

**Oğuz Arıcı**  
İstanbul Üniversitesi  
Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü  
(Doktora öğrencisi)

## Epik Tiyatro ve *Gestus* Kavramı Üzerine

### ABSTRACT

#### About the Epic Theatre and the Gestus

The most important characteristic of Bertolt Brecht's epic theatre is that it aims to enable the audience to have a critical perspective. To this end, the characters and the social context within which they are in are supposed to be presented through specific techniques. Alienation effect and gestus are the two important ones amongst these techniques. Although the literature on 'alienation' is abundant in terms of both the number of studies and variety of approaches to the concept, we cannot say the same for the literature on 'gestus'. There may be two reasons for that: firstly, in his theoretical writings, Brecht does not elaborate on 'gestus' except simple definitions. Secondly, the concept may be considered as related to the practice rather than being an object of theoretical abstraction. This study aims 'rethinking' on the concept of 'gestus' rather than filling the gaps in the literature.

### Özet

Bertolt Brecht'in epik tiyatro adıyla bilinen kuramının en önemli özelliği izleyicinin oyuna eleştirel bir açıdan bakmasını amaçlamasıdır. Bu amaçla, sergilenecek karakterlerin ve onların içinde bulunduğu toplumsal ilişki ve durumların belirli tekniklerle sunulması öngörülür. Bu tekniklerden en önemlileri arasında yabancılaştırma efekti ve gestus kavramı başta gelir. Epik tiyatro kuramının bu iki önemli kavramından yabancılaştırma konusundaki çalışmalar gerek sayı bakımından gerekse kavrama yaklaşım çeşitliliği bakımından tatmin edici iken *gestus* kavramı için aynı şeyleri söylemek pek mümkün değildir. Bunun iki nedeni olabilir: Birincisi Brecht'in kuramsal yazılarında *gestus* üzerinde, basit tanımlamalar dışında, kapsamlı olarak

durmaması. İkincisi ise söz konusu kavramın, soyut fikirlerle tartışmayı teşvik edici olmaktan çok pratiği ilgilendiren bir mesele olarak algılanmış olabileceğidir. Bu çalışma, bu konudaki yetersizliği giderme iddiası taşımaktan çok, *gestus* kavramı üzerinde bir “yeniden düşünme” çabasıdır.

### Giriş

*Gestus* kavramı Brecht estetiğinin anahtar kavramlarından biridir. Ancak söz konusu kavram salt teknik bir terim olarak da ele alınabilir. Bu açıdan bakıldığında *gestus* yalnızca bir sahne buluşu olarak tanımlanmakla kalacaktır. Ancak, zekice bulunmuş tiyatral bir pratiğin ismi olarak okunduğunda, *gestus* kavramıyla ilgili önemli nitelikler ıskalanmış olur. Çünkü *gestus* kavramı, epik tiyatronun bütünlüğü içerisinde, kuramın diğer öğeleriyle bağlantılı olarak düşünülmelidir. Aynı sözler, Brecht estetiğinin bir başka önemli kavramı olan yabancılaştırma ile ilgili olarak da söylenebilir. Bu bakımdan, çalışmanın başında öncelikle epik tiyatro kuramının belli başlı özelliklerine, ayırt edici niteliklerine değinilecektir. Daha sonra *gestus* kavramı tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışılarak, epik tiyatro bağlamında nasıl bir estetik unsur oluşturduğu tartışılacaktır.

### Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu

Bertolt Brecht'in “bilim çağının tiyatrosu” olarak adlandırdığı epik tiyatro kuramı, gerçekçi<sup>1</sup>, yanılısıma dayalı, gerçeküstücü, naturalist, dışavurumcu vb. olarak adlandırılabilir tüm tiyatro biçimlerine karşı çıkar. Brecht kuramsal yazılarında, geleneksel ve statik bir çizgi izleyen bu tür tiyatroların, insanlığın can alıcı sorunlarına değinmediğini, tarihi değiştirmede büyük bir görevi olan “sanat”ın bu tiyatrolarda görevini yerine getiremediğini dolayısıyla çağın gereksinimlerine karşılık verebilecek ve dünyanın değişebilirliğinin gösterilebileceği yeni bir tiyatronun varlığının gerektiğini savunmuştur. Bu çerçevede epik tiyatro, özdeşleşme ve yanılısıma ilkelerine değil sahnede olup bitenlere yabancılaşarak olaylara eleştirel bir açıdan bakmayı örgütleyen ve seyircide duygusal bir yaşantı uyandırmanın aksine, soğukkanlı

<sup>1</sup> Brecht'in “gerçekçilik” (realizm) akımına tümünden karşı olduğu söylenemez. Brecht, genellikle gerçekçi olarak ele alınan birçok yazarın aslında gerçeklikten saptığı yönleri göstererek onlara eleştiri getirir. Ona göre gerçekçi yazar “okuyucuları buldukları dünyadan çekip alarak kendi dünyasında yaşatmamalı”, “gerçek konusundaki bilgisini salt duyuusal algılamalarından çıkarmamalı” ve “doğadaki yasallığı, sınıfsal çatışma, üretim ve çağın maddi-manevi gereksinimleri bakımından oynayacakları rolü açıkça ortaya çıkarabilecek şekilde sergilemeli”dir. “Ve yine gerçekçi yazar, şematizmle, ideolojiyle, ön yargılarla sürekli savaşıyor tüm yönünlüğü, nüansları ve devingenliği içinde gerçeği kavrar.” Bknz. Bertolt Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, ç: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, 1997, s.52

yargıların ortaya çıkmasını amaçlayan bir sistemdir. Dekordan müziğe ve oyun metnine, oyunculuktan dramaturjiye kadar epik tiyatronun hemen tüm öğelerinin bu amaç çerçevesinde örgütlendikleri göze çarpar. Oyuncu ve rol, izleyici ve sahne, sahne ve dekor arasında belirli bir uzaklık kurulur.

Epik tiyatro kuramını 1920'lerde geliştirmeye başlayan Brecht, kuramıyla ilgili temel fikirlerini *Üç Kuruluşluk Opera*, *Adam Adamdır* ve *Mahagonny* oyunlarına yazdığı açıklamalarda duyurmaya başlar. 1948'de yayınlanan *Tiyatro İçin Küçük Araç*, *Tiyatro Çalışması-1952*, *Epik Tiyatro Üzerine*, *Deneysel Tiyatro*, *Hurda Alımı* ve *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* gibi eserlerinde Epik Tiyatro kuramının temel ilkelerini belirler. (Şener, 1998: 265)

Brecht, epik tiyatro kuramını sanatsal yazılarının yanı sıra, yazdığı ve sahnelediği oyunlarla da pratiğe dökerek geliştirmiştir. Son yıllarında Epik kelimesinin daha çok belirli teknikleri akla getirdiğini düşünen Brecht, kuramının temelinde yer alan diyalektik anlayışı daha iyi vurgulaması amacıyla tiyatrosuna "diyalektik tiyatro" ismini vermeyi daha uygun bulmuştur. Ancak Brecht'in ismiyle neredeyse özdeşleşmiş bu tiyatro biçimi ve anlayışı, epik tiyatro adıyla yaygınlık kazanmıştır.

Epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü ortaya sermek, seyircinin bu konularda düşünce üretmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Epik tiyatronun yüklendiği bu siyasal sorumluluk, Piscator'un agit-prop tiyatrosundan ayrılır. Piscator'un seyircisi sahnede anlatılanlarla heyecanlanmaya ve belirli bir siyasal görüşü benimsemeye sürüklenirken, Brecht izleyiciyi heyecanlandırarak belirli bir görüşü dayatmak yerine, durumu ortaya koyan, açıklayan ve yeni sorular üreten bir sahne anlayışını benimsemiştir.

### **Aristotelyen Olmayan Tiyatro**

Brecht'e göre tiyatronun kökleri –genellikle kabul edildiği gibi- dinsel törenlere dayanmaktadır. Ancak tiyatro, bir sanat biçimi olarak varlığını dinsel törenlerden ayrılmaya borçludur. Ancak tiyatro bu bağımsızlaşmayı gerçekleştirirken ritüellerin iki işlevini de beraberinde taşımıştır: arınma ve haz alma. Aristoteles, tragedyanın acıma ve korku duygularını oluşturarak izleyicinin bu duygularından arınmalarını sağlaması gerektiğini ortaya atarak açıkça tiyatronun dinsel köklerine 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.

Aristoteles için, insanları kötü ve yanlış duygularından arındıracak en etkili sanat, dram sanatı, özellikle de tragedyaydı. Aristoteles'in bu düşünceleri, 20.yüzyıla gelinceye değin, temel niteliklerini koruyarak varlığını sürdürdü. Çünkü tarih boyunca sanatı bu doğrultuda, sağaltıcı ve arındırıcı yönünü öne çıkararak kullanmak egemen güçlerin işine geliyordu. Bu yüzden Brecht, kuramını Aristotelesyen estetiğin karşısına koydu ve epik / diyalektik tiyatrosunu bu doğrultuda geliştirdi.

Brecht, özellikle Aristotelyen tiyatronun burjuva sınıfının çıkarlarına uygun olduğunu ve bu yüzden de temelde Aristotelyen estetiğe uyan, buna karşılık gerçekçi yazdığını iddia eden yazarların bile olaylara "nesnel ve bilimsel" yaklaşımlarında daima bu çıkar ilişkisiyle koşullanmışlık bulunduğunu belirtir.

Aristotelyen tiyatronun iki önemli ögesi, *özdeşleşme* ve *katharsis*, Brecht'e göre izleyicinin sahnede olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiç bir zaman duyguya karşı değildir. O, "duygusal boşalım" karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki "duygu"nun, bilgisizlikten ortaya çıktıklarını düşünür. Oysa olumlu bir özdeşleşme, hiç bir zaman anlamayı önlemez. Brecht, bu yüzden saf bilgiden doğan duygudan yanadır.

Aristoteles'in tanımını yaptığı tragedyada, karakterlerden birinin taşıdığı trajik bir hata ya da işlediği trajik bir suçtan dolayı düzenin altüst olduğu görülür. Çatışma ve kargaşadan sonra hata aklandığında, huzura yeniden ihtiyaç duyulur ve denge yeniden kurulur. Dengeyle kastedilen şey, bir nevi 'status quo'yu yeniden inşa etmedir. Aristoteles'te dünyanın süreğen durağanlığa, mutlak ve ebedi huzura döneceği -ya da başka bir deyişle yetkin olana ulaşacağı- düşüncesi hâkimdir. Brecht ise, Marksist bir ideolojiden yola çıkarak, teatral bir gösterinin huzur ve durağanlıkla bitmeyeceğini göstermektedir. Aksine, ona göre topluma durağanlığını kaybettirmek, harekete geçirmek ve değişimi hızlandırmanın yollarını göstermek bir zorunluluktur. Aristoteles tiyatroyu, seyircinin 'kuraldışı' olandan arıtılması olarak görmektedir. Tam aksine Brecht, kavramları aydınlatır, fark edilmeyene dikkat çeker ve karşıtlıkları göstererek değişimi önerir. Önemli olan bireyin tutkularından arındırılması değildir. İstikrar, değişken bir toplum tarafından yıkılmalıdır.

Brecht, yazılarında gerçekçi tiyatrolarda bireyin merkeze alınmasını da eleştirir. Bu tür oyunlarda bireysel çekişmeler ve bireyin ruh durumu abartılarak ve gerçeklerden saptırılarak verilmektedir. Merkezdeki karakterin dışındaki

karakterlerin varlıkları ise bu başkahramana bağlıdır; “Ona rağmen” değil “onun için” vardır. Bütün bunların dışında Brecht’in eleştirdiği bir başka konu da karakter özelliklerinin belirlenmesinde daima “evrensel niteliklerin” göz önünde bulundurulmasıdır.

Burjuva tiyatrosunun gösterimleri daima çelişkileri yumuşatmayı, yapay bir uyum yaratmayı ve idealizasyonu hedefler. Koşullar sanki başka türlü olamazlarmış gibi sunulur... Herhangi bir çelişme varsa bile bu, daima ılımlı ve düzenlidir, asla şiddetli sıçramalarla gerçekleşmez; gelişmeler daima kırılmaz, kesin bir çerçeve içinde kalır. (Brecht, 1997b: 52)

Ona göre, burjuva tiyatrosu diye adlandırılan bu tiyatrolarda “dünyanın değişebilirliği” gösterilemez, aksine söz konusu dünyanın yeniden ve yeniden “uyumlu” hale getirilmeye çalışıldığı görülür. Sahnedeki karakterler ne çevre koşullarının etkisi (ve bu çevreyle olan bağlantısı) ne de karakterin sınıfsal konumu içerisinde ele alınmaktadır. Dolayısıyla karakterler, oyunda bir *gelişme* ve *değişme* göstermezler. Değişim olsa bile bu *psikolojik* düzeyde kalır. Oysa epik tiyatronun oyun kişileri donmuş, durağan değildir. Gerçek yaşamdaki gibi, değiştikleri, bir oluşum içinde geliştikleri seyirciye açık bir şekilde gösterilir. Toplumsal yaşamın değişebilirliği, bu yaşayan insanların değişimiyle gösterilir.

Bertolt Brecht, epik tiyatro için “bilim çağının tiyatrosu” tanımını kullanmaktadır. Brecht, bu tanım içerisinde toplumbilimi ve insanlar arasındaki ilişkileri maddeci diyalektik açıdan inceleyen bir tiyatroyu kastederek, çağın gereksinimlerini karşılayabilecek bir tiyatronun ancak böylesi bir bilimsellik içerisinde olması gerektiğini belirtmiştir.

Brecht’e göre insanlar, kendi toplumlarını yöneten, insanlar arasındaki ilişkiyi düzenleyen kuralları bilmemektedir. Bu bilgisizliğin sebebi de orta sınıfın toplum ilişkilerinin bilimsel olarak incelenmesinden tedirginlik duyması ve böyle bir incelemenin kendi çıkarlarını zedelemesinden endişe etmesidir. Bu noktada sanatın görevi, bilimin hedeflediği ilkelere ulaşmak olmalı ve nasıl ki bilim hergün ardarda yaptığı buluşlarla bize dünyanın ve doğanın bir “eleştirisini” sunuyorsa sanat da aynı hedefi gerçekleştirmelidir. Bilimdeki bu “eleştiri” daima gelişmeye ve değişmeye yöneliktir. Tabiat olaylarının ardındaki gerçekleri ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu gerçekler bilindikçe “olayları” kontrol altına almak kolaylaşacaktır. Eğer tiyatroyu “insanlar arasındaki ilişkileri” eleştiren bir sanat olarak tanımlıyorsak, bu sanat, bilimin “eleştirme” yöntemlerini kullanmalıdır. Bu eleştiri için bilmek ve tanımak önemlidir. Ancak o zaman toplumsal olayların ardında yatan gerçekler ortaya çıkarılabilir.

“Olayların ardındaki gerçekler” sözü Brecht için önemlidir. Brecht hem epik tiyatro kuramını, hem de oyun metinlerini bu ilke üzerine oluşturmuştur:

Sahne bilgi vermeye başladı. Petrol, enflasyon, savaş, toplumsal savaşım, aile, din, tahıl, et, pazar hepsi tiyatrodaki yansıtılabilecek konular oldu. Korolar, seyirciyi bilmediği gerçekler konusunda aydınlattı. Filmler tüm dünya olaylarından parçaları birleştirip gösterdi. Buna projeksiyonla istatistik bilgiler eklendi. Olayların arka planı sahnenin önüne getirildiği için insanların davranışları seyircinin eleştirisine açılmış oldu. Doğru ve yanlış davranışlar gösterildi. Halk ne yaptığını bilenleri de bilmeyenleri de tanıdı. Tiyatro felsefecilerin konusu oldu; dünyayı yalnız açıklamakla yetinmeyip onu değiştirmek isteyen felsefecilerin. (Şener, 1998: 271)

Epik tiyatronun bilimsel tarafı, gerçekçi-doğalcı tiyatronun bilimselliğinden farklıdır. Gerçekçi-doğalcı tiyatrodaki yansıtılan gerçeklik çok doğal, doğal olduğu ölçüde de mantıklı, inandırıcı ve değişmez gibi seyirciye sunulur. Bu sunum, izleyicinin gerçeğine ne kadar benziyorsa izleyici de sahnede olup bitenleri o kadar kabullenir.

Konuların seçimi ve işlenişleriyle ilgili olarak egemen sınıfların belli istekleri vardır. Bir örnek: arabacı Henschel ilk bakışta emekçi sınıfının çıkarını gözetken bir yapıt gibi görünürse de durum bunun tam tersidir. İlgili yapıtta burjuvazinin mülkiyet konusundaki düşüncelerinden yola çıkılır, bir insanın bu düşüncelere trajik bir biçimde kurban gidişi gösterilir ve böylece okuyucuda onların dünya durdukça duracak kategoriler sayılacağı duygusu uyandırılır. (Brecht, 1997b: 153)

Brecht, “doğal” olanın yadırgatıcı bir özellik kazanması gerektiğini, çünkü anlatılanların seyircide “pek doğal” nesnelermiş izlenimi uyandırmasının, onların anlaşılmasını engellediğini düşünmekteydi. “Doğal olan” yadırgatıcı bir şekilde ortaya serilebilirse, ancak bu yolla neden-sonuç ilişkileri gün ışığına çıkarılabilirdi. Brecht “Epik Tiyatro” başlıklı bir yazısında dramatik tiyatronun izleyicisiyle epik tiyatro izleyicisini karşılaştırır, bu karşılaştırmada iki tiyatronun seyirci üzerindeki etkileri ortaya serilmiş olur:

Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der : ‘Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleydim. –Eh, doğal bir şey. –Ve hep böyle olacak bu. –adamın durumu yürekler acısı, zavallı için hiç bir çıkar yol yok. –Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da doğal!. – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!’

Epik tiyatro seyircisi ise şöyle söyler : ‘-Bak, bunu düşünmemiştim işte. –Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip çok garip, inanılır gibi değil. –Ee, yeter artık!. –Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. –Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan’. (Brecht, 1997a: 30-31)

Bilim çağının tiyatrosu –epik tiyatro- yalnızca olayları ve onların ardında yatan gerçeği seyirciye sunmakla kalmaz, aynı zamanda bütün bunların değişebilir olduğunu da gösterir. Materyalist bir felsefeyi benimsemiş olan epik

tiyatro, tarihsel gerçekleri ele alır, insanın tarih içindeki değişimini göstererek, dünyayı değiştirelebilmek için olanakları ile tanıtır.

Brecht, izleyicinin sahnede olup bitenleri sağlıklı bir şekilde algılamasını ve anlamasını engelleyecek her türlü teatral tekniğe karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir. Bu doğrultuda, izleyicinin sahnede gerçekleşen olayları tüm boyutlarıyla kavramasına engel olan “özdeşleşme” kavramına karşıdır.

Hegel, asıl gerçek karşısındaki duyguların tıpkısını, insanın, uydurma gerçek karşısında da yaşayabileceğine dikkati çeker.(...) Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temelinde dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır.(Brecht, 1997a: 82-83)

### Yabancılaştırma

Bu noktada yabancılaştırma, seyircilerin, oyunlaştırılan olaylara, araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmalarını sağlayacak bir teknik olarak görülür.

Y-Efektleriyle amaçlanan, toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyrıp atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmaktır.(Brecht, 1997b: 26)

Brecht’e göre olayları “müdahale edilebilircesine ele almak” haz vericidir. Ama bu haz bilimden alınan bir hazza da benzer. Dolayısıyla yabancılaştırma, epik tiyatronun “bilimsellik” niteliğini destekleyen bir öge niteliğindedir. Çünkü ancak bu sayede, sahnedeki olgular incelenmesi gereken bir nesneymiş gibi seyirciye sunulabilmekte, izleyici de tıpkı bilim adamı gibi olaylara –uzaktan- yaklaşarak aynı nitelikte şaşkınlığa düşmektedir. Gerçek bilim adamları bizim olağan saydığımız olaylara şaşırarak bakmayı bilenlerdir. Eğer bir elmanın ağaçtan düşüşüne yabancılaşarak bakabiliyorsak, yerçekiminin varlığını keşfedebiliriz. “Bilim çağının tiyatrosu” da ele aldığı olaylara aynı tavırla yaklaşarak seyircinin bu tavrı paylaşmasını bekler. Ancak yabancılaştırma salt olarak “şaşırtma”dan ve ya “şok etme”den ayrılır.

Yabancılaştırma etkisiyle burjuva sanatının bir ögesi olan *defamiliarisation* (alışkanlık kırma, yadırgatma) yaklaşımı arasındaki temel fark, birincinin seyirciyi şok etmek ve onu şaşırtmak hedefinin ötesine geçme perspektifini taşımasıdır. Yabancılaştırma etkisinde, seyirciyi şaşırtmak kendi başına bir amaç değildir. Temel amacı, kapitalist hegemonyayı kırma ve sosyalist bir ilişki biçimi kurma yolunda bilinç kazandırmak olduğu için, amaca hizmet ettiği müddetçe kullanılan biçimler ve yöntemler her zaman değişebilir.(Arslan, 2001: 61)

Yabancılaştırmanın (Y-Efektinin) yaratıldığı en önemli öge oyunculuktur. Oyuncu sergilediği karakteri (olayı) sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırmalıdır. Oyuncu oynadığı karaktere karşı bir tavır sergileyebilir ve

bunu seyirciye buyur edebilir (örneğin doğrudan seyirciye seslenebilir). Bütün bunlar seyircide yadırgatıcı bir durum oluşturur. İzleyici, provaları önceden yapılmış bir oyunda olduğunu kesinlikle unutmaz. Oyunculuktaki yabancılaştırmanın işlevi bu noktada görülür, böylece özdeşleşmeyi ve yalnızca edilgen bir şekilde seyretmeyi sağlayan “dördüncü duvar” kırılmış olur.

Epik tiyatro’da yabancılaştırma yalnızca oyunculukta değil, tiyatronun tüm öğeleri için geçerlidir. Örneğin dekorasyon, mekânları “gerçek yaşamdakine” benzetme hedefli değil (çünkü bu bir yanılsama yaratacaktır) gerçeğin karakteristik bir ayrıntısını, olayla ilgili bir vurguyu gösterecek biçimde kullanılır.

Yalnızca doğayı köle gibi kopya eden dekor değil, yalnızca kimi karakteristik çizgiler bakımından fantastik sayılacak (stilize) dekor değil, simgesel dekor da tam anlamıyla bir yanılsamanın doğmasını sağlayabilir. Simgesel dekorla, Aristotelesci sayılmayacak tiyatronun gerçekçi karakteristik özelliklerinden oluşan dekorunu düpedüz birbirinden ayırmak zordur. (Brecht, 1994: 93)

Bu kullanım, hem o sırada sahnede gerçekleşen olayların farklı bir gözle görülmesini sağlayacak hem de tiyatro sanatının artistik gücünü içermiş olacaktır. Dekorasyon bir yandan olayların yadırgatıcı yanına işaret ederken, bir yandan da toplumsal gestusların sergilenmesini sağlar. Bu türden yabancılaştırma etmenine müzik de katılır. Müzik, “başlı başına bir sanat” olarak yer aldığı tiyatrodaki olaylara karşı tavrını dile getirir. Dramatik müzikte varolan, olayı destekleyici ya da olayın atmosferini veren melodiler, epik tiyatrodaki olaya yabancılaşmayı sağlayacak şekilde belirir ve öyküyü kesintiye uğratar. Nasıl ki dekorasyon bir “atmosfer” yaratmaya yönelik değilse, müzik de “atmosfere” karşı bir tavır alır ve sahnedeki söz konusu olay karşısında kendi tutumunu sergiler.

Daha önce de sözü edildiği gibi, epik tiyatro için önemli olan “olayların ardındaki gerçeği” ortaya çıkarabilmek ve bunu tüm çıplaklığı ve çelişkileri ile seyirciye sunmaktır.

Oyuncu yapıttaki görüşlerden tümünü önemli saymaz; bunlardan ancak yazarın gerçek dünya içindeki çıkarlarını açığa vuranlarına önem verir. Oyuncu yazarın çıkarlarını oyunun mekanizmasına bakınca görececek ve bunların tek kişi değil de büyük toplulukların hangi çıkarlarına benzerlik gösterdiğini ya da hizmet ettiğini (önemli olan bu çıkarlardır çünkü) ve hangi çıkarlarına ters düştüğünü belirleyecektir. (...) Yazarın dünyasına böyle önemli bir karşıt tutumla yaklaşan oyuncudur ki, onun dünyasının sınırlarını, biçimini ve yadsınabilirlik derecesini saptayabilir. Seyircinin ilgi ve dikkatine buyur eder bunları. (Brecht, 1994: 11-12)

Oyuncu, metnin öyküsünü yarım sayfada özetleyebilmelidir. Bu özet içerisinde yer alan olayları parçalara bölebilmeli ve parçalar arasındaki ilişkileri



incelemelidir. Bu ilişkiler öykünün toplumsal yönünü açığa çıkaracak böylece öykünün ilerleyişindeki önemli toplumsal nedenler ortaya serilmiş olacaktır. Bu türden bir çalışma, oyuncunun *gestus*larını belirlemesine de katkı sağlar.

Epik tiyatro kuramı seyircinin aydınlatılması, sahnedeki olaylar üzerinde düşünce üretmesi ve oyun esnasında aktif bir rol almasını hedefler. Epik tiyatro içinde geliştirilen yabancılaştırma, *gestus* ilkesi, tarihselleştirme, sahnenin yazınsallaştırılması, öğelerin birbirinden ayrılması vb. teknik ve yöntemler seyircinin belli bir uzaklıktan oyunu izlemesini ve sahnede anlatılanlar hakkında düşünce ve yargılar üretmesini sağlamak içindir. Epik tiyatrodaki seyircinin önemsenmesinin nedeni, onun “toplumcu” yanında görülür. Brecht, seyirciyi, Piscator gibi “kitlesel bir kimlikte” değil, “çelişik duyguları olan bireylerden oluşma” olarak tanımlar. Dolayısıyla oyunlarını seyircinin çelişkilerini de ortaya koyacak ve onu bu yolla bir değişimin ve gelişim sürecinin içine sürükleyecek şekilde hazırlar.

Brecht’in “Köşebaşı Tiyatrosu” (“Die Strassenszene”) başlıklı yazısı, epik tiyatrodaki oyuncunun temel niteliğiyle ilgili açıklayıcı bir yazıdır:

Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de onu anlatıcıdan başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin ve ya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsin. (Brecht, 1997a: 5)

Burada “köşebaşı” adı verilen sıradan bir sokak anlatısı ile epik tiyatro arasında koşutluk kurulur. Anlatıcı, izleyenlere olayı anlatırken “o anda gerçekleşiyormuş izlenimi uyandırmaz”, dolayısıyla da burada yanılsama yoktur. Yanılsama, “gösteri mükemmelliğine belirli bir sınır” konması yoluyla da engellenir. Köşebaşı sahnelerinin anlatıcısı, şoförü ya da yayayı, çevredekilerin dikkatini çekecek biçimde canlandırmaz, onların belirgin özelliklerini bazen jestlerle bazen de sözlerle açıklamakla yetinir. Bütün bunlarda anlatıcının bir hedefi vardır: kazanın nasıl gerçekleştiğinin ortaya çıkarılması. Bunun için, izleyicilerin bu konuda belirgin bir şekilde tavır alabilecekleri noktaya kadar anlatısını sürdürür anlatıcı. Gerçekte köşebaşı sahnelerinin tüm öğelerini içeren epik tiyatrodaki oyuncu anlatısında böyle bir hedefi belirler. Olayları ve olaylar içerisinde karakterleri yansıtarak, izleyenleri “büyüleyerek”, “başka bir yaşantının” içine sürüklemeyi amaçlar. O tıpkı köşebaşı anlatıcısı gibi, gösterinin mükemmelliğine sınır koyar. Bu sınır, gerçeklerin izleyici tarafından sağlıklı bir şekilde algılanmasını sağlayacaktır. Seyircinin duygulanmasını isteyen oyuncunun, bunu gerçekleştirebilmek için kendisinin de duygulanması gerekmez. Örneğin bir duygu olarak “korku”yu gösterecekse,

korkan bir kişinin başkaları karşısındaki davranışlarını göstermesi yeterli olacaktır.

Oyuncu gösterilen kişi değil, gösteren kişi olduğunu asla unutmaz ve unutulmasına da izin vermez.(Brecht, 1997b: 225)

Oyuncu sahnede biri gösterilen biri de gösteren olmak üzere iki ayrı kimlikle varolur. Bu noktada, gösteren ile gösterilen arasında belirgin bir çelişki korunmak zorundadır. Bu çelişki öyle bir şekilde sahneye getirilmelidir ki, hem seyirci bu ikili kimliğin (Gösterilen ve Gösteren) farkına varabilsin, hem de ortaya çıkarılan çelişkiler üzerine kafa yorabilsin. Bu ikilik üzerine Roland Barthes'ın izlenimleri şöyledir:

(...) çünkü Cesaret Ana'yı kör olarak götürürüz, dolayısıyla da onun göremediğini götürürüz. Cesaret Ana gerilip incelen bir öz olmuştur. O, bir şey görmez, ama biz onun aracılığıyla görürüz; olabildiğince çabuk inandırıcı olan şu dramatik açıklıkla algılayarak, kör Cesaret Ana'nın göremediği ve çaresi mevcut bir kötülük olan şeyden suçlandığını anlarız. Böylece tiyatro biz seyircilerde kesin bir çift kişilik yaratır: Hem Cesaret Ana, hem de onu açıklayan kişiler oluruz; Cesaret Ana'nın kör oluşunu paylaşıyoruz ve bizzat bir kör oluşu götürürüz; savaşın alın yazısına bağlanıp öylece duran oyuncular ve bu alın yazısının yutturmaca olduğunu açığa vurmaya itilen özgür seyirciler oluruz.(Barthes, 1995: 62)

### **Gestus Kavramı**

Gestus, Epik tiyatro kuramı içerisindeki kavramlar arasında başat bir konumda bulunmasına rağmen gerek Brecht'in yazılarında gerekse epik tiyatro üzerine kuramsal yazılar yazan başka yazarların çalışmalarında yabancılaştırma kavramına daha fazla önem verilmiş ve *gestus* üzerinde yeterince ayrıntılı olarak durulmamıştır. Bunun bir nedeni *gestusu* salt teknik ya da uygulamayı ilgilendiren bir mesele olarak ele almaktan kaynaklanıyor olabilir. Son kertede *gestus* kavramı epik tiyatronun diğer kavramlarından bağımsız ele alınamaz. Kabaca bir bakışla bile *gestus* kavramının, tarihselleştirme, yabancılaştırma efekti, sahnenin yazınsallaştırılması, episodik anlatım, eylemin kesintiye uğratılması, yanılısamanın kaldırılması gibi epik tiyatronun diğer nitelikleriyle göbek bağı olduğu görülebilir. Bu durum *gestus* kavramını tanımlamanın hem kolay hem de bir o kadar güç olduğunu gösterir.

Epik tiyatro jeste dayanır. (...) Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir.(Benjamin, 2000: 17)

Walter Benjamin, epik tiyatronun tanımı itibarıyla jestsel olduğunu söyler. Bu, anlatıma dayanan bir tiyatronun özü bakımından jestlerden oluşması gerekliliğinin altını çizen bir ifadedir. Ancak burada *jest* kelimesi ile *gestus* arasında bir ayırım olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü Brecht, *jest* ile *gestus*

kelimesi arasında özellikle bir farkın altını çizer. Bu amaçla *jest*'in epik tiyatrodaki farklı oluş ve işleyiş biçimini özellikle belirtebilmek için *gestus* kelimesini -Latince'den- türetmiştir. (Ferran, 2000: 7)

Brecht'e göre üç tür *jest* vardır. Birincisi, toplumdan topluma değişiklik arz eden bedensel göstergeler ("Evet" ya da "hayır" gibi kelimeler yerine geçen baş sallamaları vb.). İkincisi, nesne ya da olayları betimleyici *jestler* (bir masanın büyüklüğünü ya da bir uçağın yere düşüşünü anlatan *jestler*) ve son olarak da belirli ruh durumlarını (küçümseme, merak, çaresizlik vb.) anlatan *jestler*. Brecht, *gestus* kavramını bu anlatılanlardan farklılaştırır:

*Gestus* deyince, birbirinden alabildiğine değişik *jestler*le sözlü anlatımlardan oluşup bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir konuşma görüşme, bir savaş vb. 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 vb. gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir *jest* ve sözler bütünü ya da memnurluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır. (Brecht, 1997b: 138)

Burada *gestusların* sıradan *jestlerden* fakına ilişkin altı çizilen özelliği, bir gösterge olarak *gestusun* gönderme alanının mutlaka toplumsal bir ilişki içermesidir. Benjamin de *gestusların* günlük yaşamdaki *jestlerden* farkına ilişkin önemli bir niteleme ortaya koyar. Ona göre *gestusların*,

(...) sokaktaki adamın eylem ve çabalarının tersine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır. (Benjamin, 2000: 17)

Benjamin *gestusların* bu "kapalı doğasını", tavırların diyalektik bir özelliği olarak tanımlar. Buradan yola çıkarak, günlük yaşamda bir kişinin hareketlerini ne kadar kesintiye uğrattıysak o kadar çok *jest* elde edebileceğini belirtir. Sahnedeki eylemlerin kesintiye uğratılması, epik tiyatro için, bu açıdan önemlidir.

Brecht, 1932'de kaleme aldığı "Gestus Müziği" başlıklı yazısında "toplumsal *gestus*" kavramından söz eder ve sıradan el kol devinimleri ile *gestuslar* arasındaki farkı bir kez daha vurgular:

Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal *gestus* olmaktan uzaktır. Ama (...) kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme toplumsal *gestus* değerini içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin. (Brecht, 1997a: 141-142)

Burada verilen örnekler, epik tiyatrodaki kullanılacak toplumsal *gestuslara* ilişkin açıklayıcı örneklerdir. Bir *gestusun* "toplumsal" olabilmesi için, ilgili *gestusun* toplumsal olaylarla bağlantılı olması ve söz konusu olaylar üzerinde seyircinin yargılara varmasını sağlaması gerekmektedir. Brecht'e

göre toplumsal *gestus*, ele aldığı olayı, eleştiri, ironi ve propaganda unsurlarıyla donatır. Hitler dönemindeki büyük ve görkemli kitle yürüyüşlerinden verdiği örnekte, bu yürüyüşlerin sahne için boş bir *gestus* oluşturacağını, ancak söz konusu yürüyüş ölümlerin üzerinden gerçekleştirildiğinde “faşizmin toplumsal gestusu”nun ortaya çıkacağından söz eder.(Brecht, 1997a: 143)

(...) hem sergilenen olaylar, hem sergileyiş biçimi, seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkân versin, hatta onun böyle bir tutum takınmasını örgütleysin.(Brecht, 1997a: 56)

Dolayısıyla *gestus*ların varlığında birbirine bağlı iki koşul ortaya çıkar. Birincisi *gestus*ların toplumsal bir niteliği barındırması, ikincisi ise söz konusu *gestus*un seyircide eleştirel bir perspektifi örgütlemesi gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında *gestus* kavramı epik tiyatro sisteminin bir başka ögesiyle, yabancılaştırma (Y-Efekt) ile temas halindedir. Brecht, yabancılaştırma efektinin oluşturulmasında tekniklerden biri olarak “*gestus*ların yabancılaştırılmasından” da söz etmiştir.<sup>2</sup>

*Gestus*, epik tiyatrodaki oyuncunun somut olarak göstermesi gereken şeyi tanımlar. Daha açık bir deyişle bir karakterin birine ya da bir şeye karşı hem tavrını hem de bu tavrın nedenlerini açığa çıkarır. Burada tamamıyla toplumsal ilişkiler ve ya durumlar söz konusudur.

Bildiğimiz gibi, Brechtien *gestus* (...) cinsiyete özgü (sex-specific) bir kavram değildir: Cesaret Ana bir bozuk parayı ısrarak onun sahte olup olmadığını test ederken, jestlerinde dişil ya da eril özelliği olarak hiçbir unsur barındırmaz. Bütün bunların, bir satıcının davranışlarını açığa çıkardığı varsayılır. (Pavis, 1999: 183)

Toplumsal olanın vurgulanmasının yanı sıra ikinci özellik olarak, *gestus*lar oyuncunun, karaktere ilişkin çelişkileri seyircilerin eleştirisine sunmasına olanak sağlar. Bütüncül olarak bakıldığında ise metnin toplumsal ve ideolojik arka planının açığa çıkarılmasına yol açar. Açığa çıkarma (clarification), *gestus*un en önemli niteliklerinden biridir. (Macleane, 2001: 91) Bir rolün provasında, rol kişinin en küçük davranışlarının bile ardında yatan sınıfsal ve ideolojik nedenler ortaya çıkarılmaya ve *gestus*lar yoluyla sergilenmeye çalışılır.

(...) *gestus*'lara odaklanmak, Brecht'in epik tiyatrosunun asli öğelerinden biri olarak nitelendirildiği şekilde, oyuncunun karakterin davranışlarından yola çıkması

<sup>2</sup> *Gestus*'u yabancılaştırmada oyuncunun kullanacağı yöntem onu mimikten ayırmaktır. Bunun için oyuncunun yüzüne bir maske geçirip aynanın karşısında kendini incelemesi yeterlidir. Oyuncu aynanın karşısında takındığı tavrı birazını alarak oyununa katar. *Gestus* ve ses tonlarında seçme yapılırken doğruluğun yitirilmemesine özen gösterilir; stilizasyona kaymaktan kaçılır. Bknz. Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 192

anlamına gelir. Davranışlar bir kişiyi tanımak ve onu belli bir uzaklık gerisinden sergilemek açısından kilit öneme sahiptirler, çünkü, kişiliğin sahip çıktığı ya da inandığı değerlerin, daha doğru bir deyişle onun "ideolojisi"nin açığa çıkmasını sağlarlar.(Karaboğa, 2005: 218)

Açıkçası gerçek düşünce ya da ideolojiler, somut varlıklarını, bireylerin toplum içindeki somut pratiklerinde açığa vurur.

(...) çünkü hangi toplulukta olursa olsun, başkaları karşısında açığa vurduğu davranış ve eylemlere bakılarak değerlendirilir tek kişi ve yine tek kişi başkalarını nasıl etkileyeceğini onların yüzünden anlar. Yalnız varolmak yeterli değildir; bir insanın karakterini yapan, onun gördüğü işlemdir. Böyle bir amaç güden oyuncu, duygu ve düşüncelerin dışavurumundan çok jestler üzerinde durur.(Brecht, 1994: 29)

Dolayısıyla epik tiyatro oyuncusu, rol kişinin inşasında onun ruhsal özelliklerine, içsel yaşantısına değil *gestuslarına* odaklanır. *Gestus*, somut kavramlar haline getirilmedikçe, metafizik, psikolojik ve bilinç dışı olanı, içermez. (Maclean, 2001: 81)

### ***Gestusların İnşası***

*Gestuslar*, metin okumasından sahne provalarına kadar birçok aşamada uygulanan çeşitli yöntemler sayesinde açığa çıkarılır. Bu yöntemlerden ilki Brecht'in "Adım adım ilerleme (Tümevarımsal yöntem)" adını verdiği inceleme sürecidir. Burada oyuncu rol kişisiyle ilgili bilgileri oyun metninde sahne sahne ilerleyerek ortaya çıkarır.

Brecht "*Tiyatro İçin Küçük Organon*"da metin okuma yöntemiyle *gestusların* ortaya çıkarılmasına bir örnek verir. *Organon*'un 63. maddesinde "*Galilei'nin Yaşamı*" oyununda belli başlı sahnelerle ilgili sorular ortaya koyarak metnin ardında yatan fikirleri, karakterlerin çelişkilerini ve dolayısıyla oyuncunun olası *gestuslarını* tespit etmeye çalışır:

(...)Maaşının artırılması için Galilei'nin yaptığı başvuru geri çevrilmiştir; üniversite, ilahiyat alanındaki çalışmaları için ödediği parayı fizik kuramları için ödemeye yanaşmamaktadır pek, bilimsel araştırma düzeyini yeterli bulmadığı Galilei'den ortaya günlük yaşam için yararlı bir şeyler bulup koymasını istenmektedir. Çalışmasını karşı tarafa buyur ediş tarzından Galilei'nin geri çevirmelere, azarlanıp paylanmalara alışık olduğunu görebilirsin. Kurator (üniversitenin mali ve hukuki işlerinden sorumlu memur) Venedig Cumhuriyeti'nin bilimsel araştırmalara pek fazla para ayıramasa da, bilginlere çalışma özgürlüğü tanıdığına dikkatini çekince, Galilei, dolgun bir maaşın sağlayacağı boş vakit olmadıktan sonra tek başına özgürlüğün pek bir işine yaramayacağını söyler. Bu noktada Galilei'nin sabırsızlığını pek despotça bulmazsan iyi edersin, yoksa yoksulluğuna gereken önem verilmemiş olur. Çünkü az sonra kafasından böyle düşünceler geçirdiğini görürsün ki, bir açıklamayı gerektirir bunlar: bilimsel doğruların yer aldığı yeni bir çağın müjdecisi olan bu kişi, teleskopu kendi icadı gibi karşısındakilere buyur ederek Cumhuriyeti dolandırıp para

sızdırmayı aklından geçirmektedir. (...) Ama ilerleyip ikinci sahneye geldin mi görürsün ki, içerdiği yalanlardan ötürü yüz kızartıcı bir konuşmayla icadı Venedig senatosuna satan Galile, kazanacağı parayı neredeyse unutmuş, çünkü bu arada teleskopun askeri önem dışında astronomi açısından da önem taşıdığını saptamıştır. (Brecht, 1994: 37-38)

Brecht'in bu örnek okumasında da açıkça görülebildiği gibi, "adım adım okuma" ilerleme metodu, sıradan bir metin okuma ve anlama deneyimi değildir. Burada amaç, öncelikle oyuncunun Brecht'in "Gestus malzemesi" olarak adlandırdığı *fabel*'e egemen olmaktır. Bu noktada *fabel* kavramını açmak gerekiyor. Genellikle Türkçeye "öykü" olarak çevrilen *fabel*, Brecht'in tanımlamasına göre öyküden farklıdır. Nasıl ki *jest* ile *gestus* arasında bir fark varsa, aynı türden bir farklılık bu ikisi arasında da bulunur. Fabel, anlatımın baştan sona ana hatlarıyla sıralanışı ya da operalarda seyirciye verilen kılavuzlardaki gibi özetlenmesi demek değildir. Brecht'in tanımıyla *fabel*, "gestus kapsamına giren tüm olaylardan örülen kompozisyonun bütünüdür." (Brecht, 1994: 39) Yukarıdaki alıntıda gördüğümüz üzere, tartışılacak, eleştirilecek ve değiştirilebilecek olan her şey oyuncu için bir *gestus* malzemesidir. Dolayısıyla bu malzemeler bütünüdür *fabel*. Deyim yerindeyse *gestus*ların partisyonudur.

Oyuncu bu okuma yöntemiyle oyunun *fabel*'ine hâkim olurken, örnekte gördüğümüz gibi "tartışılır, eleştirilir ve değiştirilebilir olan"a dikkatini verir. Her yeni sahnede karakterin bir önceki sahnedeki tutum ve davranışlarıyla örtüşen ya da çelişen noktalarını tespit eder ve bunları belleğinde not eder. Oyuncunun bizzat kendisi de karakterle çelişen düşüncelerini bunlara ekler. Böylece sahneleme esnasında bütün bu çelişkileri seyircilerin yargısına açık bir şekilde sunabilecektir. Provalar sırasında, oyuncunun metin okuma sırasında kaydettiği noktalar icra edilir. Oyuncu, metni okurken kendisinin karakterle çelişen düşüncelerini veya ilgili karakterin kendisini şaşırta davranış ve sözlerini, aynı şaşkınlığı koruyarak göstermeye çalışır. Bu konuda, Hector Maclean'ın, "Gestus in Performance" adlı makalesinde, Hans Bunge'nin gözlemlerinden aktardığı bir olay somut bir örnek olabilir. Bunge, 1953 yılında Berliner Ensemble'nin *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun 2. sahnesinin prova çalışmalarını aktarmaktadır. Bu sahnede Gruşe, çocuk için İhtiyar'dan süt ister ancak İhtiyar süt karşılığında fahiş bir fiyat talep etmektedir. Bunge, buradaki eylemlerin her iki karakter için de doğal bir nedenden kaynaklanmadığının altını çizer. Gruşe'nin "annelik" tutumu da İhtiyar'ın "kötü"lüğü gibi doğal değildir. Olaylar onları bu şekillerde davranmaya itmektedir. Ortalıkta evleri yağmalayan askerler kol gezmektedir, hatta İhtiyar'ın bir keçisini alıp götürmüşlerdir. Bu

yüzden İhtiyar'ın çok az sütü kalmıştır. Bunge, İhtiyar'ı oynayan oyuncunun kapıyı önce hafifçe aralamasının nedeni olarak bu durumu gösterir. Eğer gelen kişi (Gruşe) yalnız değilse hemen kapıyı kapatacaktır. Oyuncu sütü satmaya karar verince (tabii ki pahalı olarak) kapıyı kapatmaz. Gruşe'nin peşinden giderek çocuğa süt verişini izler; bu seyir esnasında bir yandan Gruşe'ye sempati duymakta bir yandan da gözünü süt tasından ayırmamaktadır. Bu durum *Mehrschichtigkeit* (çok katmanlılık) olarak adlandırılır. (Maclean, 2001: 87-88) Oyuncunun *gestus*ları bu türden çelişkili durumları da aynı anda gösterebilmelidir.

Provalarda uygulanan bir başka teknik de Brecht'in “-medi de tersine – di” olarak isimlendirdiği yöntemdir. Burada oyuncu, karakterin söz ve davranışlarının tam tersini düşünerek oynamaya çalışır.

Bu teknik vasıtasıyla amaçlanan, oyuncunun karakterin eylemleriyle empati ilişkisine girmesinin önüne geçmektir. Diğer taraftan oyuncunun bu yolla biçimlendiği söz ve jestler sahneleme sırasında da alıkonularak, seyircinin de benzer bir tutumu benimseyebileceği varsayılır. (Karaboğa, 2005: 198)

Bir başka teknik de sahne direktiflerinin ve açıklamalarının (*didaskali*) hatta bizzat oyuncunun ilgili sahnenin içeriğiyle ilgili üreteceği nitelermelerin dile getirilmesidir. Örneğin oyuncu repliğinden önce şöyle diyebilir: “Bunun üzerine daha da şaşırarak şöyle bir soru sordum:”

Böylece bütün bu teknik uygulamalar sayesinde oyuncu oynadığı rol ile özdeşleşmenin önüne geçer ve rolün yanında kendi oyuncu kimliğini koruyarak rol karakterinin davranışlarını seyircinin eleştirisine sunar.

Daha önce *gestus*un niteliklerinden biri olarak, oyuncunun kendi karakteri ile diğer karakterler arasında kurduğu toplumsal ilişkinin gösterilmesini saymıştık. *Gestus*, bu sayede sosyal boyutları içinde bir karakteri bütün olarak görmemizi sağlar. Ancak provalar esnasında oyuncunun bu ilişkileri karmaşıklığı ve çelişkileri içerisinde somutlaştırabilmesi kolay değildir. Bunun için öncelikle genelleştirmeler, soyutlamalar ve basitleştirmelere başvurulur. Bununla beraber oyuncu belirsiz, soyut ve metafiziksel bir çerçevede kalmamalı, somut olanı gösterebilmelidir. (Pavis, 1999: 178)

### “Puntila” ve “Cesaret Ana” Örnekleri

Berliner Ensemble'ın, sahnelediği oyunlara ilişkin rejî açıklamalarının yer aldığı “Tiyatro Çalışması” kitabında oyuncuların ürettiği birçok *gestus* örneği bulunmaktadır. Burada söz konusu kitaptan iki örneği, *Bay Puntila* ve

*Uşağı Matti* ile *Cesaret Ana* oyunlarından iki sahneyi alıntılacağız. Bu örnekler, *Gestus* kavramının daha da somutlaşmasını sağlayacaktır.

### **Ringa Ziyafeti (*Bay Puntıla ve Uşağı Matti*)**

Ağa ile uşak, başrahibe ile aşçı, ağa kızı ile hizmetçi, bir de yargıç, bir de başrahip, nişan töreninin ziyafet sofrasında yan yanalar. Mülk sahibi kafayı bulup, sarhoşluk keyfinin devamı için sınıf karşıtlığını aradan kaldırıncaya Puntıla çiftliğinin görünümünü budur.

(...)

Matti ayağa kalktı. Bir elinde gümüş tepsi, ringa balığını kuyruğundan tutup kaldırdı. Şu anda efendi ile hizmetkârı ayırt edebilmek için artık giysilerine bile bakmak gerekmiyor. Onların ringa balığına bakışları yeter bunun için. Efendilerin ringa balığına bakışı gibi, çalışanlar da kızarmış bir istakozaya öyle bakacaklardı herhalde.

(...)

Servis başlar.

(...)

Puntıla, parçayı istekle alır; bir araştırmacının, yeni keşfettiği bir toprağa ayak basması gibi bir merakla. Ringa ona en azından istirdide gibi görünmektedir.

Hizmetçi kız Fina, kendisine kibarca sunulan ve tadını ezbere bildiği ringayı sükunetle yemeğe koyulur.

Başrahip'e çatalı soğuk uzatır Matti, onun Pazar vaazlarında takındığı sıkıntılı tavir gibi. Rahip efendinin yeyişi sıkıntılı ve tiksintilidir.

Aşçı Laina'nın, uzun yaşamı boyunca Fin çiftliklerinde sürüyle ringa pişirmek ve tüketmek durumunda kalmış olduğu gözden kaçmaz.

Başrahibe, öfkeyle reddeder. Yüzünü buruşturarak dönmesinin nedeni belli ki burnuna uzatılmış o "pis şey"dir

(...)

Oysa Eva, sınavı pekiyi ile geçer. Ringayı biraz da merasimle kabul eder. Sevgilisinin bir armağanı olarak sevgi dolu bir gülümsemeye alır onu ve epey anlayışlı biçimde yer. (Berliner Ensemble, 1994: 39-40)

Görüldüğü üzere, karakterler yalnızca bir eylemi –Ringa balığını yemeyi- göstermekle yetinmemektedirler; aynı zamanda hem sınıfsal konumlarını hem de sahnenin alt-metnine ilişkin göstergeleri seyirciye ifşa edecek şekilde tavırlar da takınmaktadırlar. Burada ikili ilişkilere özgü *gestus*lar da dikkati çekmektedir. Matti'nin Rahip'e servis yaparken takındığı tavır ile Eva'nın balığı kabul edişi, söz konusu karakterler arasındaki ilişki biçimini ve niteliğini de göstermektedir.

### **Gerçekçilerin Bulguları (*Cesaret Ana ve Çocukları*)**

Köylülere Kattrin'in ölüsünü gömmeleri için çantasından para çıkarıp verirken, madeni paralardan birini düpedüz mekanik bir biçimde hemen gene çantasına



koyuveren Weigel'in bu oynayış üslubunun etkisi nereden kaynaklanıyor? Satıcı kadının, tüm acısına karşın, hesabı unutmadığını –parayı kazanmak kolay değil- gösteriyor Weigel. Şu ya da bu koşullar altında oluşan insan doğasıyla ilintili bir bulgu olarak gösteriyor bunu. Küçük bir ayrıntı ama bulgulamanın gücünü ve anidenliğini taşımakta. Alışılmışlık yığını içinden hakiki olanı bulup çıkarmak, biricik olanı dikkat çekici biçimde genel olana bağıntılamak, büyük bir süreç içinde özellikli olanı yakalamak, işte gerçekçilerin sanatı bu. (Berliner Ensemble, 1994: 138)

Bu sahne *gestus* konusunda verilen örneklerin başında gelir. Brecht'in açıklamalarından da net olarak anlaşıldığı gibi, burada Cesaret Ana'yı oynayan Weigel'in sahneye eklediği ufak bir buluş, rol karakterinin çelişkili durumunu seyirciye buyur eder. Weigel'in bu *gestusu*, aynı zamanda seyircinin duruma yabancılaşmasını sağlar. Bu sahnede “olağan” olan, Cesaret Ana'nın kızının ölümünden duyduğu acıdır. Ancak köylüye para vermek için belindeki çantasına yönelirken hafifçe arkasını döner ve çantadan çıkardığı iki madeni paraya bir süre baktıktan sonra birini geri koyar. Cesaret Ana, “acı”ya rağmen “tüccar”lığını bırakmamıştır.

Her iki örnekte de karakterlerin toplumsal ve sınıfsal durumlarının, oyunun bütününe ve sahnenin söylemine ilişkin anlam katmanlarının ortaya çıkarıldığını açıkça görüyoruz. Özellikle Weigel'in Cesaret Ana'sı, çelişkili bir durumun, yukarıda bahsi geçen “çok katmanlılığın” sergilenişine somut bir örnek oluşturuyor.

### Sonuç

Bütün burada anılan örnekler göz önüne alındığında, *gestusun* salt bir “sahne buluşu” olduğu, gösteriyi estetize etmenin ötesine gidemediği iddia edilebilir mi? Başka anlayış ve dünya görüşüne sahip tiyatrolarda da benzeri oyunculuk izlerine rastlanamaz mı? Yalnızca *gestus* olgusu ele alınırsa bu soruları en azından sormak haklı görülebilir. Ancak başta da belirttiğimiz gibi epik tiyatroyu bir bütün olarak ele almak önemlidir. Epik tiyatronun oyunları ele alış biçiminin belirli bir dünya görüşünden kaynaklandığını unutmamak gerekir. *Gestus* kavramının sahneyi estetikleştirdiği, izleyici için bir haz kaynağı haline getirdiği muhakkak. Ancak onu farklı kılan şey, olayları tüm yönleriyle –taraf tutmadan- izleyiciye “buyur etmesi”dir. “Toplumsal olan”, bu farklılık için anahtar niteliğindedir.

**KAYNAKÇA :**

- Barthes, Roland**, (1995) *Yazarlar ve Yazanlar*, çev.: Erol Kayra, Ekin
- Benjamin, Walter** (2000) *Brecht'i Anlamak*, çev.: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları
- Brecht, Bertolt** (1997a) *Epik Tiyatro*, çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi
- Brecht, Bertolt** (1997b) *Sanat Üzerine Yazılar*, çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi
- Brecht, Bertolt** (1994) *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi
- Brecht, Bertolt** (Berliner Ensemble) (1994), *Tiyatro Çalışması*, çev.: Yılmaz Onay, MitosBOYUT
- Ferran, Peter**, (2000) "The Threepenny Songs: Cabaret and the Lyrical Gestus", *Theater*, sayı:30-3, Duke University Pres, s: 5-21
- Karaboğa, Kerem** (2005) *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005
- Maclean, Hector** (2001) "Gestus in Performance Brecht and Heiner Müller", *New Essays on Brecht / Neue Versuche über Brecht*", *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 26*, Ed. Maarten van Dijk, University of Wisconsin Press
- Pavis, Patrice** (1999) "Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre", *Brecht 100 <=> 2000*", *Das Brecht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24*. Ed. Maarten van Dijk. University of Wisconsin Press
- Şener, Sevda**, (1998) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost yayınevi