

EPIK TİYATRO ÜZERİNE YAZILAR

Editor

Bahar Yıldırım Sağlam

BİDGE Yayınları

EPIK TİYATRO ÜZERİNE YAZILAR

Editör: DR. ÖĞR. ÜYESİ Bahar Yıldırım Sağlam

ISBN: 978-625-372-615-7

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.12.2024

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



Ön Söz

Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramının en önemli kavramlarından biri yabancılaştırmadır. Brecht yabancılaştırma efekti ile seyircide eleştirel düşünceyi yaratmaya, alışılmış toplumsal ilişki ve durumlara karşı yadırgatıcı bir bakış açısı oluşturmaya çalışır. Yabancılaştırma tekniği ile Aristotelesçi tiyatronun yarattığı katharsisi, dördüncü duvarı, özdeşleşmeyi ve yanılısamayı yıkar. *Epik Tiyatro Üzerine Yazılar* adlı kitap Brecht'in yabancılaştırma efektine ve yabancılaştırma efekti ile yıktığı Aristotelesçi tiyatronun katharsis, özdeşleşme ve yanılısama gibi kavramlarına odaklanmaktadır.

Kitabın birinci bölümünde Türk tiyatrosunun en önemli epik oyun yazarlarından Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyunu epik tiyatronun yabancılaştırma efekti bağlamında incelendi. Oyunda yabancılaştırma efektinin nasıl uygulandığı, Aristotelesçi tiyatronun unsurlarını; katharsisi, dördüncü duvarı, özdeşleşmeyi ve yanılısamayı nasıl yıktığı araştırıldı.

Kitabın ikinci bölümünde Türk tiyatrosunun önde gelen epik oyun yazarlarından Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı oyunu epik tiyatronun yabancılaştırma efekti odağında tetkik edildi. Epik tiyatroda; oyuncu, seyirci ve yönetmenin yabancılaştırma tekniğini nasıl kullandığı incelendi.

Kitabın üçüncü bölümünde ise Brecht'in epik tiyatro kuramını inşa ederken yıktığı katharsis kavramı Aristoteles'ten Brecht'e tarihsel bir perspektifle ele alındı. Brecht, seyircinin korku ve acıma duygusundan arınmasını tiyatroyu kısırlaştırıcı bir etki olarak görür. Esriklik yaşayan,

sahnenin yarattığı büyüye kendisini kaptıran seyirci yeni bir eleştirel bilince ulaşamaz. Katharsis, burjuva tiyatrosunun çıkarlarına hizmet eder. Üretim güçlerinin devamını arzulayan burjuvazi, seyircinin pasif konumda olduğu tiyatroyu destekler.

Brecht, epik tiyatrosuyla sınıf ayrımı, eşitsizlik, kapitalizm, sermaye, kadının sömürülmesi, savaş gibi konuları ele alır ve seyirciyi kuşku duymaya, merak etmeye ve yeniden üretmeye davet eder.

Dr. Öğr. Üyesi Bahar Yıldırım Sağlam

Editör

İçindekiler

Ön Söz.....	3
Brecht'in Epik Tiyatro Kuramı Çerçevesinde <i>Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası</i>	6
Bahar Yıldırım Sağlam.....	6
Brecht'in Yabancılaştırma Efektı Bağlamında Oyuncu, Seyirci ve Yönetmen: <i>Oyun Nasıl Oynanmalı</i> Oyunu	25
Ömer SAĞLAM	25
Tarihsel Bir Kavram Olarak Katharsisin Etrafında Bir Okuma Denemesi.....	45
Oktay Emre.....	45

BÖLÜM I

Brecht'in Epik Tiyatro Kuramı Çerçevesinde *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*

Bahar Yıldırım Sağlam¹

Giriş

Oktay Arayıcı, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyununu 1970 yılında yazar. 1970'li yıllarda Türk tiyatrosunda, Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı ön plana çıkar. Aristotelesçi tiyatronun kurallarını yıkan, açık biçimi, epizodik yapısı ve göstermecî anlatımı ile Brecht oyunları; düzene baş kaldırır, toplumsal değişimi arzular, seyircide eleştirel düşüncüyü oluşturmaya çalışır. Arayıcı da *Seferi Ramazan Bey'in Nafile*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0002-3179-9498, e-posta: bhryldrms@gmail.com

Dünyası adlı oyununda bozuk düzene karşı çıkar. Kanıksanmış, yozlaşmış değerleri, normları eleştirir. Toplumsal değişimin gerekliliğinin altını çizer. Seyirciye kendisini içinde mahkûm hissettiği yazgının çemberinden çıkabileceğini gösterir, bu çıkışın yollarını sorguladır.

Arayıcı, Brecht'in yabancılaştırma tekniğini kullanarak seyircinin oyundaki kişilerle özdeşleşmesini, oyunun yanılsama yaratan dünyasına kapılmasını engeller. Geleneksel Türk tiyatrosu formları, şarkılar ve epik unsurlar aracılığıyla seyircinin oyun ile arasında mesafe kurmasını sağlar. Sahnede izlediği alışıldık olayları, durumları, davranışları yadırgamasını amaçlar ve seyircide eleştirel düşünceyi yaratmaya çalışır.

Epik Tiyatro Kuramı ve Yabancılaştırma

Brecht'in epik tiyatro kuramının en önemli kavramlarından biri "yabancılaştırma" (Selbstentfremdung)dır. Brecht, eski Çin tiyatrosunu inceleyerek yabancılaştırma efektini temellendirir. Çinli oyuncu; seyirciye soru sorar gibi bakar, onu izlediğinin farkında olduğunu hissettirir, dördüncü duvarı yıkar. Seyirci gerçeği değil, bir oyunu izlediğini fark eder. Bu teknikle oyuncu, yanılsamayı (illüzyon) ortadan kaldırır. Seyircinin oyundaki kişilerle özdeşleşmesini (identifikasyon) engeller. Seyirci ile sahnedeki oyun arasında mesafe yaratır (Brecht, *Epik Tiyatro*, 1997, s. 17).

Aristoteles, *Poetika*'da katharsis'ten söz eder. Katharsis'i, tragedyanın amacı olarak görür. Aristotelesçi oyun, seyircinin

oyuncuyla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınmasını sağlarken Aristotelesçi olmayan epik tiyatro; seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesini engeller (Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s. 28). Seyircide ruhsal arınmayı değil, eleştirel düşünceyi açığa çıkarmaya çalışır. Aristoteles, *Poetika*'da seyircinin oyundan haz duyduğunu ve bunun öğrenmeden kaynaklanan bir haz olduğunu söyler (Aristoteles, 2017, s. 24). Brecht de benzer şekilde oyunun haz oluşturmaya gerektiğini düşünür (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 51).

Epik tiyatro, anlatıcıyı sahneye sokar. Anlatıcı, oyunu keser, dördüncü duvarı yıkar. Seyircinin yanılsamaya kapılmasını, rol kişisini izlerken büyülenmesini engeller. Oyunun oyun olduğunu seyirciye hissettirir. Böylece seyircinin oyuna mesafe almasını sağlar. Dekor kullanımıyla yabancılaştırmayı yaratır:

“Tiyatro ‘hikâye etmeye’ anlatmaya başlamıştı. Dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla, anlatıcı, açık seçik sahnede göstermişti kendini. Bir yandan arka plan, başka yerlerde aynı zamanda geçen olayları büyük pankartlar üzerinde seyirciye anımsatarak, sahnede sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınıyordu” (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 30).

Brecht projeksiyon kullanarak oyundaki olayları, arka planda yansıtılan belgelerle ortaya koyar. Seyirciye doğal gelecek durumların doğallığını engellemeye, seyirciyi yadırgatmaya, şaşırtmaya çalışır (Wekwerth, 2006, s. 42). Neden ve sonuç ilişkilerinin ortaya çıkabilmesi için seyircinin doğal olana eleştirel bakmasını sağlar. Dramatik tiyatro, olayları doğallaştırarak seyirciye

kanıksatır, olay karşısında seyircinin farklı bir düşünce geliştirmesini engeller. Epik tiyatro ise seyircinin olayları sorgulamasını, bilinçlenmesini, farklı bir yol üretmesini amaçlar (Mayer, 1998, s. 68).

Yabancılaştırma efekti, müzik ve dekor ile de sağlanır. Brecht, sahne dekorunun seyircide özdeşleşme duygusu yaratacak şekilde düzenlenmesine karşı çıkar. Seyircinin oyundaki çevrenin yaratacağı illüzyona sürüklenmesini istemez. Özdeşleşme bireyin özgürleşmesini engeller. Burjuvazi, üretim güçlerinin devamı için özdeşleşmeyi destekler:

“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır” (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 85).

Brecht, epik tiyatrodaki *Kral Lear* oyununu örnek verir. Kral Lear’ın öfkesini oynayan oyuncu, seyircide özdeşleşme duygusu yaratarak oynadığında seyirci de aynı duyguyu hisseder. Yabancılaştırma tekniğini kullanan oyuncu ise seyircinin, Kral Lear’ın öfkesi dışında oyuna başka bir tepkinin verilip verilemeyeceğini düşünmesini sağlar (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 85). Seyirci, yabancılaştırma efekti ile farklı bakış açıları geliştirir, kaderine karşı çıkabileceğini fark eder. Sahnedeki olayların, kişilerin de kadere mahkûm olmadığını görür. Epik tiyatro, seyirciyi esirlik durumuna sokmaz, yanılsama yaratmaz. Tiyatronun toplumsal eleştiriyi açığa çıkarmasını amaçlar.

Epik tiyatrodaki müziğin kullanılması da yabancılaştırma sağlar. Brecht oyunlarında şarkı ve marşlara yer verir. Şarkılarla oyunu kesintiye uğratar, seyircinin sahneden aldıcılığına kapılıp gitmesini engeller (Kesting, 2005, s. 73). Şarkının söylendiği esnada ışıklandırmada değişiklik yapar, orkestrayı aydınlatır. Şarkıların başlıklarını, sahnedeki bir perdeye yansıtır. Oyuncular şarkıya göre yer değiştirir (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 132). Epik tiyatro müziğın seyirciyi miskin bir hale getirmesine, pasifleştirmesine engel olur. Aristotelesçi tiyatro, yazgı karşısında seyirciyi güçsüz ve kısır hissettirir.

Işık kaynaklarının görölmesi yanılısamayı engeller. Brecht, sahneyi bol ışıkla aydınlatır. Işık kaynaklarını seyircinin görebileceğı şekilde sahneye yerleştirir. Oyun sırasında seyircinin uyanık olmasını, kendisine bir şey gösterilmek istendiğini anlaması gerektiğini düşünür. Sahnede oyuncunun kasılmış kaslarla oynayarak trans yaratmasına, seyirciyi hipnoz eden alanların oluşmasına, seyircide coşku duygusunun uyandırılmasına karşı çıkar. Brecht'e göre oyuncu olayı bir anlatıcı gibi sergilemeli, dördüncü duvar tasarımını yıkmalıdır (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 159).

Epik tiyatrodaki müzik toplumsal nitelik taşıır, bütün topluma etki eden durumları ortaya çıkarır. Epik oyun, olayların temelindeki toplumsal tavrı inceler. Kadın, erkek; işçi, işveren; ezen, ezilen ilişkilerini ele alır. Brecht oyunlarında seyirciye insanların başka

türlü de davranabileceklerini düşündürür. Tarihten gösterilen olaylarla, seyirci değişik durumları birbiriyle kıyaslayabilir (Jameson, 2013, s. 65). Epik tiyatro olayları tarihselleştirerek yaşanan olayların değişmeyecek nitelikte olmadığını, tarih içerisinde aşıldığını vurgular. Brecht, tarihselleştirmeyi de seyirciyi oyuna yabancılaştırmak amacıyla kullanır. Sahnede tarihten olayların gösterilmesi seyircinin yanılsamaya kapılmasını engeller.

Nafile Dünya: Yeni Rejim ve İdeoloji

Epik tiyatro seyircinin günlük yaşam içinde alıştığı, kanıksadığı durumları, olayları, davranışları yabancılaştırma yolu ile seyirciye yadırgatmaya çalışır. Seyircinin olayları doğal karşılamasını engeller. Seyircide kuşku duygusu yaratmayı hedefler (Kesting, 2005, s. 72). Seyircinin oyun sırasında büyülenmiş, cezbedilmiş değil; ayık, akli başında olmasını amaçlar. Epik tiyatroda seyirci, egemen sınıfların tasarladığı şekilde dünyaya bakmaz, farklı bakış açıları geliştirir. Arayıcı da *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyununda epik tiyatronun yabancılaştırma tekniği ile seyircide eleştirel düşünciyi yaratmaya çalışır.

Anlatıcı konumundaki Ali oyunu açar, oyunun başladığını, oyunda polis memuru Ali rolüne çıkacağını seyirciye haber verir. Arayıcı, geleneksel Türk tiyatrosunun unsurlarını kullanarak seyirciyi oyuna yabancılaştırır. Anlatıcı figürü ile oyunun oyun olduğunu vurgular, seyircinin yanılsamaya kapılmasını engeller:

Ali:

Cümleten safa gelmiş ahali;

Nafile Dünya bugünkü oyunumuzun adı.

Bendeniz, polis memuru Ali Cemali Abdülcemali.

Bizler, ne kör rehberleriz

Ne de körler yurdunda ayna satmak isteriz.

Oyunumuz gösterir hali,

Niyetimiz geçmişten kıssa getirmek,

Kurcalamak bazı yerleşik yargıları (Arayıcı, 1996, s. 17).

Arayıcı, anlatıcı unsuru ile *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* oyununun başında seyircide alışıldık yargıları kırmaya çalışacağını ifade eder. Gerçeklere ayna tutacağını belirtir. Halkın kanıksadığı, görmezden geldiği olaylara, durumlara dikkat çekerek seyircinin bakış açısını değiştirmeyi amaçladığını belli eder. Epik tiyatrodaki Brecht, seyircinin olayları olduğu gibi kabullenmesini istemez: “‘Doğal olan’ yadırgatıcı bir şekilde ortaya serilebilirse ancak bu yolla neden sonuç ilişkileri gün ışığına çıkarılabilirdi” (Arıcı, Galilei'nin Yaşamı (Leben des Galilei) (1938/1939 Metni) Bertolt Brecht, 2003, s. 148).

Brecht seyirciden kendisine sahnede gösterilen olaylar arasında ilişki kurmasını, ortaya çıkan sonuç üzerine akıl yürütmesini; oyuncudan ise gözlem ve karşılaştırma yapmasını bekler (Karaboğa, 2012, s. 72). Oyunda da Arayıcı, anlatıcı unsuru ile toplumsal ve ideolojik meseleleri seyirciye sorgulatır. Anlatıcı yeni rejimin yenileşme, modernleşme, Batılılaşma, ilerleme gibi hedeflerini dile getirir. Cumhuriyet ideolojisinin kanun, doğruluk,

ahlak gibi kavramları öne çıkardığını ve bu ilkelerle gençleri yetiştirmeye çalıştığını söyler. Ramazan da yeni rejimin ideolojisinin sözcüsü gibidir. Cumhuriyetin değerlerini görev yaptığı karakolun duvarlarına asar:

“Sahne işçisi girer, üzerinde ‘Adalet mülkün temelidir’, ‘Cumhuriyetimiz imtiyazsız ve sınıfsız bir rejimdir’, ‘Doğruluk en büyük fazilettir’ özdeyişleri yazılı bulunan mukavva levhalar asar” (Arayıcı, 1996, s. 17).

Yeni kurulan devlet; vatanın ve milletin sağlam temellere oturtulması için adalet, eşitlik, hak, hukuk gibi ilkeleri benimser ancak bu ilkeler sadece duvarda asılı olarak kalır. Ramazan duvarlara asılı levhalarda yazan değerleri ısrarla ve gözü pek bir şekilde uygulamaya çalıştıkça memleketin dört bir köşesine sürgün edilir. Arayıcı, bozuk düzenin yarattığı tabloyu ironik bir dille gözler önüne serer.

İzmir’in Rıhtım Karakolunda çalışan Ramazan komiser; namus, şeref ve haysiyeti için yaşayan insanlardan biridir. Doğru bildiğinden şaşmaz, saf ve cesurdur. Bir gün karakola Esafettin adında bir gümrük memuru gelir. Ramazan’a gümrükten kaçak mal geçirileceğini, kaçakçılığı yapanın politikacı ve iş adamı, tanınmış bir milyoner olduğunu söyler. Bu nedenle planlı davranmak gerektiğini yoksa hepsinin yerinden edileceğini belirtir. Polis memuru Ali de kaçak malın sahibinin para babası, çevresi geniş bir milletvekili olduğunun altını çizerek. Müdüriyete haber vermeyi önerir ve Ramazan’ı uyarır. Ramazan ise korkusuz ve hesapsız hareket eder:

Ramazan:

Sen benim boyumun ölçüsünü ne zaman aldın? Ortada milletin hukuku var. Cumhuriyet kanunları var. Bak neler yazıyor şu levhalarda. Elimden kurtulamaz. Takacağım o tenekeleri kuyruğuna itoğlu itin” (Arayıcı, 1996, s. 24).

Ramazan, kendisini bir şövalye sanarak yel değirmenleriyle savaşıyor Don Kişot gibi, polis memuru Ali ise Don Kişot’a akıllıca davranmasını öğütleyen, ona gerçeği göstermeye çalışan Don Kişot’un yaveri Sancho Panza gibidir. Ramazan aşırı cesareti ve deliliği simgelerken polis memuru Ali kurnazlığı ve akli simgeler. İçinde yaşadığı dünyada, Ramazan’ın kanunlara uyma arzusu, onu bir hayal aleminde yaşıyor gibi gösterir. Ramazan bozuk, yozlaşmış düzene tek başına direnir:

Ali: Onlar kim, biz kimiz başkomserim benden söylemesi.

Ramazan: İmtiyazları mı var yani? Ne susuyorsun. Cumhuriyet hükümeti kimseye imtiyaz tanımamıştır, diyemiyor musun? Milletin kanunu herkese uygulanır, bunu bil.

Ali: Adamın işi, milletin dediğiniz o kanunları yapmak. Daha imtiyazı kalmış mı bunun?

Ramazan: İşte şimdi zırvaladın. Kuvvet birdir ve milletindir. Onun zerresi hiçbir şahıs, zümre ve makama verilmemiştir (Arayıcı, 1996, s. 28).

Oyun; Don Kişot ve Sancho Panza, akıl ve delilik, cesaret ve korkaklık ikilikleri üzerinden sistemin parodisini yaparken seyircinin çürümüş sistemi fark etmesini ve sisteme karşı eleştirel bir düşünce üretmesini sağlar. Ramazan içinde yaşadığı sistemin adaletsiz, kanuna aykırı, liyakatsiz olduğu gerçeğini görmezden gelir. Kanun, hak, eşitlik ülküsüyle gözü kara bir şekilde hareket

eder. Kendisine yapılan uyarıları önemsemez ve gümrük deposuna baskın yapar, kaçak mal ile ilgili tutanak tutar, depoyu kapatır. Gümrük memuru Esafettin'i mahkemede şahit olarak gösterir ancak Esafettin devlet hazinesinden para alamayacağını anlayınca ihbarından vazgeçer. Ramazan'ı mahkemede suçlayacağını söyler.

Polis memuru Ali, gümrük deposu memuru Esafettin; kanıksadıkları, alıştıkları bozuk düzenin çarkını çevirmeye devam eder. Sistemdeki çürümeyi, yozlaşmayı yadırgamaz, günlük çıkarlarının peşinde koşar. Toplum düzeni içinde küçük memurlar da bürokratlar da aynı harcı yoğurur. Bu işin sonunda polis memuru Ali'nin dediği gibi Ramazan'ın tayini çıkar. Ne kaçakçılık yapan milletvekiline ne de bunu görmezden gelen küçük memura zarar gelir. Bozuk düzen olduğu gibi işlemeye devam eder.

Brecht değerlerin yitimi konusunda ezenlerin de ezilenlerin de birbirine benzediğini söyler: “İşkencecilerle işkence görenler, sömürülenlerle sömürenler, aldatanlarla aldatılanlar arasında akıllara durgunluk veren bir aynılık vardır” (Bloch, Lukacs, Brecht, & vd., 2006, s. 161). Son kertede Ramazan işleyen çürümüş, bozuk düzenin bir dişlisi olmayı reddeder ama bu düzenin çemberinin dışına da çıkamaz. Onun etrafını saran kurumlar, ilişkiler, duygular, ahlak da yozlaşmıştır. Çevresindeki herkes düzenin yeniden üretilmesi için çalışır:

“Ramazan iyi'nin tohumunu taşıyan ama bu tohumu doğru'ya yeşertemeyen bunun için de traji-komik olan bir kişiliktir. Ancak Ramazan'ın iyi'yi doğru'ya yöneltememesinin en büyük nedeni, kişiliğinin kısırlığından çok, çevresinin ürünü

olmasından ileri gelir. Zaten onun kişiliğini kısır bırakan da içinde yaşadığı dünyadır” (Nutku, 1971, s. 18).

Oyun, seyirciye toplumun gelişmesi ve düzenin değişmesi gerektiği bilincini aşılır. Yeni bir toplum düzeninin nasıl kurulacağını yollarını sorguladır. Toplumu yönetenleri, yasaları koyanları mercek altına aldırır. Ramazan sürgün edildiği İstanbul Cihangir Komiserliği’ne giderken polis memuru Ali’ye Cumhuriyet’in ve devrimlerinin hedeflerinden sapmamasını, adil olmasını öğütler. Ali ise kanunları yapanların kanuna uymadığını söyleyerek düzendeki çarpıklığı, kokuşmuşluğu yineler:

Ali:

Kanun kanundur elbet.

Kanundan başka nedir

Siyasetle hükmetmek...

Hele şunu bir fikret

Koltukları yapan kim

Kanunları yapan kim (Arayıcı, 1996, s. 30).

Oyunda; kanun, eşitlik, vatan levhalarının yazılı olduğu kurumlar, içi boşaltılmış balon gibidir. Memurlar dürüstlük, kanun ve nizamı bir maske gibi yüzlerine takar ve çıkarır. Şarkılar, laf atışmaları, söz oyunları, taşlama aracılığıyla adalet, kanun gibi kavramlar ters yüz edilir, sorgulanır. Ramazan yaşadıklarına rağmen oyun boyunca saf bir inançla aynı ilkeleri tekrarlar, nizamla işleyen bir ülke hayal eder:

Ramazan: Ne olursa olsun doğruluktan şaşma. Cumhuriyetin ve devrimlerin hedeflerini kavramış olanlar, onları her zaman korumaya mukteldirler. Bunu

aklından çıkarma. Bu yönden görevin neyi gerektiriyorsa onu yap, geri durma. Adil olmalı dünya adil (Arayıcı, 1996, s. 29).

Ramazan görev adamıdır. İnandığı değerlerin peşinden koşarken aynı yazgının içinde oradan oraya savrulur. Memlekette adım basmadığı yer kalmayan Seferi Ramazan Bey, yirmi yıl önce de Cihangir Karakolunda çalışmıştır. Yirmi yıl önce de yirmi yıl sonra da düzende değişen bir şey yoktur. Sistem kendi kendini tekrar eder, yeniden üretir. Arayıcı ise bu yazgıdan nasıl çıkılacağını seyirciye sorguladır.

Epik Tiyatro ve Değişim

Epik tiyatro; insanın değişiminin mümkün olduğunu, kendi ekonomik-politik şartlarını değiştirebileceğini vurgular. Tarihten benzer bir olayı seyirciye göstererek toplumsal olayların, insan davranışlarının başka türlü de olabileceğinin altını çizer. Çözüm yollarını seyircinin kafasında canlandırabilmesini amaçlar:

“Epik tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışını yöneten toplumsal yasaları görünür duruma getirebilirsin” (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 133).

Epik tiyatrodaki seyirci değişik durumları kıyaslayabilir, kaçınılmaz bir yazgıya mahkûm olmadığını fark eder. Oyunda da polis memuru Ali, seyirciye Ramazan’ın tekrar tekrar karşılaştığı yozlaşmış düzen karşısında ne yapacağını sorguladır. Ramazan’ın bozuk düzene direnmeye devam etmesinin olanaklarını, sonuçlarını irdeletir. Kapitalist düzenin izlediği sömürge ve tahakküm

politikalarına dikkat çekmeye çalışır. Ekonomik gücün, sınıflar arasındaki hiyerarşiyi belirlediğini ve ezilenlerin giderek güçsüzleştiğini dile getirir:

Ali:

Bakalım ne yapacak orda
Gene fazilet, ahlak, kanun diyerek
Doğru sandığı yoldan,
Bütün bütün çıkmaza mı girecek,
Görelim (Arayıcı, 1996, s. 30).

Oyun; Ramazan'ın ne yapacağını, nasıl bir yoldan gideceğini tartışır. Ramazan'ın içinde bulunduğu çemberden çıkmasının mümkün olup olmadığını sorgulatar. Oyunun ikinci kısmında polis memuru Ali, Cihangir Karakolunda Cemali rolüne gireceğini seyirciye haber verir, anlatıyı keserek seyircinin kendisini oyuna kaptırmasını engeller. Öte yandan olaylardaki, mekândaki, kişilerdeki döngüsellğe vurgu yapar.

Ramazan, yirmi yıl önce çalıştığı Cihangir Karakoluna yeniden tayin olur ve yirmi yıl önce astığı levhaları yeniden aynı yere asar. Yirmi yıl önce gazeteler Ramazan'dan “kanun adamı” diye bahseder. Ramazan, yirmi yıl önce de yirmi yıl sonra da kaçakçı milletvekilleri, kumarbaz bakanlar ve ekonomik gücü elinde tutan ağalarla mücadele eder. Kanunun peşinden giderken sürgün edilir. Cihangir Karakolunda da Ağrı Karakolunda da İzmir Rıhtım Karakolunda da benzer olaylar, benzer kişilerle karşılaşır. Oyunda kanunsuzluk, nizamsızlık, adam kayırma kader gibi yinelenir. Küçük

memur, etliye sütlüye karışmadan yerinde oturmayı tercih ederken Ramazan, Cumhuriyet kanunları ve vazife ne diyorsa onu yapmaya devam eder.

Düzene uyum sağlamayan, düzenle çatışan Ramazan, sürgünden sürgüne ülkeyi dolaşır. Sistem kendisine benzemeyenleri toplumdan dışlar. Epik tiyatro politiktir; toplumsal koşulları, ekonomik şartları, kapitalizmi, bürokrasiyi, kadının sömürülmesini, üretim ilişkilerini ortaya koyar (Benjamin, 2011, s. 39). *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda da ekonomik şartlar, gelir adaletsizliği, eşitsizlik, haksızlık gibi konular perdeye yansıtılır. Kira parası, enflasyon, ekonomik sıkıntılar, bürokrasi, kapitalizmin yükü ile ezilen halkın durumu gösterilir.

Oyunda sermayeyi elinde tutanlar parasını, egemenliğini arttırır. Enflasyonun, gelir adaletsizliğinin altında ezilenler ise giderek güçsüzleşir. Kadın-erkek ilişkileri toplumdaki ahlaki yozlaşmayı ortaya koyar. Toplumsal normları, değerleri ekonomi belirler. Halk; işsizlik, hayat pahalılığı, geçim derdi ile mücadele eder. Epik tiyatrodaki toplumun gerçekleri sergilenirken olaylar müzikle kesilir.

Brecht, müziğin bir tüketim malzemesine dönüşmesine karşı çıkar. Epik tiyatrodaki müzik, düşüncenin ortaya çıkmasını sağlar. Seyircinin eleştirel bir yaklaşım kazanması için bilinçli bir şekilde uygulanır: “Epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü ortaya sermek, seyircinin

bu konularda düşünce üretmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır” (Arıcı, Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine, 2012, s. 89).

Epik tiyatrodaki müzik yabancılaştırma unsurudur, anlatıyı keser, izleyiciye oyunun oyun olduğunu hatırlatır, parçalı, epizodik bir yapı oluşturur. Aristotelesçi tiyatronun bütüncül metin örgüsünü bozar. Seyirciyi rahatlatmaz, seyircinin izledikleri karşısında kuşku duymasını sağlar (Brecht, Epik Tiyatro, 1997). Arayıcı da şarkılar aracılığıyla seyircinin eleştirel düşünce üretmesini, izlediklerini yadırgamasını amaçlar. Polis memuru Cemali şarkı söyleyerek seyirciyi oyuna yabancılaştırır, anlatıyı keser ve yozlaşmış düzenin nasıl döndüğünü anlatır. Parayı ve kanunsuz, ahlaksız işleri seçenin hükmünün geçtiğini dile getirir.

Arayıcı, oyununda geleneksel formları kullanarak şarkılarla, söz atışmalarıyla ritmik bir dil yaratır. Halk tiyatrosunun taşlama, tekerleme, laf cambazlığı, doğaçlama geleneğini modern unsurlarla birleştirir:

“Oktay Arayıcı oyunlarında halk tiyatrosu geleneğinin kafiye düşürme, söz oturtma, tersten anlama, anlamazdan gelme gibi türlü söz tekniklerinden yararlanır, ancak bunları salt eğlendirici oldukları için oyunlarına koymaz. Bu teknikler ilk önce halka yakın gelen, onun ilgisini ayakta tutan bir özelliğe sahiptir, dahası yabancılaştırmanın en temel unsurudurlar” (Pekman, 2010, s. 123).

Arayıcı, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda folkloru, halkın gündelik hayatına ve tiyatro geleneğine ışık tutar. Toplumcu bir tiyatro yaratır. Gelenekle modern birleştirilerek ulusal kimliği inşa eder. Çağdaş ulusal tiyatroyu oluşturur (İri, 2022, s. 109). Seyirciyi

edilgen konumundan alır, etkin bir konuma taşır. Tanıdık, bildik, gündelik hayata yabancılaştırarak onda yeni bir bilinç oluşturmaya çalışır. Seyircinin kaçınılmaz bir kader döngüsüne mahkûm olmadığını fark etmesini amaçlar.

Sonuç

Brecht, epik tiyatro kuramında yabancılaştırma efekti ile dördüncü duvar tasarımını yıkar. Oyuncunun olayı bir anlatıcı gibi sergilemesini, seyircide yarılsama duygusu yaratmadan vakayı, durumu hikâye etmesini amaçlar. Seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesini sağlayan ve katharsisi açığa çıkaran Aristotelesçi oyuna karşı çıkar. Seyircide farklı düşünce yolları geliştirmeye, seyirciyi yadırgatmaya çalışır.

Epik tiyatro müzik, dekor ve ışık kullanımıyla da yabancılaştırma unsurunu kullanır. Şarkı ve marşlarla oyunu keserek seyircinin oyunun büyüüne kapılmasını engeller. Işık kaynaklarını seyirciye gösterir, sahnede seyirciyi hipnoz eden alanların oluşmasına olanak vermez. Seyircinin izlediği oyuna mesafe almasını sağlar. Şarkı başlıklarını, tarihi belgeleri perdeye yansıtarak seyirciyi aktif hale getirmeye çalışır. Toplumsal durumları; ekonomik, politik, sosyolojik ilişkileri ortaya çıkarır.

Arayıcı da *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyununda toplumsal durumları; sınıf ayrımını, adaletsizliği, eşitsizliği, ekonomik ve politik şartları perdeye yansıtır. Alt sınıfın ezildiği, kadının sömürüldüğü, küçük memurların çıkar peşinde

koştuğu, kaakılık yapan bürokrasinin hakimiyeti ele geirdiği bir düzeni gözler önüne serer. Oyunda bu yozlaşmış düzene direnen tek kişi Ramazan'dır. O, yeni rejimin; kanun, hak, hukuk, vatan, doğruluk, ilerleme gibi ilkelerini benimser ve müdafaa eder.

Brecht epik tiyatrodan insanın iinde bulunduğu şartlarla, kaderle mücadele edebileceğini söyler. Arayıcı da oyununda bu mücadeleyi ironik bir dille kaleme alır. Ramazan yel değirmenleri ile savaşan Don Kişot gibi, yozlaşmış düzenle korkusuzca, tek başına mücadele eder. Kanunların peşinden giderken tekrar tekrar sürgün edilir ve sonunda canından olur. Ramazan bozuk düzene inanmak istemez, hayal dünyasında yaşar ancak oyun, yozlaşmış düzenin kendini kahraman gibi hissedenden Ramazanları  ğ tt ğ n  dile döker.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası oyunu yeni bir düzenin inşa edilmesi gerektiği fikrini ortaya atar. Yabancılaştırma unsurları ile anlatıyı keser, seyircinin yanılısamaya kapılmasını engeller, dördüncü duvarı yıkar ve seyirciye düzenin, kanunların nasıl işlediğine dair sorular sorar. Yeni rejim ile bozuk düzen arasındaki ikiliği şarkılarla, tekerlemelerle, söz atışmalarıyla tekrar eder. Yeni rejim millet, vatan, adalet, kanun, hak, hukuk gibi kavramları yüceltirken bozuk düzen; bu kavramların iini boşaltır.

Kaynakça

Arıcı, O. (2003). Galilei'nin Yaşamı (Leben des Galilei) (1938/1939 Metni) Bertolt Brecht. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi*(3).

Arıcı, O. (2012). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*(18), 87-104.

Arayıcı, O. (1996). *Bütün Oyunları: Nafile Dünya*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., & vd. (2006). *Estetik ve Politika*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Alkım Yayınevi.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

İri, E. C. (2022). Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül Oyununda Metinlerarasılık: Sanatsal Yaratı Mirasının Yeniden Üretimi. *Milli Folklor Dergisi*(17), 107-118.

Jameson, F. (2013). *Brecht ve Yöntem*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Habitus Yayınları.

Karaboğa, K. (2012). Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*(18).

Kesting, M. (2005). *Epik Tiyatro*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Mayer, H. (1998). *Brecht'i Anımsamak*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (1971). *Seferi Ramazan Bey. Tiyatro*(19).

Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Wekwerth, M. (2006). *Brecht'le Havana'da*. (Y. Baykul, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BÖLÜM II

Brecht'in Yabancılaştırma Efektı Bağlamında Oyuncu, Seyirci ve Yönetmen: *Oyun Nasıl Oynanmalı* Oyunu

Ömer SAĞLAM²

Giriş

Bertolt Brecht'in tiyatro kuramı (epik tiyatro), benzetmeci tiyatro geleneğinden ayrılır. Müzik, dans, koro gibi anlatıcı öğeleri kullanarak sahneyi somutlaştırır. Yabancılaştırma efekti aracılığıyla alışıldık olanı beklenmedik olana dönüştürür, seyircide yadırgama hissi uyandırır ve toplumsal bir eleştirinin doğmasının yolunu açar. Epik tiyatronun karakteristik bir ögesi olan yabancılaştırma efekti

² Dr. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bölümü (Mezun), ORCID: 0000-0002-2601-246X, e-posta: omersaglam1@hotmail.com

(Verfremdungseffekt)ni Brecht, ilk defa 1936 yılında yazdığı “Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri” (Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst) adlı yazısında kullanır. (İpşiroğlu, 1988, s. 47)

Brecht, yabancılaştırma tekniğini Berlin’deki Schiffbauerdamm Tiyatrosunda bir dizi denemenin sonunda geliştirir. Bu teknik ile geleneksel tiyatro formlarını yıkarak yeni bir oynayış biçimi saptamaya çalışır. Yabancılaştırma tekniğine başvuran oyuncu; oynadığı kişiyle arasında belli bir uzaklığı korur, seyircide yanılsama oluşmasının önüne geçer, çeşitli durumları seyircilerin eleştirilerine olanak sağlayacak şekilde sahneler. Bu teknikle seyirci, sahnedeki olayları farklı açılardan değerlendirme ve sorgulama imkânı kazanır.

Vasif Öngören’in *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974) oyununda bir tiyatroda yarışmalı bir oyun oynanır. Yarışmacılar ve seyirciler, sahnede hayata dair bir oyun izler. Oyunun kuralına göre yarışmacılar, oyunun nasıl devam edeceğine karar verecek ve oyunu sürdürebildikçe para kazanacaktır. Yarışmacılarla sunucu arasında bir anlaşmazlık doğduğunda ise kararı seyirci verecektir. Sahnede ise sinema filmi çevirmek isteyen Sevil’in hikâyesi sergilenmektedir.

Öngören, *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda yabancılaştırma tekniğine başvurarak seyircide oluşacak yanılsamanın önüne geçer,

gerçeklik hissini sekteye uğratar. Anlatıcı ögeleri kullanarak oyunu keser. Seyircinin kanıksadığı durumları ve şartları yadırgamasının yolunu açar. Seyirciyi de oyuna katarak, oyunun sonunda kararı seyirciye bırakarak toplumsal bir eleştirinin doğmasını amaçlar. Bu bağ nedeniyle makalede Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu, Brecht'in yabancılaştırma efekti merkezinde ele alınacaktır. Öncelikle yabancılaştırma kavramı üzerinde durulacak, ardından oyundaki yabancılaştırma unsurları oyuncu, seyirci ve yönetmen ekseninde incelenecektir.

Yabancılaştırma Efekti

Yabancılaştırma efekti (Verfremdungseffekt), epik tiyatrunun karakteristik bir ögesidir. Sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellik kazanmasını sağlayarak seyircide toplumsal açıdan bir eleştirinin oluşmasını amaçlar. Brecht, yabancılaştırma efektinin eski Çin tiyatrosundaki varlığından söz eder. Çinli oyuncu, seyirci ile arasında dördüncü bir duvar varmış gibi hareket etmez. Karşısında seyirci olduğunun bilincinde olduğunu fark ettirir ve böylece seyircide yanılsama yaratmaz. Oyuncunun kendi kendini seyretmesi de Çin tiyatrosundaki bir başka yabancılaştırma efektidir. Bu şekilde oyuncu, seyircinin özdeşleşme içine sürüklenmesini engeller. Sahnedeki olayla seyirci arasına belli bir mesafe girer. (Brecht, *Epik Tiyatro*, 1997, s. 18) Diğer yandan Brecht; sirklerde, panayırarda palyaçoların konuşma tarzlarında, panoramik resimlerde, oyuncunun jest, mimik ve maske kullanımında yabancılaştırma

efekti kullanıldığını belirtir. Epik tiyatronun yabancılaştırma efektini ise eski yabancılaştırma efektinden şu sözlerle ayırır:

“Antik çağın tiyatrosuyla ortaçağ tiyatrosu, figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleşmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları bizimkilerden bütünüyle farklıydı.” (Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s. 66)

Brecht, epik tiyatroda toplumsal olayların kavranabilmesi için insanların yaşadığı çevrenin üzerinde önemle durmak gerektiğini öne sürer. Bu çevre daha önceki dramatik yapıtlarda yalnız oyundaki başkahramanın açısından verilirken epik tiyatroda bağımsız bir öge olarak sergilenir. Diğer yandan epik tiyatroda dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla “anlatıcı” sahnede görünürleşir ve “hikaye etme”, “anlatma” ön plana çıkar. Arka planda büyük pankartlar üzerinde farklı yerlerde yaşanan olaylar seyirciye hatırlatılır. Oyun kişilerinin söylediklerini güçlendirmek ya da çürütmek amacıyla beyaz perdeye projeksiyonla belgeler yansıtılır ve seyirci, sorgulamaya sevk edilir. (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 30) Epik tiyatroda, oyuncunun oynayıp biçimi anlatılanın anlaşılabilmesi için sahnede sergilenen olayları bir yabancılaştırma işleminden geçirir. Brecht, *Epik Tiyatro* adlı kitabında yabancılaştırma efektini şöyle açıklar:

“Oyuncu hayal ürünü bir kişiyi sahnede canlandırmanın üstesinden gelemmez, çünkü bu kişiye karşı fazla umursamaz bir tutum takınır, yansıladığı kahramanla arasında bir gerilim bulunmaz ve bir merak ögesinin sözü edilemez. Oyuncunun yaptığı şey, sokakta rastgele bir kişiden daha çok tanımadığı birini alarak seyirci önüne çıkarmaktır. Bu kişiyle kendi arasında bir gerilim sağlamak istedi mi, bir başka girişimde bulunması gerekir. Oynadığı kişiyi, sokakta karşılaşacağımız rastgele birinden daha yabancı bir duruma sokar. İşte bizim, *yabancılaştırma efekti* diye nitelediğimiz yöntem budur.” (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 192-193)

Brecht, bu efektle çalışan oyuncunun, bir nesneyi egemenlik altına alabilmek için onu önce tanımlamaya çalışanlardan farklı bir iş yapmadığını söyler. Yabancılaştırmanın, dikkati tanımlanan nesne üzerine çekme, ona ilginçlik kazandırma yöntemi olduğunu belirtir. (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 193) Brecht, oyunculara bilimsel çağın tiyatrosunu gerçekleştirmelerinde yardımcı olacak araçları sağlamayı amaçlar. Oyuncunun yabancılaştırma efektini yaratabilmek için, izleyicileri ve kendini trans konumuna sokmaktan kaçınmasını vurgular. Oyuncuya kaslarının gevşek kalmasını öğütler. Gerilmiş boyun kasları ile yapılacak bir baş çevirme hareketinin, izleyicileri büyülenmişçesine etkileyeceğini ifade eder. Ayrıca oyuncunun konuşma biçiminin, bayat nakaratlardan ve izleyiciyi uyutan, anlamın kaybolmasına yol açan tavır ve hareketlerden arınmış olması gerektiğini söyler. (Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s. 71) Brecht, özdeşleşmeden çok şaşkınlık yaratmayı hedefler. (Benjamin, Brecht'i Anlamak, 2011, s. 31)

Yabancılaştırma ile, “tümdeğişim” geçirmeyen oyuncu, sahnede canlandırdığı kişiyle arasına belli bir mesafe koyar ve seyirciyi eleştiriye davet eder. Böylece seyircinin oyuncuyla özdeşleşerek kendisini eleştiriye kapalı bir hale getirmesinin önüne geçilir. Seyircide “doğal” izlenimi uyandıran anlatılar, yadırgatıcı bir vasıf kazanır. Neden ve sonuç yasaları ortaya çıkarılır ve seyirci sahnede gösterilenleri farklı açılardan düşünmeye başlar. (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 30) Brecht, seyircinin üzerinde nasıl yabancılaştırma etkisi uyandırdığını şu sözlerle açıklar:

“Kendisine tanıdık gelene kuşku duymayı kim aklından geçirir? Bütün var olanları kuşkuyla karşılayabilmesi için, büyük Galilei’nin sarkaç gibi sallanan bir avizeye bakış biçimi yani yabancı bakışı geliştirmesi gerekir. Galilei bu sallantılar karşısında sanki böyle bir şeyi beklememişçesine ve anlamıyormuşçasına şaşkınlığa kapılmış, bu sayede de bir takım yasal bağlantıları bulabilmiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır. İzleyicisini şaşırtabilmelidir; bu, alışılmış olan’ı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir.” (Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s. 68)

Brecht, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında Berlin’de, Schiffbauerdamm Tiyatrosunda yabancılaştırma efektini uygular. Bu teknikle eski tiyatro seyircisinde görülen edilgenliğin ortadan kalktığını ve seyircinin aktif bir konum kazandığını belirtir. Yeni bir oyun tekniği olarak yabancılaştırma efekti, seyircinin olaylara araştırıp inceleyen bir tutumla yaklaşmasını hedefler.

Brecht, epik tiyatroda yabancılaştırma için bir araç olarak müzikten de faydalanır. Müziğin ritmini alışılmışın dışında kullanarak yanılsamayı kırar: “Müziğin tartımı ve sözler arasındaki zıtlıklar, o anki atmosferi bozarak yabancılaştırmaya hizmet eder.” (Turgay & Katıkçı, 2018, s. 1605) Müzik, epik tiyatroda büyüleyici bir unsur olarak kullanılmaz. Diğer yandan Brecht, ışık kaynaklarını da yabancılaştırma efekti yaratmak için kullanır. Seyircide oluşabilecek yanılsamayı engellemek amacıyla ışık kaynaklarını sahneye seyircinin açık saçık görebileceği biçimde yerleştirir. (Brecht, Oyun Sanatı ve Dekor, 1994, s. 91) Sahneyi bol ışıkla aydınlatır. Böylece seyirci, kendisine bir şey gösterilmek için hazırlık yapıldığını fark eder. Epik tiyatroda sahne ile seyirci salonu tüm büyüselliğinden arındırılır. Hipnotik alanların oluşması engellenir. Yabancılaştırma efektini yaratabilmek için oyuncu, sergilediği olayı, sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırır. (Brecht, Epik Tiyatro, 1997, s. 175) Brecht, yabancılaştırma efekti ile sahneyi seyirciye kapayan dördüncü duvar tasarımını yıkar. Oyuncu doğrudan seyircilere yönelme olanağına kavuşur. Bu bağlamda Öngören’in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu, Brecht’in yabancılaştırma efektinin teknik olarak kullanıldığı önemli bir örnektir.

Yabancılaştırma Efekti: Oyuncu, Seyirci ve Yönetmen

Öngören’in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda bir tiyatroda noter gözetiminde yarışmalı bir oyun oynanır. Sunucunun yanında

iki yarışmacı yer alır. Yarışmacılar, seyirciler ve sunucu hep birlikte hayata dair bir oyun izler. Yarışmanın kuralına göre oyun, yarışmacıların yönlendirdiği şekilde oynanacaktır. Yarışmacılar oyun boyunca “Oyun nasıl oynanmalı?” sorusunun cevabını arar ve oyunu sürdürebildikçe para kazanır. Diğer yandan sunucu, seyircileri oyunu dikkatle izlemeye davet eder. Yarışmacılarla arasında bir anlaşmazlık doğduğunda kararı seyirci verecektir.

Sahne sergilenen oyun ise sinema filmi çevirmek isteyen bir genç kızın hikâyesidir. Sevil’in üvey babası, fabrikada işçi olarak çalışan Ahmet, Sevil’e film çevirmesi için müsaade etmez. Sevil’in annesi Sabahat, eşini ikna etmeye çalışır ancak Ahmet, ikna olmaz. Ahmet ve Sabahat’in yolları ayrılırken Sevil ve annesi bir film bürosunda yeni bir anlaşmaya imza atar. Böylece Sevil ve annesinin film sektöründeki yolculuğu başlar. Oyunda diğer taraftan fabrikada çalışan işçiler direnişe geçer ve örgütlenmeye çalışır. Sevil para kazandıkça işçi sınıfından zengin sınıfa doğru geçiş yapar. Ancak film sektörü de fabrika sektörü gibi ezen-ezilen, işçi-patron, köle-efendi ilişkisine dayanmaktadır. Sevil, içinde bulunduğu sınıftan kurtulmak istese de başka bir sömürü düzeninin içine girmiştir.

Öngören, *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda yabancılaştırma efekti aracılığıyla seyircinin, kanıksadığı durumları ve şartları sorgulamasını sağlar. Seyircide yadırgatıcı, rahatsız edici bir etki uyandırır. Sevil’in değiştirmeye çalıştığı şartların, oynadığı oyunun içinde de aslında aynı olduğunu ironik bir şekilde seyirciye gösterir:

REJİSÖR: (...) (Sevil'i karşısına alır telkin eder.) Bak Sevil, filmde sen Sevil değilsin, yoksul bir kızsın, seyirci öyle görüyor... Sen Sevil değilsin, yoksul bir kızsın, üvey babandan ve onun eziyetlerinden bıktın.

SABAHAT: (Kendisine ters ters bakan kocasına) Film ayol, film icabı... (Öngören, 1999, s. 8)

Sevil, oynadığı sinema filminin içinde de kendi hayatının bir benzerini taklit eder. Seyirci, Sevil'in aslında düzenin çarklarının parçalarından biri olduğunu fark eder. Yönetmen, Sevil'den özdeşleşmeci bir oyunculuk bekler. Sevil'in kendi kimliğini unutarak oynadığı rolle bütünleşmesini ve seyircide Sevil'in yoksul bir kız olduğu yanılsamasını oluşturmasını ister. Bu esnada seyirci konumunda olan üvey baba Ahmet de anlatılanların gerçek olduğu yanılsamasına kapılır. Oyunla gerçeğin ironik bir şekilde birleştiği bu sahnede Öngören, hayatın trajik döngüsünü de ortaya koyar. Diğer yandan Sabahat, üvey babada oluşan gerçeklik hissini bozmaya çabalar. Ancak Ahmet, melodramın yarattığı büyümlü atmosfere girer ve anlatıya kendini bırakır:

REJİSÖR: Sevil sen şurdasın.... Onun seni terk ettiğini sanıyorsun, tamam mı? Bohçanı hazırladın... Üzgünsün... Evi terk ediyorsun... Hayal kırıklığına uğradın... Yeniden eski yoksul hayatına dönüyorsun. (...)

REJİSÖR: Hazır, dikkat, motor.. (Rejisörün anlattıkları tam bir melodram oyunculuğuyla gerçekleştirilir.) (Öngören, 1999, s. 7)

Öngören, melodramın yarattığı illüzyonu yabancılaştırma efekti ile bozar. Seyircide uyanan gerçeğe uygunluk hissini kırar.

Ahmet, prova sırasında öpüşme sahnesini gördüğünde sahneye koşarak oyunu keser: “Sevil ... Sevil... Dur. Seni kandırıyorlar... (Ortaya atılır.) Bırak ulan, bırak kızı...” (Öngören, 1999, s. 9) Böylece oyundaki gerçeklik algısı koparılır. Seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesi yabancılaştırma efekti aracılığıyla sekteye uğrattılır. Diğer taraftan Öngören, yarışmacılar arasındaki diyalogla da yabancılaştırma efekti ile oyunun yarattığı gerçeklik yanılsamasını kırar ve seyircisine oyunun oyun olduğunu hatırlatır. Oyunu izleyerek oyunun nasıl devam edeceğine karar veren yarışmacılar, altıncı yarışmaya gelindiğinde birbirini uyarır:

ERKEK: (Karısını uyarır) Sakın kendini oyuna kaptırma, yoksa kaybederiz... Serinkanlı olmalıyız.

KADIN: İyice karıştı her şey... Eğer o kadının, Suzan mıydı, ne onun dedikleri doğruysa...

ERKEK: Doğru işte bütün mesele burada zaten.

KADIN: Doğruysa Sevil’in bizim istediğimiz gibi bir artist olması binde bir ihtimal.

ERKEK: Evet... Binde bir ihtimal... Serinkanlı olalım... Dikkat edersen, oyun içinde bize karşı tuzaklar var.

KADIN: Tuzak mı? Bize karşı? Nasıl yani? (...)

ERKEK: Şimdi biz, oyunu ciddiye alır, Suzan’ın isteklerini önemsemezsek, yarışmacı olarak kazanabileceğimiz bir fırsatı kaçırmış oluruz. (Öngören, 1999, s. 22)

Oyunun tuzakları seyircinin, yarışmacının kendini oyunun büyüüne kaptırması ve kahramanla özdeşleşmesidir. Yarışmacıların kazanabilmeleri için “uyanık” -kendinde- olmaları gerekir. Öngören, sahnede sergilenen oyunun gerçek olmadığını seyircisine yabancılaştırma efekti ile sürekli olarak hatırlatır. Seyircinin oyunu sorgulayabilmesi için oyuncu ile seyirci arasına belli bir uzaklık koyar. Oyunun devam etmesi için verdikleri kararların -gerçekmiş gibi- etkisinde kalan karısına, erkek yarışmacı şöyle der: “Bak bu bir oyun, bu bir yarışma... Ciddi bir şey değil.”, “Canım oyun oynuyoruz... Gerçekte böyle bir şey olmuyor ki... (Öngören, 1999, s. 22) Brecht’in tiyatro kuramının gerçekçilik ile ilişkisi üzerine Kerem Karaboğa şöyle der:

“Tiyatroda epik olgusunu öne sürdüğü Berlin yıllarında dramatik yazımın ve oyuncunun sahne performansının okuyucuda ve seyircide, bir gerçeğe uygunluk hissinden çok, bir yadırgama ve şaşkınlık izlenimi uyandırabilmesi için teknikler geliştirir. Brecht’in üzerine en çok yazılıp kafa yorulan yabancılaştırma efekti (Verfremdungseffekt) kavramı, gerçekliğin kırılmasının başlıca aracı olarak yorumlanır.” (Karaboğa, 2012, s. 69)

Brecht, epik tiyatrodaki seyircinin ve oyuncunun gözlem ve karşılaştırma yaparak sonuca ulaşmasını amaçlar. Elindeki bilgiye kuşkuyla bakmasını, onu tartışmasını arzu eder. Oyunun büyüüne kapılmasının önüne geçer. Öngören de *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda, özdeşleşmecî tiyatronun/sinemanın büyülü dünyasını bozar.

Yabancılaştırma Efektı: Büyüyü Bozmak

Brecht, epik tiyatro denemelerinde gerçekleştirmek istedikleri ilkenin özdeşleşme yerine yabancılaştırmayı getirmek olduğunu söyler. Özdeşleşme ile seyirci, çevreye durağan bir nesne gözüyle bakar, olayları tartışma konusu yapmaz, edilgen bir tutum içinde kalır. Tiyatroda özdeşleşmeyi amaçlayan teknikler, seyircinin hipnotik bir durum içinde kalmasını sağlayarak eleştirel düşünmesini engeller. Brecht, *Epik Tiyatro* adlı kitabında özdeşleşme ilkesini uygulayan oyuncunun seyirci üzerinde yarattığı etkiyi şöyle anlatır:

“Aristoteles katharsis’in yani seyircinin ruhsal arınmasının mimesis’ten yararlanılarak sağlanacağını belirtir. Oyuncu, oyundaki kahramana, diyelim Oidipus’a ya da Prometheus’a öykünür ve öykünme eylemini öylesine bir telkin, öylesine bir özdeşim gücüyle gerçekleştirir ki, seyirci de ona öykünerek kahramanın yaşantılarına sahip çıkar.” (Brecht, *Epik Tiyatro*, 1997, s. 86)

Özdeşleşmeci tiyatrodaki, oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle gerçekleştirilir. Oyuncu, kendi kimliğini ortadan kaldırarak sahnede canlandırdığı kişiye dönüşür ve seyircinin rolle özdeşleşmesini sağlar. Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandığında seyirci, özdeşleştiği kahramanın duygularını yaşar. Öngören, *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda, kahramanla özdeşlik kuran seyircinin durumunu ele alır:

KUDRET: (...) Seyirci hüngür hüngür ağlıyor filmde...Ama gene de eğleniyor. Bu ne biçim eğlence? Seyirci film başladı mı, filmdeki kahramanla özdeşleşir, kendisini bir tutar o kahramanlarla, hiç farkında olmadan... Kahramanların

duygularını paylaşır, yaşantılarına ortak olur... Sevinirlerse sevinir. Üzülürlerse üzülür. (...) Verir üç beş lira... Girer sinemaya, iki saat içinde yaşamadığı, yaşayamadığı, yaşamasına imkân olmayan bir yaşantıyı, bu kahramanlarla kendisini bir tutarak yaşayıverir... Rahatlar... Boşalır... (Öngören, 1999, s. 24)

Brecht, epik tiyatrodan özdeşleşmeyi ortadan kaldıracak bir oyunculuk tekniği araştırır. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantının telkinle gerçekleştirildiği tiyatroya karşı çıkar. Bu bağlamda sağaltıcı ve arındırıcı Aristotelyen tiyatro estetiğini eleştirir. Duyguların merkeze alındığı tiyatronun yerine aklın, bilim ve gözlemin merkeze alındığı bir tiyatroyu tasarlamaya çalışır. Seyircide toplumsal bir eleştiri yaratmayı amaçlar:

“Aristoteles, tragedyanın acıma ve korku duygularını oluşturarak izleyicinin bu duygularından arınmalarını sağlaması gerektiğini ortaya atarak açıkça tiyatronun dinsel kökenine atıfta bulunmaktadır. Brecht ise izleyicide duygular uyandırıp boşaltmanın karşısındadır. Brecht’e göre Aristoteles, kendi çağının koşulları içerisinde egemen güçlerin çıkarlarına uygun düşecek şekilde bir estetik tasarlamış ve bu doğrultuda tiyatroya bir işlev yüklemiştir.” (Arıcı, 2006, s. 89)

Öngören de oyununda, özdeşleşmeyi ortadan kaldıracak bir oyunculuk tekniği araştırır. Yabancılaştırma efekti ve anlatıcı öğelerle oyunu keser. Seyircide oluşan yanılsamayı sekteye uğratar. Diğer yandan, seyircinin oyuncuyla özdeşleşme hâlini uzun uzun anlatırken film sektörünün de bu özdeşleşme illüzyonu etrafında döndüğünü seyirciye gösterir. Kahramanla özdeşim kuran seyirci, oyunun atmosferiyle büyülenerek farklı bakış açılarına kendisini kapatır. Önündeki seçenekleri göremez, eleştirel bir düşünce

kazanamaz. Nitekim *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda da oyunun nasıl devam edeceğine karar veren yarışmacılar (seyirciler), gerçeklik hissini koparmadıkları sürece oyundaki seçenekleri, oyunun kazandırmak istediği fikri göremez. Oyunun finalinde Sunucu, oyunu devam ettiremeyen yarışmacıların yerine karar verme yetkisini seyircilere bırakır. Oyunun her gün oynandığını ve herkesin aslında bu oyunun içinde olduğunu vurgular. Kazananın değil kaybedenin olduğu bu oyun, yaşamın bir döngüden, tekrardan oluştuğunu hatırlatır. Sömürge düzeninde, çıkışı olmayan insanın durumunu ortaya koyar.

Öngören, özdeşleşme illüzyonu ile film sektöründe egemen sınıfın kurduğu sömürge düzenini vurgularken Brecht'in dünyaya ve düzene karşı çıkan tutumunu devam ettirir. Brecht, geleneksel tiyatro formlarını yıkarken egemen sınıfı, kapitalizmi, savaşları ve "gerçeklik"i sorgulayacak bir seyirci de yaratmaya çalışır. Yavuz Pekman, yabancılaştırma tiyatrosunda temel dinamiğin "gerçeklik" in ele alınış biçiminde düğümlendiğini belirterek şöyle der:

"Bu dinamik, gündelik yaşam içinde alıştığımız (ya da alıştırıldığımız), kanıksadığımız, farkına varmadan yaşadığımız, özetle 'özdeşleştirdiğimiz' 'gerçeklik' in ve onu oluşturan tarihsel, toplumsal, sınıfsal, ekonomik, vb. faktörlerin, nesnel ve neredeyse bilimselci bir yaklaşımla uzak açıdan ele alınarak değerlendirilmesini öngörür." (Pekman, 2005, s. 18)

Öngören de oyununda seyirciyi, toplumun kanıksadığı düzeni, sınıfsal ayrımları yaratan egemen güçleri ve “gerçeklik”i sorgulamaya çağırır. *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu yaşamın özündeki “oyun”a işaret eder. Oyunun seçeneklerini, tuzaklarını, ipuçlarını ve çıkmazını seyirciye gösterir. Seyirciyle birlikte oyun oynamanın provasını yapar. Sonsuza kadar sürecek bir oyunun nasıl oynanması gerektiğini sorguladır.

Brecht, yabancılaştırma tekniği ile sahne ve seyirci arasındaki ilişkiyi genişletir. Oyuncu tümdeğişim geçirerek yansıladığı kişiye dönüşme yükümlülüğünden kurtulduğunda seyirci, rolün davranışı dışındaki başka bir davranış biçimini fark etme fırsatını kazanır. Olayları farklı açılardan değerlendirebilir. Brecht’in tekniğiyle taban tabana zıt olan dramatik tiyatro, seyirciyi bir masal dünyasına sokarak büyüler:

“Brecht’e göre dramatik tiyatro seyirciyi büyülemekte, onu uyuşturucu madde gibi etkilemektedir. Sahne, seyircinin kendini tümü ile kaptırdığı bir masal evreni olmuştur. Seyir süresince seyirci kendini unutur ve düşsel evrene dalar. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu sağlar. Fakat eylemin dışında kalmıştır; büyülenmiş, hipnotize olmuştur.” (Şener, 2006, s. 284)

Öngören de oyununda özdeşleşme temeline dayanan tiyatronun, seyirciyi nasıl büyülediğini, bir masal evrenine soktuğunu anlatır. Oyunda bu masal evrenine giren seyirci; kahramanın kimliğine bürünür, hipnotize olur, kendini unutur ve

eleştirel bakış açısını yitirir. Karşısındaki illüzyona körü körüne inanır:

SUNUCU: Bir sinema dergisinde okumuştum... Bir profesörümüz bu ilintiyi yani seyirci ile film oyuncusu arasındaki alışverişi şöyle açıklıyor... Aklımda kaldığı kadarıyla tabii... Hani masallarda büyücüler vardır. Bunlar büyü yapmak istedikleri kişinin bir bebeğini yaparlar... Büyücü, yaptığı bebeğe iğneyi batırırsa büyü yaptığı kişi iğne kendisine batırılıyormuş gibi acı çeker. Bebeğin saçını çekerseniz onun da saçını çekilmiş gibi acı duyar. Duymuşsunuzdur.... Masallarda çok vardır... İşte sinemada da oyuncu sanki seyircinin bebeğidir. Aralarında öyle bir büyü vardır, diyor. Filmin kahramanı acı çekti mi, seyirci de çeker. Filmin kahramanı bir mücadeleyi kazandı mı seyirci sevinir. Güç durumda kalırsa seyirci üzülür, ağlar. (Öngören, 1999, s. 25)

Öngören, oyununda dramatik tiyatronun yarattığı büyüyü tekrar tekrar dile getirir. Seyircinin durumunu seyirciye haber verir: “Yazar hiç kuşkusuz özdeşleşmeye dayalı dramatik yapının seyirciyi bir nevi uyuşturarak onu edilgen kıldığını vurgulamak ister.” (Öztürk, 2012, s. 12) Seyirci, kahramanla özdeşlik kurduğunda kahramanın öfkesini, neşesini, korkusunu, zaferini ve yenilgisini yaşar. Hamlet’e, Lear’a, Oidipus’a dönüşür ve kendinden geçer, büyülenir. Brecht, yabancılaştırma efektiyle bu büyüyü bozar. Seyirciyi; cezbe, trans, esriklik durumundan çıkarır ve bilimsel, akla uygun olana yönlendirir. Brecht’in ironik cümlesi bu iki zıt durumu ifade eder: “Ecinnileri canlandırırken bile oyuncunun kendisi, bir ecinniymiş etkisini bırakmamalıdır; aksi takdirde izleyiciler, ecinnileri çarpanın ne olduğunu nasıl anlayabilirler?” (Brecht,

Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s. 71) Öngören de *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda, “oyun” metaforu etrafında anlatıyı keserek, parçalayarak dramatik yapıyı sarsar ve dramatik formun büyüsunü bozar.

Sonuç

Vasıf Öngören’in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda bir tiyatroda yarışmalı bir oyun oynanır. Yarışmacılar ve seyirciler, sahnede hayata dair bir oyun izler. Oyunun kuralına göre yarışmacılar, oyunun nasıl devam edeceğine karar verecek ve oyunu sürdürebildikçe para kazanacaktır. Yarışmacılarla sunucu arasında bir anlaşmazlık doğduğunda ise kararı seyirci verecektir. Sahnede, sinema filmi çevirmek isteyen Sevil’in hikâyesi oynanmaktadır. Oyunda diğer taraftan fabrikada çalışan işçiler direnişe geçer ve örgütlenmeye çalışır. Sevil para kazandıkça işçi sınıfından zengin sınıfına doğru geçiş yapar. Ancak film sektörü de fabrika sektörü gibi ezen-ezilen, işçi-patron, köle-efendi ilişkisine dayanmaktadır. Sevil içinde bulunduğu sınıftan kurtulmak istese de başka bir sömürü düzeninin içine girmiştir.

Öngören, *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda yabancılaştırma efekti aracılığıyla seyircinin kanıksadığı durumları ve şartları sorgulamasını sağlar. Seyircide yadırgatıcı, rahatsız edici bir etki uyandırır. Sevil’in değiştirmeye çalıştığı şartların oynadığı oyunun içinde de aslında aynı olduğunu ironik bir şekilde seyirciye gösterir. Öngören’in, *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu, yabancılaştırma efekti

ile özdeşleşmeci tiyatronun, sinemanın tuzaklarını seyirciye gösterir. Oyunun tuzakları seyircinin, kendini oyunun büyüüne kaptırması ve kahramanla özdeşleşmesidir. Seyircinin, toplumsal bir eleştiriye ulaşabilmesi için oyun boyunca bilinçli, uyanık, kendinde olması gerekir. Öngören, sahnede sergilenen oyunun gerçek olmadığını seyircisine yabancılaştırma efekti ile sürekli olarak hatırlatır. Seyircinin oyunu sorgulayabilmesi için oyuncu ile seyirci arasına belli bir uzaklık koyar.

Öngören, Brecht'in metodunu uygulayarak yabancılaştırma efekti aracılığıyla seyirciyi hipnoz durumundan çıkarır. Oyuncunun oynadığı role dönüşme yükümlülüğünü sekteye uğratar. Brecht'e göre oyuncu, oynadığı rolün davranışı dışında sahnede başka bir davranış biçimi daha sergileyebilir. Böylece seyirci iki davranış biçimi arasında seçim yapma şansını kazanır. Öngören de oyun boyunca yabancılaştırma efektleri aracılığıyla seyircisini uyarır ve oyunun sonunda -yarışmacılar oyunu devam ettiremediğinde- karar verme yetkisini seyirciye bırakır. Seyircinin seçim yaparak eleştirel bir düşünceye ulaşmasının yolunu açar.

Kaynakça

Arıcı, O. (2006). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*(18), 87-104.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Karaboğa, K. (2012). Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*(18), 69-86.

Öngören, V. (1999). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Öztürk, A. (2012). Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in "Oyun Nasıl Oynanmalı" Metnine Bakış. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*(21), 1-16.

Pekman, Y. (2005). Haldun Taner Tiyatrosunda "Yabancılaştırma". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*(7), 16-39.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Turgay, N. Ö., & Katıkçı, K. B. (2018). Epik Tiyatro'da Müzik. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*(52), 1601-1607.

BÖLÜM II

Tarihsel Bir Kavram Olarak Katharsisin Etrafında Bir Okuma Denemesi

Oktay Emre³

Giriş

Çalışma, dramın en önemli bileşenlerinden biri olan katharsisi çoklu bir perspektifte okumaya açmayı amaçlamıştır. Bilindiği üzere kavram, Antik Yunan'dan günümüze değin dram alanında oldukça geniş bir alana denk düşmüştür. 20. yüzyıla değin konvansiyonel bir yapının içerisinde karşılık bulan kavramın kullanımı bu çağda kimi eleştirilerin de odak noktası olmuş ve yeni sınırların keşfinde yeniden ele alınarak dönüştürülmüştür. Bu bağlamda katharsisin Platon, Aristoteles, Lukács ve Brecht'in estetik anlayışları içerisindeki yerinin belirlendiği çalışmada, kavramın işlevi ve bu işlevselliğe getirilen eleştiriler dram estetiğine

³ Dr, Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü, ORCID: 0009-0006-1388-9445, e-posta: ktyemre@gmail.com

yönelik tarihsel bir kavram olarak katharsisi yine tarihsel bir okuma sürecine tabii kalmıştır.

Aristoteles ve Katharsis

Her ne kadar estetik kavramı ilk olarak XVIII. yüzyılda Baumgarten tarafından kullanılmış olsa da temel problemleri ilk olarak Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konulmuş; bu problemlere yönelik geliştirdikleri argümanlar ise kendilerinden sonra gelen düşünürler üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır.

Bilindiği üzere Platon sanat nesnelere benzetmeci özellikleri üzerinden yaklaşmış ve onların, fenomenler dünyasındaki nesnelerin ilk hallerini, özlerini deforme ettiklerini düşünmüştür. Ona göre nesneler ideaların vücut bulmuş halidir. Nesneleri doğuran ana kaynak ve temel gerçek idealardır. Sanat nesneleri ise bu ideaları taklit etmekte ve benzetmeci özelliklerinden dolayı idealara zarar vermektedir. Dolayısıyla ona göre sanat yapıtları birer yanılsatıcıdır ve bu özelliklerinden ötürü zararlıdır. Bu duruma yapılan vurgulardan biri Devlet'in 10. kitabında şu şekilde ifade edilmiştir: “Bu çeşit eserler zararlıdır; onları seyreden ve dinleyen hazırlığı yoksa, yani benzetilen şeyin gerçekten ne olduğunu bilmiyorsa, içinin düzeni bozulur” (Platon, Devlet, 2008, s. 335).

Platon'a göre sanatın yanılsatıcı özelliği bir yandan idealara öte yandan da duygularımıza zarar vermekte; bir sanat nesnesi karşısında coşma, hüznlenme gibi duygusal reaksiyonlar kişinin duygusal yapısını tehdit etmektedir. -İyi yaşam nedir? Nasıl kurulmalıdır? sorusuna eşlik eden Devlet, sorunun yanıtını adalet, ölçülülük, cesaret, bilgelik erdemleri ile örmüştür. Bu erdemleri taklit eden, yansılayan sanat, gençleri eğitmede bir araç olarak kullanılabilecekken kötü taklide, örneğin tragedya veya

komedyaya gerek yoktur. Çünkü Platon’a göre komedi izlerken gülmekte olan seyirci soytarı ile aynı seviyeye düşmekte (Platon, Devlet, 1995, s. 293); tragedya izlerken ağlayan seyirci ise gözyaşlarını akıtırken utanmamaktadır (Platon, Devlet, 1995, s. 293). Öte yandan şiirin gücünü onaylayan, onun büyüğü bir güzelliğe sahip olduğunu söyleyen filozof (Platon, Devlet, 1995, s. 293) erdemleri taklit etmeyen sanatın idealar ve duygulara zarar verdiğini ve bize bilgi vermediğini dolayısıyla onun bir kazanım olmadığını iddia etmiştir. Ona göre sanatın mahiyeti verdiği bilgiyle ve toplumsal alandaki dönüştürücü etkisinin devlete sunacağı katkıyla ölçülmelidir. Oysa sanat kendi içerisinde taşıdığı bu özgürlük problemi ile -ister araçsallaştırılmış olsun ister özerkliğiyle hareket etmiş olsun- toplumsal boyutu ve işleviyle insan için vazgeçilmez bir edim olarak varlığını sürdürmüştür.

Peki sanatın, minör anlamda dramın ‘insanı baştan çıkaran’, onun ‘iç ahengini bozan’ gücü nereden gelmektedir? Bu güç şüphesiz olan ve/veya olma ihtimali olan şeylerin estetik bir bütünlükle yansıtılmasında, onları görünüşe getirmesindedir. Onların görünüşe gelmesiyle alımlayıcı ile öznel bir buluşmanın gerçekleştiği bu karşılaşmada, dram, izleyiciyi kendi hikâyesinin bir bileşenine dönüştürmekte ve onu kendi gücü oranında ele geçirmektedir. Akıl ve duygu birlikteliğinin gerçek dünyadan koparılıp daha da gerçek bir dünyaya hapsedildiği bu süreci Platon her ne kadar idealar ve fenomenlerin taklidi olarak ele almış olsa da onun gücünü onaylamış ve bu gücün ‘tehlikesine’ işaret etmiştir. Bu gücün en önemli bileşenlerinden biri şüphesiz katharsistir ve kavram her ne kadar Platon tarafından teorize edilmemiş ve/veya kavramsallaştırılmamış olsa da teorize edilmesinde ve kavramsallaştırılmasında tarihsel bir öneme sahiptir. Çünkü onun ‘güç’ olarak işaretlediği ve ruhun ahengini bozacak

olan başlıca muhatap kathartik etkidir ve onu teorize edecek olan kişi de Platon'un bu yaklaşımlarına karşı çıkarak kendi teorisini inşa eden Aristoteles olacaktır.

Poetika ve *Retorik* kitaplarıyla sanat alanına yeni bir bakışı -kimi noktalarda Platon'un görüşlerine göndermelerde bulunarak- armağan eden Aristoteles'e göre sanatın değeri onun bilgi verip vermemesiyle ölçülebilir değildir. Bir başka deyişle sanatın değer ölçütünü belirleyen temel unsur onu araçsallaştıracak ve onun aracılığıyla belirli bir idealin gerçekleşmesini sağlayacak olan işlevsel bilgi değildir. Ona göre sanat bir mimesistir ve mimesis insanlara farklı dünyalar ve güzellikler sunan, hem olanı hem de olabilir olanı görünüşe getiren bir yapıdır. Yazı ve hareket aracılığıyla kendini gerçekleştiren bu mimesis kullandığı araçlar, nesneleri ve tarzları bakımından (ritim, söz, harmoni vb) ayrılmaktadır ama bu ayrılığa karşın tüm bu mimesisin ortak yanı nesnesinin insan olmasında, bir başka şeyle ilgileniyorsa da bunun nedeninin insandan dolayı olmasındadır. Yani mimesis kullandığı araçlar, nesneleri ve tarzları bakımından birbirinden ayrılmakta ama nesnesi insan olmasından dolayı ortak bir paydada buluşmaktadır (Aristoteles, 2016, s. 1-5).

Aristoteles'e göre taklit edilen nesneler eylem halindeki insanlardır ve bu insanlar zorunlu olarak ya erdemli kişiler ya erdemsiz kişiler veyahut da bize benzeyen ortalama kişilerdir (Aristoteles, 2016, s. 5). Erdemli kimseleri konu edinen dramalar tragedya, erdemsiz kimseleri konu edinen dramalar ise Aristoteles'e göre komedyanın malzemesidir. Komedya bayağı insanların taklididir ama kötülüğün her türlüünü ele almaz. Ona göre gülünç olanı yani çirkinliğin belli kısmını, kusurlu kısmını

ele alır çünkü gülünç olan, insana rahatsızlık vermez (Aristoteles, 2016, s. 13).

Peki, Aristoteles’e göre şiir sanatının bir başka deyişle tragedya ve komedyanın ortaya çıkmasının nedeni nedir? Bunun filozofa göre ikisi de doğal olan iki temel nedeni vardır: Bu nedenlerin ilki taklidin insanın doğasına içkin olması, insanın taklit etmeye en yatkın hayvan olması ve taklitten hoşlanıyor oluşudur. Bir diğer nedeni ise öğrenme arzusudur. Zira insanın sanat üretmesini sağlayan bu iki temel içgüdü aynı zamanda alımlayıcıda da bulunduğu için sanat ve alımlayıcı arasındaki ilişki doğal olarak kurulmaktadır (Aristoteles, 2016, s. 9).

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi sanatın işlevi konusunda Platon’dan ayrı düşünen Aristoteles’e göre sanatın işlevi bilgi vermek değil katharsis (arınma) yaşatmaktır. Peki, tragedya nedir ve bu işlevi yani eski Yunan’da bir hekimlik terimi olarak karşımıza çıkan ve zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamına gelen katharsisi nasıl ortaya çıkartmakta, nasıl yaşatmaktadır?

“Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümde ayrı ayrı formlarda çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir” (Aristoteles, 2016, s. 15).

Tragedyalar kendi niteliklerini belirleyen altı temel unsurdan oluşur. Aristoteles’in de belirttiği üzere tragedyalar acıma ve korku yoluyla yine bu duygulardan arınmayı sağlar. Bu duyguların ortaya çıkmasını sağlayan temel etken şüphesiz etkilenim, duygulanımken etkilenimin ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise fikirdir. Bir başka deyişle

zihinsel etkinliktir. Herhangi bir kimse için iyi-kötü, art niyetli-iyi niyetli gibi yargılarda bulunmamızın nedeni zihinsel etkinliğimizin sonucudur ve etkinlik kimi olay ve durumlar karşısında bizde acıma ve korku duygularının ortaya çıkmasını sağlar. Bu olay ve durumlar ise trajedi olarak ifade ettiğimiz iyi olana kötülüğün bulaştığı olay ve durumlardır. İyi olana kötülüğün bulaşması ve iyi olanın kötü eylemler üretmesi ile ortaya çıkan korku ve acıma duygusu iyinin mağlup olmasıyla birlikte nefret duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bir eylemin kötü sonucundan dolayı ortaya çıkan nefret (nefret kötülük değil, kötü olanın sonucudur) her insanda karşılık bulmaktadır ve buna ek olarak nefret yeni bir kötülüğü ortaya çıkarmadığı sürece olağan bir sonuçtur. Unutulmamalıdır ki trajedide trajik olan tercih dışıdır. Çünkü trajik karakter kendi eylemlerini hesaplayıp üretirken yaşam da trajik karakterin hesaplayamayacağı ve göremeyeceği kendi eylemlerini üretmekte ve sürdürmektedir. Bundan dolayıdır ki trajik karakterin bilip göremeyeceği gelecek ve geçmiş zaman ona kahinler tarafından bildirilir ama bu bir metafordur. İnsanın yaşamını bilinç düzeyine taşıyamayacağının, yaşamı yaşarken içinde oluşunun çaresizliğini işaretleyen bir metafor.

Şüphesiz Oidipus ne babasını öldürüp annesiyle birlikte olmak istemiş, ne de daha bebekken terk edilmeyi tercih etmiştir. Tüm bu olup bitenler yaşam denilen mefhumun içerisinde yer almanın bir sonucudur. Onun içindir ki Bilge Silenos, Kral Midas'ın "İnsan için en iyisi nedir?" sorusuna "Ya hiç olmamış olmak, ya da en kısa sürede ölmek!" yanıtını verir (Nietzsche, 2005, s. 35-36). İnsan her ne kadar bilinçli bir varlık olsa da bilinçle yaşamı kontrol edemeyeceği için yaşam ona trajik olanı her an hazırlayabilecek güce sahiptir. Hatırlanacağı gibi Teiresias, Oidipus'a gelecekte şu şekilde haber vermektedir:

“Ananın, babanın korkunç adımlarla yaklaşan lânetleri seni bu memleketten sürüp çıkaracak. Dünyayı o kadar pembe gören gözlerin, çok geçmeden, karanlıktan başka bir şey görmeyecek!” (Sophokles, 1992, s. 25).

Bu kehanetle birlikte Oidipus bilinç düzeyindeki bir etkinliğin sonucu olarak harekete geçer ama bu hareket onu hiç de gerçekleşmesini istemediği kehanetin gerçeklemesi sonucuna götürür. Bilinçle yaşamı kurma, trajik olandan kaçma eylemi bir zorunluluk olarak onu trajik olana yaklaştırmaktadır. Bir başka deyişle bilinç ile zorunluluğun çatışmasının kurbanı olacak olan Oidipus trajik sona giden ilk adımını bulunduğu yerden ayrılarak atmaktadır.

Brecht ve Lukács

Aristoteles’ten iki bin yıldan uzun bir süre sonra Marksist filozof Lukács, estetik biçimlemeyi bir özbilinç⁴ tanımlaması çerçevesinde düşünmüştür. İki önemli eleştirel yaklaşımla estetik sorununu yeni bir tartışma sunumuna getiren Lukács’a göre ilk olarak estetik biçimlenmenin özüne yönelik yapılan çalışmalar gerçeğin estetik yoldan yansıtılması sorunuyla nadiren ilgilenmiş, ikinci olarak estetiğin konusu yaşam ve bilim karşısında soyut kalmıştır. Onun somutlaşması ve gerçekle kurduğu ilişki ise ‘tarihsel gelişim süreci içerisinde belirginleşen, (...) iki yansıtma biçimi’yle karşılık bulmaktadır (Lukács, Estetik I, 1999, s. 36).

Günlük yaşamın gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkan bu iki yansıtma biçimi yaşamın sorunlarına çözüm getirmek veya o sorunları işaretlemek üzere kendilerini gerçekleştirirken “bilimsel ve estetik

⁴ Özbilinçlilik bir yandan insanın somut çevresi içerisinde kendinden emin olarak ayakta durabilmesini, öte yandan da bir bilincin (ve bu bilincin temeli olan varlığın), kendine yönelik öz tinsel gücüyle aydınlanmasını dile getirir (Lukács, Estetik I, 1999, s. 156)

yansıtmanın katıksızlığı bir yandan günlük yaşamın anlaşılması güç, karmaşık biçimlerinden kesin çizgilerle ayrıl[makta], öte yandan da bu sınırlar sürekli olarak birbirlerine karış[maktadırlar]” (Lukács, Estetik I, 1999, s. 36).

Yansıtmanın günlük yaşam, bilim ve sanat bağlamında üç türü olduğunu ve bu üç türün de aynı gerçekliği yansıttığını ifade eden Lukács, bu gerçekliğin sürekli olarak göz önünde bulundurulması gerekliliğinin altını çizer. Çünkü Lukács’a göre özbilincin nesnesi insandır ve insan bu üç tür yansıtmanın nesnesidir ama unutulmaması gereken şey insanın özünü onunla birlikte ve ondan kaynaklı varolan toplum, doğa ve üretim ilişkileri gibi birçok etkenin meydana getiriyor oluşudur. Bundan dolayı estetik her yansıtmanın ardında bu ilişkiler ağı bulunmaktadır. Dolayısıyla Lukács’a göre mimesis de toplumsallığının ve tarihselliğinin temelini eylemsel bir varlık oluşuyla meydana getiren insanın, bu ilişkiler ağındaki yerini ve konumunu yansıtmaktadır.

Bir sanat nesnesi karşısında alımlayıcı “biçim dizgesine temel olan ve bu dizgeyi olanaklı kılan bağdaşık ortamın yardımıyla yapıtın dünyasına sok[ulur]” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 11). Bu noktada biçimin içeriğe dönüştüğünü söyleyen Lukács, bu yalın ve dolaysız bağıntının düşünce düzeyinde kavranabilmesi için, bağıntının iki ayrı yönünün kavranabilmesi gerektiğini öne sürer. Bunlardan ilki yaşantının içeriksel nitelik taşıyan özyapısıdır. Özyapının estetik bir bağıntı düzeyine gelebilmesi ise içeriğinin bilinçli olarak uyandırılmasıyla mümkündür. Bir diğeri ise “öz bakımından içeriksel olan, tümüyle doğal olarak alımlanabilir nitelik taşıyan yaşantının biçim tarafından belirlenmişliği[dir]” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 12). Bu belirlenmişlik kendine özgü her sanat yapıtında

gerekçesini “gerçekliğin estetik yansıtılmasının kendine özgü yapısında bulur” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 12). Sonuç olarak öz bakımından içeriksel olanın alımlanabilir nitelik kazanabilmesi, biçim tarafından belirlenmişliği ile gerçekleşmektedir ve bu belirlenmişliğin gerekçesi sanat nesnesinin kendine özgü yapısıdır.

Sanat nesnesine yönelik bu yaklaşım, bir yandan sanat nesnesini yaşamın gerçekliğini yansıtması bağlamında bir bilgi nesnesine dönüştürmekte öte yandan bu bilgi nesnesinin doğasına yönelik belirlenimde bulunmaktadır. Bu belirlenime göre sanat nesnesi ne metafiziksel ne de empirist bir görüngüdür. Çünkü Lukács’a göre tarihsel gelişimin bir neticesi olarak “yaratma sürecinde egemen ilke, etkin (aktif) ilkedir” ve etkin ilke “yaşam içeriğinin giderek yapıttaki içerik-biçim özdeşliğine dönüşmesi[dir]” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 13).

Yeni içerikler aracılığıyla alımlayıcının yaşantı dağarcığını büyüten, onun algılama yeteneğini güçlendiren, ruhunda içeriksel ve biçimsel açıdan genişleme ve zenginlik yaratan sanat nesnesi karşısında alımlayıcı bir ‘tabula rasa’ değil, düşünce ve deneyimleriyle yüklü olarak yaşamdan gelen bir zihindir. Bundan dolayı “sanat yapıtlarının etkileme olanaklarının toplumsal açıdan mutlak nitelikte olmak üzere sınırlandırılması (...) yüzeysel ve gerçekliği çarpıtıcı bir tutum olur” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 15-16). Sanatsal etkinin toplumsal rolünü kavrayamamanın sonuçlarından biri olarak sanatın varlık nedeninin toplumsal görevlerin icrasını kolaylaştırmak olduğunu düşünen çağdaş estetik bu bağlam dolayısıyla büyük bir yanılgının içerisinde (Lukács, Estetik III, 2001, s. 17).

Brecht'in, Eisenstein'in, Vertov'un proleter sınıf temeline dayanarak oluşturmuş olduğu eserlerinin bir burjuvayı etkilemeyeceğini öne süremeyiz. Yeter ki bağdaşık bir dünya kuran bu eserler kendilerine ait olmayan her türlü fazlalıktan arındırılmış olsun.

Aristoteles gibi Lukács da sanatın bir mimesis -ve neredeyse tüm estetik tarihi sanatın ontolojik mahiyetini farklı bakış açılarından da olsa yaşamla kurmaktadır- ve katharsisin onun dinamosu olduğunu onun diliyle aktaracak olursak “gerçekliğin estetik aracılığıyla yansıtılmasının biçimleyici güçleri arasında yer al[dığını]” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 19) düşünmektedir.

Ona göre katharsis, toplumsal yaşamın eylemlilik halinin bir sonucudur ve bu nitelik sanatsal yaratımlarda yansıtılması zorunlu bir durumdur. İyi ve kötünün çatışmasının bir sonucu olarak iyinin zedelenmesi trajik bir durumdur. Bundan ötürü katharsis en net haliyle trajik olanda nesneleşmekte ama kapsamı sadece trajik öge ile sınırlandırılmamaktadır. Çünkü sanat ve ondan kaynaklanan her etkileşim ‘tabula rasa’ olmayan kişinin yaşamında bir nüveyi harekete geçirir. Bu etkileşim sanat nesnesindeki bağdaşık ortam ve bu ortamın bir sonucu olarak gerçekleşir. Buna karşın sanat nesnesi alımlayıcı tarafından her ne kadar tam bir doyumu olanaklı kılsa kılın alımlayıcının çok yönlülüğü ve sanat nesnesinin sonsuza uzanan ideali tam olarak keşilemeyecektir.

Trajedi, insan ile çevresi arasındaki ilişkilerin en uç noktasını göstermekte, insan varoluşunun çelişkilerini şiddet ve yoğunlukla ortaya çıkararak “insanın kendine yönelik bilincini etkiler böylece de katharsisin klasik biçimini doğur[maktadır]” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 24).

Trajedilerde içerik ve özgül biçimlenişin dış ve için uyumlu birlikteliğiyle ortaya çıktığı unutulmamalıdır:

“Trajik tutku, önüne geçilmez bir güç niteliği ile ruhun sınırlarını aştığı için, normal-günlük bilincin bakış açısından ruh karşısında “dışta olan” bir şeye dönüşür; çevrede oluşan yazgı ise trajik çatışkının akışı boyunca ilgili kişinin kendi zorunluluğu, onun kendi yazgısı niteliği ile gelişir” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 25).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere kahraman ve yazgı arasındaki iç bağlantı trajik sarsıntının gerçekleşmesini sağlar ama buna karşın bu iç bağlantı sağlıklı bir şekilde kurulamaz ise trajedi korkunç bir öge veya sıradan bir sığlık olarak yansır.

Trajedi formundaki bir diğer önemli öge ise trajik kahramanın bireysel gerçekliğinin en uç noktada sınanarak varlığını kanıtladığıdır. Bundan dolayı katharsisin en net ve etkili biçimde ortaya çıktığı form trajedi formudur. Her estetik katharsis yaşamın akışı içerisinde sarsıntılardan bir başka deyişle eylemlerin ve olayların bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak Lukács’ın da işaretlediği gibi “yaşamda her zaman etik bir sorun söz konusudur; bunun için de bu sorunun estetik yaşamın içeriğinin çekirdeğini oluşturması zorunludur” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 26).

Katharsisin bir sonucu olarak ortaya çıkan sarsıntılar kimi zaman coşku ve ertelenemeyen, engellenemeyen arzudan kaynaklı olmayabilir. Çünkü coşku ve kuvvetli arzulardan uzak kimi kararlar güçlü, devamlı, kuvvetli etik tutumlar ortaya koyabilir.

İnsan kendi deneyimleri, eylemleri ve kararları neticesinde kendisini yönlendirebilme yetisine sahiptir ve insanın bir sanat yapıtı karşısındaki tutumu -sanat yapıtı her ne kadar yaşamın somut bir gerçekliği olarak alımlayıcının karşısına çıksa da- onu ertelemek olabilir. Bundan dolayı sanat yapıtının, yaşamın alımlayıcıda oluşturduğu etkilerden daha kuvvetli, daha anlamlı ve kesitli olması gereklidir. Lakin bu durum katharsisin olumsuz bir nitelik taşıyabilmesinin de önünü açmaktadır. Katharsis böylesi yapıtlarda kaypak ve etik sorunlara neden olabilir. Çünkü trajik karakterlerin yazgılarının yansıtılmasıyla elde edilen katharsis etkisi bir olumsuzluğa dönüşebilir:

“Ahlak açısından suçlanması gereken davranışın, her zaman insanların ahlak normlarının büyüklüğü karşısında salt birer “canlı” olarak acizliklerinden doğması diye bir zorunluluk kesinlikle yoktur; bu davranış, kötü temel kuralların konuluşuna değin varabilir (Lukács, Estetik III, 2001, s. 28).

Zira Lukács, Goethe’nin Aristoteles’in *Poetika*’sını *Yeniden Okurken* başlıklı yapıtından yaptığı şu alıntıyla katharsisin olumsuz etki ihtimalini desteklemiştir: “(...) kişi, trajedilerin ve trajik romanların ruhu asla yatıştırmadıklarını tersine ruhu ve yürek diye adlandırdığımızı tedirginliğe, bulanık ve belirsiz bir konuma sürüklediğini hem duyumsayacak hem de saklamayacaktır (...)” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 29).

Sanat nesnesinde etik ve katharsis arasındaki bağın karmaşık kılınması veya bu bağdan vazgeçmek yüksek düzeydeki sanattan vazgeçmek anlamına gelmektedir. Bu vazgeçişin bir sonucu olarak sanat, hoşla gitmek veya sürükleyici bir nesne olarak tecimsel bir metaya dönüşmektedir. Tam da bu noktada Brecht’in bir yandan katharsisin özüne

bağlı kalıp öte yandan onun coşku ile ilişkili niteliklerine güvensizlik duyup mesafelenmesi yeni bir estetik bakışın kapısını aralamaktadır.

Brecht, bu estetik anlayışında katharsisin yaşamdaki geçiciliğini sekteye uğrattıp yerine insanı bilişsel düzeyde sarsıp gerçek bir değişime zorlayan katharsisi devreye sokmayı amaçlamıştır. Bu estetik diğer birçok sanat nesnesinde karşımıza çıkan kutuplar arasındaki gerilimi reddetmemekte, bu gerilimlerin sınıflar arası çelişkiden kaynaklanan bir sonuç olduğunu tartışmaya açmaktadır. Bunu yaparken de katharsisi yabancılaştırma etkisiyle gelenekselleşmiş kodlarından sıyrıp bir başka düzleme davet etmektedir. Daha sonra da açıklayacağımız üzere oyunlarında birey miti yerine parçalanmış özneler üzerinden olmakta ve oluşmakta olan yapıyı gösteren Brecht, bu tutumundan ötürü Lukács tarafından eleştirilir. Çünkü Lukács, gerçekçi sanatın, gerçekçi olanı ancak bütünselliği ve özü koruyarak betimleyebileceğini düşünürken Brecht bütünselliğin parçalar aracılığıyla anlaşılabilirliğini düşünmektedir. Ona göre “parçalanma toplumsal sürecin özüne aittir” (Karacabey, 2009, s. 62). Lukács’ın bu duruma yaptığı vurgu ise şu şekildedir: “Öz, orada durduğuna, gerçekte tek olduğuna göre, özün giysisi olan biçim de önceden verili bulunmaktadır. Gerçekliğin parçalanmasıyla sonuçlanan biçimsel girişimler, işte bu yüzden eleştirilmektedir” (Lukács, Estetik III, 2001, s. 18).⁵

Fredric Jameson’ın ifadesiyle “devrimci politik etkiye sahip olmuş tek modern artistik yenilik olan Brecht’in epik tiyatrosu” (Jameson,

⁵ Bu tartışma kaynakçada belirttiğimiz Estetik ve Politika adlı kitabın 248 ve 249. sayfalarında da Adorno tarafından işaretlenmiş, tekrara düşmemek adına buraya taşınmamıştır. Öte yandan aynı kitabın Zoraki Uzlaşma başlığı altında Adorno tarafından kaleme alınmış kapsamlı bir Lukács eleştirisi bulabilirsiniz.

Marksizm ve Biçim, 2013, s. 84), Marksistler için onu her ne kadar kültürel bir ikon haline getirmiş olsa da o, tiyatro estetiğinde kullanmış olduğu ünlü yabancılaştırma etkisiyle insanların duyuş, düşünüş, davranış biçimlerindeki köklü alışkanlıkları kırmayı hedeflemiş böylece tiyatro aracılığıyla eleştirel düşünceyi öne çıkarmıştır. Brecht'in kültürel ve geleneksel ikonları yıkan devrimci estetiği zamanla modernizmin ikonu haline dönüşmüş; bununla da kalmayıp “olumsuzlamanın kendisi bir olumlama olarak belir[miş] (Karacabey, 2009, s. 7) ve “ideolojiye karşı savaş, yeni bir ideoloji haline gel[miştir]” (Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, & Adorno, 2006, s. 144). Böylelikle tiyatro aracılığıyla insanın bilişsel yanını harekete geçirmeyi amaçlayan Brecht estetiği kimi dönemlerde müzede sergilenen bir esere dönüştürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış olsa da bu estetiğin dinamikleri kendini yeniden var etmeyi başarmış görünmektedir.

Brecht ve Katharsis

Peki, Brecht Estetiği nedir ve katharsis bu estetiğin neresinde konumlanmıştır? Estetik bireyleştirmeyi ideolojik olarak reddeden ve kutuplar arası gerilimin -fragmanlar halinde- sınıflar arası çelişkiden kaynaklandığını gösteren Brecht, Adorno'nun deyimiyle “toplumun rezilliğini, üzerini örten kisvelerden soyarak, teatral bir görüngüye dönüştürme derdindeydi”. Çünkü Brecht, bireylerin güdümlenen eylemleri de dahil olmak üzere tüketim alanının toplumun özünü gizlediğini düşünmüş ve kapitalizmin nitelik ve içyüzünü yakalamayı amaçlamış “kapitalist toplumun özünü, sakatlanmış yaşamda nasıl görüyorsa öyle, imgesiz ve kör, anlamdan mahrum biçimde sunmayı redde[tmıştır]” (Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, & Adorno, 2006, s. 271). Buna karşın

Adorno'ya göre Brecht kendi önüne koymuş olduğu kuralı yine kendisi bozmuştur. Bunun ise nesnel kimi nedenleri vardır. Örneğin Brecht, *Arturo Ui*'de faşist liderin karakteristik özelliklerini çok iyi saptamış ve aktarmış olmasına karşın liderin toplumsal ve ekonomik bağlamlarının kurgusu onu “saçma” bir suç çetesinin lideri olarak konumlamakta böylece faşizmin dehşeti ıskalanmaktadır. Sonuç olarak Ui'nin içerisinde bulunduğu durum ve onun gülünçlüğü kapitalizmi evcilleştirmiş ve zararsız hale getirmiştir (Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, & Adorno, 2006, s. 273). Benjamin ise Brecht'in yaratmış olduğu karakterlerin anatomi dersinde kullanılabilecek mankenler denli hayalet birer politik modeller olduğunu öne sürer. Onun karakterleri insan sevgisi, idealizm, soyluluk taşımaya sadece duruma göre akılcı politik eylemlerle katkıda bulunan ve tavır takınan karakterlerdir. Buna ek olarak bu karakterleri daha iyi birer insan haline getirecek olan şey ahlaki bir çare değil, toplumsal bir çaredir (Benjamin, 2014, s. 10).

Brecht için yazı bir aygıt, toplumsal dönüşüm için bir araçtır. Bundan dolayı onun için yazının değerini belirleyen temel unsur onun değiştirici, dönüştürücü etkisi; bir tipten bir devrimci yaratma gücüdür. Onun için seyirci birer ölü veya pasifize edilmiş birer nesne değil, bilişsel süreci harekete geçecek olan bir insan ormanıdır. Sahne ise izleyici ile kendisi arasına aşlamaz bir duvar örmüş bir anlatı mekânı değil, çıplak bir kürsünün koyulduğu bir hitap, bir tartışma mekânıdır. Oyuncu bir taklitçi değil tavır sahibi bir görevlidir ve onun tavrı bilişsel süreci harekete geçirecek, karşı durulması gereken tezleri sahneye/kürsüye taşıyacak bir tavidir. Çünkü epik tiyatro “kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir” (Benjamin, 2014, s. 18).

Epik tiyatro gestisch'e yani jestle dayanmaktadır. Bunun nedeni

jestin arpıtılma olasılığının düşük olması ve olaylar, durumlar karşısında ortaya çıkan diyalektik özelliğidir. Dolayısıyla olay ve durumlar ve/veya eylemler ne kadar çok sekteye uğratılırsa o kadar çok jest elde edilecektir. Bundan dolayı akışı sekteye uğratmak epik tiyatronun temel bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sekteye uğratis aynı zamanda yabancılaşmanın da önüne açmakta, iyi ile kötünün geriliminden ortaya çıkan geleneksel katharsis anlayışını reddetmekte onun yerine akılsal süreci devreye sokmakta; “doğrudan eyleme bağı olmayan bir bakış açısından yorumlamaya ve eleştirmeye başla[maktadır] (Wright, 1998, s. 48).

Hatırlanacağı üzere Aristoteles’e göre sanatın işlevi bilgi vermek değil, katharsis yani arınma yaşatmaktır. Bu arınma ise acıma ve korku duygularının ortaya çıkmasıyla elde edilmekteydi. Katharsis ister sanattan yaşama, ister Lukács’ın tartışmaya açtığı üzere yaşamdan sanata geçmiş olsun, işlevi itibariyle yaşamda var olanın estetik aracılığıyla ‘yansıtılmasında biçimleyici bir güç’ olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı Brecht eylemsel bir varlık olarak insanın sahnede yansıtılışını eylemler geliştirmekten öte durumlar sergilemek üzere kurgulamıştır. Bu durumlar natüralizmde olduğu gibi toplumsal yaşamın sahneye taşınması değil, sahnenin bu durumlar yansıtılırken daha önce de ifade ettiğimiz üzere kürsü olarak kullanılmasıdır. Yani epik tiyatrodaki durumlar sahnede temsil edilmez, süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla açığa çıkartılır. Bu da tiyatronun bir eğlence olma özelliğini tartışmaya açar.

Korku ve acıma duygusu empati aracılığıyla elde edildiği için Brecht, empatiyi engellemekte, korku ve acıma duygusunu bilgi arzusuna (wissenbegierde) ve yardımseverliğe (hilfsbereitschaft) dönüştürmektedir.

Böylece bilgi katharsisi değil praksişi yani eylemi doğuracak; ‘yeni bir tavır (Aristotelesçi olmayan) başka bir görme yöntemi’ni ortaya çıkaracaktır.

Oyuncu, “olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergilemekte” (Benjamin, 2014, s. 25) bir başka deyişle jestleri alıntılanabilir kılarak seyircinin duygularından ziyade aklına seslenmekte, böylece bilgiyi bir yandan üretirken bir yandan da yansıtılabilir kılmakta; coşku sekteye uğratılmaktadır. Ertelenemeyen ve engellenemeyen duygular aracılığıyla coşkunun ruhsal yansımaları izlediğimiz Aristotelien tiyatronun aksine epik tiyatro sahnede görüleni coşkudan arındırmıştır. Bunu yaparken oluşturmuş olduğu bir diğer önemli teknik de gestustur. Gestus, beden hareketlerinin başka bedenlerle olan ilişkisini, yine beden aracılığıyla sınıflar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran, izleyicinin kendi varoluşundaki kurmaca öğelerin farkına varmasını sağlamaktadır. Öte yandan gestus “üretim ilişkilerinin, doğal olduğuna inandığımız toplumsal ilişkilerimizi ne şekilde belirlediğini göster[mektedir] (...) Gestus, abartılmış bir ideolojik tavrıdır” (Wright, 1998, s. 39). Elizabeth Wright’ın da belirttiği gibi bir sineği kovma hareketi bile her ne kadar toplumsal anlamdan bağımsız olsa da bu hareket kültürel yönlerden yoksun değildir.

Sonuç

Sonuç olarak tarihsel bir kavram olarak katharsisin tarihsel serüvenine yolculuk yapmaya çalıştığımız bu çalışmada kavramın ilk olarak Aristoteles’in *Poetika* adlı kitabında karşımıza çıktığını ve ruhsal arınmayı işaretlediğini gördük. Bu arınmanın nasıl gerçekleştiğini de açıkladığımız çalışmamızda Aristoteles’in Platon’un aksine sanatın

amacının bilgi vermek değil, katharsis yaşatmak olduğunu söylemiştik. Buradan çıkarılması gereken sonuç ise katharsisin Aristoteles'in sanat anlayışını oluşturan temel kavramlardan biri ve sanat anlayışını bu kavram etrafında inşa etmiş olduğudur.

Aristoteles sanatı, insanın eylemsel bir varlık oluşunda aramamış; sanat anlayışını –var olan sanat aracılığıyla- onun neliği üzerine ve Platon'un sanat anlayışını eleştirerek inşa etmiştir. Lukács ise katharsis kavramının sanattan hayata değil, hayattan sanata geçtiğini düşünmüş ve bu kavramın toplumsal yaşamdaki eylemliliğin bir sonucu olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre katharsis gerçekliğin yansıtılmasında, estetik bağıntının önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmıştır. Bizleri sanat nesnesinin kendine ait olmayan her türlü eklentiden arındırılması gerekliliği hususunda uyaran Lukács, sanat yapıtının yaşamın alımlayıcıda oluşturduğu etkilerden daha kuvvetli, daha anlamlı ve kesitli olmasını gerektiğinin altını çizmiştir. Buna karşın bu güçlü, anlamlı ve kesitli durumun olumsuz bir nitelik de taşıyabileceğini vurgulamış, trajik karakterlerin yazgılarının yansıtılmasıyla elde edilen katharsis etkisinin bazı olumsuz kurallarının konuluşuna neden olabileceğini, ahlaki kimi sorunlar doğurabileceğini söylemiştir.

Gerçekçi sanatın, gerçekçi olanı ancak bütünselliği ve özü koruyarak betimleyebileceğini düşünen Lukács, Brecht'in bütünselliği parçalayan anlayışını eleşirmiştir. Birey miti yerine, olmakta ve oluşmakta olanın devingenliği üzerinden estetik anlayışını oluşturan Brecht, katharsisin gerçekteşmesi için ön koşul olan empati olgusunu sekteye uğratmış, sahnede coşkuyu dizginleyen bir anlayışa imza atmıştır. Bunu yaparken yabancılaştırma bir başka deyişle Y-etkisini kullanan ve Y-

etkisini oluşturabilmek iin de pasif konumdaki izleyiciyi aktif konuma geirmiş, onun bilişsel surecine hitap etmiştir.

Korku ve acıma duygularının yerine bilgi arzusu ve yardımseverliği one ıkaran Brecht, katharsis yerine de praksiyi yerleştirmiş, boylege başka bir gorme yontemini ortaya ıkarmıştır. 20. yyzyılın ikinci yarısından itibaren performans sanatıları ve karşı gerekiler tarafından da yeniden trrl yontem ve teorilerle eleştirilmiş ve yerine yeni onerilerde bulunulmuş olmasına karşın Aristotelyen tiyatro ve katharsis etkisi tarihsel surecine devam etmiştir. Bu da asırlar sonra tarihsel bir kavram olarak katharsisi yeniden gundeme getirmiş ve onun geleneksel kodlarının ne kadar gul olduğunu gstermiştir.

Kaynakça

Aristoteles. (2016). *Poetika*. (A. Çokona, & Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Benjamin, W. (2014). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bloch, E., Lukács, G., Brecht, B., Benjamin, W., & Adorno, T. (2006). *Estetik ve Politika*. (E. Gen, T. Belge, & B. Aksoy, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, F. (2013). *Marksizm ve Biçim*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: De Ki Yayınları.

Lukács, G. (1999). *Estetik I*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Lukács, G. (2001). *Estetik III*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Platon. (1995). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Remzi Yayınevi.

Platon. (2008). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sophokles. (1992). *Kral Oidipus*. (B. Tuncel, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.

