyetini sürdürmesine katkıda bulunduğunu farkederek. Vicdan azabı içinde ölürken şiddeti savunur. Dini bir iyiliğe, dürüstlüğe ve inanışa karşı takınılan bu siyasal tavır, Brecht'in diğer oyunlarında da sıkça yer alır, ama hiçbir oyunda bu oyundaki gibi başlıbaşına konu edilmez. 1932'de Brecht benzer bir oyun girişiminde daha bulunur; "Ana". Bir Gorki uyarlamasıdır. Bir devrimci annesinin sınıf bilinci

kazanmasını konu edinir. Annenin içindeki ‘Johanna’ oyun boyunca dönüşür ve bir devrimci haline gelir. Oyunun gösterimi yasaklanır. Çünkü Naziler iktidara gelir ve böylece Brecht’in ilk sürgün yılları başlar. Amerika’ya gidene kadar iki önemli denemede daha bulunur. Birincisi; anti-faşist oyunlar, ikincisi; Aristotelesçi bir oyun: “Carrar Ananın Tüfekleri”(1937). Ancak 1936’da Danimarka’da sahnelenebilen “Yuvarlak Kafalar, Sivri Kafalar” Brecht’in ilk anti-faşist oyunudur. Oyun, Shakespeare’in “Kısasa Kısas” oyunundan uyarlanma, faşizmin uygulamalarının hicvedildiği bir güldürüdür. Hitler benzeri ırkçı bir düğ insanları yuvarlak ve sivri kafalar olarak ikiye ayırır. Bu oyun ile birlikte, popüler bir anlatım tekniği olarak mizaha başvurulması tekrar gündeme gelir. 1938’de yazılan “3. Reich’in Korku ve Sefaleti” ise propagandist bir yön içerir; mizahın yerini politik saldırı alır. 1941’de tamamlayacağı, ama faşizm karşıtı oyunları arasında değerlendirilebilecek olan “Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi” ise bu oyunların en niteliklisidir. Dramatik bir kurgu oluşturulur ve faşizan eğilimin yükselişi kaçınılmaz bir durum olarak değil, tarihsel olarak engellenebilir bir gelişim olarak gösterilir. Yukarda da belirtildiği gibi, 1973’te yazılan “Carrar Ana’nın Tüfekleri”, Aristotelesçi bir yapı içerir. Brecht, bu oyunda Aristotelesçi Tiyatro’nun olanakları üzerinde politik bir denemede bulunur. Aristotelesçi bir oyunun gerekli toplumsal koşullar içerisinde provoke edici bir niteliğe bürünebileceğini düşünür. Carrar Ana’nın Tüfekleri üzerindeki çalışmalarından sonra Brecht’in büyük oyunlarına girecek olması, bu oyunun ilginç bir deney olduğunu gösterir.

Özdemir Nutku ise bu evreyi şu şekilde belirtir: “Bir süre sonra yazarı disiplin sorunu ilgilendirmeye başladı; duygusal yanının, bilimsel ilkelere göre, bilinçli bir denetime alınıp alınamayacağı üzerinde durdu. İlk evredeki olumsuz ve karamsar tutumuyla ortaya çıkan nihilizmini boğabilmek için, onun bir disipline ve olumlu sonuçlara götürecek bir inanca gereksinmesi vardır. Bunun için de, politik bağlanmayı seçti. Bu politik görünüşü de Marx’ın öğretilerinde buldu. Maddeci dünya görüşü ona kendini denetleme, disiplin ve akılcı yöntemi öğretecekti. Ayrıca, bu bağlanma, her türlü aşırı duygululuğu yadsıyor ve bilimsel bir yol seçiyordu. Maddeci dünya görüşündeki kesin disiplin ve özgeçillik onun anarşist yanından bir

kurtuluş demekti; üstelik nihilist Brecht'in ayakta durabilmek için bir inanca gereksinmesi vardı. Bunun da bilimsel diyalektiğin düşünce yönteminde buldu.”⁵³

“Brecht ile uzun bir süre birlikte çalışmış olan Lion Feuchtwanger, roman biçiminde yazdığı Brecht'in biyografisinde, “O, kendi kişiliğinden gerçekten acı çekerti ve hep kendinden kaçmak isterdi,” dedikten sonra da, “toplumsal sezgi yönünden de yoksundu,” (Feuchtwanger, Success, London 1930, 500.) diye ekler. Böyle kendi içinde parçalanmış ve hiçbir şeye inanmayan biri için maddeci dünya görüşü iyileştirici bir yoldu. Çünkü Brecht gibi, toplum-dışı kişileri toplumla ilgilendiren ve gerçek toplum umudu veren bir düşünce düzeyiydi bu. Sonra kişinin kendinden fedakârlık etmesini gerektiren ve aynı zamanda (ilk Hristiyanlık döneminden bu yana) da ilk kez en çok bencil olmayan, özgeçilliği savunan bir disiplini getiriyordu bu görüş. Robert Brustein, “Brecht'in Marksçı öğretiyi kabulünde hemen hemen dinsel bir bağlanış var,” (Brustein, The Theatre of Revolt, Boston/Toronto, 1964, 250.) Gerçekten de yazar, Marksçılığı kabul ettiği ilk dönemde dar ve katı bir görüş içindeydi. Yıllar geçtikçe, bu disiplini özümstedikçe geniş ve yaratıcı yanını da yapıtlarına getirdi. Böylece, maddeci dünya görüşünün düşünce sistemi içinde, Brecht, artık deliliği değil, “deliliğe son vermeyi”, karmaşayı değil, “karmaşaya son verecek yeni bir düzenin savunucusu” olmayı benimsedi. (Brecht, “Ana” oyununda “Deliliği değil, deliliğe son vermeyi,” “karmaşayı değil, karmaşayı yok etmeyi” belirtir.) Artık içgüdüsel ve duygusal çıkışlar yerine, bilinçli denetim onun varmak istediği noktadır.”⁵⁴“Yazarın ikinci evresinde yazdığı oyunlarda, kişiler ilk evrenin kahramanlarının tam karşısındaymış, yani tamamen aktiflermiş gibi görünürler. Oysa dikkat edilince, ilk evrenin yumuşak ve ikinci evrenin sert karakterleri arasında pek de ayrıcalık yoktur. Çünkü bu sert karakterler de, karşıtıymış gibi görünen yumuşak karakterler gibi pasiftirler. Aralarındaki tek ayrıcalık; ilk evrenin yumuşak karakterleri suçlularıyla sürüklenirken, bu evrenin sert karakterleri başkaları tarafından öldürülürler... Brecht, Marx'ın üçüncü yanından çok, eleştirel yanından etkilenmiştir... Ancak bu evrenin bütün oyunlarında varılan sonuç şudur: insan iyi, ama sistem kötüdür; sistemin düzeltilmesi gerekir.

⁵³Özdemir Nutku, **Türkiye’de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht’in oyunlarından ezgiler**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

⁵⁴Özdemir Nutku, a.g.e. ss. 21-22 .

Marksçılığın eleştirel yanını vurgulayan Brecht, bir tiyatro ozanı olarak da, kalıcı bir başarı sağlamıştır; çünkü o bilimsel diyalektik yoluyla senteze yönelmiştir. Bilimsel düşüncenin temelinde de, dondurulmuş, kalıplaşmış, ilerlemeyen, değişmeyen sloganlar değil, kuşkuyla geliştirilen ve daha ileriye götürülendüşünce birimleri ve bu birimlerin birleşimi vardır. Ona göre, toplumsal düzeni yenilemek, değiştirmek ve geliştirmek için kuşku asal tavidir. Ancak böyle toplum öğrenebilir vedenetlenebilir. Galile’nin, Antigone’nin ve daha birçok Brecht karakterinin özelliklerinden biri de budur.”⁵⁵

Brecht, dünyaya bakışındaki nihilizmi, bu diyalektik yönteminin yardımı ile atmış ve olumsuz karamsarlığından da bu evrede kurtulmuştur. Martin Esslin, Bertolt Brecht kitabında şunları söyler “O, bu dünyanın değişmesi gerektiğini seyirciye anlatmak istedi. Bu çabası onu aşırı karamsarlıktan kurtardı; toplumcu olduğu kadar, kişisel yaratışlara da götürdü.” Bu bağlamda iç içe giden iki yöneliş olduğu izlenir. O bir yandan kapitalizme, iş hayatının suçlarına, ticari toplumun adaletsizliğine ve zorbalığa karşı çıkarken, bir yandan da bu bozuk düzen içindeki insanın kişisel tragedyasına derinlemesine uzanır. Bu genişlemesine ve derinlemesine olan ikili yöneliş de onun oyunları açısından önemli bir özelliktir. İlk başlardaki, yani ilk evresindeki başkaldırmasında işçilere adeta bohem bir anlayışla yönelen yazar, bu evreden itibaren emekçi sınıfının tümüne ilgi duymuş , onların sorunlarıyla yakından ilgilenmiştir. Bunun için de kişileri üreticiler, emekçilerdir, konuları da üretim ilişkilerini ve kişisel ilişkileri kapsar.”⁵⁶

2.3. Epik Oyunlar, Amerika Sürgünü, Dönüş Ve Berliner Ensemble’nin Kuruluşu (1938-1956)

Brecht’in Avrupa’daki son yılları, epik bir tiyatronun olanaklarını arttırmaya yönelik çabalarla geçer. Epik bir tiyatronun sahnelemede geliştirilecek teknik yöntemlerin zenginleştirilmesi sorunu olduğu düşüncesinin dışına çıkar ve politik konjoktür ile doğrudan ilişkisi olmayan ama arayışlarının yolunu açan büyük

⁵⁵Özdemir Nutku, a.g.e. s. 24.

⁵⁶Özdemir Nutku, a.g.e. s. 25.

oyunlarını yazmaya başlar. İlki, “Galile’nin Yaşamı”dır (1938). Oyunda, Galile bilimsel çalışmalarını devam ettirebilmek için taktik bir davranış ta bulunan bir kahramandır. Brecht, Galile’nin kahramanlığını epik bir tutum olarak niteler. Çünkü duygusal bir karşı çıkışın yerini akıllı bir başkaldırı almıştır. Galile çağdaşları tarafından korkak olarak nitelenir, ama yaşamayı seçmesi bile başlı başına devrimci bir tutumdur. "yaşayarak aslında ortaçağın kuyusunu kazar."

Epik Tiyatro artık sadece anlatan ya da sergileyen tiyatro değildir. Epik Tiyatro’nun sorumluluğu epik insanın oluşumuna katkıdır. Öyle bir oyun sergilemeli ki, "tiyatro yine tiyatro" olsun insanlar eğlenmeye gelsin ama bu eğlence başlı başına bir öğrenme olsun. Mizaha başvurulduğunda, yabancılaştırma başlı başına bir eğlencedir. Çağın insanı da en çok bu eğlenceden yoksundur, tiyatrodaki estetik sorunu artık alternatif bir eğlence tarzının keşfedilmesidir. Böylece, yabancılaştırma yeniden tanımlanır: “İnsanlara toplumsal ilişkilerin değişebilirliğini ima eden bir yaklaşımdır, oyunun yapısına nüfuz etmediğinde bütün çabalar boşunadır.” Oyunun yapısına nasıl nüfuz eder? Konu ettiği öyküyü kendi şizofrenisi içinde kurgulayarak. Brecht, bunu kendi oyunlarında iki yoldan gerçekleştirir. Birincisi, merkeze alınan bir karakteri bölünmüşlük içinde sergileyerek: “Puntilla ve Matti” (1941), “Sezuan’ın İyi İnsanı” (1941). Sarhoşken pırlanta gibi bir insan olan Puntilla, ayıkken zalim bir toprak ağasıdır. “Hangi durum onun için zararlı bir tutumdur?” ya da “Hangi yönü onun için hayırlıdır?” Yanıtı belirsiz bırakılır. Sarhoşken, iyilikseverdir. Yoksullara, acizlere yardım eder. Ne var ki, ayıkken de, dünyanın en kötü insanıdır. Çevresindekilere zarar verir, uşağını, işçilerini zalimane çalıştırır. Brecht, öyle bir dünyayı ima eder ki, insani değerlerden yoksunluk bir girişimciliktir, ama insani değerlere bireysel bir dönüş, bir tür “Johanna olma arzusu” bu girişimcilik karşısında alternatif değildir. Çünkü iyilikte bulunulacak insanlar bu dünyaya muhalif değildir ve iyilikten yararlanma eğilimleri bir tür yağmalamadır. Aynı tema daha belirgin bir şekilde, Sezuan’ın İyi İnsanı’nda Shen Te’de de işlenir. İyi insan ile kötü ama “tüccar” insan Shen Te’de bir bölünmüşlük içerir. Hiçbir zaman iç içe geçemeyen bu bölünmüşlük, Brecht’in yaşadığı çağı “soyutlama yoluyla” bir eleştirisidir. Şizofreni, karşısına yine bir şizofreni çıkarılarak eleştirilir. Seyirci, olay hakkında nesnel yargıya varabilecek yaşadığı hayatın şizofrenisinden arındırılmış bir insan değil,

kendi şizofrenisine tanık olan bir Puntilla ya da Shen Te'dir. Artık, yabancılaştırma olumsuzun olumsuzlanması olamaz, çünkü bir yanılsamayı da gereksinir. Bu yanılsama karakterin hangi yönüdür; Johanna'lığı mı, tüccarlığı mı? Yoksa ikisi birden mi? Yanıtı oyun boyunca değişir.

Brecht'in yararlandığı ikinci yol, olayın kendisinin bir tür şizofreni içerdiği oyunlar kurgulamaktır: "Cesaret Ana ve Çocukları" (1939), "Simone Machard'ın Düşleri" (1942), "Kafkas Tebeşir Dairesi" (1944). "Cesaret Ana ve Çocukları" ise, bu dönemin en ustalıkli oyunlarından. Brecht, bu oyununda otuz yıl savaşlarında seyyar tüccarlık yapan ve askerler tarafından cesaret ana lakabı takılan biri kız, üç çocuk sahibi bir kadının heyecan dolu maceralarından yararlanır. Anne'yi çocuklarını ve öykünün arka planındaki otuz yıl savaşlarını alır, kendi öyküsüne uyarlayarak, farklı bir tarihsel koşulda kendi döneminin bir modelini oluşturur. Küçük bir insanın savaştan kar etme arzusu hikaye edilir. Cesaret Ana çocuklarını kaptırmadan savaştan payına düşeni ister. Ama çocuklarını teker teker yitirir. "Felaketler hiçbir zaman öğretici olmamıştır ve küçük insanlar asla büyüklerin çorbasından içememiştir." Bir savaştan çıkıp, koştura koştura diğerine giden cesaret anaların bir eleştirisidir bu oyun. Cesaret Ana yanılsama içinde davrandıkça, onun yanılsamasına tanık olan seyircinin farklı bir davranışı tasarlayabilmesi beklenir. Kaçınılmaz olarak, empatiden de yararlanır. Çünkü seyirci, oturduğu koltukta dahi, aynı yanılsamayı paylaşmaktadır. Ancak, tanık olmanın verdiği konumsal farklılık sayesinde empatisi yer yer bir kızgınlığa, cesaret ana ile beraber davranmaya değil, ama onu yola getirmeye tahrik eden bir ortaklığa dönüşebilir. Tanık olmanın verdiği konumsal farklılık yine bir duygu ortaklığından yola çıkar, ancak etkileri farklılaşır, tiyatro yine bir tiyatrodur ama etkileri farklıdır.

Artık Brecht, "özdeşleme yerine yabancılaştırma" sloganıyla açıklanamaz. Özdeşleşme yerini oyundaki karakterlerin ve onları seyredenlerin "ideolojik ortaklığına" bırakır. Yabancılaştırma ise, bu ortaklık içerisinde hareket eder ve ortaklardan birinin diğeri ile yüzleşmesine olanak vererek, bu karşısına şizofrenik bir suret çıkarmakla gerçekleşir, çözücü bir etki oluşturmaya çalışır.

“Kafkas Tebeşir Dairesi”ne gelince Brecht oyunu Broadway canlılığı ile sergilenen ama Broadway karşıtı bir dramaturji anlayışı içeren bir oyun olarak niteler. Revülerden, müzikallerden, stilizasyonlardan yararlanılabileceğini, zaten oyunun da bu havada yazıldığını, ancak asla bir Broadway prodüksiyonuna dönüşmemesi gerektiğini savunur. “Kafkas Tebeşir Dairesi”, Brecht’in en uzun oyunudur ve asıl öyküden bağımsız birçok öyküyü içerir. Oyun, Cesaret Ana’dan ve diğer oyunlarından çok farklı bir yapı içerir. Yine farklı bir tarihsel dönemde model oluşturma çabası vardır. Ancak, bu model evrensel bir nitelik taşır; iyilik, dürüstlük, özveri, mülkiyet gibi "insanlık değerlerinin", çok farklı karşılıklar bulabildiği bir "masal"dan hareket ederek birliksiz, bütünlüksüz, episodik bir dünya sergilenir. Çelişkileriyle yaşayabilen ama bir katlanma ya da ızdırap durumu yerine mücadeleyi kişilik edinen bir insan tipi ima edilir. Grusha, çocuğun hayatını kurtarma derdine düştükçe kendisinininkini riske atar; üretkenliği onu kendi yıkımına sürükler. Adalet onda hem bir suçluyu, hem bir kurtarıcıyı görür. Fukaralığı çocuk için bir tehlikedir ve çocuk bu fukaralığı kışkırtır. Çocuk için zorunlu bir evlilik yapar ama bu evlilik sevgilisi için bir ihanet olabilir. Azdak, öyküyü dinleyenleri hayal kırıklığına sürüklemeyen bir karar verebilir. Yine de, kararı başkaları için bir hayal kırıklığıdır (yasal adalet, asıl anne). Azdak çocuğu yetiştiren anneyi gerçek anne ilan eder ama erdeminden değil. Çocuğun çıkarlarıyla, Grusha’nın çıkarları artık bir olduğu için... Mutlu son yoktur. “Oyun, ön-oyunda ortaya atılan bir erdemin, tarihsel ve imgesel bir düzenleme (setting) içerisinde olabilirliğini (practicibility) hatta evrimini sergiler. Hiçbir şey kanıtlama derdinde değildir. Seyirciler öyküde geçen herhangi bir insan olabilirler. Bütünlüklü dünyaları, değerlerinin çelişik karşılıklar bulduğu episodik bir dünyada çözülmeye terkedilir. Artık, ne, “epik tiyatro” tanımından bahsedilebilir, ne de, “bilim çağı tiyatrosu” tanımından: tiyatro, diyalektik olmak zorundadır.

1939’da Danimarka’nın da Nazi tehdidi altına girmesi üzerine önce Finlandiya’ya, oradan da 1941’de ABD’ye gitti. Brecht’in oyunlarından bazıları bu dönemde İngilizce’ye çevrildi ve ABD’de sahnelendi. Ne var ki, bu ülkede izleyici Brecht’in oyunlarından tedirgin oldu ve ilgi göstermedi. 1947’de ABD’de esen Soğuk Savaş rüzgârı, Brecht’in Amerika’ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu’nca sorguya çekilmesine yol açtı. Dünya görüşüne ilişkin suçlamalara karşı çıktı. ABD’de

barınmayacağını anlamıştı. Brecht, 1949'da Doğu Berlin'e yerleşir ve eşi Helena Weigel birlikte, sosyalist yönetimin finanse ettiği kendi tiyatrosunu açar: Berliner Ensemble. Açılış, Puntilla ve Matti ile gerçekleşir. Berliner Ensemble, sırasıyla Ana, Shakespeare'den Corilanus (1951), Kafkas Tebeşir Dairesi, Cesaret Ana oyunlarını sergiler ve turnelere çıkar. 14 Ağustos 1956'da, hem iki yeni oyun projesi hem de İngiltere turnesi için "Cesaret Ana" reproduksiyonu üzerinde çalışırken, Brecht bir kalp krizi geçirir ve ölür. Ancak geriye koca bir miras bırakır; siyasal bir tiyatro.

Özdemir Nutku, Brecht'in 3. evresi için de şunları söylüyor:⁵⁷ "Bilinçaltı güdülerini ile kendi kendini akılcı denetim arasındaki sürtüşme ve çatışma Brecht'in asıl temalarından biridir. Onun bu tutumu, bazan insanın içgüdüsel yanına karşı yoğun bir biçimde belirir, bazan da Schweik'in arkadaşı Baloun'da olduğu gibi, yumuşak bir ruh durumu içinde ortaya çıkar. Nasıl olursa olsun insanın bu iki yanı onun oyunlarında sürekli bir çatışma durumundadır. Söz gelimi "Kuralla Kural Dışı'nda (1930), hamal, onu döven, ezen ve sonra da susayan tüccara matarasını çıkarıp su vermek ister. Nefret edildiğinin bilincinde olan tüccar hamalın matarasını taş gibi görür ve hamalın ona büyük bir taşla saldırdığını sanarak tabancasıyla onu öldürür. Yargıç, mahkemede nefret ettiği birine su vermenin akıl dışı oluşunu kabul ederek tüccarı beraat ettirir. Öyleyse, hamalın yaptığı hareket ne kadar insancıl olursa olsun, duygularıyla hareket ettiği için ölümü hak etmiştir.

Brecht, içgüdüsel ve duygusal kaynaklarını önlemede büyük bir güç sarfetmiştir. Bu tür davranış, yani kendi kendini denetleme, içte bir çatışma yarattığı için, yazar duru ve soğukkanlı dış görünüşü ardında, içte hep şiddet gösterme dürtüsüne boyun eğmiştir. Yeni bir düzenin gelmesi için eylem ve zora başvurmak gerektiğini düşünen Brecht, oyunlarında da bu tutumunu sürdürür. Yazara göre, "şiddet" ve "zor kullanma" hem yanlış, hem de doğrudur. "Üç Kuruşluk Opera'da gangsterlerin, Mahagonny'de altın arayıcılarının, Chicago'daki et toptancılarının kralı Pierpont Mauler'in şiddet kullanmaları yanlış ve kötü; ama yeni bir düzenin savunucularının amaçlarına ulaşmak için kullandıkları şiddet doğru ve iyidir. (Brecht'i izleyen, aynı dünya görüşüne sahip genç kuşak sanatçıları ise şiddet

⁵⁷ Özdemir Nutku, a.g.e. ss. 26, 28, 29, 32, 33.

kullanmaya karşıdır. Deneylerine dayanarak uzun bir geleneği olan burjuvazinin şiddete karşı, daha büyük etkili bir şiddetle karşı koyduklarını ve şiddet silahlarını emekçilerden daha iyi bildiklerini savunurlar. Egemen güçlere karşı, onların bilmediği silahlarla savaşmanın doğruluğuna inanırlar. Bu silah da sanatsal eylemdir.) Ona göre, bugüne dek sömürmek ve kötülük etmek için kullanılan şiddet ve baskı, niçin iyi bir amaç için kullanılması?

İkinci evrede duygusallığın yanlışlığından söz eden yazar, bu son evresinde oyunlarındaki diyalektiğinin anahtarını verir. Duygusallık çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını yansıtar. Öbür yanda, akılcı tutum, bir insanı kötü yapabildiği halde, bozuk düzende, toplum içinde ayakta kalabilmesinin bir koşuludur. Yazar, doğru bir düzenin gelmesiyle bu akıl- duygu çatışmasının yok edileceğine ve her ikisinin de dengeli bir yolda birbirini destekleyeceğine inanır. Azdak duygularının tutsağı olduğu için yanlış yapar, ama sağduyusunu kullandığından ve insanları tanıdığından doğru karar verir. Brecht, bu karakterde sanki kendi portresini çizmiştir: karmaşık ve paradokslarla dolu bir karakter; sıkılgan ve saldırgan, zeki ve saf, esprili ve ciddi, alçakgönüllü ve kendiniBrecht, içgüdüsel ve duygusal kaynaklarını önlemede büyük bir güç sarfetmiştir. Bu tür davranış, yani kendi kendini denetleme, içte bir çatışma yarattığı için, yazar duru ve soğukkanlı dış görünüşü ardında, içte hep şiddet gösterme dürtüsüne boyun eğmiştir. Yeni bir düzenin gelmesi için eylem ve zora başvurmak gerektiğini düşünen Brecht, oyunlarında da bu tutumunu sürdürür. Yazara göre, “şiddet” ve “zor kullanma” hem yanlış, hem de doğrudur. “Üç Kuruşluk Opera’da gangsterlerin, Mahagonny’de altın arayıcılarının, Chicago’daki et toptancılarının kralı Pierpont Mauler’in şiddet kullanmaları yanlış ve kötü; ama yeni bir düzenin savunucularının amaçlarına ulaşmak içinkullandıkları şiddet doğru ve iyidir. (Brecht’i izleyen, aynı dünya görüşüne sahip genç kuşak sanatçıları ise şiddet kullanmaya karşıdır. Deneylerine dayanarak uzun bir geleneği olan burjuvazinin şiddete karşı, daha büyük etkili bir şiddetle karşı koyduklarını ve şiddet silahlarını emekçilerden daha iyi bildiklerini savunurlar. Egemen güçlere karşı, onların bilmediği silahlarla savaşmanın doğruluğuna inanırlar. Bu silah da sanatsal eylemdir.) Ona göre, bugüne dek

sömürmek ve kötülük etmek için kullanılan şiddet ve baskı, niçin iyi bir amaç için kullanılsın?

İkinci evrede duygusallığın yanlışlığından söz eden yazar, bu son evresinde oyunlarındaki diyalektiğinin anahtarını verir. Duygusallık çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını yansılar. Öbür yanda, akılcı tutum, bir insanı kötü yapabildiği halde, bozuk düzende, toplum içinde ayakta kalabilmesinin bir koşuludur. Yazar, doğru bir düzenin gelmesiyle bu akıl-duygu çatışmasının yok edileceğine ve her ikisinin de dengeli bir yolda birbirini destekleyeceğine inanır. Azdak duygularının tutsağı olduğu için yanlış yapar, ama sağduyusunu kullandığından ve insanları tanıdığından doğru karar verir. Brecht, bu karakterde sanki kendi portresini çizmiştir: karmaşık ve paradokslarla dolu bir karakter; sıkılgan ve saldırgan, zeki ve saf, esprili ve ciddi, alçakgönüllü ve kendinibeğenmiş, içten ve uzak... Ve bir deha. Azdak akıl (sağduyu) ve duygu çatışmasının savaş alanı gibidir. Sonunda sağduyu kazanır. Kahraman-suçlu, Brecht karakterlerinin bir özelliğidir, belki de en önemlisi...

Mahagonny’de kapitalist sistemi bir randevuevi düzeni olarak gösterir. Sevgi bile ticaretin kurallarına bağlıdır... Tiyatroda sürekli olarak duygudan değil, ama duygusallıktan kaçmasının... Tiyatro sahnesi olarak bir boks ringini, bir konferans salonunu yeğ tutuyordu... Cinsel haz bizde evlilik görevine, sanat sevgisi hemen bir eğitim hizmetine dönüşür. Öğrenmekten anladığımız, araştırma zevki ya da bir şeyler arayıp bulma tutkusu değildir.”

Douglas Kellner, “Brecht’in Marksist Estetiği” başlıklı makalesinde şunları ekler: “ikinci Dünya Savaşı’ndan sonra Brecht’in ABD’deki sürgün yaşamı sona erdi ve Doğu Berlin’de bir tiyatro grubunu Berliner Ensemble’ı kurmak üzere davet edildi, nihayetinde kendisine bir tiyatro verildi ve Demokratik Almanya’da baş dramatist olarak görev yaptı. Brecht her zaman bir tür Ortodoks komünist olarak kalmasına rağmen, Karl Korsch’un kendine özgü Marksizm anlayışından derinden etkilenmiş ve yayınlanmayan yazılarında Stalin’e sert eleştiriler yöneltmiştir. 1953’te Doğu Berlin’deki Stalinist rejime karşı işçi ayaklanmasında Brecht işçilerin tutumunu savunduğu söylenebilecek üstü kapalı açıklamalarda bulunmuş ama

Berliner Ensemble'daki pozisyonunu korumayı başarmıştır. Ancak Marksizmin etkisinin en açık biçimde ve önemli olduğu esas eserinde, eleştirel tabiatına rağmen, Marksizm'den etkilenen estetik teori ve pratiğin önemli bir örneğidir. Aslında, Brecht'in Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin inşasına olan inancının yerine Korsch'un Stalinizm eleştirisi geçmiştir ve Sovyet bloğunda sosyalizmin deformasyonu somut bir hal almıştır. Artık Brecht'in kendi estetik teorisi ve üretiminin kilit motivlerini sağlayan Marksçı teorinin Korsch yorumu çok değerliydi ve birçok ülkede komünizmin yıkılmasına rağmen, Marksçı görüşler bugün halen yararlı olmaya devam ediyor. Son yıllarda Sovyet sosyalist bloğunun bütününün yıkılması göz önünde tutulduğunda, Marksçı teorinin Marksçı politikadan daha değerli olduğunu kanıtlaması ironiktir. Yine de Bertolt Brecht Marksizmi eserleri anlamak ve sanatı devrimciileştirmek için üretici bir fikir kaynağı olarak değerlendirmiştir. Bu nedenle Marksizmin teori ve kültürel pratik alanlarında gerçek politikada olduğundan daha verimli sonuçlar vermiş olması, ironiktir.”⁵⁸

2.4. Epik Tiyatro'da Yabancılaştırma, Dramatik Yapı, Sahneye Koyma Ve Sahne Düzeni, Müzik, Yeni Oynayış Biçimi

Yabancılaştırma: Çağdaş toplumları tanımlayan kavram, “metafetişizm”dir. Meta fetişizmi kavramı, Marx'ın ilk dönem yapımlarında kullandığı yabancılaşma kavramının, meta üretimi, dolaşımı ve tüketimi sürecini incelediği Kapital'de, bilimsel bir temel üzerinde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Marx, yabancılaşma olgusunun, toplumları yöneten ekonomi-politiğin yasalarıyla doğrudan bağlantısını somut olarak gösterebilecek meta fetiş izmi kavramına “bütün insanlık tarihinin en büyük üç bilimsel bulgusundan birini içeren devasa yapıtı Kapital ile varmıştır. İşte, Brecht'in yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli buradadır. Yabancılaştırmanın naivete (safılık,toyluk) ile bağlantısı da bu temel üzerinde kurulabilir. “Modern toplumlarda yabancılaşma, insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir. Brecht, “Oyunlarımı Marx'ın Kapital'ini okuduğumda anladım, Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim kişiydi.” der. Oyunlarında

⁵⁸Douglas Kellner ,**Brecht 'in Marksist Estetiği**s. 4.

belirgin bir kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. “Kavrayış gücü”, gerek kendi oyunlarının ve estetik kuramının gerek Marx'ın Kapital'inin, gerekse daha önce sözünü ettiğimiz Newton'un bilimsel çabalarının temelinde bulunan naif tutumdan başka bir şey değildir. Ve Brecht'in yabancılaştırma efektleri de bu tutumun sanatsal ifadeleridir. “Brecht'e göre, yabancılaştırma işlemi naivetenin bir anlatımı”dır. “Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle kendiliğinden anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır.” Sonsuz sayıda yabancılaştırma efekti vardır ve epik ya da diyalektik tiyatroya zenginliğini veren de budur.

Tarihselleştirme: Tarihsel olsun olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. “Özdeşleşmenin özel olayları olağan kılmaması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar.” Tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar. Tarihselleştirmeylegüncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenenebilir. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.

Anlatımcı yapı: Betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin, anlatma (narration) eğilimine ağırlık verdiği, anlaşılmaktadır. Brecht için gerçekçi sanat ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı. İşte, Brecht'in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht'in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Anlatımcı yapı, estetik ifadesini epizotik anlatımda bulur.

Gösterimci oyunculuk: Gösterimci oyunculuk anlayışı, Brecht öncesi Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğu tiyatrosunda da vardı. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecektir. Seyirci, hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirecek yansılayacağı kişiliğe dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktır. Böylece, Çin tiyatrosundaki gösterimci oyunculuk anlayışı vardır. Ancak, Brecht gösterimci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavlıyor ve özdeşleşmeyi

tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu.

1.2.1 Sahne Etmeni Olarak Yabancılaştırma

İnsan dikkatini alışkanlıklardan ötürü azaltan böylesi doğallıklar karşısında ve “tekilliğin vahşetine karşı, yani her türlü bağlamı hiçe sayan ayrıntılara karşı, kısaca öylece duran dünyaya karşı Brecht, Aristotelesçi olmayan diye adlandırdığı kendi tiyatrosunu geliştirdi. Doğal olarak Aristoteles, Poetika’sında tragedyanın etkisinin bir eylemi taklit ederek izleyicileri korku ve merhamet yoluyla arındırma amacıyla izleyicide korku ve merhamet duygusu uyandırmasında yattığını düşünür. Buna yönelik olarak oyuncu, canlandırdığı figürle tepeden tırnağa özdeşleşir; izleyicinin de aynı şeyi yapmasını, kahramanın yaşamını kendi yaşamıymış gibi yaşamasını sağlardı; böylelikle birlikte acı çekme yoluyla zamanla korku ve üzüntü yoluyla arınma hedefi güdüldü.⁵⁹

Anlatıldığına göre, Galileo, günlerden bir gün Pisa’daki katedralde salınım durumuna geçen bir avizeyi gözlemlemiştir. Galile’nin “böyle bir şeyi beklemezmiş gibi, bunu akli almazmış” gibi avizenin salınımlarını izleyen ünlü bakışını, Brecht, yabancılaştırmanın kökeni görür. Bilim çağının bakışdır bu. Bacon ile onun seyisliğini yapan oğlanın donmuş tavuk üzerine yönelttikleri bakıştır, uyarıcı, araştırmacı, pek doğal görülüp herkesçe benimsenen doğruları sarsıcı bir bakıştır. Böyle bir bakış sayesinde salınım yasalarını ele geçirmiştir Galile. “Üretken olduğu kadar edinilmesi güç bu bakış ı, insanların toplu yaşamalarına ilişkin görüntülerin uyarıcı (provoke edici) gücüyle seyircilere benimsetilmesi gerekir.” Ancak o zaman seyirciler toplum yasalarını ele geçirebilecektir. Daha sonra şu tanımlamada bulunur Brecht: “Yabancılaştırma oyunlaştırma, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte, aynı zamanda onu yabancı gösterir.” Bunun da anlamı şudur: Sahneye çıkarılan olay ve kişiler göreceleştirilmekte, pek doğal, herkesçe bilinen, anlaşılmayacak yanı bulunmayan özelliklerinden soyulup alınmaktadır. Bunun sonucu olarak, ama hep böyle miydi bakalım? diye ister istemez soracaktır seyirci. Ama hep böyle mi kalacaktır? Koşullar değişirse, olay ve kişiler

⁵⁹ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 216-240 Ve **Werkferd**, s. 40-41.

de değişemez mi peki? Sorularını yöneltecektir. “Yabancılaştırma bir tarihselleştirmedir” diye sürdürür açıklamalarını Brecht, “olay vekişileri tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sahneye çıkarmaktır. Aynı işlem çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir kuşkusuz, onların da tutum ve davranışları zamana bağlı, tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sunulabilir seyirciye.” Tiyatroya uygulanacak yabancılaştırma efektleriyle soru sorar duruma getirilen seyirci, doğa ve toplumbilimlerin ortak tutumunu benimser; ki bu da eleştirel tutumdur. Bu esriklığe kapılıp sahnede karşısına çıkarılan kişilerle özdeşleşmeyi, bu kişilerin ruh dünyalarına gömülüp gitmeyi bırakır, onlardan geride tutar kendini. Geleneksel tiyatrodaki gibi adeta zincire vurulmaya yanaşmaz, gerginliklerden uzak durumda bulunur. Adeta öne doğru eğilmiş durumda oturmaz, arkasına yaslanır, gözlerini dikip sahneye bakmaz ve kulak kabartarak konuşulanları dinlemez, dikkatli bir biçimde konuşmaları izler, merak ve hayretle sahnede olup bitenleri gözlemler. Böylece görüp işittiklerinin leh ve aleyhinde kafasında uyanan düşünceleri sakın sakın tartıya vurur ve sonunda serinkanlılıkla kararını verir. Yabancılaştırma efektlerinin yer almadığı oyunlarda ise oyunu sanki bir bayıltılmışlık durumundan uyanıp kendine gelir sonunda, bir sersemlik içinde sağa sola tutunarak sıralar arasından geçip kapıya yönelir. Epik tiyatrodaki o alışmadığı konumu kolay edinebilmesi için, Brecht, yarı şaka, yarı ciddi, sigara ve puro gibi şeyler tütürülmesini salık verir kendisine.⁶⁰ Brecht ünlü Yabancılaştırma-etkisi yöntemiyle insanların olaylar, durumlar ve şeyler karşısındaki duruş ,düşünüş ve davranış biçimlerinde kökleşen alışkanlıklarını kırmayı hedeflemişti.⁶¹ Brecht Yabancılaştırma kavramını ilk kez 1936’da yazdığı “Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri” adlı yazısında kullanmıştır. Getirdiği tanımlama ise şöyledir: “Anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi.” Böylece seyirci oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağını bulur.⁶²

⁶⁰ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 216-217.

⁶¹ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998s. 10

⁶² Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 216-217.

Brecht, dünyayı o güne değin gösterilmemiş görünüşü ile tanıtmak ister. O, bir karakteri psikolojik olmayan bir kişi olarak kabul eder. Karakterleri, davranışları, ilgileri, karmaşık düşünceleri ile ele alır, tıpkı bugünün dünyasının insanlarında olduğu gibi; çünkü yazara göre, bugünün dünyasının insanları hiçbir psikolojik kurala göre kesin şudur ya da budur diye değerlendirilemez. Böyle bir değerlendirme de ancak havada kalmış, öznel bir değerlendirmeden ileri gidemez.⁶³

Brecht, tiyatrodaki yabancılaştırma etmenini yalnızca estetik kaygılarla ele aldığını belirtir. Bu yabancılaştırma yoluyla seyirci nesnel bir uzaklık kazanır ve oyun kişilerinde kendini görmez. Yabancılaştırma şu yönden önemli: Bir kimse bir oyuncuyla kendini özdeş kılar, neler olup bittiğini tam olarak göremez. Oysa olayın içinde değil de, olayı dışardan seyreden biri durumunda olursa sağlıklı bir karara gitmesi olanaklıdır. Böylece, seyirci her an tiyatro binasının içinde olduğunu ve bir tiyatro seyrettiğinin bilincinde olmalıdır. Bunun için de, duygunun desteğinde, ön düzeyde akıl olmalıdır. Sözgelimi Fieling başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu da yitirdiği için durumu yönünden bu nokta içlilik taşır. Brecht, bu içliliği geri düzeye atmak için Anna'nın şarkısını gürültülü savaş borularıyla keser. Oyunun sonunda duygululuk önlenemezse Anna Fierling'in oyun içindeki anlamı da yok olur. Çünkü o bir tragedya kahramanı değil, üç çocuğunu da yitirdiği halde, savaşın egemen sınıflar yararına yoksul halkın sırtından sürdürüldüğünü hâlâ anlamamış olan bir küçük tüccardır; acınması değil, eleştirilmesi ve suçlanması gereken bir karakterdir.⁶⁴ İki bin yıl kadar önce Longinus, "önemli olan seyirciyi inandırmak değil, kendilerinden öteye götürmektir," demiştir. Brecht de, "önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir," der. Başka deyişle, seyirciyi coşkuları ve duygularıyla körleştirmeden, ama onların da yardımı ile aklını kullanarak bir yargıyı getirecektir. Önemli olan nokta, Epik Tiyatro'nun didaktizme karşı olmasıdır; çünkü seyirciyi düşünmeye, eleştirmeye ve karar vermeye alıştırmak ister.⁶⁵ Kişiler, oyunun başında kendilerini müzik eşliğinde tanıtır. Ortaoyununda olduğu gibi, karikatürleştirilmiş ,kurmaca figürlerdir. Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki

⁶³Elizabeth Wright, a.g.e. s. 1061 Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 53.

⁶⁴ Özdemir Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 53.

⁶⁵ÖzdemirNutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 54.

sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren koro ve oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiştir. Üç Türlü Yabancılaştırma vardır: Yabancılaştırma nasıl açığa vurur kendini ve nerede sesini duyurur? Brecht Küçük Organon’da, Köşebaşı Sahnesi’nde ve Oyunculuk Sanatının Yeni Tekniği’nde ve daha birçok kuramsal yazısında birbirinden değişik sözcük ve örneklerle anlatmıştır bunu. 1939 Mayıs’ında İsveçli öğrencilerin önünde ve ertesi yıl Helsinki’de yapıp ölümünden sonra yayınlanan küçük konuşmasında yabancılaştırmayla ne demek istediğini belki hepsinden açık ve yalın bir dille açığa vurmuştur.⁶⁶Öyle görünüyor ki Brecht, Deneysel Tiyatro başlığını taşıyan bu konuşmasıyla, yabancılaştırma efektinin kuramcısı olarak ilk kez sanat dünyasına ayak basmıştır.⁶⁷İlgili yazıda hepsi üç çeşit yabancılaştırma “teknikinin” varolabileceğini belirtir Brecht. Bunlardan biri oyun metninin yapısında, ikincisi sahne düzeninde, üçüncüsü de oyunculuktur. Sahne düzeniyle müzik, koreografi ve ışıklandırma da içinde olmak üzere oyunun tümüyle sahneye konmasının anlatılmak istendiği açıktır. Bir başka deyişle oyun yazarı uygular yabancılaştırma tekniğini, yönetmen ve dekoratör uygular, oyuncular uygular. Her biri kendince ve kendi araçlarıyla gerçekleştirir bunu. Bazen Brecht’in açıklamalarının, yabancılaştırma tümüyle ya da en azından büyük bölümüyle yönetmen ve oyuncuların işiymiş gibi bir izlenim uyandırması bizi şaşırtmamalıdır. ⁶⁸Çünkü nedeni açıktır bunun: Brecht hem yazar hem de yönetmendi; yıllar yılı hatta denebilir ki daha Augsburg’daki öğrencilik yıllarından beri en yakın dostlarından biri sayılan Caspar Neher’le alabildiğine verimli bir çalışmayı gerçekleştirmişti; ayrıca, savunduğu tezler Brecht için gerçekte tek başlarına bir önem taşıyorlardı her zaman, uygulamada değerlendirilebilirlik açısından kaleme alınmışlardı. Yazdığı ve pek sık olarak sonradan sahne için değiştirdiği oyunlarda yeni tekniğin kullanılması Brecht için doğal bir şeydi.⁶⁹

1.2.2 Epik Tiyatroda Dramatik Yapı

Yabancılaştırmının değişik biçimlerini birbiri üzerine binen jeolojik katmanlar gibi tasarlayabiliriz. Her katman, kendi altındaki başka katmanların varlığını gerektirir.

⁶⁶Bertolt Brecht, **Sosyalizm için Yazılar**, çev. Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1977.

⁶⁷Bertolt Brecht, **Günlükler –I** (1913-1941), İthaki Yayınları, İstanbul, 2007.

⁶⁸Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 218.

⁶⁹Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 219.

Böylece ilgili katmanlar değişik kalınlıkta olmak üzere kayalar, taşlar içinde uzanıp gider, kimi birbirinden belirgin olarak ayrılır, kimi birbirinin içine geçer, geçiş yerleri ise belli olmaz, bazen de aralarından biri tümüyle yitip gider gözden, ama sonradan daha bir görkemli yeniden ortaya çıkar. Dramatik yapı, bu üç katmandan en alttakidir, ötekileri taşır üzerinde. Oyun metni yeni tekniğin kurallarına uygun bir yanı göstermedi mi, yabancılaştırma tekniğiyle sahneye konması ya da oyuncular tarafından oynanmasının, oyunun ırzına geçmekten kalır yeri yoktur.

Örneğin, Racine ya da Schiller'in oyunları, yabancılaştırma tekniğiyle sergilenemez, oyunların dramatik yapısı izin vermez buna. Neden mi? Çünkü ilgili oyunlar, Aristoteles'in koyduğu ilkelere göre kaleme alınmıştır. Brecht, Aristoteles'in Poetika'sını pek el üstünde tutmasa da, öyküyü oyunun fışkırdığı "kaynak ve can damarı" olarak nitelemesine hak verir onun yalnız, geri kalan bütün konularda Aristoteles'ten ayrılır. "Özdeşleşme" olarak arınmayı (katharsis) sırt çevirir, parçaları işlevsel açıdan birbirine bağlı, kendi içinde bütün ve eksiksiz olayı atarak yerine birbirini izleyen epik sahneleri geçirir; kendi içinde tutarlı karakterler parçalayıp çelişkili özelliklerine ayırır. Brecht'in olayları, Aristoteles'in öğrettiği gibi bir zorunlulukla birbirinden çıkmaz, kendi yasalarına uygun olarak birbirini izler. Dolayısıyla, Brecht'in oyunlarından bazı parçaları çıkarıp atabilir ya da başka yerlere yerleştirebiliriz, oyun için büyük bir sakınca doğurmaz bu; ne var ki, Aristoteles'e göre bundan sakınılması gerekir. Brecht, yeni dramatik yapıyı "Aristotelesçi olmayan oyun yapısı" diye nitelemekte yerden göğe kadar haklıdır.⁷⁰ Özdeşleşme tiyatrosunun doruk noktası kuşkusuz, büyük Rus tiyatro reformcusu K.S. Stanislavski'nin "sistemidir. Stanislavski, sahnede, "duyumsamaların gerçekliğine" olan talebiyle zamanının saray tiyatrosunun kemikleşmiş kalıplarına karşı isyan etmiş ve büyük gerçekçi etkileri hedeflemişti. O bile Rusya'daki devrimci büyükaltüst oluşlardan sonra, yeni toplumsal karşıtlıkları canlandırmada salt özdeşleşmenin yetersiz kalacağını saptamakta gecikmemişti. Daha sonraki sahnelemelerinde Stanislavski, oyuncudan özdeşleşmenin yanı sıra canlandırılan figüre eleştirel yaklaşmayı, özdeşleşmeden önce ise, figürün duygu dünyasını ilk olarak araştırabilmek için

⁷⁰Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 217-218.

“fiziksel eylemler”i istedi.⁷¹Brecht, oyunun dramatik yapısını ilgilendiren buayrımları, birçok kez tezler halinde özetlemiştir. 1930’da yazılan Mahagonny Kentinin Yükseliş i ve Düşüşü operasıyla ilgili olarak kaleme aldığı ünlü notlarda, geleneksel oyun biçimi konusunda şöyle der: “Eylemlerle çalışır – seyircinin ilgisi oyunun son üzerinde toplanır – organik büyüme- olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir –olayların akışı evrimsel bir zorunluğu içerir.” Yeni oyun biçimiyle ilgili olarak da şöyle söyler: “Anlatıya başvurur – seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir, her sahne kendisi için vardır – montaj tekniği – olaylar eğriler çizer – olaylar sıçramalıdır.” Oyunda bütün olup bitenleri önceden bilir anlatıcı, özgür bir davranış içinde düşünüp taşınarak ve usavurarak ramp ışığına, sahnedeki olayla seyirci salonu arasına gelip dikilir (Kafkas Tebeşir Dairesi). Oyuncular hiç çekinmeden seyircilerle söyleşilerde bulunabildiği için, bir yanılsama (illüzyon) durumu kalkar ortadan, oyunun akışı kesilmelere uğrar (Sezuan’ın İyi İnsanı). Öndeyişler (prolog) ve başlıklar, olayın nasıl sonlanacağını önceden seyirciye bildirir. (Cesaret Ana ve Çocukları). Karşıt iki karakter özelliği birbirine zorla monte edilir, dolayısıyla “bireydeki” çatlaklar bir dikkati çekicilikle donatılır (Bay Puntila ve Uşağı Matti) ya da ilgili özellikler adeta şizofrenik bir bölünme sonucu karşı karşıya getirilir (Sezuan’ın İyi İnsanı ve Yedi Büyük Günah). Kimi oyunlar, tümüyle oyun içinde oyun ve oyun içinde mahkeme modeline göre kurulmuştur (Önlem ve Lukullus’un Yargılanması), kimi de balad modeline göre kurulup çatılmıştır (Baal). Kısacası, yabancılaştıran dramatik yapı, “açık” oyun biçiminden başka bir şey değildir; ilgili oyun biçimi, estetik kabul etse de etmese de, yüzyıllardır klasik-klasistik “kapalı” oyun biçiminin yanı sıra onunla aynı hakkı paylaşarak, varlığını sürdürmüştür. Bu biçimi geriye doğru izlersek, Üç Kuruşluk Opera’daki gibi, kökeninde elindeki değnekle resimli levhalardaki tüyler ürpertici olayları gösteren moritat (Bir levha üzerindeki resimlerle anlatılan acıklı ya da korkunç bir olayı konu alıp laterna eşliğinde monoton bir sesle söylenen şarkı.) şarkıcılarını buluruz.⁷²

1.2.3 Oyun Dilinde Yabancılaştırma

⁷¹Manfred Werkwerth, **Brecht’le Havana’da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, İstanbul, 2006 ss. 41-42.

⁷² Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 219-220.

Yabancılaştırma temeline dayalı dramatik bir yapıya sağlanan olanak nedir? Böyle bir yöntemle dış gerilim azaltılmakta, seyircinin dikkati oyunun sonundan oyunun akışına, olayın kendisinden durumlara çekilmektedir; oyun yer yer duraklamakta, gözlem ve açıklamalarda bulunmaktadır. Yabancılaştıran oyun yapısı, oyundaki nesne, kişi ve olaylara dikkati çekerlik damgasını vurmakta, dünya bu yoldan “bir tuhafılık”, “bir sorunsallık özelliğiyle” donatılmaktadır. Tıpkı bu yeni dramatik yapı gibi, dil de aynı işlevi görür. Dil de yabancılaştıranın en alttaki ilk katmanının bir parçasıdır, çünkü o da oyunun yapısı gibi yazarın etkinlik alanının içinde kalır. Brecht, dilde pek çok sayıda yabancılaştırma efektinden yararlanır. Ne var ki, hepsinin de dayandığı ilke aynıdır ve sürekli çözüm bekleyen iç çelişkilerin üretilmesi diye tanımlanabilir.⁷³

Bir örnek verelim:

Ve böyle sürüp gitti mi?

Tilki gibi kimin ne yaptığının izlendiği şu sıra

Yüzün tutar mı bu yoksulluktan

Payına düşen eti kesip almaya?

Soruyu soran, Şikago’nun et kralı Pierpont Mauler’dır (Mezbahalar Kutsal Jandarkı), kirli bir borsa oyunu çevirmeyi tasarlamakta, ama bunu gizlemeye çalışmaktadır. Ne var ki, ağızdan çıkan çelişkili sözler kendisini ele verir, sözüm ona insancıl cümledeki kofluğu açığa çıkarır. Kimi durumlarda da yabancılaştıranın, dildeki okatı kitabilikten kaynaklandığı görülür.

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü operasında savcının iddianamesinde yer alan şu sözlere kulak verelim örneğin:

İşlenmedi şimdiye dek

Böyle bir cinayet asla

İncitti duygularını

⁷³ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 220.

Tüm insanların rezilce.

Ayaklar altında adalet

Haykırıyor: Suçluya ceza!

Bu öfke taşan konuşma, “eski bir revolveri denemek bahanesiyle” adam öldürdüğü ileri sürülen Bobby Higgins adında bir adamı hedef almaktadır. Higgins aklanır. Bunun hemen ardından aynı iddianame, hiçbir sözcüğü değiştirilmeksizin, ormanda odun kesen Paul Ackermann’a yöneltilir; adam sadece içki borcunu ödemediği ve lokaldeki bir perdeye hasar verdiği için yargıç önüne çıkarılmıştır ve muhakemesinin sonunda ölüme mahkum edilir. Bu ve benzer biçimde kontrastlarla başvurarak, çifte bakış açısı uygulayarak, beklentileri düş kırıklıklarına uğratan mantık kurallarını tepe taklak ederek, Brecht, dili yabancılaştırmanın hizmetinde kullanır. Belki de Hasek, Valentin, İncil Almancası ve anglisizm’lerden (İngiliz diline özgü bir özelliğin bir başka dile aktarımı) beslenen üzerinde parodi ışıklarının çakıp söndüğü Brecht’in dilini böylesine eşsiz ve öykünülmez kılan, yabancılaştırmadaki bu göstericilik özelliği ve çelişki havasıdır.⁷⁴

1.2.4 Sahneye Koyma Ve Sahne Düzeni

Denebilir ki, Brecht’te oyunun dramatik yapısı yumuşadığı ölçüde cümlelerin gerilim yükü artar. İşte yüzeyde kalan biri için iki olay ne denli birbirine karşıt görünürse görünsün, yabancılaştırma kapsamı içinde yer alır. Dilin biçimi de açıktır. Brecht’te adeta çatlakları vekirik yerleri içerir ve bu yoldan, tıpkı oyunun dramatik yapısı gibi, seyirciye vereceği yargılarla “olaylara müdahale” fırsatını sağlar. Oyunun sahneye konuş biçimi de ilgili olaya yoğunluk kazandırır, genişletir boyutlarını. Böylece yabancılaştırmanın ikinci (ve genel olarak en güçlü ve zengin) katmanına gelmiş oluyoruz. Daha önce belirtildiği gibi, ilgili katmanın kapsamı içinde yalnız oyunun yönetimi ve sahne düzeni değil, müzik, ışıklandırma ve koreografi de yer alır. Örneğin, gerçek devlerden kalır yeri olmayan askerler-ayaklıklar üzerinde yürür, içi doldurulmuş devcileyin omuzları vardır, canlı silah deposundan farksızdırlar çıkarılır sahneye, “o neşe dolu savaşçılık mesleği”

⁷⁴Bertolt Brecht “**Deneysel Tiyatro**, Çev. Kaya Öztaş, DostKitabevi Yayınları, Ankara(1981)

yabancılaştırılır ve gerçekteki kimliğiyle sergilenir (Adam Adamdır). Uzak Matti alabildiğine uzun bir çalı süpürmesini avluya diker ve Viborg’un yüce mahkemesi diye hitap eder ona; böylece ilgili mekan yabancılaştırılarak insanda son derece kuşku uyandıracak biçimde somutlaştırılır. Puntula sahneye çıktığında geride bir perde asılıdır, üzerine timsah, kaplan ve köpekbalığı resimleri çizilmiştir, onların yanı başında da Puntula’nın hiç de pek sevimli denemeyecek portresi görülür ve altında şöyle yazar: “Tarih öncesi çağlardan kalma bir hayvan, estatium possessor, Almanca: Malikane sahibi” (Bay Puntula ve Uşağı Matti). Daha başka oyunlarda, Brecht ve çalışma arkadaşları, daha başka yabancılaştırma yollarına başvururlar sahnelemede. Her ne kadar az buçuk belirli bir şema gözetilirse de, bu konudaki esin kaynağı tüketilecek gibi değildir. Örneğin, ışıklar ve orkestra gereken yerlere herkesin görebileceği bir konumda yerleştirilir (Cesaret Ana ve Çocukları). Caspar Neher’in kurduğu sahne iki parçadan oluşur, önde bir oda, bir avlu ve bir çalışma yeri vardır; arkada ise projeksiyonla perde üzerine yansıtılmış ya da perde üzerine çizilmiş bir başka çevre seçilir. Sahnede olup bitenler için çevrenin önemi vurgulanır bu yoldan; hele belgeler sergilenmek istendi mi, tümüyle bu yola gidilir.⁷⁵

1.2.5. Yabancılaştırmayı Sağlayan Bir Başka Öge: Müzik

Brecht, “öğelerin birbirinden ayrılması” diye niteler; müzik oyunun yanı başındaki yerini alır, hatta karşısına geçip kurulur onun, oyuncu hiç kuşkuya yer bırakmayacak gibi açıktan açığa şarkı söyleyen birine dönüşür. Oyun sanatına kardeş sanatlar, oyun sanatıyla kaynaşarak kabarıp dalgalanan bir “toplu yapıt” oluşturmaz, her biri ötekilerden bağımsız, her biri kendilerinin ortak görevini yerine getirilmesine çalışır ve “birbirleriyle olan bütün ilişkileri birbirlerini yabancılaştırmaktır.”

Romalı başkomutanın cenaze alayı, ölüye övgüler döşenenlerin, ölünün şanlı zaferlerini coşkuyla anımsayanların eşliğinde sahneden geçerken, nefesli sazların sesi duyulur gerilerden, bir marş müziğinden kopup gelen dağınık tema parçaları sanki uluyan bir boru sesiyle çarpıtılır ; beri yanda orkestradan gelen boğuk sesler, ıslık gibi öten zilvuruşları, tam tam sesleri, marimba şangırtısı, tom tom gürültüsü işitilir.

⁷⁵Bertolt Brecht “**Deneysel Tiyatro**, Çev. Kaya Öztaş, DostKitabevi Yayınları, Ankara(1981)

1.2.6 Yeni Bir Oynayış Biçimi

Yabancılaştırma ilkesini benimseyen oyunculuk, yabancılaştırmanın en üstteki, yani üçüncü katmanını oluşturur. Jeolojik katmanlar örneğimize bağlı kalırsak diyebiliriz ki, adeta sürekli göz önündedir bu katman, dolayısıyla hepsinden daha iyi tanımlanabilir. Brecht'in yabancılaştırmaya ilişkin kuramsal yazılarında, yabancılaştırma sürecinin kendisinde noktalandığı oyuncudan hepsinden sık ve ayrıntılı biçimde söz edilir. Kötü sigaraların tiryakisi olan Brecht, Küçük Organon'unda pek sevdiği bir örneğe el atar: Bir adam sigara içiyor, derken sigarasını bir kenara bırakıp ayağa kalkıyor ve oyundaki bir kişinin belli davranış larını oradakilere gösteriyor, arkadan yine oturuyor yerine, sigarasını içmeye devam ediyor. Köşebaşı Sahnesi'nde yabancılaştıran oynayış biçimi, günlük yaşamın kendisinden çıkarılır: Bir trafik kazasının görgü tanığı, kaza yerinde toplanan kalabalığa kazanın nasıl olduğunu gösterir. Yine bir başka yerde Brecht, provayı belli bir yerde kesen, sahneye gelip oyuncuya rolünün nasıl oynanacağını gösteren bir yönetmen örneğine başvurur. Köşebaşı Sahnesi'ndeki gösterici-görgü tanığı için söz konusu olan şey, yönetmen ve Üç Kuruşluk Opera'daki sigara içerek oyunu izleyen seyircinin bir eşit gözüyle bakılabilecek sigara içen gösterici için de söz konusudur: "Oyuncu gösterilen kişi değil, gösteren kişi olduğunu asla unutmaz ve unutulmasına izin vermez." Bir başka yerde ise şöyle der Brecht: "Köşebaşı Sahnesi'ndeki göstericinin sunumu bir tekrar niteliği taşır." Yabancılaştıran oynayış biçimi, "ilke olarak Köşebaşı Sahnesi'ndekilerden başka öğeleri içermediğinden", oyuncu sahnede biri gösterilen, öbürü gösteren olmak üzere her zaman iki ayrı kimlikle karşısına çıkar seyircinin. Dolayısıyla, oynadığı kişi, geleneksel tiyatrodaki gibi kenar çizgileri silinip kaybolarak oluşmuş çelişkisiz bir üçüncü kişi değil, "yaşayan büyük bir çelişkidir". Bu noktada, Brecht, Stanislavski'den kesinlikle ayrılır. Oyuncu, der, oynadığı kişinin varlığında eriyip yok olmayacak, onu yalnızca gösterecek ve bunu o türlü yapacaktır ki seyirci sahnede olup bitenler konusunda bir yargıya varabilsin. Galile'nin duygularıyla Galile'yi oynayan Charles Laughtonun duyguları özdeş değildir örneğin; gösteren ile gösterilen arasında çözümlenmemiş bir yığın sorun vardır. Yeni oyunculukta genellikle önemli olan duygular değil, bilgidir. Yani tek

kelimeyle, yabancılaştıran oynayış biçimi eleştirel nitelik taşır; gerek kendisini gerek bizi olup bitenlerin gerisinde tutar. Bu yüzden, eski tiyatrodaki yanılsama ögesi daha baştan kapı dışarı edilir: “Oyundaki prova ögesi düpedüz açığa vurur kendini, ezber ögesi, bütün mekanizma, bütün hazırlık seyircinin gözleri önüne serilir.” “Benim tiyatrom”, diye sözünü bağlar Brecht, “şurası bilinmelidir ki, doğrudan doğruya işlevsel bir değişikliği gerçekleştirir.”⁷⁶

Öyle görülüyor ki, yabancılaştırma üç sayısına karşı gizli bir yakınlığı içermektedir. Üç basamaklı bir süreç kimliğinde kendini açığa vuruyor çünkü birbirinden farklı üç katman halinde boy gösteriyor, oluşumu da “epik tiyatro”, “yabancılaştırma” ve “dialekleştirme” kavramlarıyla nitelenebilecek üç adım biçiminde gerçekleşiyor. Yabancılaştırmanın kuram ve pratiğini doğuran koşullar araştırıldığında, bunlarda da yine üç sayısına rastlarız. Birincisi: Brecht, Ibsen’den bu yana bütün oyun yazarları gibi, alabildiğine geniş kapsamlı toplumsal ilişkileri seyirci önüne çıkarmak zorunda olduğuna inanıyordu. Ne var ki, o karmaşıklığı içinde çağdaş dünyanın geleneksel biçimde yazılıp kaleme alınmış oyunlarla artık sergilenemeyeceğini anlamış, buradan “geleneksel oyun, dünyanın bugünkü durumuna uygun düşmemektedir” sonucuna varmıştır. Brecht’in 1926’da söylenmiş bu sözünü bize ulaştıran Elisabeth Hauptmann şöyle der: “Bu konuya ilişkin incelemeler sırasında Brecht epik oyun kuramını ortaya atmıştı.” İkincisi: Brecht, kendi tiyatrosunda dünyanın yalnız toplumsal temellere dayanan, daha yerinde bir söyleyişle Marksist bir görüntüsünü yansıtmayı değil, aynı zamanda bunu öğretmeyi amaçlamaktaydı. Tiyatroya yüklediği, hümanizm döneminin okul oyunları ile reformasyon ve Cizvit tiyatroları düşünülürse yeniden yüklediği öğretici işlev, tiyatroda kapsamlı değişiklikleri gidilmesini gerektirmekteydi. Üçüncüsü: Brecht, “hayal gücüne”, oyun içgüdüüne ve gerçek sanatsala eski dönemlerdeki önemini yeniden kazandırmak, böylece oyunun yazarlığı ve oyunculuğun kalıplaşmış üretkenliğini yitirmiş biçimini yeniden o başlangıçtaki gerçek tiyatro kimliğine kavuşturmak istiyordu. Buna karşın, daha doğrusu özellikle bu yüzden, tiyatrosu “yüksek düzeyde bir artistik” gücü içermekte, aslında Üç Kuruşluk Opera’yla ilgili notlarda itiraf ettiği gibi “uzmanlar” için bir kurum niteliğini taşımaktaydı.

⁷⁶ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 223-224

Nietzsche'nin bir sözüyle, Brecht'in tutumu "sanat yapıtı karşısında takınılan estetik bir tutum, bir yaratıcı sanatçının tutumu" idi. Yine Nietzsche'ye göre, böyle bir tutumla "halkın" salt konuya yönelik ilgisini bağdaştırmak, belki de yerine getirilmesi olanaksız büyük bir istektir.⁷⁷

Yabancılaştırmanın estetik temel ilkesi, ideolojiye dayalı bir sanat öğretisinin hayli ötesine taşar. "Toplumsal gerçekçilik" denen sanat akımıyla doğrudan pek bir alıp vereceği yoktur (bu yüzden değil midir ki, Brecht, kurnazca bir ifadeyle, "gerçekçiliğini biçimden kalkarak sınırlandırma" eğilimine birçok kez karşı çıkmıştır.) Ne var ki, yabancılaştırma ilkesi, zorunlu olarak ideolojinin sınırlarını açıp geçer. Öyle ya, yabancılaştırmanın nedir anlamı? "Tarihselleştirme" demektir, "olay ve kişileri tarihselliği içinde, yani geçici nesneler" dolayısıyla değiştirilebilir nesneler gibi anlatmaktadır. Bu hem geçmiş hem de şimdiki zaman için geçerli bir kuraldır: Şimdiki zaman da "zamana bağımlı, tarihsel, geçici" bir bakış açısından sergilenebilir çünkü. Bilimin eleştirel tutumuna ve diyalektiğin yöntemine dayanan yabancılaştırma, çelişkileri yakalayıp göz önüne serer ve böylece görüp işittiklerini bir bağımsızlık içinde düşünmeye çağırır seyirciyi, müdahalede bulunmaya yöneltir. Yani üretken kuşku ve diyalektik tutum, yabancılaştırmanın felsefi temel ilkesini oluşturur. Buradan çıkansonuç ise ortadadır: Brecht'in yabancılaştırmalı Marksist tiyatrosu, hiçbir zaman katı ideolojik-dogmatik nitelik taşıyamaz. Böyle olmaya kalktı mı, bir bölümü ya da tümüyle yabancılaştırmadan el çekmek ya da yabancılaştırmanın kendine karşı yönelmesini, bir bakıma kendi kendini yabancılaştırmasını sineye çekmek zorundadır. Brecht'in kesinlikle "özdeşleşmeli oyun" diye nitelediği tek perdelik Carrar Ana'nın Silahları bunlardan birincisine, öğretici oyun Önlem ise ikincisine örnektir.

Son olarak, Brecht'in "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur" yazısındaki bilinen karşılaştırması yerine, onun düşüncelerinden özümlediğimiz diyalektik tiyatronun, ilüzyon tiyatrosu ile karşılaştırmasını yapalım. Brecht, ilüzyonist ve bireyci estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirisel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo

⁷⁷ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 236-237.

olma) kabul eder. Bu düşüncelerle şöyle bir çizelgede bu karşılaştırmayı özetleyebiliriz:

1) Gerçek (realite) görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının bir toplamıdır (insan da içinde)	1) Gerçek (realite) acı dolu bir insanlaş tırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir.
2) Doğa –insan huyu dahil- evrensel, sonsuz ve değiş mez bir değerdir; yüzeydeki ayrılıklar yöresel renklerden gelir.	2) Doğa –insan huyu dahil- tarihsel gelişimle ilişkilidir, değişkendir; çeşitli davranış biçimleri insanlaş tırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar.
3) Mimesis, tek gerçek olarak doğayı taklit eder; sanat (tiyatro) arıtılmış doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. Değişmeyen doğa.	3) Mimesis, belli bir gerçeği ortaya sürer; sanat (tiyatro) doğanın paralelindedir, bir değişen doğadır.
4) Sanat yapıtı, bilinen nesnelerin varlığını aşılır.	4) Sanat yapıtı, kendi varlığını yaratıcı bir imge ve nesne olarak kanıtlar.
5) Sanat (tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Önceden dondurulmuş değerler vardır: şartlandırma	5) Sanat (tiyatro) esinlenmeyi olası gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder. Değerler incelemeye götürülür: yargılama
6) İdea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm	6) Tarihsel gerçek estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm.
7) Evren tekilci ve determinist açıdan ele alınır: tek yönlü görüş . Evrende her şey neden-sonuç yasası ile denetim altındadır düşüncesi egemendir.	7) Evren çoğulcu açıdan ve olasılıklar göz önünde bulundurularak ele alınır: Evrenin temeli birbiri arasında etkileşimi olan çeşitli nedenler dayanır. İlerdeki olasılıklar geçmiş teki deneylerle anlaşılabilir.
8) En büyük ideal: Sonsuzluk (nirvana); soylu bir biçimde ölebilmek.	8) En yüksek ideal: Özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir biçimde yaşamak.
9) Ataerkil, otorite gücü	9) Anaerkil, doğurganlık ve özgürleş tiren esneklik
10) İnsanın sonsuzluğu uzanan yaş antisına inebilmek için süsleyici bir estetik; ilüzyonu duyurmak.	10) İnsan yaş antisının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirel bir estetik gösterilir.
11) “İyi Kurulu Oyun”un kapalı biçimi içinde, determinist nedenlerle gelişerek doruk noktaya aynı düzeyde varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar	11) “İyi Kurulu Oyun”un açık biçim içinde, çeşitli düzeylere dağıtılmış ve doruk noktası seyircinin usunda ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur.
12) Zorunlu yargı baş oyun kişisi ile elde edilir.	12) Zorunlu yargı özellik taşıyan oyun kişilerinin ilişkileri (olaylar) ile elde edilir
13) Karakterler psikolojik olup çevreleri ile çatışma durumundadırlar; böylece karakterlerin bütünlüğü metafizik belitlerle ortaya çıkar.	13) İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde birbirlerine karşı davranışlarda çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir.
14) Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişilerinin (kahraman) gözleriyle bakılır (özdeşleşme). Oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilir.	14) Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışardan bakılır (yabancılaştırma). Oyunda demek istenilenler sınanır.
15) İdeal seyirci: yakından tanımadığı şeylere tanıdık gibi bakan kimse; çünkü sonsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul	15) İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse; çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş

eder.	güçleri anlamak ister.
-------	------------------------

BÖLÜM : 3TÜRK TİYATROSUNDA BRECHT ETKİLERİ

Brecht , Birinci Dünya savaşı'ndan sonra yaşanan politik,sosyal ve ekonomik sıkıntılarının sonucunda Erwin Piscator'un ortaya koyduğu politik tiyatro anlayışından etkilenmiştir. Epik tiyatro alışageldiğimiz tiyatro anlayışından farklıdır.Politik tiyatro anlayışından beslendiği için toplumsal ve politik konuları ele alır.Seyircinin bu konular üzerinde düşünüp fikir yürütmesini tartışmasını ve yargıya varmasını sağlar. Piscator'un politik/belgesel/total tiyatro anlayışından etkilenen Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatro anlayışı Almanya'da 1930'lu yıllarda görülmeye başlanmıştır. Türk oyun yazarlığının çağdaş batı tiyatrosunun öncü yazarları ile tanışması ve kendi geleneksel gösteri sanatlarımızdaki estetikle çağdaş tiyatro estetiğini birleştirme çabaları ise daha çok 60'lı yıllardan sonra başlamıştır.Bu bağlamda dünya tiyatrosunda en ilgi çeken isim olarak Bertolt Brecht adı ve onun tiyatrosu olarak "epik tiyatro" öne çıkmaktadır. Almanya'da 1920'li yıllarda adından söz ettirmeye başlayan ve gerek ortaya koyduğu kuram ve bunu kanıtlamak için yaptığı uygulamalarıyla tiyatro sanatında bir devrim yaratan Brecht, tiyatroya getirdiği bu yaklaşımıyla tüm dünya tiyatrosunu derinden etkilediği gibi sancılı bir oluşum süreci yaşayan Türk Tiyatrosu'nu da oldukça fazla etkilemiştir. Gerek Cumhuriyet öncesinde gerekse Cumhuriyet yıllarında, salt Batı tiyatrosunun ölçütlerini kabullenme ve bu yönde yapıtlar verme eğiliminin baskın olduğu Türk Tiyatrosu'nun geleneksel türlerin tam anlamıyla karalandığı bir dönemin ardından Brecht ile tanışması, benzer bir bileşimin bizde de yakalanabileceği olasılığının düşünülmesini sağlamıştır.Türk oyun yazarlarının geleneksel türlerdeki estetiği algılaması, anlaması, araştırması ve bu estetiği yeni yapıtlarda uygulamaya başlaması 50'li yılların sonunda başlamış 60'lı 70'li yıllar boyunca da sürmüştür. Bu süreç içinde Haldun Taner'i Sermet Çağan ve Vasıf Öngören izlemiştir.⁷⁸

⁷⁸ Prof.Dr. Semih Çelenk,Türk Tiyatrosu- 9. Ünite (Mİlli Eğitim Bakanlığı)

Bu etki Vasıf Öngören'den sonra da genç kuşak içerisinde sürmüş, kimi yazarlar bu etki ışığında denemelere girişmiştir. Dönemin genç kuşağı içerisinde Oktay Arayıcı bu yönelişin en önemli ismi olmuştur. Oktay Arayıcının Rumuz Goncagül ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi gibi oyunları ile Başar Sabuncu'nun Çark ve Zemberek adlı oyunları Brecht'çi etkinin ışığında geleneksel tiyatronun epik öğelerle biçimlenmiş oyunlar olarak sayılabilir. 70'li yıllar boyunca birçok yazar yine aynı etki ışığında yapıtlar vermiştir. Bu etkinin, 70'li yılların politik ağırlık noktalarının da ışığında yazılan, belgeci, politik oyunlarda da yansıdığı görülecektir.

Vedat Türkali'nin Bu Ölü Kalkacak, Ömer Polat'ın Aladağlı Miho, Haşmet Zeybek'in Düğün Ya da Davul, Bilgesu Erenus'un El Kapısı ve Nereye Payidar, Orhan İyiler'in Yitik Köpek ve Mehmet Türkkân'ın Bu Oyun Oynanmamalı adlı oyunları Brecht'in etkisinde geleneksel tiyatronun anlatımcı ve epik öğelerinin egemen olduğu oyunlar olarak sayılabilir. Dönem içerisinde yazarlar, güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca gitmiş ve dönemi belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Türk Tiyatrosunda belli başlı birkaç dönemde bu özelliği görmek mümkündür.

Başta Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri olmak üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve sonrasında da 60'lı yıllardan başlamak üzere 70'li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika iç içe girmiştir. 1970'li yıllar Türk oyun yazarlığına, 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş de toplumsal olana karşı aşırı duyarlıktır. Dönem içerisinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, toplumsal olanı bireysel olana yeğlemişlerdir. Döneme egemen olan toplumcu bakış açısının, biçimsel arayışlara, yönelişlere ve tartışmalara da yön verdiği görülmektedir.⁷⁹

1970-80 döneminde oyun yazarı tiyatro etkinliğinin, uygulamasının da önemli bir parçası sayılmış, oyun yazarının konumu ilk kez bu dönemde belirginleşmiştir. Önceki yılların masa başında oturan yazarı, 1970'li yıllarda, tıpkı batıda olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası haline gelmiştir. Türk oyun yazarlığında 1970-80

⁷⁹Metin And, **Kalemden Sahneye - 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler** (1960-1970),

dönemi, 1960'lardan başlayan geleneğin izin-den giden "toplumcu" bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermeci yönelişlerin öne çıktığı, güncel, politik ve toplumsal olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır. Güncel- politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olana karşı aşırı duyarlılığın biçimlediği bu dönem oyun yazarlığı, biçimsel arayışlar ve tartışmaların yazım pratiğine yansımaları bakımından tıpkı bir önceki dönemde olduğu gibi yoğun ve üretken geçmiştir. 70'li yıllar Türk Oyun yazarlığının kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışının etkisinde güncel olana aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir. Türk toplumu hızlı bir sanayileşme sürecini yaşarken, bu süreç içerisinde "işçi sınıfı", "artık değer", "sömürü", "emeğin örgütlenmesi", "hakça düzen" gibi kavramlarla da daha çok karşılaşmaktadır. 1960'lardan başlayarak, 1980 müdahalesine dek Türkiye'de toplumcu düşüncenin yükselmesi, işçi sınıfının tarihsel ve toplum-sal olarak öne çıkması ve belirleyici olmasının bir sonucu olarak gerek edebiyatta gerekse dram sanatında bu yükseliş yankısını bulmuştur.

Amerika'da 1930'larda yaşanan Büyük Buhran ertesinde ve Avrupa'da ise 1940'lar ve 1950'lerde yaşanan ekonomik bunalımlarda işçi ekseninde toplumcu bir bakış açısı ile yazılan oyunların çoğalması gibi, 1960'lardan başlayarak bizim dram sanatımızda da işçi ekseninde sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunlarda büyük bir patlama görülmüştür.

Bu dönemdeki oyunlar ve yazarları şöyle sıralanabilir: Başar Sabuncu'nun Çark, Zem-berek, İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Maceraları; Ahmet Oktay'ın Kurt Dişi; Oben Güney'in Gençlerin Suçu, Yük; İsmet Küntay'ın 403.Kilometre, Bilgesu Erenus'un Ortak, Nereye Payidar, El Kapısı; Haşmet Zeybek'in Al-pagut Olayı; Bayazıt Gülercan'ın Lodos, Vasıf Öngören'in Almanya Defteri; Zengin Mutfağı; Ömer Polat'ın 804 İşçi; Hüsamettin Çetinkaya'nın Hatboyu Şantiye ve Erol Toy'un Bir İşçinin Günlüğü.⁸⁰

Bu dönemden bir önceki ve bir sonraki on yıllık dönemlerde bu türden işçi ekseninde sosyalist bakış açısıyla yazılmış oyunlara çokça rastlanmaması da, bu türün neredeyse bu döneme ait bir tür olduğunu düşündürür. Bunun yanında yine

⁸⁰Belkıs, *ÖCumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları . (2003).

1960'lardan başlayarak, toplumsal değişimin ve kentleri hızla ve çarpık bir biçimde geliştiren sanayileşme politikalarının bir sonucu olarak, kırsal kesimde çok köklü bir ekonomik değişiklik bunun yansıması olarak büyük bir toplumsal çalkantıyaşanmıştır. 1960'lara gelene değin köy, yazında ve dram sanatında çoğunlukla saf, temiz insanları ve en temel insani değerlerle birlikte "kan davası" gibi kimi feodal hukuk ilkelerinin de yaşam bulduğu, ihmal edilmiş, unu-tulmuş bir ortam olarak tasvir edilmiştir. 1960'lardan başlayarak ve yoğunlukla 1970'lerde ise emek-sermaye çatışmasının, sömürünün, haksızlığın egemen olduğu, değerlerin kaybolduğu, kaçılan, göç edilen bir ortam olarak anlatılmıştır. 1970'li yıllarda köy, modern yaşantının nimetlerinden yoksun, insanlık dışı şart-ların hüküm sürdüğü bir yer olarak ele alınır. Bu dönem yazılan ve "köy" dekorunda gelişen oyunların çoğunda, "toprağa bağlılık" ile çoğu kez bir kurtuluş umuduyla aynı anlama gelen "kent özlemi"nin çatışkısı yoğun bir biçimde izlenir.

Köydeki toplumsal değişikliği ve köy sorunlarını ele alan oyunların başlıcaları da şunlardır: Turan Oflazoğlu'nun Elif Ana; Recep Bilginer'in Sarı Naciye; Vasfi Uçkan'ın Acılı Toprak; Erdoğan Aytekin'in Ebekaya; Murathan Mungan'ın Mah-mud ile Yezida; Ömer Polat'ın Aladağlı Miho; Orhan Asena'nın Toroslardan Öteye; Oktay Arayıcı'nın Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi; Fazıl Hayati Çor-bacioğlu'nun Erkek Sati; Nezihe Araz'ın Bozkır Güzellemesi; Necati Cumalı'nın Yaralı Geyik; Remzi Özçelik'in Taş Bademler; Ali Yörük'ün Türkmen Düğünü; Haşmet Zeybek'in Düğün Ya Da Davul⁸¹

1970-80 dönemi içinde başka bir içeriksel eğilim de önceki dönemlerde olduğu gibi tarih ve söylenceyi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alma eğilimidir. Tarihsel ya da mitolojik konular üzerine yazılmış oyunlar, bu dönemde yazılan oyunlar içinde niceliksel olarak önemli bir ağırlığa sahiptir. Tarihe başvurma eğiliminin özellikle 70'li yılların ikinci yarısında giderek artmasının nedeni ise, ki-mi yazarların dönemin en baskın eğilimi olan "güncel olan"ın yıpratıcılığından kaçarak perspektiflerini genişletme çabasına girmeleridir. Bu öbekte de bir Brecht etkisinden söz edilebilir. Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi, oyun konuları ta-

⁸¹ Mardin, Ş. **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul: Remzi Kitabevi. (1992).

rihselleştirerek seyircinin çözümlemesine ve yargıya gitmesine yardımcı olan tavrı,kimi toplumcu yazarlar tarafından, tarihten benzeş olayları inceleyerek bugün içinkoşutluklar bulma olarak da anlaşılmıştır.

Bu öbekte ürün veren yazarlar ve oyunlar şunlardır: Turan Oflazoğlu'nun Kösem Sultan, Genç Osman, Bizans Düştü Ya Da Fatih; Kemal Bekir'in Düşüş; Adnan Giz'in Ömür Satan Hüsam Çelebi, Küçük Esma Sultan, Sokullu Ne Yapmalıydı; Turgut Özakman'ın Fehim Paşa Konağı; Haldun Taner'in Sersem Kocanın Kurnaz Karısı; Orhan Asena'nın Şili'de Av, Ölü Kentin Nabzı, Bir Başkana Ağıt; Yavuzer Çetinkaya'nın Gün Dönerken; Ferhan fiensoy'un Şahları da Vururlar; Zeynep Oral'ın Adsız Oyun; İsmet Küntay'ın Tozlu Çizmeler; Erol Toy'un Parti Pehlivan; Fuat İşhan'ın Kubilay; İsa Coşkun'er'in Hep Vatan İçin; Erdoğan Aytekin'in Kırmızı Sokağın Suzanı; Mehmet Akan'ın Hikaye-i Mah-mud Bedreddin; Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun Koca Sinan; Tarık Buğra'nın İbiş'in Rüyası; Recep Bilginer'in Yunus Emre; Uğur Mumcu'nun Sakıncalı Piya de; Tuncer Cücenoglu'nun Çıkmaz Sokak; Güngör Dilmen'in Midas'ın Kördü-ğümü, Deli Dumrul; Cengiz Gündoğdu'nun Karar 71

Modern kent yaşantısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile kurumunda ve insan ilişkilerine etkisi ile modern kent yaşantısı içinde sıkışan bireyin toplumsal ve ruhsal açmazları oyun yazarları-na önemli ölçüde malzeme oluşturmuştur.Kent yaşantısının giderek bireyi ezmeye başlayan ekonomik ve toplumsal koşulları, gerek kentin eski sakinlerini gerek-se köydeki toplumsal değişimden etkilenen hayallerini karşılayacak bir mekan olarak kenti seçenleri büyük ölçüde etkilemiştir. 1970'li yıllarda kentler, artık insanların birbirini tanıdığı mekanlar olmaktan çıkmış, yabancılaştırmanın egemen olduğu, sınıfsal çizgilerle belirlenmiş farklı alanlarında farklı yaşam biçimlerinin hüküm sürdüğü ve insanların düzenin ekonomik işleyiş kurallarından öte ortak bir hedef ve amaç taşımadığı mekanlar olmaya başlamıştır. 1970'li yılların bu içten içe kaynaklı kent yaşantısı oyun yazarlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Kimi yazarlar eskinin izinde toplumsal değer yargılarının ve ge-leneklerin kent yaşantısı içinde ezilmesine yönelirken, kimi

yazarlar da bu karma-şık yapıdan kaçarak kendi iç dünyasına dönen bireyin evrenini yansıtmaya çalışmışlardır⁸²

Nazım Kurşunlu'nun Evler ve İnsanlar, Baba Evi; Nezihe Araz'ın Öyle Bir Nevciyan; Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur, Bu Oyun Nasıl Oynanmalı; Hidayet Sa-yın'ın Yabancılar; Recep Bilginer'in Parkta bir Sonbahar Günüydü; Muzaffer İzgü'nün Reçetesi Peçete; Adalet Ağaoğlu'nun Çıkış; Tuncer Cücenoglu'nun Öğretmen, Kördöğüşü; Ülker Köksel'in Yollar Tükendi, Sacide, Besleme; Dinçer Sümer'in Eski Fotoğraflar; Bilgesu Erenus'un İkili Oyun; Melih Cevdet Anday'ın Yarın Başka Koruda; Necati Cumalı'nın Yürüyen Geceyi Dinle, Dün Neredeydiniz; Oktay Arayıcı'nın Nafile Dünya; Başar Sabuncu'nun Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi; Aziz Nesinin Gol Kralı Sait Hopsait, Ya-şar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Hakkımı Ver Hakkı, Zübük; Haldun Taner'in Ayışığında Şamata, Aşk-u Seveda, Bu Şehr-i İstanbul ki, Astronot Niyazi; Sabahattin Kudret Aksal'ın Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi; Çetin Altan'ın Işıkçı; Yıldırım Keskinin Akli Başında Bir Adam; Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar.⁸³

1970-80 dönemi oyun yazarlığımız, gerek toplumsal yaşayıştaki gerekse tiyatro yaşantısındaki çalkantıların büyük ölçüde etkisinde kalmasına karşın, bu karmaşa içinde bile arayışlara girebilmiş, bu arayışların sonucu olarak ise nitelikli ürünler ortaya koyabilmiştir. Sonuç olarak 1970-80 dönemi oyun yazarlığımız için biçimsel olarak 1960'lı yıl-larda başlayan ve ağırlıklı olarak bu 70'li yıllarda süren bir Brecht etkisi izinde, Ba-tı tiyatrosunun ölçüleri içinde "geleneksel tiyatro" öğelerinin de kullanıldığı çağdaş biçim arayışlarının ve bu bağlamda nitelikli denemelerin ortaya çıktığı; içeriksel olarak ise "güncel ve politik olan"ın etkisinde, toplumun sosyoekonomik yaşantısının önemli ölçüde izlerini taşıyan, toplumsal yaşayış içindeki hareketliliğin bire bir sahnede yansıdığı bir dönem olmuştur.

3.1.Brecht'in Oyunlarının Türkiye'de Alınlanması

Türk tiyatrosu, Alman tiyatrosuyla karşılaştırıldığında iki yüzyıl geridedir. Batı'daki tarihsel gelişim sürecinin incelendiği bölümde gördüğümüz gibi

⁸²Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi, Kültür Sorunları, **Ankara: AÜ DTCF Yayınları.**

⁸³ Prof.Dr. Semih Çelenk, **Türk Tiyatrosu- 9. Ünite** (Mllî Eğitim Bakanlığı)

Aydınlanma'yı izleyen Klasik, Romantik, Gerçekçilik gibi akımlar, tiyatro anlayışına, diline, anlatımına yeni yeni boyutlar kazandırmışlardır. 20 yüzyılın başında Dışavurumcularla bu gelişimin son aşamasına varıldıktan sonra, benzetmeci tiyatro geleneği tükenmiş, yerini yeni arayışlara, yeni denemelere bırakmıştı. Türk tiyatrosuysa Batı'da dramatik tiyatro geleneğinin çözülmeye başladığı bir dönemde bu geleneği özümsemeye çalışıyordu. Muhsin Ertuğrul 1920'lerde çıkan "Tiyatro Adabı" yazısında tiyatronun belli kurallar doğrultusunda nasıl izlenilmesi gerektiğini bir bir açıklarken, B.Brecht, aynı yıllarda tüm kurallara karşı çıkarak yeni bir izleyici sahne diyalogundan söz ediyordu. Bu gelişim çağdaş tiyatro anlayışına uzun yıllar kapalı kalmamıza neden oluyor. Gerçi Batı tiyatrolarında yeni bir yazarın, yeni bir oyunu sahnelendiğinde, çoğu kez bizim tiyatrolarımızda da gösteriliyor, ancak bu hiçbir temele oturtulamadığından, kopyacılık düzeyini aşamıyor.

Dramatik tiyatronun sınırlarının duyulmaya başlaması ancak 1960'larda politik tiyatroya duyulan ilgiyle başlıyor. Bu dönemde bizi yakından ilgilendiren toplumsal sorunlarla tiyatro aracılığıyla hesaplaşan bir anlayışın doğmasıyla, çağdaş tiyatronun ilk adımı atılmıştır. Brecht'in yapıtlarının bir bölümünün Türkçe'ye çevrilmesi bu yıllara rastlar. Oyunlarından ilk kez "Carrar Ana'nın Silahları" (Die Gewehre der Frau Carrar) 1960'da amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bunu gene amatör gruplarca oynanan "Kural ve Kuraldışı" (Die Ausnahme und die Regel), "Küçük Burjuva Düğünü" gibi kısa oyunlar izler. 1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı sahnelemesiyle Brecht tiyatro dünyamıza girer.⁸⁴

1960'lardan bu yana politik tiyatro yavaş yavaş eski önemini yitirmiş, toplumsal sorunları ele alan yerli yabancı bir çok oyunun unutulmuş olmasına karşın, Brecht'e duyulan ilgi azalmıyor. Çünkü Brecht onca yıldır benimsemeye çalıştığımız dramatik tiyatro anlayışının sarsılmasına yol açmıştır. Brecht bir kez bulgulandıktan sonra, o zamana değin geri plana itilmiş, önemsenmemiş olan Türk halk tiyatrosu geleneğine de yeni bir gözle bakılmaya başlanıyor.

⁸⁴ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**

Bu bölümde yabancılaştırma tiyatrosunun Türkiye’de nasıl alımlandığını üç temel nokta üzerinde durarak irdelemeye çalışıyorum:

- 1- Brecht’in oyunlarının sahneye koyma açısından değerlendirilmesi,
- 2- Çeviri ve uyarlama çalışmaları açısından değerlendirilmesi,
- 3- Özgün yapıtlarda Brecht’in etkisi: Çağdaş tiyatro anlayışını ilk olarak benimsemeye çalışan iki yerli yazarımızın Haldun Taner’in ve Vasıf Öngören’in yapıtlarından birer örnek veriliyor.⁸⁵

3.2.Sahneleme

Benzetmeci tiyatro geleneğinin bizde yaklaşık 150 yıllık bir geçmişi vardır. Böyle olduğu halde, bu gelenek öylesine kök salmış ki, dünden bugüne ondan kopmak kolay olmuyor. Gerçi politik tiyatroya duyulan ilgi tiyatroya yeni bir soluk getiriyor, ne var ki kökünden bir değişikliğe yol açamıyor. Bu nedenle Brecht’in yapıtlarının çoğu çevrilmiş, sahnelenmiş, Brecht üzerine oldukça çok yazılıp çizilmiş olunmasına karşın, onun tiyatrosunun benzetmecilik geleneğinden arınmış bir düşünce tiyatrosu olduğunun özüksendiği söylenemez. Bu nedenle Brecht’in çok yönlülüğü, yapıtlarının öğretici, eğlendirici, deneysel özellikleri, iletmek istediği düşüncenin hizmetinde birbirini tamamlayan bir bütün olarak algılanamıyor, bu da Brecht’in yorumlayanın dünya görüşüne göre kolaylıkla tek bir yöne çekilmesine yol açıyor. Aşağıda son yıllarda izlediğim Brecht oyunlarından Brecht’in tiyatro anlayışına yakın olan ya da uzak düşen çeşitli örnekler sunarak, oyunların sahnelenişi üzerinde durmak istiyorum. Brecht’in oyunlarının dramatik bir anlayışla sahnelenmesi yapılan yanlışların başında gelir. Özellikle tek bir kişinin çevresinde odaklaşan oyunlarında bu durumla karşılaşırız. Bu bağlamda Brecht’in düşünsel yanını vurgulayarak dramatik anlayışın sınırlarını aşmayı başaran ve başaramayan iki değişik "Galilei" yorumunu örnek olarak verebiliriz.

Oyun 1983’te Dostlar Tiyatrosu (Yönetmen: Genco Erkal) ve Ankara Sanat Tiyatrosu (Yönetmen: Rutkay Aziz) tarafından sahnelenmişti. Her iki topluluğun da

⁸⁵Bertolt Brecht, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları

"Galilei"i seçmelerinin başlıca nedeni, yaşadığımız dönemin en önemli, en can alıcı sorununa parmak basmasıydı: Düşünce özgürlüğüne.⁸⁶

Dostlar Tiyatrosu'nda oyunun sosyal boyutu vurgulanarak, aydın sorumluluğu sorunu ön plana alınmıştı. Bu nedenle Galilei'le egemen güçler arasındaki çatışma çok belirgin çizgilerle gösteriliyordu. Galilei'nin çevresindekilerle olan ilişkisi, bu ilişkilerin zaman süresi içinde gösterdiği değişim, yobazlar, çıkarıcılar ve din adamlarıyla olan savaşımları en ufak ayrıntılarına değin belirtilmişti. Öyle ki izleyici Galilei'yi her an, kendisini ona en yakın duyduğu anlarda bile, içinde bulunduğu ortam ve koşullara göre değerlendirme olanağını buluyordu.

Ankara Sanat Tiyatrosu ise, tüm dikkatleri Galilei'nin olağanüstü kişiliğinde odaklaştırarak dramatik bir yoruma kaymıştı. Amaç çarpıcı bir Galilei tipi canlandırmaktı. Ne var ki Brecht bu oyunu tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir kesiti canlandırmak için değil, onun aracılığıyla yaşadığı dönemle hesaplaşmak için yazmıştı. Bu hesaplaşmayı çıkartabilmek, yani oyunun düşünsel yanını vurgulayabilmek için, oyunculuktan müziğe, dekordan maskelere değin oyunda kullanılan her öğenin düşünsel işlevini belirtmek gerekiyordu. Bunlar bu yorumda hesaba katılmadığından, bu oyunda Brecht , Brecht olmaktan çıkmıştı.

Brecht'in sahnelenişinde yapılan başka önemli bir yanlış, öğretici yanının aşırı derecede vurgulanmasıdır. 1960'larda Brecht tiyatro yaşamımıza girdiğinde, devrimci tiyatro anlayışı modaydı. Böyle olduğu için oyunların öğretici işlevi üzerinde önemle duruluyordu. Brecht'i yer yer slogan tiyatrosuna dönüştüren bu tür çalışmaların içinde sözü edilmeye değer Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1976'da sergilediği "Ana" verir (Yönetmen: Rutkay Aziz). "Ana"da o dönemin bunalımlı ortamında her an coşmaya hazır bir izleyiciye akıl düzeyinde sesleniliyordu. Ana'nın kişiliğinin yorumlanışında epik tiyatro anlayışı doğrultusunda oyun oynama işlevini vurgulayan, altını çizerek oynayan bilinçli bir oyun sunuluyordu. Ancak bilinçli oynama yetersiz kalıyordu, çünkü Ana'nın yaşadığı çelişki ve geçirdiği değişim belirlenmemişti. Bir başka önemli nokta da Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışının bütünüyle gözardı edilmiş olunmasıydı. Sonuçta bu oyunla,

⁸⁶SevdaŞener, **İzleri Kaldı**, İstanbul: Dünya Kitap. (2007)

çelişkileri, incelikleri çıkaramayan Brecht'in yalnızca öğretici yanını tekdüze bir biçimde vurgulayan asık yüzlü bir Brecht çıkmıştı ortaya.⁸⁷

Bu yorumun tam tersine, Brecht'in politik yanını yan çizerek güldürüye ağırlık veren, sulandırılmış bir Brecht'le karşılaştığımız olmuyor değil. Buna örnek olarak 1984'te "Sade Vatandaş Şvayk". adı altında sahnelenen "Schweyk II. Dünya Savaşı"nda oyununu vermek istiyorum (Yönetmen: Başar Sabuncu). Bazı kısaltmalar ve Hasek'den alınmış bazı eklemelerin dışında belkemiğini Brecht'in yapıtının oluşturduğu bu oyunda, faşizm eleştirisi hafif bir müzakile dönüşmüştü. Müziğin yanlış biçimde kullanılması, atmosfer yaratmaya yönelik bir sahne düzenine gidilmesi, oyunun sosyal boyutunu veren ara oyunları ana oyun arasındaki ilişkinin belirlenmemiş olması ve sonunda Hasek'in mutlu son finaline bağlı kalınması bunun başlıca nedenleriydi.⁸⁸

Brecht'in oyununda Çek ve Alman halk şarkılarından esinlenerek Hanns Eissler'in bestelediği şarkılar, olayların akışını yer yer keserek, izleyiciyi gösterilenler üzerinde düşündürmenin ötesinde oyuna şiirsel bir bütünlük de kazandırır. Burada bu müzik, şarkıların içeriğini anlaşılmazlığa boğan playbacklerle duygusal bir hafif müziğe dönüştürülmüştü. Brecht'in tiyatro anlayışına ters düşen başka bir nokta da atmosfer yaratılmış olunmasıydı, özellikle oyunun ikinci yarısında Rus topraklarında yol alan askerler kar yağışı, silah sesleri gibi türlü görsel ve işitsel etkilerle canlandırılıyordu. Oyunun bu bölümünde düş ve gerçek birbirine karıştığından, bu tür etkilerden belki yararlanılabilirdi, ama bunları oyuna sindirmek, bütünün bir parçası haline getirmek gerekiyordu. Oysa tıpkı izleyicinin kulaklarında çınlayan şarkılar gibi teknik etkiler de eklemeler olarak kalmıştı. Gene Brecht'de Schweyk'in başından geçenlerin anlatıldığı ana oyunla, grotesk kuklaları andıran Hitler ve yandaşlarının küçük adamın savaştaki işlevi üzerinde tartıştığı ara oyunlar arasında yakın bir bağlantı vardır. Bu yorumda bu bağlantı da sağlanamamıştı. Ara oyunları oyunun bütünü içinde hiçbir işlevselliği olmayan güldürü sahnelerine dönüşmüştü. Hasek'in mutlu sonu da bu sulandırılmış Brecht yorumunu pekiştirmişti. Hasek'te Schweyk ülkesine döner, sevdiklerine kavuşur, böylece acılar biter herkes

⁸⁷ Ayşegül Yüksel, **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Yayınevi. (1997)

⁸⁸ Semih Çelenk, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (2003)

mutluluğa erer. Oysa Brecht'in Schweyk tipinin direniş düşüncesini simgeleyen kurmaca bir figür olduğunu vurgulayan açık finali, oyunun en önemli özelliklerinden biridir. Sonuçta oyundan geriye yalnızca bir askerin başından geçen müzikli, danslı bir dizi ilginç serüven kalmıştı.⁸⁹

Brecht'in özellikle sahneleme alanında getirdiği yenilik Batı tiyatrolarında bir çığır açmıştır. Bugün klasik oyunların sahnelenmesinde bile, yönetmenden dramatik tiyatro anlayışının sınırlarını aşan yeni bir yorum, yeni bir bakış bekleniyor. Bizde daha çok konuya önem verildiğinden, konunun nasıl biçimlendirileceği üzerinde pek durulmamıştır. Bu eğilime tepki olarak kimi yönetmenlerimiz biçimsel denemelere girişmişler, ancak pek başarılı olamamışlardır. İstanbul Deneme Sahnesi'nde 1977'de sahnelenen "Cesaret Ana ve Çocukları" (Yönetmen: Beklan Algan) buna tipik bir örnek verir. Bu yorumun en belirgin özelliği izleyiciyle bir diyalog kuramamasıydı. Atmosfer yaratmaya yönelik çarpıcı bir sahne düzeni ve playbacklerle işlevini yitiren ucuz bir müzik, oyunu anlaşılabilir kılıyordu.⁹⁰

Yaratıcı, özgün bir sahne yorumuna en çarpıcı örneği 1980'de Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenen "Kafkas Tebeşir Dairesi" verir (Yönetmen: Mehmet Ulusoy). Türlü sahne buluşlarıyla görsel bir düzeye aktarılan oyunun ilk bölümünü, metrelerce uzun bir örtünün içinde, altında, üstünde, kenarında geçiyordu. Sırası geldikçe örtünün içinden çıkan, sonra gene görünmez olan oyuncuların kimi kez yalnızca bir yüz, bir kol, bir bacak gibi bedenlerinin bir kısmını seçebiliyorduk. Örtü sahneye sürekli bir devinim getirmişti, her şey kıpır kıpırdı. Kucağında bebeğiyle örtünün kâh içinde, kâh dışında beliren Grusche'nin askerlerden kaçışı, gerginliği, coşkusu hep bu dekorun içinde belirginleşiyordu. Sırasına göre bir ev ya da kapalı bir kapı oluyordu örtü, bir tepe, bir dağ ya da bir dere... Kimi kez de belli bir atmosfer yaratılmasını sağlıyordu: Valinin evi basıldığında, delice dalgalanan örtünün çırpınan insanların çaresizliğini, şaşkınlığını dile getirmesi ya da savaş sonrasında Grusche ile

⁸⁹Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Ankara: Dost

⁹⁰Özdemir Nutku, **Türkiye'de Brecht**,

Simon karşılaştıklarında, aralarında çalkalanan örtünün hem ikisi arasındaki dereyi, hem de içlerindeki coşkuyu ve kaynaşmayı anlatması gibi.⁹¹

Bu yorumda dikkati çeken önemli bir nokta, tip çiziminde belli bir kalıplaşmaya kaçınılmamış olunmasıdır. Örneğin sömürenlerin sözcüsü olan vali, yüzündeki o bön, şaşkın ifadeyle astığı astık kestiği kestik bir canavardan çok, zavallı bir yaratıktı. Çelimsiz bedenini saran şişkin araba lastiklerinin içinde zavallılığı büsbütün vurgulanmıştı. Valinin bu bön yüzü oyun boyu zavallılığı ve üçkâğıtçılığı temsil eden başka rollerde de karşımıza çıktı. Grusche'ya kazık atmak isteyen sütçü rolünde, birden dirilen koca rolünde vb. Açlığı simgeleyen çatal bıçaklı maskelerle valinin çevresinde dolaşan uşakların efendileri için didinmeleriyle lastik pompalamayla belirtilmişti.⁹² Önemli bir nokta da maskelerin oyundaki işlevidir. Tek tek kişiler değil de gruplar gösterildiğinde, kullanılan teneke maskeler bozuk bir düzenin insanlarının ilkelliğini vurguluyordu. Sahnede ilk bakışta hurda yığını izlenimi uyandıran askıya dizilmiş bir dizi maske, oyunun ikinci yarısında sahnenin ön kısmına getirildiğinde asılmış olan kişileri dile getiriyordu. Maskenin dışında bir de kaplumbağa kabuğu biçiminde zırh taşıyan askerler, askerlerin dansı sahnesinde kabukları önlü arkalı kullanarak, hayvanımsı, tuhaf yaratıklara dönüşüyorlardı. Dikkatlerimiz tek tek kişiler üzerinde odaklaştığında, maske kullanılmıyor, ancak donuk bir yüz, belli bir davranışı simgeleyen bir devinim ya da bir gösterge bu tip en somut biçimde bize anlatıyordu, Valinin hastalıklı yüzü; valinin karısının boynundaki tasmanın üstünden tepeden bakan donuk bakışları ve elindeki çatal (yiyici maskesi; tembelliği), uyuşukluğu dile getiren katı yürekli yengenin araba lastiğinin içine gömülmüş hantal bedeni; at bakıcısını baştan çıkaran kızın Breugel'in tiplerini anımsatan karikatürümsü görünümü gibi.

Görselliğin böylesine ağır bastığı bu oyunun görsel olmayan ne varsa ikinci plana itmiş olması eleştirilebilir. Bu nedenle müzik belli belirsiz kaldığı gibi, anlatıcı da işlevini yitirmişti. Brecht'de iki bölümü birbirine bağlayarak bütünlük sağlayan anlatıcı, burada sadece ilk bölümde oyuna katılmıştı. Oyunun kâh içinde, kâh dışında

⁹¹Bronnen Arnolt, **Brecht'li Günler Yarım Kalmış Bir Dostluğun Öyküsü**, çev: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994.

⁹²Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**

sürekli bir devinim içinde dansederek, şaklabanlık yaparak, kimi kez şarkı söyleyerek olayları dile getiriyordu, tam örtünün bir köşesinden çıkıveren yüzünü görüyor ya da sesini duyuyorduk ki, gözden yitiveriyordu. İkinci bölümde anlatıcı büsbütün ortadan kalkmış, bu kez anlatıcının görevini tüm oyuncular üstlenmişti.⁹³

Mehmet Ulusoy'un kısaca açıklamaya çalıştığım bu yorumu, Türkiye'de izlediğimiz Brecht oyunlarının içinde kuşkusuz en ilginçidir. Ulusoy'un "Kafkas Tebeşir Dairesi"ni dil duvarlarının ötesinde bir dile, görsel bir dile aktarması, oyunu tanıdık, bildik bir yapıt olarak değil de, yaratıcılığa olanak sağlayan esnek bir düşünce modeli olarak değerlendirdiğini gösteriyor. Bu bakımdan anlatıcının işlevini yitirmesi örmeği oyunun bütünlüğünü bozan bazı aksamalara karşın, bu yorumun gene de Brecht'in düşüncesi doğrultusunda, Brecht'e özgü bir yorum olduğunu söyleyebiliriz.

3.3.Çeviriler

Brecht oyunlarının yanlış yorumlanmasında çevirilerin payı büyüktür. Brecht çevirilerini incelemeye başladığımızda, dikkati ilk çeken hemen tümünün aşırı bağımsız oluşudur. Bunun nedenleri üç noktada toplanabilir:

1-Çevirilerde sahne dilinin gözönünde tutulması, başka deyişle Türk izleyicisinin kolaylıkla anlayabileceği bir dilin benimsenmesi.

2-Türk yazınına damgasını vurmuş kimi yazarlarımız ya da şairlerimiz tarafından yapılan çevirilerde, yazarların kendi dil ve anlatım biçemlerini zorlamaları.

3-Çevirilerin büyük çoğunluğunun aslından yapılmayıp İngilizce ya da Fransızca'dan yapılmış olması.

1- Brecht'in dili ilk bakışta kolaymış izlenimi uyandıran açık seçik, aydınlık bir dildir. Ancak bu açık seçikliğin ardındaki incelikleri tam olarak kavrayabilmek için, Batı kültür tarihini iyi bilmek gerekir. Çünkü Brecht geçmişe eleştirel açıdan yaklaşır, bunu yaparken de İncil'den, klasik Batı yazınından alıntılar kullanır. Alışıldık kalıplar, deyimler, sözcüklerle sürekli oynar, yerlerini değiştirir, tersyüz

⁹³ Emre Arslan, "Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı"

eder, yeni bir anlam katar vb. Kısaca dil, yer yer parodiye dönüşerek sahnede gösterilenleri yabancılaştıran bir işlev kazanır. Bizde özellikle sahne için hazırlanan çevirilerde, Batı kültüründen yoksun olan izleyicinin anlayamayacağı kaygısı ağır bastığından, dilin bu incelikleri üzerinde pek durulmamıştır.

Serbest çevirilerin içinde aslına en yakın olma açısından en nitelikli örnekleri, B. Brecht'in Türkiye'de tanıtılmasında büyük katkısı olan Adalet Cimcoz'un çevirileri verir. 60'larda Almanca aslından yayınlanan ilk Brecht çevirileri "Puntila ve Uşağı Matti" (Herr Puntila und sein Knecht Matti), "Galilei" ve "Sezuan'ın İyi İnsanı" Adalet Cimcoz'undur. Daha ilk anda sahne diline yakınlığıyla dikkati çeken bu çevirilerin en belirgin özelliği, Brecht'in uzun tümcelerini kısa tümcelere bölerek, kısaltmalar ya da eklemelerle replikler üzerinde oynayarak ya da yerlerini değiştirerek, kolay anlaşılabilirliğe ağırlık vermesidir. "Galilei"de 14. sahnede Galilei'nin özeleştirisi içeren uzun konuşma buna tipik bir örnek vermektedir. Adalet Cimcoz'un çevirilerinde aslına bağlı, sözcüğü sözcüğüne bir çeviriden çok, Brecht'in dünyasını Türkçe'nin olanakları içinde dilimize kazandırma çabası ağır basar.

2- Yazarlarımız tarafından yapılan çevirilerin içinde en dikkat çeken Can Yücel'in kidir. Bu çeviriler için, çeviriden çok yeniden yazma sözcüğünü kullanma yerinde olur sanırım. Çünkü serbest çeviri yaptığı halde Brecht'in dünyasına sadık kalan Adalet Cimcoz'un tersine burada Brecht'den bütünüyle bir kopuş söz konusudur. Özellikle "Schweyk" çevirisi buna tipik bir örnek verir. Önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığım gibi Brecht'in oyunlarında halk güldürüsü azımsanamayacak bir yer tutar. Küçük adamın Hitler yönetimine direnişini içeren "Schweyk II. Dünya Savaşı"nda güldürüye dayanan bir oyundur. Ancak Brecht güldürü öğelerinden oyunun düşünsel dengesini bozmayacak bir biçimde yararlanmıştır. Amacı izleyiciyi kahkahalara boğmak ya da içini gıcıklamak değil, onun direniş düşüncesi üzerine güldürü aracılığıyla düşünmesini sağlamaktır. Kısaca Brecht bu oyunda güldürüye ağırlık vermesine, yerel motifleri kullanmasına ve tarihin belli bir dönemini canlandırmasına karşın, izleyiciyi düşünsel bir etkinliğe yönelten bir soyutlama ve genellemeye gitmiştir. Bu bağlamda Schweyk direnişi simgeleyen kurmaca bir

figürdür, kullandığı dil de her ne denli yerel motiflerle bezenmişse de, gene de stilize bir dildir.⁹⁴

Oysa Can Yücel'in çevirisinde dikkati ilk çeken Schweyk'in bir Tophane serserisi gibi konuşmasıdır. "Ağızına s..... vb." gibi metinde olmayan sövgüler Schweyk'in ağzından her nedense hiç düşmez . Kimi kez çevirmen "Heitler"i "Hay itler"e dönüşmesi. örneği metinde olmayan bir deyiş türetir, sonra türlü sözcük oyunları, kaba saba deyişler, sövgülerle bu sözcükle uzun uzun oynar. Gene metinde olmayan sözcüklerle günümüz Türkiye'si'ne yapılan göndermeler de Brecht'den uzaklaşmanın başka örnekleridir. Oyun boyu yinelenen it motifi ve Hitler'in yer yer Başbuğ'a dönüşmesi gibi. Sonuçta Brecht'in incelmış güldürü anlayışı bol bol argo sözcükler, belden aşağı sövgüler ya da göndermelerle dolu kaba saba bir halk güldürüsüne dönüşmüştür.

- 1- İkinci dilden yapılan çevirilere gelince, bunun sakıncaları çok açık olduğundan üzerinde ayrıntılı durmak istemiyorum. Özellikle yazınsal metin bir dilden ötekine aktarılırken, aslına ne denli sadık kalınırsa kalınsın, gene de çok şey yitirir. Araya ikinci bir dil girdiği anda, ana metinden doğal olarak büsbütün uzaklaşmış olunacaktır. Bunun en ilginç örneklerinden birini "Küçük Burjuva Düğünü" çevirisi verir . Çevirinin Fransızca'dan yapılmış olduğu daha ilk anda, özel adlarda yapılan değişikliklerden belli olmaktadır
- 2- Çevirmenin metnin aslına bakmadan bu değişiklikleri olduğu gibi Türkçe'ye aktarmış olması dikkat çekicidir.

3.4.Uyarlamalar

Brecht tiyatro dünyamıza girdikten sonra Tanzimat'tan bu yana benimsemeye çalıştığımız tiyatro geleneğinin bize çok yabancı olduğu, buna karşılık Brecht'in tiyatro anlayışıyla halk tiyatrosunun özünü oluşturan göstermelik tiyatro arasında bazı ortak noktalar olduğu savı ortaya atılmıştır. Bu alanda özellikle Metin And'ın bir çalışmasında bizim tiyatromuzun daha üstün olduğu sonucuna varıyor. Ne var ki halk tiyatrosundaki soyutlama eğilimi epik tiyatrodaki soyutlamadan apayrıdır. Bu ayrılık

⁹⁴ Sezai Koştu, "Brecht'le yabancılaşmadan Brecht'te 'yabancılaştırma'yı anlamak -2 ", **Sahne Dergisi**,2004

kaynağını çağ farkı ve dünya görüşünde bulur. Bunu yadsıyarak tarihsel değerlerin üstünlüğünü onaylarsak, sığ bir öykünmeciliğin sınırlarını aşamayız. Bizim geleneksel tiyatromuz Commedia dell arte gibi bir Ortaçağ tiyatrosudur. Çağ farkının olduğu yerde bir benzerlik olsa bile, kıyaslamadan söz edilemez. Biz geleneksel tiyatrodan ancak kaynak olarak yararlanabilirsek yaratıcı olabiliriz. B. Brecht'in yapıtları bize bu alanda en güzel örnekleri veriyor. Kendi kültür birikimimize, çağdaş bir anlayışla yaklaşan oyunların içinde doğrudan Brecht'in yapıtlarına yönelen oyunlara da rastlıyoruz. Mehmet Akan "Kafkas Tebeşir Dairesi"nden uyarladığı "Analık Davası"nda oyunun konusunu Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirerek, çeşitli halk motiflerinden, sünnet töreni, köy düğünü gibi yerel motiflerden, halk danslarından, köy oyunlarından, çalgılı sazlı bir müzikten esinlenen, ama temelinde oyunun içeriğine ve kurgusuna oldukça bağlı kalan bir oyun yazmıştır.⁹⁵

Daha serbest bir uyarı örneğini Ferhan Şensoy Brecht'in bir bale oyunundan uyarladığı "Anna'nın Yedi Ölümcül Günahı"nda verir. Kadının sömürülmesi temasının ele alındığı bu bale oyunu, köyden kente göç eden iki kız kardeşin (Anna'lar) yaşamından çeşitli aşamaları sergileyen özetimsi bir koreografi metninden, oluşur. F. Şensoy bu şarkılardan esinlenerek müzikli danslı bir oyunu yazmıştır. Brecht'in balesindeki kız kardeşler, bu oyunda sömürme-sömürülme, akılcılık-duygusallık gibi karşıt davranışların çatıştığı tek bir insana dönüşür.

Oyundaki en ilginç motif oyunun bütününe sağlayan ve Brecht'in oyunlarındaki anlatıcıyı anımsatan Parantez tipidir. Ancak Brecht'de anlatıcının işlevi yazarın görüşlerini dile getirmektir. Parantez'in oyundaki konumuysa farklıdır, türlü söz oyunları, şaklabanlıklar, cambazlıklarla yazarın elinden fırlayıp başına buyruk hareket eden bir çocuk gibidir. Olaylara açıklık kazandıran ya da daha değişik açılardan bakmamızı sağlayan bir anlatıcıdan çok, halk tiyatrosu geleneğini sürdüren kurmaca bir figürdür. Halk güldürüsünün etkisi yalnız Parantez figüründe değil, yazarın dili kullanışında, söz oyunlarında, tekerlemelerde, ters deyişlerde vb. belirginleşir. Ortaoyununda olduğu gibi burada da sözcüklerle sürekli olarak oynanır, denenir, yeni sözcükler türetilir. Brecht'de anlatıcısından dekora dilinden oynayıp

⁹⁵Semih Çelenk, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (2003)

biçimine değin oyundaki her ögenin belli bir düşünceyi aydınlatmaya yarayan bir işlevi vardır. F. Şensoy'un oyunundaysa bu işlevsellik zaman zaman yiter, oyun kendi başına bir güldürüye dönüşür.⁹⁶

Verdiğimiz iki uyarlama örneği, iki ayrı görüşü içeriyor. Mehmet Akan geleneksel motifleri Brecht'in tiyatro anlayışının doğrultusunda ve konunun hizmetinde bir illüstrasyon gibi kullanıyor. Başka bir deyişle geleneklerden yararlanarak, Brecht'i izleyicinin kolayca benimseyebileceği "Doğulu" bir kılıfa sokuyor. F. Şensoy ise tersine Brecht aracılığıyla bir halk güldürüsü yazıyor: Her iki uyarlamanın da ilginç olduğu ve tiyatro yaşamımıza renk kattığı tartışma götürmez. Ancak yol açıcı bir niteliği olduğu da söylenemez. Çünkü her iki yazarın da geleneklere yaklaşımları, geleneksel tiyatromuza yeni boyutlar kazandıracak bir hesaplaşma değildir. Gelenekleri olduğu gibi ele alarak onlardan yararlanmışlardır.

3.5.Yabancılaştırma Tiyatrosunun YerliYazarlarÜzerine Etkisini Anlatan Bir İnceleme Örneği

3.5.1 Vasıf ÖNGÖREN - Haldun TANER

1960'lardan bu yana yerli oyun yazarlarımızın da dramatik tiyatro anlayışının dar sınırlarını aşan yeni yeni arayışlara yöneldiklerini görüyoruz. Bu bağlamda ülkemizde gösterilen ilk epik tiyatro denemeleri olarak Vasıf Öngören'in 60'lı yıllarda büyük bir başarıya ulaşan "Asiye Nasıl Kurtulur"u ve Haldun Taner'in yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenen "Keşanlı Ali Destanı" üzerinde durmak istiyorum.

"Asiye Nasıl Kurtulur?"da kadının sömürülmesi sorunu koşullar gereği fahişe olan genç bir kızın yaşamından alınan kesitlerle irdelenir. Asiye'nin çocukluğu, öğrenciliği, fabrikadaki yaşamı, işten çıkarılışı, sokağa düşüşü vb. türü olaylar bir zincirin halkaları gibi ufak ufak sahnelerle verilmiştir. Her sahne üzerinde ayrıntılı bir tartışmayı içeren ara sahnelerinde anlatıcıya "Fuhuşla Mücadele Derneği"nden bir kadının konuşmalarını izleriz. Kadının Asiye'yi kurtarmak için getirdiği her öneri bir sonraki sahnede denenir, ne var ki hiçbirisi Asiye'ye yardımcı olmaz, tersine onun

⁹⁶Sevda Şener, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.(2000)

giderek daha büyük bir çıkmaza düşmesine neden olur. Gerçi oyunun sonunda Asiye kurtulur, kurtulur ama pahalıya mal olan bir kurtuluştur bu. Çünkü insana insanca yaşama hakkının tanınmadığı bir düzende, iki seçenek kalmıştır; ya sömürmek ya da sömürülmek. Asiye de kurtuluşunun bedelini yeni Asiyeler yetiştirerek ödeyecektir.

Oyunun kuşkusuz en ilginç tipi, Asiye'nin kurtuluşu için çeşitli öneriler getiren dernekçi kadındır. Denenen öneriler Asiye'nin okuması, nişanlanıp evlenmesi, kendisini seven ona sahip çıkacak birini bulması, doğru dürüst bir iş tutması vb. aslında izleyicinin de düşünebileceği mantıksal çözüm yollarıdır. Ne var ki hiçbirinin başarıya ulaşamaması, olayları bir dış gözlemci olarak kadınla birlikte düşünüp değerlendiren izleyiciyi giderek bir özeleştiriyeye yöneltir. Böylece izleyici önerilen çözüm yollarının sınıf savaşımı bilincinden yoksun olan bir kişinin getirdiği yüzeysel öneriler olduğunu yavaş yavaş algılayarak, tek kurtuluşun insanın insanı sömürmeyeceği yeni bir düzenin kurulmasına bağlı olduğunu bilincine varır.⁹⁷

Konunun ele alınışında, yoğruluşunda ve kurgusunda Brecht'in etkisinin yoğunlukta duyulduğu bu oyunun çağdaş tiyatro anlayışına katkıda bulunan özgün bir yapıt olduğu söylenebilir mi? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, üç temel nokta üzerinde durmak gerekiyor:

1. Temel olay örgüsüyle tartışma sahnelerinden oluşan oyunun kurgusu,
2. Oyun kişilerinin işlenişi,
3. Oyun dilinin kullanımı.

1. Asiye'nin yaşamının çeşitli aşamalarını gösteren tek tek sahnelere tartışma sahnelerinden bağımsız olarak baktığımızda, oyunun benzetmeciliğe dayanan dramatik tiyatro geleneğini sürdürdüğünü görürüz. O kadar ki tartışma sahnelerini oyundan çıkardığımızda, geriye rastlantısal olaylardan doğalcı düzeyde gelişen diyaloglara değin basit bir Yeşilçam senaryosu kalmaktadır. Bu bakımdan tartışma sahnelerinin temel olay örgüsüyle bütünleşemeyen eklenti sahneler olarak kaldığı söylenebilir. Başka bir deyişle denenen çözüm yollarının Asiye'yi giderek daha

⁹⁷Selen Korad, **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları(2007)

büyük bir çıkmaza sokmasının nedeni, toplumsal ortam ve koşullara değil, art arda sıralanmış yapay bir olaylar dizisine bağlıdır. Bunlar piyasa edebiyatından tanıdığımız bildik olaylardır: Asiye evlenemez, çünkü bir rastlantı sonucu bir sokak kadının kızı olduğu öğrenilir, sevdiği adam Asiye'yi kurtaramaz, çünkü kaderin ya da rastlantının cilvesine bakın ki evlidir. Asiye fabrikada tutunamaz, çünkü orada çalışanlardan biri ona sarkıntılık eder vb. Asiye'nin kurtuluşu gene rastlantıya bağlıdır, beklenilmedik bir olay sonucu eline büyük bir para geçer. Olay örgüsünün bu denli çok rastlantılarla dokunmuş olması, oyunun sosyal eleştirel boyutunu doğal olarak kısıtlamaktadır. Öngören, belki de oyundaki bu temel aksaklığı bir dereceye kadar giderebilmek için oyunun öğretici yanını vurgulamak gereksinimi duymuştur. Bu bağlamda ara sahnelerinde kadınla birlikte tartışmayı sürdüren, sorular soran anlatıcıya büyük bir görev düşer. Anlatıcı olayları dışardan değerlendiren bir kişi olarak yazarın görüşlerini dile getirir.

2. Oyun kişileri sömüren sömürülen çerçevesi içinde gelişen tek boyutlu kalıplaşmış tiplerden oluşurlar. Örneğin Asiye'nin annesi kızını ortada bırakır, fabrika müdürü Asiye'yi gözünü kırpmadan işinden kovar, mezeci Asiye'nin kötü yola düşmesine neden olur, vb. Bu tipleri belirleyen tek ölçüt çıkar ve kârdır, bu nedenle hiçbir çelişki yaşamazlar. Aynı şekilde oyunun baş kişisi Asiye'nin de çelişkisiz düz bir kişiliği vardır. Koşullar ya da rastlantılar sonucu kötü yola düşer, gene rastlantılar sonucu kurtulur. Olaylar onu bir kişilik çatışmasına sürüklemeyi. Sömürülmeme yolunda verdiği savaşı (denenen önerileri savaşı olarak nitelendirebilirsek) başarısızlıkla sonuçlandığına göre tek çözüm yolu kalmıştır: Sömürme. Böylece oyunun sonunda Asiye'nin sömürülen rolünden sömüren rolüne geçişine tanık oluruz.⁹⁸

Öngören'in hiçbir esnekliği olmayan, donmuş, tek düze kişilerini Brecht'in oyun kişileriyle, örneğin "Sezuan'ın İyi İnsanı"ndaki tiplerle karşılaştırdığımızda, aradaki ayırım somut biçimde ortaya çıkmaktadır. İyi İnsan Shente sömürüye dayanan bir düzende yok olmamak için, zaman zaman kötü olmak, başka bir deyişle düzenin kurallarına göre oynamak zorundadır. Shente'nin içine düştüğü bu ikilem ve

⁹⁸Selen Korad, **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları(2007)

kişilik bölünmesiyle insanın böyle bir düzende sömürülmesinin kaçınılmaz olduğunu gösterir Brecht. Aynı şekilde oyundaki öteki tipler de Asiya gibi tek boyutlu değildir. Örneğin Shente'nin nişanlısı uçucu Sun kötü değildir, yoksulluğu ve işsiz kalması onu ikiyüzlülüğe zorlar vb.

3. Brecht'in oyunlarında dil iletilmek istenen düşüncenin hizmetinde gelişen bir yabancılaştırma etkisi işlevi taşır. Yaratıcılığa türlü olanaklar tanıyan bir malzemedir dil. "Sezuan'ın İyi İnsanı"nda oyuncular yer yer rollerinin gerektirdiği anlatım ve konuşma üslûbunun dışına çıkarak doğrudan izleyiciye seslenirler, gösterilenler üzerinde görüşlerini belirtir, yorumlar yaparlar. Konuşmalar kimi kez sahnede gördüklerimizle çelişerek izleyiciyi uyarıcı bir düzeyde gelişir. Örneğin 8. sahnede Bayan Wang oğlunu övüp onun bilgeliğinden söz ederken, sahnede Wang'ın sinsice ve bencil davranışını izleriz.⁹⁹

Öngören'de ise oyun kişileri nasıl benzetmeci tiyatro geleneğinin içinde tekdüze bir biçimde belirlenmişlerse, türlü yerel motifler, sövgüler, kabadayı ağzıyla vb. doğacı bir düzeyde gelişen diyaloglar da aynı derecede sınırlandırılmıştır. Kıssadan hisse doğrultusunda bir genellemeye giderek, oyunu düşünsel boyutu kazandırmaya çalışılan şarkılarda bile hiçbir anlatım değişikliği yoktur. Doğacı anlayış burada da sürdürür etkisini. Sömürü düzenin korkunçluğunu kışkırtıcı bir dille vurgulayan final şarkısı buna tipik bir örnek verir.

"... Asiya: Ben de kurtuldum işte

ben de öğrendim artık

insanların neden birbirlerini yediklerini

düşünlere neden tekme vurmak gerektiğini

acımanın neden aptallık olduğunu

ve yığınların

neden süründüklerini - kimlerin süründüklerini

⁹⁹Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği** İstanbul: Don Kişot Yayınları, 1963

biliyorum artık.

Bu düzende yaşamamanın sırrı: Yoksulları

kader deyin uyutun

Uyananı para verin susturun

Susmayanı zora koyun çektirin

Böyle gelmiş böyle gitsin sürdürün

Davrananı yokedin-direneni gebertin

Ezin, vurun öldürün

Devam etsin bu hayat "

Sonuçta bu oyunda tiplerin işlenişinden oyunun diline değin, benzetmeci tiyatro anlayışının tüm özelliklerini görürüz. Tartışma sahneleri ve şarkılar bu bağlamda gereksiz bir eklenti gibi kalmakta, başka bir deyişle oyunu düşünsel bir boyuta oturtamamaktadır.

Vasıf Öngören'in Brecht'in tiyatrosuna özgü bazı biçimsel özellikleri olduğu gibi alıp benzetmeci tiyatro geleneğiyle bütünleştirmeye çalıştığını görüyoruz.¹⁰⁰ Buna karşılık Haldun Taner benzetmecilik geleneğinden uzaklaşarak bize özgü bir yabancılaştırma tiyatrosu kurmanın yollarını arıyor. Bu bağlamda halk tiyatrosu geleneğinden uzak, Doğu tiyatrosuna değin çeşitli kültür ve geleneklerden kaynak olarak yararlanan B. Brecht'i yol gösterici olarak görüyor. 1965'te kaleme aldığı "Keşanlı Ali Destanı" kendi tiyatro geleneğimizle verimli bir hesaplaşmanın ürünüdür.

Geleneklerden kaynak olarak yararlanma, onları çağdaş bir anlayışla yoğurma, biçimlendirme anlamına geliyor: Taner de bu yapıtında halk tiyatrosunun göstermeci özelliklerinden özellikle gülmece, taşlama ve türlü söz oyunlarından oluşan geniş kapsamlı bir güldürü anlayışından yola çıkarak, çok güncel, çok çarpıcı

¹⁰⁰ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları. (1970)

bir sorunu gündeme getiriyor: Otoriteye bağımlılık. Bir gecekondur ortamının kapalılığı içinde kendilerine bir kahraman miti yaratan insanlar bizim halkımızı simgeler. Gerçekleri göremeyen ya da görmek istemeyen kurtuluşu boş düşlerde arayan halkımızı. Oyundaki yan temalar, Yusuf ile Zilha'nın aşkı, gecekondur ortamıyla zengin kesimin karşılaştırılması, bürokrasi, rüşvet, hile, dolandırıcılık temeli üzerine kurulmuş çarpık bir politik çarkın gösterilmesi, bireysellik bilincinin gelişmemiş olduğu bu kurak ortamın göstergeleridir.¹⁰¹

Oyunun başında Ortaoyununda olduğu gibi kendilerini müzik eşliğinde izleyicilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş, kurmaca figürlerdir. Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu gene Ortaoyunundan alınmış türlü tekerlemeler ve söz oyunları ile verilir. Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren düşüncelerini içeren koro ve oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiştir.

Haldun Taner'in bu yapıtının çağdaş tiyatro anlayışı doğrultusunda özgün bir örnek verdiği tartışma götürmemekle birlikte oldukça dağınık bir oyun olduğu da yadsınamaz. Çünkü oyuna temelini veren ana tema, kahramanlık miti bütün içinde dağılmaktadır. Bunun da nedeni Taner'in göstermeciliği tiyatro geleneğinden, özellikle halk gülmeceşinden yararlanırken, yer yer ana temadan kopması ve ayrıntıya saplanmasıdır. Başka bir deyişle Taner gülmeceyi iletmek istediği düşünceyi, yani burada kahramanlık mitini aydınlatmaya yarayan bir yabancılaştırma etkisinden çok, tıpkı Ortaoyununda olduğu gibi değişik sosyal kesimlerden gelen insanların yaşamlarını canlandıran bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılıyor. Böylece kahramanlık teması düşünsel düzeye tam olarak aktarılamadığından çarpıcılığını yitiriyor ve oyunun bütünü içinde bir ayrıntı olarak kalıyor. Bu bakımdan Taner'in geleneğe yaklaşımının eksik kaldığını ve "Keşanlı Ali Destanı"nın tüm çarpıcılığına karşın bitmemiş bir oyun izlenimini uyandırdığını söyleyebiliriz.¹⁰²

¹⁰¹İsmail Tanju, **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi. (1992)

¹⁰²Özdemir Nutku, **Gerçeklerin Düşleri**, İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları

Verdiğim örnekler yabancılaştırma tiyatrosunun bizde tam anlaşılammış olduğunu gösteriyor. Benzetmeci tiyatro anlayışının getirdiği koşullandırmadan kurtulamama ya da geleneklerle hesaplaşmanın yetersiz kalması bunun başlıca nedenleri. Ne var ki Öngören'in yapıtı öykünmecilik düzeyini aşamazken, Haldun Taner'in geleneklerden yararlanma doğrultusunda attığı adım yol gösterici bir nitelik taşıyor.¹⁰³

SONUÇ

Epik Tiyatronun Türk Tiyatrosuna olan etkileri, tiyatronun değişen sanat ortamı ve düşüncesiyle birlikte şekillendiğinin bir göstergesidir. Sanat disiplinleri

¹⁰³ Efdal Sevinçli, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1-2**, İstanbul: Remzi Kitabevi. (1990)

arasında bu türden ilişkiler bizi bugün ki sanat akımlarını açıklama yolunda da bize ışık tutar. Geleneksel tiyatromuz içerisinde kendiliğinden yer alan epik estetik öğeler ve sonrasında Türk Tiyatrosunda bir döneme damgasını vuran epik oyunlar bugün modern Türk Tiyatro'su içerisinde dönüştürülerek kullanılabilir temelde estetik değerlerdir. Günümüz tiyatro anlayışını geçmişin kaynaklarından yararlanarak yeniden yaratılabileceğide kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımızda durmaktadır. Bunun sonuçlarının bugün Türk Tiyatrosunda yazılmış olan modern ve modern sonrası oyunlarda gözlemekteyiz.

Devrimci-politik tiyatrodan söz edince, “Brecht’çi misiniz?” soruyla karşılaşsınız ki, bu da diyalektik, epik tiyatrosu ile Bertolt Brecht’in konunun nasıl da merkezinde olduğunu ortaya koyar...

Gerçekten de Brecht, bir kuram hâline getirdiği Epik Tiyatro ile tiyatroya köklü bir müdahalede bulunmuştur. Brecht diyalektik-materyalizme inanmış bir sanatçı olarak çalışmalarını, eserlerini sürekli geliştirerek ve değiştirerek yürüttü. Aynı şekilde toplumu değiştiren-dönüştüren bir estetik için uğraş verdi. Ona göre sanat eseri toplumu değiştirmiyorsa pek bir işe yaramıyordu.

Brecht ve devrimci politik tiyatronun kurucuları, yaşamın değiştirilebilir olduğunu ve sanatın bunu mutlaka göstermesi gerektiğini ısrarla vurgulamışlardır. Zira daha önceki sınıflı toplumlarda olduğu gibi, burjuva sanat ve edebiyatı da, verili toplumsal koşulları değişmez bir mutlaklık içinde sunmuş ve derin sınıfsal çelişkilerle karakterize olan kapitalist sistemi onaylamıştır. Sanatın bu şekilde, burjuva sınıf çıkarlarının arabasına koşulması; “sanat için sanat”, “saf sanat” ve “sanata politika karıştırmamak gerekir” söylemiyle örtülür. Oysa kendinden menkul, mutlak, sınıflar ve çıkarlar üstü bir sanat yoktur.

Geçmişten günümüze, en anıtsalından en mahremine kadar bütün sanat eserlerinin konusu insanların yaşamlarıdır. O insanlar ki, günümüzde derin sınıfsal çelişki ve çatışmaların egemen olduğu kapitalist bir toplumda yaşamaktalar. Dolayısıyla sanatın muhtevasını belirleyen de bu toplumsal çelişkilerdir. Böyle bir toplumda, sınıflar üstü, sınıfların çıkarlarıyla damgalanmayan bir sanatın olması mümkün değildir. Bundan ötürüdür ki, Brecht, “Sanat için tarafsızlık, yalnızca

egemen taraftan yana olmak anlamını taşıyacaktı,”¹⁰⁴ der. Kapitalist toplumda “tarafsız sanat”tan söz edilemez. Tersine, sosyal yaşamda bir ihtiyaç hâline gelen, günlük hayatın bir parçası olan ve bundan ötürü de kitleleri doğrudan kavrayan sanat, kitle iletişim araçları aracılığıyla da, geçmişe nazaran çok daha fazla, burjuvazi tarafından vurucu bir ideolojik silaha dönüştürülmüş bulunuyor. Sanatın tümüyle sömürülen kitlelerin çıkarına ve toplumsal gelişmeye hasredilmesi, ancak bir proleter devrimle mümkün olacaktır. Brecht’in de dikkat çektiği gibi, o zaman sanat, sadece toplumsal gelişmeye hizmet sunmakla kalmayacak, beraberinde bütün eğlencelerin en büyüğü de olacaktır. Brecht, böyle bir dünya kurulması için sanatı proletaryanın mücadelesinin hizmetine koşma amacıyla çalıştı ve geride büyük bir miras bıraktı. Üzerinde yaşadığımız topraklarda “işçi tiyatrosu” geleneğini yeniden yeşertip geliştirmeye çalışan bilinçli işçilerin, Brecht’in bu büyük mirasından öğrenecekleri çok şey vardır.

1927’de ‘Epik Tiyatronun Zorlukları’ başlıklı makalesinde Brecht, epik tiyatronun farkını şöyle tanımlıyordu: “Epik tiyatro ilişkisini birkaç alımlı söz kümesi ile ifade edemeyiz. Epik tiyatro kavramı ayrıntıları, oyuncunun oyununu, sahne tekniğini, dramaturgiyi, sahne müziğini, film kullanılışını kapsamalıdır. Epik Tiyatronun asal [temel] konusu seyircinin duygularından çok aklına yönelmesidir. Seyirci bir yaşantıyı paylaşmak yerine, olaylarla karşı karşıya gelir. Gene de bu tiyatronun duyguyu yadsıması yanlıştır.”¹⁰⁵

Tiyatronun genel olarak egemen sınıfların bir eğlence yeri olarak kaldığını belirten Brecht’e göre, o dünyanın değiştirilmesi için bir araca dönüştürülmelidir.

Nasıl bir tiyatro yapılması gerektiğinin cevabını vermeden önce, nasıl bir dünyada yaşandığının yanıtını “Üretimdeki artışlar yoksulluğun daha da artmasına neden oluyor; doğanın sömürülmesinden yalnızca belli bir azınlık, insanları sömürme yoluyla kazançlı çıkıyor. Herkesin ilerlemesi olabilecek şey, azınlığın ayrıcalığına dönüşüyor ve üretimin gittikçe daha büyük bir bölümü, dev savaşılar için yıkım araçları yaratmak hedefine yöneltiliyor,” diye veren Brecht, böylece devrimci politik

¹⁰⁴Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon-(Araç)**, çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yay., tarihsiz, s.53.

¹⁰⁵Sevde Şener, **Bertolt Brecht, , Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yay., s.266.

tiyatronun üstlenmesi gereken misyonu da ortaya koymuş oluyordu: Kapitalist sistemin değiştirilmesi!

Brecht'e göre, tiyatro, gerçeğe ilişkin etkili betimlemeler yaratabilmek ve yaratma hakkına sahip olabilmek için kendini gerçeğe adanmalıdır. Brecht tiyatronun neyi sahneye taşıması gerektiği üzerinde duruyordu: "Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma, belli tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alanın değişime uğratılmasında rol oynayan düşüncelerle duyuları kullanan ve üreten tiyatrodur."

Varlığını gerçeğe ve kapitalist sistemin değişmesine adayan bu tiyatro, "Daha çok ağır yaşam koşulları içerisinde yaşayanlardan oluşan geniş kitlelere kapılarını ardına kadar açık tutar. Amaçlanan, bu kitlelerin tiyatroda kendi büyük sorunları ile yararlı bir tartışma ortamına girmelerini sağlamaktır."

Burjuva yorumcuların saldırılarının sanatsal güdülerden ziyade, devrim mücadelesinin sahneye taşınmış olmasından ileri geldiğini bilen Brecht açısından önemli olan işçilerin, ezilenlerin tutumlarıydı.

"Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır," diyen Brecht'e göre, tiyatro hem eğlendirici hem de öğretici olmalıydı. Ona göre öğrenme ve eğlenme diyalektik bir bütündü. Tiyatro kurumunun en genel işlevi eğlendirmektir ve bu soylu bir işlevdir tiyatro için. Brecht açısından, "seslendiği kitlenin bilgi ve deneyimlerine hiçbir şey katmayan sanatın değeri sıfırdır."

Politik öğreti meselesinin sanata bulaştırılmaması gerektiğini söyleyenlere şöyle diyordu: "Sanatla öğrenmenin birbirlerinden ayrılabilir şeyler olduğuna inanmıyorum."¹⁰⁶

"Gerçeklik değişiyor; onu yansıtabilmek için yansıtma biçimleri de değişmeli," diyen Brecht'in gerçekçilik önerisine gelince o da şöyledir: "Gerçekçiliği

¹⁰⁶107 Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon-(Araç)**, çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yay., tarihsiz, s. 2941-32-30.

varolan belirli eserlerden çekip çıkarmaya çalışmamalıyız; insanlığa gerçekçiliği kendilerinin hâkim olabileceği bir biçim içinde vermek için eski yeni, denenmiş denenmemiş ve isterse sanat dışı bir alandan elde edilmiş olsun, her türlü aracı kullanmalıyız... Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve siyasi olmalıdır, tüm göreneklere egemen olmalıdır.”

Bunların yanında devrimci tiyatronun öncülerine ve Brecht’e göre, sahne ile seyirci arasına bir duvar örülmesi ve ona tiyatroda olduğunun unutturulması, seyirciyi tümüyle pasif bir konuma itecektir. Pasif konuma itilen seyirci olayların gelişimine ortak olamadığı için, olayların ve düşüncelerin kendisinden ziyade karaktere yönelecek, onunla özdeşleşerek onun duygularını yaşamaya başlayacak, oyun bittiğinde ise bir arınma (katharsis), bir rahatlama yaşayarak salondan ayrılacaktır. Oysa seyirciyi duygusal ve psikolojik bir rahatlama itmekten ziyade, düşünmeye itmek gereklidir. Brecht’e göre seyirci transa geçerek sahnede gösterilene kendini kaptırmamalı, olayları yargılamalı ve salondan düşüncelerle ayrılmalıdır.

Epik tiyatronun amacı, “bir neden olmadıkça düşünmeyen” kitleleri olaylar karşısında tavrı almaya itmek ve düşünmeye sevk etmektir. Bunun sağlanabilmesi içinse, seyirciyi pasif konuma iten duvar yıkılmalı, sahne ile salon arasındaki uçurum ortadan kaldırılmalıdır.

Özgürlük neye yarar, yaşarsa bir arada özgürlerle tutsaklar...

BERTOLT BRECHT ŞİİRLERİNDEN ÖRNEKLER:

Bir Alman Anasının Ağıtı

Bu çizmeleri bendim sana giy diyen, oğlum,

bu haki gömleği bendim sana giy diyen.

Nerden bilecektim bu kara günleri göreceğimi,
bilseydim, giydirmem, derdim, giydirmem,
asın beni, derdim, daha iyi.

Elini görürdüm hani ben senin, oğlum,
'Hayl Hitler! ' diyerek kaldırdığın elini,
Hitler' i selamladın diye, nerden bilecektim,
kuruyacağını bir gün elinin.

Duyardım, oğlum, söz ettiğini senin
üstün bir ırktan.

Nasıl varacaktım farkına, nerden bilecektim, nerden
celladıymışsın meğer sen kendinin.

Gittiğini görürdüm senin, oğlum,
uygun adımla Hitler' in ardından.

Nerden bilecektim, onu izleyenin
artık bir daha geri dönmeyeceğini.

Bana derdin ki, oğlum, derdin ki:Almanya
gelecek bir gün tanınmaz hale.

Nerden bilecektim, oğlum, bu yerin nerden bilecektim,
küller ve kanlı taşlar arasında kalacağını böyle.

Haki gömlek vardı her zaman sırtında senin.

Giyme şu gömleği demedim sana, demedim, oğlum.

Bu günleri göreceğimi bilmiyordum, ne yapayım,

sana o gömleğin kefen olacağını bilmiyordum.

Devrim Askeriyle Alay Ediliyor

1.

Çizmeleri su alan general,

de bana: Kimden gelir

bu buyruklar? Laf aramızda:

Bugün öğle yemeği yedin mi?

Kafanda planlar var mı?

Miden boş sadece?

Bir bayrağım var, dersin,

ama ordun hani nerde?

Tek pantolonlu devlet adamı,

bir ütü tahtası ister misin?

Bakanların nerde toplanırlar?

Yoksa köprü altında mı?

Papaz oğlanı alır,

as alır papazı.

Adın tarihe geçer ama

kimliğin nerde hani?

Dört ediyorsa iki kere iki,

tamam, güç sende olacak,

(ayaklar baş olacak) ama:

Bu gece bir yatağın var mı yatacak?

2.

Eğer ben, su almayan çizmeler giymek istiyorsam bir gün,

çünkü parmaklarımı bile örtmüyor şu ayağımdakiler,

kovmalıyım bana çizme vermeyenleri,

ve tüm deri piyasasını düzenlemeliyim.

Pantolonum dökülüyor.

Kıçıma bir pantolon gerek

kışı geçirebilmem için zar zor.

Onun için, pantolonların nerde olduğunu bilmeliyim

ilk peşin,

ve tüm tekstil sanayiini düzenlemeliyim

Eğer istiyorsam has ekmek yemek,

önce kırmalıyım tahıl borsasını

ve gidip görüşmeliyim çiftçiyle ben kendim

ve traktörler göndermeliyim tarlalara,

ve ekini geniş çapta üretmeliyim.

İstemiyorsam ben mi hor görenlerin

savaşlarında askerlik yapmak,

onların laflarına gülüp geçmeliyim

ve kendi bayrağımı açmalıyım,

ve savaşımlı ilan etmeliyim onlara.

Duvara Tebeşirle Yazılan

'Savaş istiyoruz! '

En önce vuruldu

Bunu yazan.

Hitler Savaşının Tarihini Taşıyan Bir Mezar Taşı

Hoş gördün, baba, askere gitmemi, anne, beni saklamadın,

kötü öğütler verdin bana, ağabey,

Ablacığım, uyarmadın beni!

Tankınız ne güçlü generalim

Tankınız ne güçlü generalim,

Siler süpürür bir ormanı,

Yüz insanı ezer geçer.

Ama bir kusurcuğu var;

İster bir sürücü.

Bombardıman uzağınız ne güçlü generalim,

Fırtınadan tez gider, filden zorlu.

Ama bir kusurcuğu var;

Usta ister yapacak.

İnsan dediğın nice işler görür, generalim,
Bilir uçurmasını, öldürmesini, insan dediğın.
Ama bir kusurcuğu var;
Bilir düşünmesini de.

Halkın Ekmeği

Bilin: Halkın ekmeğidir adalet.
bakarsınız bol olur bu ekmek,
bakarsınız kıt,
bakarsınız doyum olmaz tadına,
bakarsınız berbat.
Azaldı mı ekmek,başlar açlık,
bozuldumu tadı,başlar hoşnutsuzluk boy atmaya.
Bozuk adalet yeter artık!
Acemi ellerle yuğurulan,iyi pişirilmemiş adalet yeter!
Yeter katıksız,kara kabuklu adalet!
Dura dura bayatlayan adalet yeter!
Bolsa insanın önünde ekmek, lezzetliyse,
gözler öbür yiyeceklere yumulsada olur.
Ama her şey bollaşmaz ki birdenbire...
Bilirsiniz,nasıl bolluk doğurur ekmek:
Adaletin ekmeğiyle beslene beslene.

Ekmek her gün nasıl gerekliyse nasıl,
adalet de gerekli her gün,
hem o,günde bir çok kez gerekli.
Sabahtan akşama dek,iş yerinde,eğlencede,
hele çalışırken canla başla,
kederliyen, sevinçliyken,
halkın ihtiyacı var pişkin, bol ekmeğe,
günlük, has ekmeğine adaletin.
madem adaletin ekmeği bu kadar önemli,
onu kim pişirmeli, dostlar, söyleyin?
Öteki ekmeği kim pişiren?
Adaletin ekmeğini de
kendisi pişirmeli halkın,
gündelik ekmek gibi, bol,
Pişkin,verimli.

Bir Barış Savaşçısının Ölümü Üzerine

Carl von Ossitzky'nin anısına.

Teslim olmayan o,

Öldürüldü.

Öldürülen o,
Teslim olmadı.
Uyarıcının ağzı
Toprakla kapandı.
İşte başlıyor
Kanlı macera.
Barışseverin mezarı üstünde
Taburlar tepinmede.
Savaş boşuna mıydı yani?
Bir başına savaşmayansa öldürülen
Daha kazanmamış demektir düşman.

Dört Aşk Şarkısı

-I-

Senden ayrılıp sonra
Kavuşunca bu büyük güne
Gördüm, görmeye başlayınca
Herkesi neşeğinde.
Ve o akşam vaktinden beri
Bilirsin ya, hangisi
Dudaklarım daha bir güzel
Ve ayaklarım daha bir çevik şimdi.

Daha yeşil ağaçlar dallar ve çimen,

Duyumsayınca böyle

Ve su daha hoş serin

Üstüme dökününce.

-II-

Bana neşe verince sen

Düşünüyorum da bazen:

Şimdi ölebilirim diyorum işte

Ve hep mutlu kalırım böylece

Ta sonsuza dek.

Sen yaşlanınca sonra

Ve hatırlarsan beni

Görünürüm yine bugünkü gibi

Ve bir sevgilin olur senin de

Hala gencecik biri.

-III-

Yedi gülü var dalın

Altısını yel alır

Biri kalır geriye

O da bana adanır.

Yedi kez çağırırım seni

Altısında gelme kal

Ama yedincisinde söz ver

Tek bir sözcükle gel.

-IV-

Bir dal verdi sevdiğim

Üstünde sarı yapraklar.

Yıl desen,geçer gider

Sevdaysa yeni başlar.

Savaş

İlk savaş değil. Ondan önce

Başka savaşlar da oldu.

En sonuncusu bittiğinde

Kazananlarla yenilenler vardı.

Yenilen yanda yoksul halk

Açlıktan kırıldı. Kazanan yanda

Açlıktan kırıldı yine yoksul halk.

Küçük Oğlum Soruyor

Küçük oğlum soruyor bana : Matematiği öğreneyim mi?

Şöyle cevaplamak geliyor içimden : Ne diye!

İki parça ekmeğin tek parçadan fazla olduğunu

Okumadan da anlayabilirsın sen.

Küçük oğlum soruyor bana : Fransızca öğrenelim mi?

Şöyle cevaplamak geliyor içimden : Ne diye!

Bu ülke çökmek üzere.

Sen karnını oğuşturalınla, biraz da inle

Onlar anlarlar derdini.

Küçük oğlum soruyor bana : Tarih öğrenelim mi?

Şöyle cevaplamak geliyor içimden: Ne diye!

Başını toprağın altına sokmayı öğren

Böylece hayatta kalırsın belki.

Ve sonra : Evet öğren -diyorum- matematiği.

Öğren Fransızca'yı, öğren tarihi!

BERTOLT BRECHT SÖZLERİNDEN ÖRNEKLER :

_Hatalar kötü değil. Onları düzeltmemek bile kötü değil. Kötü olan, onları gizlemektir.

_Önce ekmek, sonra ahlak.

_Mizahın olmadığı bir ülkede yaşamak kötüdür. Fakat çok daha kötü olan, mizahsız yaşayamayacağın bir ülkede yaşamaktır.

_Barış, insandan yana olan tüm çabaların, tüm üretimin, yasama sanatını da içermek üzere tüm sanatların temelidir.

_Savaşan kaybedebilir, savaşmayansa çoktan kaybetmiştir.

_Kurtuluş yok tek başına, ya hep beraber ; ya da hiç birimiz.. !

_İnsan, ancak onu düşünen hiç kimse kalmadığı zaman gerçekten olur.

_Hiçbir şey bilmeyen cahildir, ama bilip de susan ahlaksızdır.

_A diyen b demek zorunda değildir. A'nın yanlış olduğunu da belirtebilir.

_Hiç bir ilerleme mantığı geri dönüş kadar zor değildir.

_Doğaya hayranlığımız, şehirlerin yaşanmazlığından ileri gelmektedir.

_Her öğretmen, zamanı geldiğinde öğretmeyi bırakmasını öğrenmelidir. Bu zor bir sanattır.

_İnsanlara kırmızı bir kuyruklu yıldız göster, onları belirsiz bir kaygı ile korkut ve göreceksin ki, insanlar evlerinden koşarak çıkarken bacaklarını kıracaklardır. Fakat onlara mantıklı bir cümle söyleyip bunu yedi sebep ile kanıtlarsan, sana sadece güleceklerdir.

_İnsana yararlı buluşlar bastırılır. Ona zarar verenler ise desteklenir.

_İnsanın kaderi insandır.

_Bir banka soymak, bir banka açmaktan daha büyük bir suç değildir.

_Gerçeği bilmeyen sadece aptaldır. Fakat gerçeği bilen ve ona yalan diyen, suçludur, canidir.

_Büyük sıçrayışı gerçekleştirmek isteyen, birkaç adım geriye gitmek zorundadır. Bugün yarına dünle beslenerek yol alır.

_Her insan kendi adasında yaşar.

_Haksızlık her yerde ve her zaman olduğu için, haklılığın karakter özelliklerini taşımaya başlar.

_Yazıklar olsun kurtarıcı bekleyenlere!

KAYNAKÇA

Ahmad, Feroz. **Demokrasi Sürecinde Türkiye**, İstanbul: Hil Yayınları. AKI, Niyazi , 1968

Aktan, Coşkun Can.**Modernite'den Postmodernite'ye Değişim**, İstanbul: Çizgi Dağıtım, 2003.

And, Metin.**Çağdaş Türk Tiyatrosu'na Toplu Bakış (1923-1967)**Kalemden Sahneye, İstanbul: YGS Yayınları , 1982

And, Metin. **Ataç Tiyatro'da**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1983

And, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.1970

And, Metin.**Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul: Inkılap Kitabevi, 1985.

Berkeley,**Benjamin and Adorno**. University of California Press, 1984.

Brecht, Bertolt. **Tiyatro İçin Küçük Organon-(Araç)**, Çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yay., tarihsiz, s.53.

Brecht, Bertolt.**Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yay., s.266.

Brecht, Bertolt.**Tiyatro İçin Küçük Organon-(Araç)**, Çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yay., tarihsiz, s. 2941-32-30.

Brecht, Bertolt. **Günlükler –I (1913-1941)**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007.

Brecht, Bertolt. **Sanat Üzerine Yazılar**, çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.

Brecht, Bertolt. **Faşizm Üzerine Yazılar**, 1933 – 1939, çev. Ali Sait, İstanbul, Maya Yayınları.1975.

Brecht, Bertolt. **“Deneyisel Tiyatro**, Çev. Kaya Öztaş, DostKitabevi Yayınları, Ankara.1981

Brecht, Bertolt. **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev: Ahmet Cemal – Kayahan Güven, İstanbul, Altın Yayınları, 180

Brecht, Bertolt.**Sosyalizm için Yazılar**, Çev. Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1977.

Bronnen, Arnolt.**Brecht’li Günler Yarım Kalmış Bir Dostluğun** Öyküsü, Çev: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994.

Çalışlar, Aziz.**100 Soruda Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Gerçek Yayınevi. 1995

Çalışlar, Aziz.**Tiyatro Adamları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.1993

Çalışlar,Aziz. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul: Boyut Yayınları

Çelenk, Semih. **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.2003

Dieter, Duhm.**Kapitalizmde Korku**, Ankara: Ayraç Yayınları.2002

Ertuğrul, Muhsin. **Kalemden Sahneye**, İstanbul: YGS Yayınları.1989

Ertuğrul, Muhsin.**Benden Sonra Tufan Olmasın (Anılar)**, (Der: Ö. Nutku, M. Tuncay, E. Sevinçli), İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.1990

Edman, Irwin. **Sanat ve İnsan, Estetiğe Giriş**, 2. Baskı, Çev: Turhan Oğuzkan, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1977.

Esslin, Martin. **Bertolt Brecht New York**, Columbia University Press. 1969.

İpşiroğlu, Zehra.**Tiyatroda Yeni Arayışlar**, Düzlem Yayınları,İstanbul.1992

Karacabey Çelik, Süreyya. **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. fiti.,

Karadağ, Nurhan. **Gerçeklerin Düşleri**, İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.1998

Kesting, Marianne. **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul. 1985.

Konur Tahsin. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.2001

Kongar, Emre Prof. Dr. **21. Yüzyılda Türkiye, 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi. 2002.

Kudret, Cevdet. **Ortaoyunu 1**, İnkılâp Kitabevi, 2. Basım, İstanbul. 1994

Kudret, Cevdet. **Karagöz**, 2. basım, Ankara, Bilgi Yayınevi. 1992

Kurt, Weill (1900-1950). **Bertolt Brecht, Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, Çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman, İstanbul: Görsel Yayınları. 1977

Lequenne, Michel. **Marksizm ve Estetik**, çev. Erhan Bener, Yiğit Bener, Aslı Aydın, Yazın Yayıncılık, İstanbul. Ekim 2000.

Lefebvre, Henri. **Marksizm**, Çev: Vedat Günyol, Alan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul. 1990.

Lukacs, Georg. **Estetik 1**, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1978
Tarihsel İnceleme, Çev: Yavuz Olagan, Alan Yayıncılık, İstanbul. 1995.

Lunn, Eugene. **Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht,**

Lyon, James K. **Bertolt Brecht in America**, Princeton, N.J. : Princeton University Press. 1980.

Marx, Karl. **Kapital** Birinci Cilt, Çev. Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Yedinci Baskı, Ankara. 2004

Mayer, Hans. **Brecht’i Anımsamak**, Çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul. 1998

Nutku, Özdemir. **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Ankara: Dost Yayınları. 1985

Nutku, Özdemir. **Türkiye’de Brecht**

Nutku, Özdemir. **Türkiye’de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht’in oyunlarından ezgiler**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul. 1999

Oskay, Ünsal. **Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin, Yazko** Çeviri, Mart-Nisan 1984

Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**, Donkişot Yayınları, 3. Baskı, İstanbul. 2004

Selen, Korad. **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. 2007

Sevinçli, Efdal. **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1- 2**, İstanbul: Remzi Kitabevi. 1990

Sokullu, Sevinç. **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul**, İstanbul: Arba Yayınları. 1979

Şener, Sevda. **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti. 1999

Şener, Sevda. **Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2005

Şener, Sevda. **İzleri Kaldı**, İstanbul: Dünya Kitap. 2007

Şener, Sevda. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2000

Şener, Sevda. **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2007

Tanju, İsmail. **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi. 1992

Thomas Stearns, Eliot. **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yay. 2007

Walter, Benjamin. **Brecht'i Anlamak**, Çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2000.

Werner, Hecht. **Bertolt Brecht**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları. 1997

Werkwerth, Manfred. **Brecht’le Havana’da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, İstanbul. 2006

Williams, Raymond. **Anahtar Sözcükler**, Kültür ve Toplumun Sözvarlığı, çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul. 2005

Wright, Elizabeth. **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara. 1998

Yetkin, Suut Kemal. **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul. 1979

Yüksel, Ayşegül. **27 Mayıs 1960- 12 Mart 1971 Ekonomi Politîğe Bağlı Teatral Düşün Hareketleri**, İstanbul: Gökçem Tiyatro Sinema Yayınları. 2011

Yüksel, Ayşegül. **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Yayınevi. 1997

Yüksel, Ayşegül. **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, İstanbul: Mitos-Boyut. 2000

Yüksel, Ayşegül. **Sahnedен İzdüşümler**, İstanbul: Mitos Boyut. 2011

GAZETELER VE DERGİLER

Bahar Çuhadar, “Artık Sokak da Tiyatronun Araçlarını Kullanıyor”, **Radikal Gazetesi**, 16 Mayıs 2014, s.21.

Boal Augusto, Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev: Necdet Hasgöl, **Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi** , 4. baskı, 2004.

Boal Augusto, “Sanatı kadınlar keşfetti. Erkekler ise onun düzenini icat ettiler: Yapıları, oyunları, oyunculuğu.” (Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar, **Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi** , 2007.)

Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi, Kültür Sorunları, Ankara: **AÜ DTCTF Yayınları**.

İdil Neşe, “12 Milyar Dolarlık Müzayede Rekoru”, **Taraf Gazetesi**, 16 Şubat 2014, s.7.

Karacabey Süreyya (2007)Modern Sonrasında Dramatik Metinler’ **Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Araştırmaları Dergisi** (Sayı 15, Haziran 2003, s.21-58.)

Key Elif , “Sanatı Paraya Çeviren Adam: Jeff Koons”, **Haber Türk Gazetesi**, 3 Ağustos 2014, s.8.

Koştı Sezai, “Brecht’le yabancılaşmadan Brecht’te ‘yabancılaştırma’yı anlamak -2”, **Sahne Dergisi**, 2004, sayı: 6.

Makal, Oğuz, “Brecht’e gözlerini kapamak”, **Radikal Gazetesi**, 25 Mart 2007.

Nutku Özdemir (1976) “Epik Tiyatro Üzerine”, **CumhuriyetGazetesi**, 19 Haziran 1976, 3 Temmuz 1976

Nutku Özdemir, Darülbedayi’nin Elli Yılı, **DTCTF Yay.**, 1969, s.2

Sezai Koştı, “Brecht’le yabancılaş madan Brecht’te ‘yabancılaştırma’yı anlamak -2 **Sahne Dergisi**,2004

Tiyatro dünyasında “Hocaların hocası” lakabıyla tanınan Sevda Şener 86 yaşında yaşama veda etti. (“Hocaların Hocası Sevda Şener Hayatını Kaybetti”, **Hürriyet Gazetesi**, 23 Temmuz 2014, s.7.)

Yüksel Ayşegül, “... ‘Güzellikler Evi’nin 100 Yılı”, **Cumhuriyet Gazetesi** , 8 Temmuz 2014, s.14.

Yüksel Ayşegül , “Siyasal Erk Sanata Geçit Vermiyor”, **Cumhuriyet Gazetesi** , 22 Temmuz 2014, s.16.

Zeynep Aksoy, “Tiyatro Hâlâ Politik!”, **Radikal Gazetesi** , 30 Mayıs 2014, s.23.

ELEKTRONİK VE DİJİTAL KAYNAKLAR

Arslan, Tunca. **“Dünya Kimindir? Kuhle**

Wampe”(<http://www.europeanfilmfestival.com/TR/film.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF7798F3C9FED8DC6A>) (erişim tarihi: 9.10.2015)

Douglas, Kellner. **Brecht ‘in Marksist**

Estetiği<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.html> (erişim tarihi: 8.05.2015).

“SanatıInceleyenBilimDalları”,<http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dal.html> l (erişim tarihi: 14.06.2015)

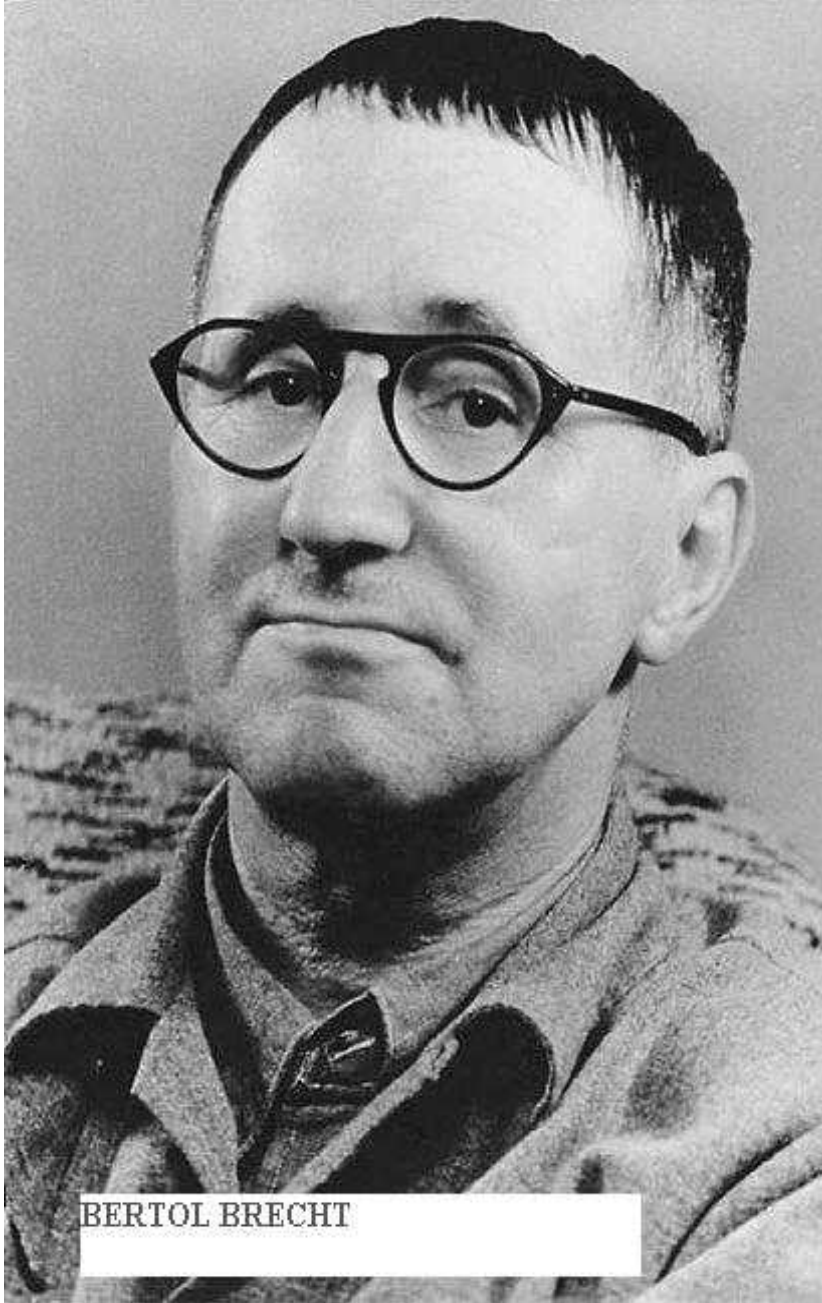
<http://www.bgst.org>

<http://www.neguzelsozler.com/ozlu-sozler/bertolt-brecht-sozleri.html>

EKLER

**TÜRK TİYATROSUNDA OYNANAN BAZI BRECHT OYUNLARINDAN
ÖRNEKLER :**

EK:1 Bertolt Brecht



EK : 2Arturo Ui'nin Ölenemez Yükselişi



EK : 3Kafkas Tebeşir Dairesi

SADRI ALIŞIK TİYATROSU **SAKM** **birim sahne**
www.sakm.net

Yazan: Bertolt Brecht
Çeviren: Yılmaz Onay

Yönetmen: Barış Erdenk
Müzik: Paul Dessau • Müzik Stüdyosu: Engin Bayrak
Koreografi: Sibel Erdenk • Kostüm: Fante Sarı
Dekor Tasarım: Barış Erdenk

kaifkas tebesir dairesi

Müzikli Oyun

bir çocuğu doğuran mı annesidir?
yoksa onu yetiştiren mi?

SONGÜL
ÖDEN

LEVENT
ÜLGEN

İLKİUR GÜNEŞ • SERHAT YİĞİT
GÖKLER ERGİVİRİ • SERHAT PARIL
ONUR BİLGE • YİĞİT PAZMEN
IŞIL KESKİN • UTTU DEMİRÇAYA
ECE MÜDERRİSOĞLU

ORKESTRA
Fiyano: CEMAL ÖZGE CAN
Keman: ERTA BERBEROĞLU / FİDAN BAYOĞU
Keman: CECİLİA VARDİ ÖZDEMİR
Akordeon: HAKAN KAYA
Yardımcılar: YİĞİT ÇAKIR / ERGİN DEMİRCİOĞLU

biletix **pgm** Ticketmaster 2212 215 22 15

Anadolu Efes'in katkılarıyla.

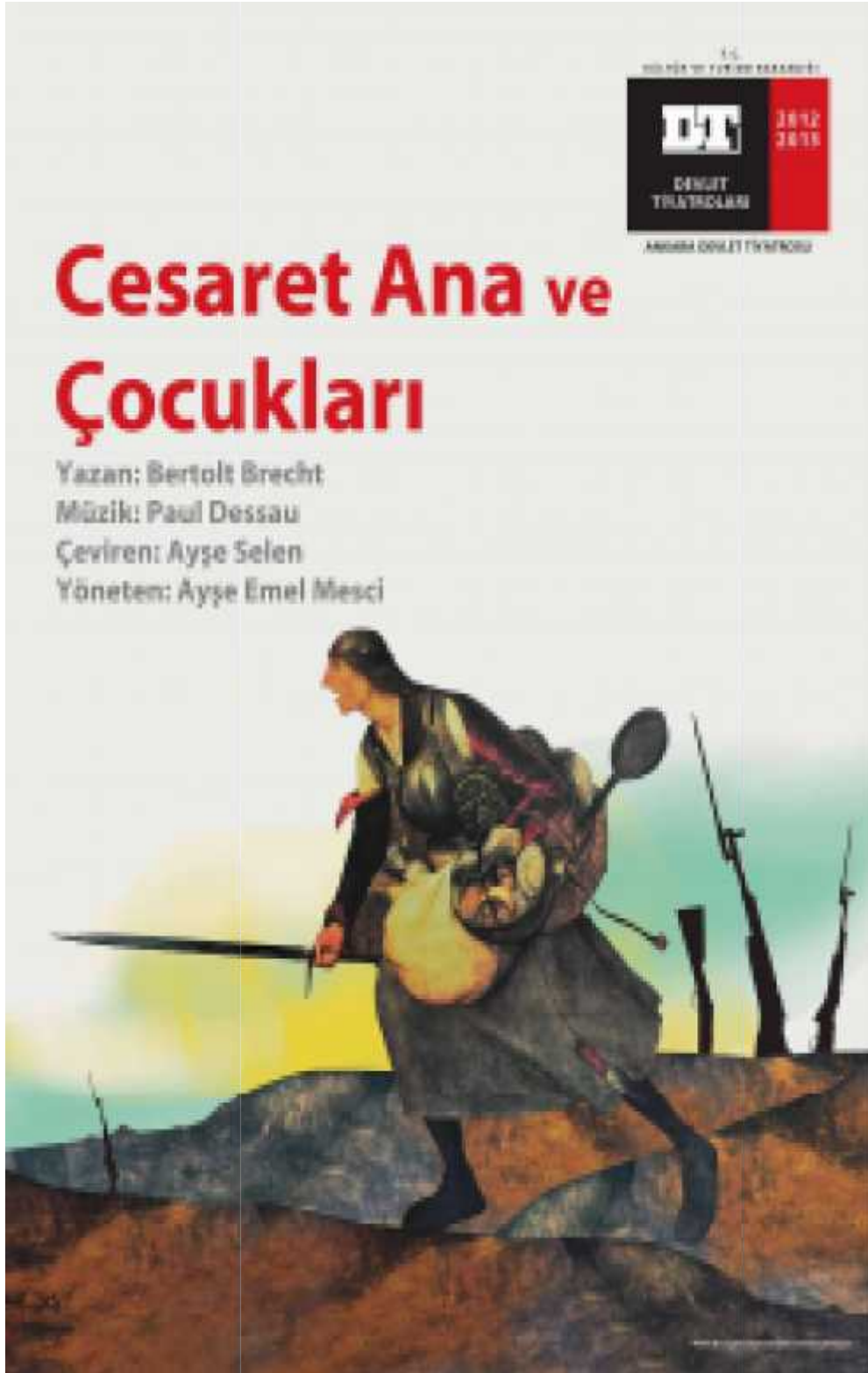
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI'NIN MADDİ KATKILARIYLA

© 2015 Yılın Sadri Alişik Tiyatrosu. Müzik, koreografi ve dekorasyon. Tüm hakları saklıdır. Fotoğraf: Yılmaz Onay. Müzik: Paul Dessau. Kostüm: Fante Sarı. Dekor: Barış Erdenk.

EK : 4Üç Kuruşluk Opera(1)



EK : 5Cesaret Ana ve Çocukları





ASLAN ASKER ŞVAYK

(Oyun, iki bölüm)

yazan YAROSLAV HAŞEK
 uygulayan GENCO ERKAL
 yöneten UMUR BUGAY
 yönetim yardımcısı JALE ALTUĞ
 dekor - kostüm METİN DENİZ
 film TAN ORAL

o y n a y a n l a r

bayan müller	DİKMEN GÜRÜN
jozef şvayk	GENCO ERKAL
palivetz	ÖCAL SAN
bretşnayder	MEHMET AKAN
1. tutuklu	İHSAN BİLSEV
2. tutuklu	AYDIN EREL
3. tutuklu	SÜLEYMAN TINAZ
başkomiser	MACİT KOPER
yargıç	SÜLEYMAN TINAZ
doktor haynz	ERDOĞAN TUNCEL
doktor panovski	UMUR BUGAY
matzuna	AYDIN EREL
pokorni	İHSAN BİLSEV
kovarik	MEHMET AKAN
hastabakıcı	ERDOĞAN TUNCEL
doktor grünştayn	MACİT KOPER
barones	BERİN SÜNGÜ
yohanna	DENİZ ÇAKIR
çavuş slavik	ÖCAL SAN

EK :7Brecht Kabare



EK : 8Ben BERTOLT Brecht

DOSTLAR TİYATROSU



KABARE
BERTOLT BRECHT
TÜLAY GÜNAL - GENCO ERKAL

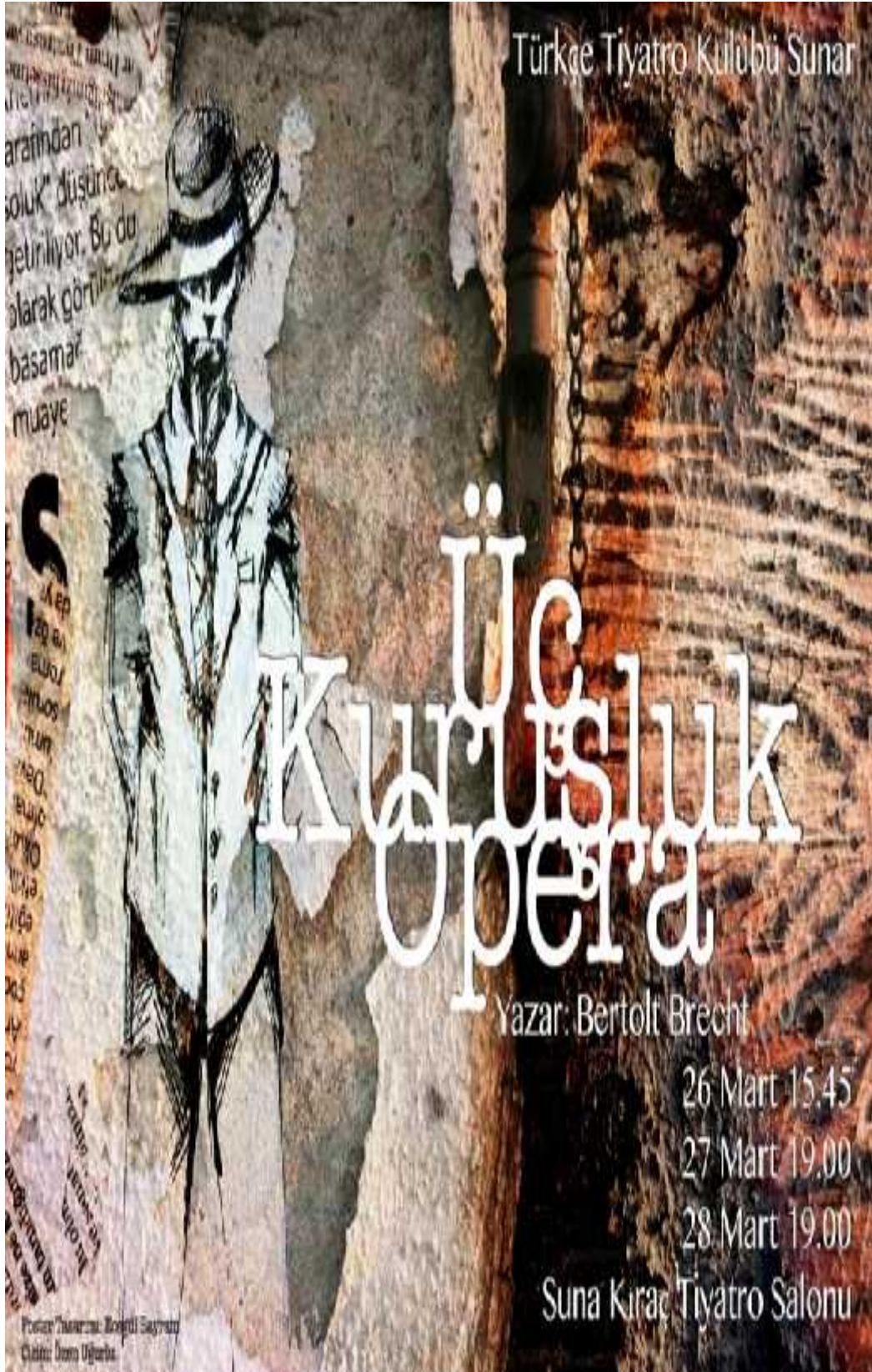
İstanbul Yamaçları T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı resmi partneri

SPORİN KÜLTÜR VE SANATA KATKILARINI ARTIRMAK İÇİN **EFES** www.kabaretyatirosu.com

EK : 9Üç Kuruşluk Opera (2)



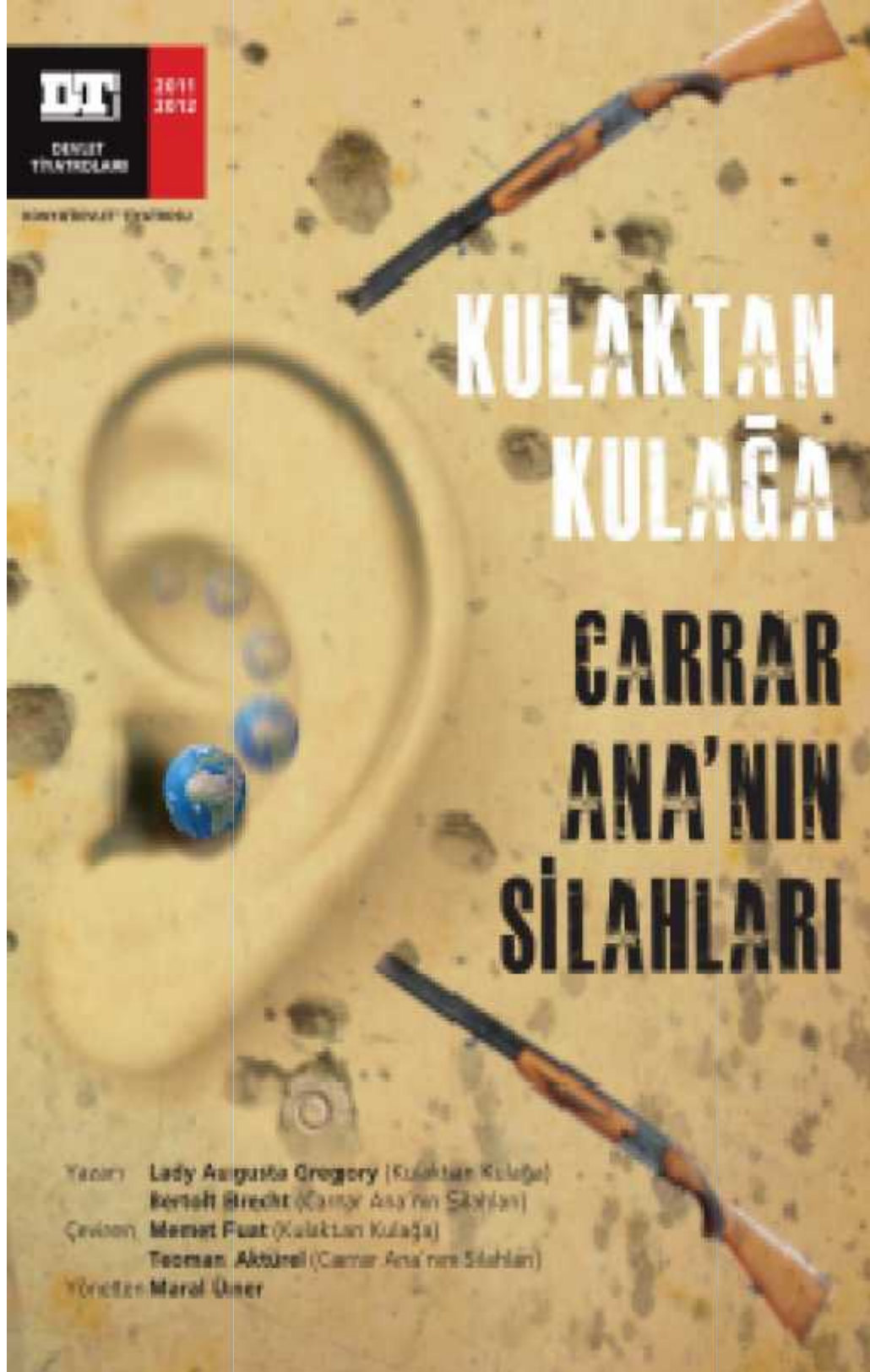
EK : 10Üç Kuruşluk Opera(3)



EK : 11Üç Kuruşluk Opera (4)



EK : 12Carrar Ana'nın Silahları



EK : 13Sezuan'ın İyi İnsanı

