

ÖĞRETİ OYUNU DÜŞÜNCE VE ÖNLEM

THE IDEA OF LEARNING-PLAY
AND THE MEASURES TAKEN

SÜREYYA KARACABEY*

Özet

Brecht'in öğreti oyunları, öğretme ile öğrenmenin iç içe geçirilmesini hedefler. Verili reçetelerin dışında kalan çözümlere ulaşabilmek için, akışkanlığı olan tarihi, nehrin içinde kalarak anlamak gerekir. Bu inşa yeri olarak estetik düşüncesine, oluşum halinde eleştiri düşüncesini ekler. Brecht'in en çok tartışılan öğreti oyunu, Önlem aracılığıyla, dinamik bir eleştirinin yapısal olarak nasıl kurulduğu sorusu yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Abstract

Brecht's Learning-Plays (Lehrstück) aim at building teaching and learning in one another. Grasping history in flux is only possible by remaining in the river. Thus will one reach solutions not written in ready-made prescriptions; thus will critical thought-in-being be linked to the aesthetic thought-in-construction.

The objective of this paper is searching for the answer to the question how a dynamic critical approach is built structurally, through Brecht's most disputable Learning-Play The Measures Taken (Die Maßnahme).

* Okutman, Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

Brecht'in 1926-1933 yılları arasında üzerinde çalıştığı öğreti oyunları (Lehrstück), pedagojik hedefinden dolayı, izlenmek için tasarlanmış tiyatro oyunlarından farklı bir kategoride değerlendirilir ve bu "küçük" oyunların, azaltılmış bir dil aracılığıyla sunumunu yaptığı tartışma, politik mücadelenin yönüne ait sorulara temellendiği için de tarihin Marksist düşünce doğrultusunda özgürleşmesi projesinin taraftarlarına yöneltilmiş sorular olarak kabul edilebilir. Öğreti oyunu, propaganda amacı gütmeyen, sürecin ortak bir akıl yürütmeye tartışılmasına odaklanır, bu tartışmanın hedef kitlesi ise genel bir seyirci değildir. Bu düzlemde öğreti oyunları, sınırlandırılmış bir izler-kitleyi edimciler olarak görüp kavradığı için oyunlarda gösterimsellik ilkesi ikincil bir boyuta taşınır ve Brecht'in epik oyunlarından uzaklaşır. Bu yazının amacı, *Önlem* oyunu aracılığıyla öğreti oyunu düşüncesinin tarihsel boyutlarını kavramaya çalışmaktır.

Yazıldığı günden beri, "iki değerli" yapısından dolayı uzlaşmaz yorumlara yol açan *Önlem*'i geleceğin tiyatrosu olarak gören Brecht'in söylemek istediği nedir ? *Önlem* yalnızca politik içerikten dolayı önemli değildir; aynı zamanda süreç olarak tiyatro düşüncesini, estetiğin inşa yeri olarak kavrayan Brecht'in . bu bakışına paralel olarak eleştirinin de oluşum halinde belirişine yapısal bir model sunması açısından da önemlidir.

Brecht tiyatrodaki diyalektik materyalizmin yöntemini sahneye uygulamaya çalışırken, Klaus Völker'in de belirttiği gibi Marksizm onun için bir "iman sorunu" olmamıştır; Marksizm Brecht için bir öğretiler, içeriğini diyalektiğin, biçimini ise sınıf mücadelesinin oluşturduğu bir öğretiler.¹ Epik oyunlarında seyirciye, yaşanan dünyanın negatif bir biçimini klasik dramın negatif yoldan kavranışı içinde gösterirken, dünyanın olumsuzlanması ile bu dünyanın ifade biçimi olan dram anlayışının olumsuzlanması bir ve aynı şey haline gelecektir. Onun tiyatrosu her şeyden önce bir olumsuzlamadır, diyalektik bir hamleyle- sahnede yıkılan tarihsel süreçte düzelebileceğinin imasına sahip bir olumsuzlamadır.

¹ Klaus Völker: "Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft." *Massnahmen, Theater der Zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen. 1998. s.15.

Toplumsal deneyimin parçalanarak aşılabileceğini estetik deneyimi parçalayarak gösteren bu akıl yürütmenin yüklendiği eş-

ÖĞRETİ OYUNU DÜŞÜNCEİ VE ÖNLEM

tiri, estetik form içinde toplumsal-tarihsel gerçekliklerin içeriklerini yansıtan ve bu içeriklerin doğrulanması ya da yanlışlanması biçiminde gerçekleşen bir eleştiri olarak kavranamaz.² Politik olan estetiğe dışsal bir akıl yürütmeye dahil edilmemiştir, birisi, ötekini incelemeyi, -politik ve estetik- ikisi de aynı deneyimin parçaları olarak monte edilir ve üretici bir eleştirinin doğum yeri olarak sahne, seyirciye şeylerin doğasında varolduğu düşünülen sabitlerin “sahte evrenseller” olduğunu gösterir. Değişimin, kesintisiz bir değişimin her şeyi içine aldığı bir akışta, hiçbir bilgi sonsuza kadar dayanıklı değildir.

Bir süreç olarak tiyatro fikrinin Brecht için önemi, salt estetik düzlemde kavranamaz, süreç, kapalı bir çember değildir, düzeltilebilecek, müdahale edilebilecek ve hep yeniden çalışılabilecek bir alana işaret eder. “Bir oyun” der Brecht, “ancak eleştirilerden sonra gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra iyi olabilir.” İyiyi ulaşmak içinse durmadan çalışmak, eleştirmek, eleştirileri dinlemek ve düşünmek gerekir.. Bu bakış, tarihi ve toplumu içine aldığı doğal olarak her türlü bilgiyi de kapsayacaktır. Öğretmek ve öğrenmenin birliği gerçekleştiğinde; öğretmeye kalkışan, öğrenmeye açık olduğunda, bilgi, akışın içinde, oluşum anında kavranan dinamik bir üretime dönüşecektir. Bu yüzden Brecht, “nehirde” kalmanın zorunlu olduğunun farkındadır, nehir kimi şeyleri sürükler, kimi şeyleri de yok eder. Öğretmek isteyen öğretmeye de aynı akış için de bakmayı kavramalıdır. Bütün bunlar öğretme oyunu modelinin düşünsel arka planını oluşturur. Brecht 1920’li yıllarda “öğretmen” sözcüğüyle özel bir biçimde ilgilenmeye başlar ve aynı yılın sonlarında da ilk öğretme oyununu oluşturur.

Kendi gelişimine yardımcı olmuş isimleri öğretmenleri olarak nitelerken, kendini de öğrenci konumuna yerleştirir: “Lion Feuchtwanger, Frank Wedekind, Karl Valentin, Alfred Döblin; Karl Kraus ve Sergeij Trejakow” öğretmenleridir, ayrıca Fritz Sternberg’in yardımıyla Marks’ın yapıtlarında kendi ideal seyircisini tanımış ve Karl Korsch da onun “Marksist öğretmeni” olmuştur.³

Öğretme ve öğrenmenin iç içeliğine vurgu yapan düşüncelere bağlanabilecek öğretme oyunu , dünyayı değiştirmek için yola çı-

² Wolfgang Fritz Haug: “Kritik ohne Mitleid?” s.33.

³ Klaus Völker.1998. ön.ver. s.15.

kanların eylemlerine odaklandığından birincil düzlemde politik bir öğretme/öğrenme deneyiminin inşası olarak okunabilir: Dünyanın değişime ihtiyacı vardır ve dünyayı değiştirecek olanları kim değiştirecektir. Politik davranışlar repertuarının tartışmaya açılması, “anlaşma” yoluyla yeni, olası çözümler üzerinde düşünülmesini telkin eder. Brecht’in kendini de içine aldığı bu eleştirel düzlem, bir doğruyu “vaaz” etmekten çok, ortak aklın işletildiği bir düşünmeyi mümkün kılmaya çalışır.

Brecht’in öğretme oyununa ilişkin yaptığı bir belirlemenin, “oyunmak suretiyle öğretir, izlenme yoluyla değil “ biçiminde oluşu anlamlıdır, işaret edilen bir deneyimdir, izlenecek bir sonuç değil. Ayrıca *Önlem* üzerine söylediği “politik doğru olmayan tutumları göstererek bu sayede doğru tutumları öğretmek” sözleri de yapmaya çalıştığı şey konusunda fikir vericidir. Devrimci eylemin tarihsel edimcileri eğer bu oyunların konusunu oluşturuyorsa ve hedef davranma biçimleri üzerine ortak bir düşünme sürecine girmekse en azından öğretme oyunlarının sabit bir anlamlandırma- dan çok, anlamlandırmaları süreksizleştirerek dinamik bir yeni-kavramaya yol açtığı söylenebilir.

1930 yılında Brecht, Hans Eisler ve Slatan Dudow’un ortak çalışması sonucunda oluşturulan *Önlem*, öğretme oyunu düşüncesi açısından iki noktada önemlidir: Birincisi, politik içeriğin sunumunun taşıdığı çift değerlik yüzünden farklı okumalara neden oluşuyla kazandığı sorunsal metin statüsü, ikincisi ise biçimsel özellikleri yüzünden Brecht’in teatral kavrayışının bütün kilit noktalarını içererek, estetik deney ile toplumsal deneyin ortak inşası düşüncesinin taşıyıcısı olması. Öğretme oyunu mevcut estetik üretimlere karşı alternatif bir kültürün üretimi olarak değerlendirilebilir. En azından hedefleri burjuva beğenisinin dışında, işçi sınıfının içindedir. *Önlem* ilk sergilendiğinde oyundaki koro, işçi korosudur ve ele alınan sorun da devrimci hareket tarihine ilişkindir. Hataları yüzünden eylemi tehlikeye sürükleyen yoldaşın arkadaşları tarafından öldürülmesini anlatan oyun, ilginç bir seçimle Berlin Filarmoni gibi işçilerden çok Alman burjuvalarını ağırlayan bir mekanda, pahalı bir giriş ücretiyle ve dönemin seçkin opera sanatçılarının katılımıyla ve yine burjuvaziyle ilişkilendi-

ÖĞRETİ OYUNU DÜŞÜNCE VE ÖNLEM

rilebilecek bir müzik aleti olan piyano eşliğinde sergilenmiştir.⁴ Bu seçim şüphesiz tesadüf değildi, düşünsel bir “kısa devre” yoluyla aşacak olanla aşılması gerekeni iç içe geçirdiği bilinen yazarın, metinsel düzlemde estetik alıntılama tekniğiyle gerçekleştirmeye çalıştığı etkinin sergileme düzlemindeki karşılığıydı sadece.

Önlem sergilendiğinde büyük tepkilerle karşılanmıştır. Devrimci şiddeti meşrulaştırdığını düşünenlerin sayısı fazladır ve Almanya’da faşizmin öncü kollarının geleceği tehdit ettiği bir zamanda, bireyi, kolektif çıkarlara kurban etmenin ve birey tarafından da bu “önlem”in kabul edilmesinin sunumu tehlikeli bulunmuştu. Sosyal demokratların Viyana-İşçi gazetesinin kültür organizatörü, müzikolog David Josef Bach: “Oyun nasyonal sosyalizmin ahlakını öğretir: Her şeye izin var ve sadece şiddet yardım edebilir” diye eleştirirken, Berliner Tageblatt’ın isimsiz eleştirmeni: “Önlem [...] komünist (nasyonal sosyalist) parti taktikleri ya da parti disiplini yüzünden bir yoldaşın öldürülmesidir” diye tanımladığı oyunun, komünizm yerine gamalı haçın işaretleriyle de izlenebileceğini söyleyerek eleştirisini sürdürür.⁵

Önlem’in politik içeriğini, şiddetin kutsanması, dinsel bir motif olan kurbanlığın olumlanması olarak okuyanların sayısı az değildir. 1930 yılı Almanya’da henüz Nazilerin iktidarı ele geçirmediği ama iktidara geleceklerinin işaretlerinin çoğaldığı hassas bir dönemdi, ayrıca Sovyetler Birliği’nde de Stalinizmin sosyalizm anlayışının yakın bir gelecekte iktidara geçeceği bir dönem. Oyunda şiddete uğrayanın, şiddetle uzlaşması bir ‘feda edebiyatı’ olarak tehlikeli bulunurken, Thomas Mann, Mass und Wert dergisindeki bir yazısında şunları söyleyecekti: “Naziler ya da faşistler kendi tiyatrosunu yaratsa, tıpkı Brecht’in yaptığına benzeyecektir.”⁶

Önlem’in alımlama tarihinde yukarıdaki düşüncelere eklenecek yorumlar dışında, metni eleştirel bir bakışın örneği olarak gören yorumların varlığı *Önlem*’i radikal bir karar verilemezlik noktasına yerleştirir. Klaus Völker, oyunun bir yargıdan söz etmediğinin altını çizerken, oyunun hem sol hem de sağ eleştirmenler tarafından daima yanlış anlaşıldığını söyler. Bir “parabel” olarak *Önlem*’in karşıt argümanları kışkırtarak karşı karşıya getirdiği ve içerdi-

⁴ Andrzej Wirth: “Lehrstück als Performance” s. 207.

⁵ Helmuth Kiesel: “Die Massnahme im Licht der Totalitarismustheorie” s.83.

⁶ aynı

ği ikilemin oyunun tercihi olduğunu belirtir. Eric Bentley,⁷ *Das Lebendige Theater*⁸ kitabında *Önem*'in iki düşünceyi ve onun sempaticanları arasındaki çarpışmayı öne alarak Brecht'i en iyi biçimlemenin en iyi örneğini oluşturduğunu söyler. Çünkü sadece azaltılamaz ve bir tarafa ağırlık vermeyecek bir çarpışmadır belirgin kılınan.

Önem'in oluşum öyküsü aktarılırken başvurulan referans metin, 1929 yılında bir Japon öyküsüne dayanarak biçimlenen *Evet Diyen*'dir. "Bir Okul Operası" başlığıyla Neukölln Karl Marx Lisesinde öğrencilerle çalışılan metin yapılan tartışmalar sonucunda yeniden biçimlenir ve *Evet Diyen ve Hayır Diyen. Okul Operası* adını alır.

Metnin ilk biçiminde dağların ardına yapılacak bir araştırma gezisine, hasta annesine ilaç bulmak için katılan Oğlan'ın bu zorlu yolculukta hastalanması, Öğretmen ve öğrencilerin kararıyla "büyük geleneğe uygun" vadiye atılması işlenir. Gelenek, yolda kalanın öldürülmesini buyurur, yolcular da bu isteği yerine getirirler. Eleştiriler sonucunda yeniden işlenen metnin ikinci yazımında yolculuk sadece bilgiye ulaşma yolculuğu değildir. Kentte salgın bir hastalık vardır ve Oğlan'ın annesi dışında çok kişi ilaç beklemektedir. Böylece yolculuğun geri dönülemezliği daha sağlam bir gerekçeye bağlanmış olur. Oğlan hastalandığında onu taşımayı denerler fakat zorlu bir geçitten onunla geçmeleri mümkün değildir. Ona kararlarını bildirirler, orada bırakmak zorunda olduklarını. Oğlan kararları anlaşıyor, fakat tek başına, dağda ölümü beklemeyi istemediği için, vadiye atılmayı kendisi ister. İkinci bölüm aynı biçimde gelişir fakat bu kez Oğlan ölüm kararına hayır der. Onu eve bırakıp yola devam edebileceklerini hatırlatır onlara, uygulamaların değişebileceğini söyler. Oğlan haklı bulunur, evine götürülecek, yola sonra devam edilecektir. *Önem*'in ilk taslağındaki başlık da "Evet Diyen"dir. Buradaki yolculuk vahşi dağlara değil, Sovyetler Birliği'nden kapitalist Çin'e yapılacaktır. Öğretmen ve öğrencilerin yerini ajitatörler, Oğlan'ın yerini ise Genç Yoldaş almıştır. Günter Hartung, eylem yerinin seçiminin Avrupa sol entelektüellerin uzun bir süredir Çin devrimine gösterdiği yakın ilgiye bağlı olduğunu söyler.⁹ Ayrıca Brecht'in Ser-

⁷ Klaus Völker. ön.ver.s.16.

⁸ Eric Bentley. *Das Lebendige Theater*, Übersetzer, Walter Hasenclever, Friedrich Verlag, Hannover, 1967 s.142.

⁹ Günter Hartung: "Die Genesis des MASSNAHME- Textes" s. 23.

ÖĞRETİ OYUNU DÜŞÜNCE VE ÖNLEM

geç Tretjakow'un 1930 yılının Nisan ayında Berlin'de izlediği ve 1924 yılında gerçekleşen bir kaza üzerine dayalı oyunu *Brülle China*'dan da etkilendiğini ekler. Kulileri ve İngilizleri karşı karşıya getiren bir oyundur bu.

Önlem, Sovyetler Birliği'nden Çin'e devrimi örgütlemek için gönderilen dört ajitatörün görevi tamamlayıp döndüğü noktada başlar. Kontrol Korosu'nun "Öne çıkın! İşinizde başarılı oldunuz, bu ülkede de/ Devrim ilerliyor ve savaşçıların sırası düzenli/ Sizinle aynı fikirdeyiz"¹⁰ sözleriyle başlayan oyunda, koronun içinden çıkarak ona karşılık veren ve bu biçimde de tiyatrunun tarihsel oluşumunu hatırlatan ajitatörler, bir yoldaşı öldürdüklerini, Koronun yargısına uyacaklarını bildirirler, Koro onlardan "olayın nasıl ve neden olduğunu göstermeleri"ni ister. Her şey olup bitmiş, Genç Yoldaş ölmüştür, oyun bütünüyle bir alıntılama değildir: Geçmişin alıntılanması, sahnede yokluğu temsil edilen Genç Yoldaş'ın -kahramanın- sözlerinin ve eylemlerinin alıntılanması. Dört ajitatör sırasıyla Genç Yoldaş'ı yansılarlar. Trajik formun alıntılanarak olumsuzlanmasının radikal bir örneğini sunar oyun; mevcudiyet yoklukla , eylem, bitmiş bir hareketin anısının sunumuyla ve karakter bütünlüğü, roller oyununun parçalanışı ile belirlenir.

Moskova'dan propaganda için gelen ajitatörler, Çin sınırındaki Parti evine uğrayarak bilmedikleri bu ülkede kendilerine yardım edecek bir rehber isterler. Genç Yoldaş Parti evinin sekreteridir, onları coşkuyla karşılar ve devrim için beraberlerinde ne getirdiklerini sorar. Ne traktör ne lokomotif ne cephanedir. Getirdikleri yalnızca sözcüklerdir: Klasiklerin ve propagandacıların öğretileri. Genç Yoldaş illegal çalışmalarında onlara katılmayı kabul eder. Sınırdaki yüzlerini maskeyle değiştirirler, böylece Mukden kentinde kimse onların yabancı olduğunu anlamayacaktır. Artık yüzleri yoktur. Partievi yöneticisinin dediği gibi: "(...) sizlerin adlarınız ve anneleriniz yok; devrimin, üzerine yönergelerini yazacağı boş sayfalarsınız."¹¹

Gizli çalışmalarına başlarlar fakat her bir aşamada Genç Yoldaş'ın bireysel tepkileri yüzünden sorun yaşamışlardır. Sırasıyla yaşadıklarını gösterirler. İlk görevleri, kulilerin çalıştığı bölgede yapı-

¹⁰ Bertolt Brecht: "Önlem" Bütün Oyunları 3, Çev.Ayşe Selen, MitoşBOYUT Yay., 1997. s. 243.

¹¹ Aynı. S. 246.

cakları propagandadır. Pirinç torbalarını ırmaktan taşıyan kulilerin korkunç çalışma koşullarına dayanamayan Genç Yoldaş, “acımanın tuzağına” düşerek onlara yardım etmeye çalışır. Onun tepkisi yüzünden kovalanırlar ve propaganda yarım kalır. Genç Yoldaş’ı uyarırlar ve ona Lenin’in bir sözünü hatırlatırlar. “Yanlış yapmayan akıllı değildir/ Onu hemen düzelten akıllıdır.” Fabrikalarda genel bir grev örgütlemeye çalışırken polis tarafından vurulan bir işçiye sahip çıkarak, işçileri polise karşı kışkırtan Genç Yoldaş’ın bu kez kesintiye uğrattığı genel grev projesi olur. İşçilerin ayaklanması bastırılır ve fabrika kapatılır.

İngilizlere karşı yerli tüccarların öfkesini devrime silah sağlamak için fırsat olarak değerlendiren ajitatörler, İngilizlere karşı kullanılacağı için kulileri silahlandırmayı kabul eden bir tüccarla anlaşma yapması için Genç Yoldaş’ı gönderirler. Fakat bu devrim ve işçi düşmanı tüccarla yemek yemeyi onur sorunu olarak gören Genç Yoldaş onu aşağılayarak silah projesini de imkansız hale getirir. Giderek serinkanlıkla devrim için uygun zamanı kollayan ve partinin emirini bekleyen yoldaşlarından uzaklaşır, yığınların sabrı kalmamıştır, reel durumla uzlaşmak istemez, öfkesini kontrol edemeyecek ve Partinin emrini beklemekten vazgeçecektir. Klasiklerin öğretisine küfreden ve onu anonimleştiren bir simge olan maskesini parçalayarak bireyselliğine tümüyle döner. Artık Genç Yoldaş tanınmıştır ve onunla eylemi sürdürmelerine olanak yoktur. Sınıra kadar götürürler, onun ele geçirilmesi görevin yarım kalması demektir. Genç Yoldaş öldürülecek ve teşhis edilmesin diye kireç kuyusuna atılacaktır, bir başka çözüm kalmamıştır. Kararı ona bildirirler ve Genç Yoldaş “evet” der, ölüm kararıyla anlaşır tıpkı *Evet Diyen*’deki Oğlan gibi ve yine orada olduğu gibi “başını kollarına yaslar”, son sözleri: “Komünizmin çıkarı için/ Dünyanın tüm proleterlerinin ilerlemesinden yanayım. Ve dünyanın devrim sürecinden.”¹²

Olanları izleyen Kontrol Korosu dört ajitatöre onlarla tanıştığını söyler.

Oyun metni iki tarafın istemini uzlaşmaz bir noktaya taşıyarak, Bentley’in sözünü ettiği çarpışmayı sürekli kılar. Oyunun yorum-

¹² Önlem, ön.ver.s.264.

lanmasında sık dile getirilen trajik boyut uzlaşmaz ikiliğe ilişkindir. Ajitatörlerin temsil ettiği kolektif varoluş, belirlenmiş bir görevin acil gereklerine, disipline ve öncelikler yasasına bağlıdır. Gerekirse kendilerini bile öldürebileceklerini söyledikleri bir yola girmişlerdir. Yol çetindir, her bir adımını gereklilikler oluşturur, Genç Yoldaş'ı öldürmek, üzülmeyen yaptıkları bir şey değildir, zorunlu oldukları için, bir kişinin hayatının karşısına devrimci mücadelenin başarısını koydukları için öldürmüşlerdir. Bu mantık kendi içinde tutarlı ve kapalıdır, hiçbir uzlaşmaya izin vermeyecek kadar katıdır. Öte yandan trajik boyutun öteki tarafı da bireysel varoluşun ideallerine bağlanır ve insani değerler açısından bakıldığında haklı bulunur. Genç Yoldaş, devrime ihanet etmemiştir, sadece sabırsız ve uzlaşmayacak kadar heyecanlıdır. Öldürme kararı somut koşulların mantığına uygun bile görülse, insani açıdan bu kararlar anlaşmak zordur. Sahneleme müziği olarak Bach'ın "Matthäuspassion" parçasının alıntılanması düşünülürse onun ölümü simgesel bir kurban töreninin alıntılanmasıdır. Korku ve acıma tamamlanır fakat katarsise yol açmayacaktır. Brecht'in dinamik bir alıntılar toplamı olarak düzenlediği oyunda, alıntılanan her unsurun eleştirel yorumunun hedeflendiği söylenmişti. Acıma Aristocu tiyatrodaki katarsisin oluşturucu unsurlarından biriydi, burada acıma'nın katarsise yol açmayacak biçimde kullanılışı hedeflenir. Genç Yoldaş, ajitatörler tarafından "acımanın tuzağına düşmesi için" uyarılır. Kulileri gördüğünde "Bu adamların çektikleri işkenceyi örtmek için söyledikleri şarkının güzelliğini duymak ne kadar çirkin"¹³ diye duygusunu dile getiren Genç Yoldaş, onlara acımadan bakmanın zor olduğunu ekleyecektir. Onu acımanın tuzağına düşmemesi için uyarı ajitatörlere karşı acımayı sürdüren Genç Yoldaş, Brecht'in Aristocu olmayan bir tiyatronun taşıyıcısı olarak düşündüğü "acımanın eleştirisinin", acımanın, dönüştürücü bir güç olarak kullanılabilmesi düşüncesinin içinde yer alır. "Hatalar üzerine düşünen herkes birinin bir başkasına acıması talebini reddeder. Fakat ezilenlerin ezilenlere merhameti zorunludur. Bu dünyanın umududur." Brecht'in bu sözlerini alıntılanan Haug, Brecht'in acıma üzerine düşüncesinin köklerini Spinoz' da bulmuştur.

¹³ Önlem, ün.ver. s.248.

Acıma bir insanda sadece akıl eşliğinde yaşıyorsa kötü ve yararsızdır. Acıma acı duymanın bir biçimidir, acı edilgendir, eylem gücünden yoksundur. Bizi etken kılan ve başkasını sefaletten kurtarmaya yönelten kategorik olarak iyidir. Ama eğer akıl zayıfsa, acıma onun yerine geçmek zorundadır. Kim başkasına yardım ederken ne akıl ne de acıma duygusuyla davranıyorsa haklı olarak insan dışı olarak nitelenecektir.

Spinoz'un alıntılanan sözlerinde Brecht'in acıma anlayışının izlerini bulan Haug, Brecht'in bir noktada Spinoz'u aştığını söyler.¹⁴ Aristocu tiyatrodan edilgen olan acıma, dönüştürücü bir güç olarak sunulur, başkasını sefaletten kurtarmak için harekete geçirecek itkiyi sağlayacağı için etkindir. Bu noktada da iki şey karşı olmaktan çok, dünyayı değiştirmenin yolları olarak karşımıza çıkarılmıştır. Ajitatörler akılla hareket ederler, akıl yoluyla başkalarının acısını dönüştürmeye çalışırlar; Genç Yoldaş ise duyguyla, acımayla. Her ikisi de olumsuzlanmaz, karşı karşıya getirilir ve orada bırakılır.

Eleştirel bir biçimde alıntılanan trajik biçimin bir yapısal bileşeni de korodur. Koronun varlığı geçmişe ait bir biçimi hatırlatır, aynı zamanda "kontrol" ön-ekiyle modernize edilir. Ralf Schnell'in de gösterdiği gibi *Önlem*'deki koro, genel olarak bir geleneğin alıntılanmasıdır. Kontrol Korosu hem tragedya korosu gibi eylemin bir parçası olarak işlev görür hem de komedyaya korosundaki gibi seyirciye yönelerek eylemi yorumlar. Fakat Schnell'in belirttiği gibi Kontrol Korosu, antik tragedyanın korosuna ait olmayan bir başka boyuta daha sahiptir. Walter Benjamin'in tragedya ile barok yas oyunu (trauerspiel) arasındaki farka dikkat çektiği karşılaştırmayı hatırlatan bir boyuttur bu. "Tragedyanın yapısı mitosa uygundur, oysa barok yas oyununun yapısı tarihe." *Önlem*'in yapısı da tarihe uygundur ve barok oyunları için geçerli olan *Önlem* için de geçerlidir: Canlandırma ya da temsil açıklamayla özdeş değildir.¹⁵ Geleneğin alıntılanması ile oyun, koronun bütün tarihsel kullanımlarını anımsatarak içerir ve kontrol korosu hem kontrol eden hem de kontrol edilen biçiminde ikili bir anlamı taşıyarak ta-

¹⁴ Wolfgang Fritz Haug: "Kritik ohne Mitleid" s.33.

¹⁵ Ralf Schnell: "Text und Metatext" s.150.

rihsel süreci rasyonel kavrayışın yakın zamanına kadar getirir.¹⁶

Trajik formu mümkün kılan unsurlar kendi bağlamlarından koparıldığı için, onları anlamlandırmanın tarihsel koşulları da tüketmiştir. Estetik alıntılama yoluyla süreksizleşen kategoriler aynı zamanda tarihsel ve toplumsal anlamların da süreksizleştirilmesidir. Genç Yoldaş aracılığıyla alıntılanan, kurban olarak kahraman kategorisidir fakat daha önce de belirtildiği gibi sahnede temsil edilen onun radikal yokluğudur. Canlandırılan ya da aktarılan ölüm bile meta bir düzlemedir, ölümün ölümü ve kurban düşüncesinin hayali varoluşu sadece ve sadece yeni anlamlar üretmek yolunda bir araçtır, başka bir şey değil. Klasik çözümü imkansız kılan trajik çatışmada, “sözde” ölümün ortadan kaldıracağı bir gerilim olmadığı gibi, şiddet uygulayanların çözebildiği bir sorun da yoktur. Her şey askıda kalmıştır. Anlaşmanın önemi oyun boyunca tekrarlanırken, “kurban” ölüm kararıyla, koro şiddet uygulanmasıyla anlaşırken, gerçek anlaşma henüz vuku bulmamıştır; “anlaşma”, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun olarak öğreti oyununun deneyim mekanında havada asılı kalmıştır. Schnell’den az önce aktarıldığı gibi temsil edilenle açıklamalar özdeş değildir. Koro, Genç Yoldaş’ın hata dökümünün her bir aşamasında tam olarak cevabı verilmeyen sorular sorar. Kulilere acıdığı için Genç Yoldaş uyarıldığında ajitatörlere şöyle seslenir:

“Zayıf olanı korumak doğru bir şey değil mi? / Acı çektiğinde yardım etmek/ Sömürüleni günlük çabasında korumak.”¹⁷ Ya da “insan nedir bilmem ben/ Fiyatını bilirim” diyen Tüccar’la yemek yemeyi reddettiğinde, “Ama onuru her şeyin üstünde tutmak doğru değil mi?” diye sorar, Dört Ajitatör sadece “Hayır” diyecektir. Bu sorular, sürece sorulmuştur, tarihe sorulmuştur. Brecht sanıldığı gibi tersine metinde hiç konuşmaz, ne ajitatörlerin yanındadır ne de Genç Yoldaş’ın yanında. Keskin bir tarihsel dönemeçte iki tutumun aşırı sunumunu yaparken, davet ettiği anlaşma, eleştirel bakış sonucunda, tartışma sonucunda oluşturulacak bir anlaşmadır.

¹⁶ aynı

¹⁷ Önlem, s. 251, 256.

¹⁸ Andrzej Wirth, ön.ver.

Andrzej Wirth, öğreti oyununun iki ütopyik hedefi barındırdığını söyler. Birincisi seyircisiz tiyatro, ikincisi ise sınıfsız toplumdur.¹⁸

Öğretinin tarihsel hedefinin gerçekleştirilebilmesi -sınıfsız toplum- seyircinin edilgen konumunu terk edişiyile mümkündür. Seyirci bir karar verici olarak, düşünme sürecine katılarak oyunla kurduğu uzlaşımsal ilişkiyi parçaladığında tarihsel seçeneklerle kurduğu uzlaşımsal ilişkiyi de parçalamış olacaktır. Bu estetik ve ideolojik üretimsellik, Brecht'in neden *Önlem*'i geleceğin tiyatrosuna ait gördüğünü de açıklar niteliktedir. Aynı zamanda da *Önlem*'in kararlaştırılmış bir seçimi empoze etmesinin yapısal olanaksızlığını da gösterir.

Öğreti oyununun mekanı bir deneyim mekanıydı, geleneksel temsil kalıplarını ortadan kaldıran bu modelin edebi geleneğe bağlı tür ölçütleriyle değerlendirilmediğinden de söz etmek gerekir. Müzikal türe bağlanan-vokal- metin çoğu zaman libretto olarak nitelenmiştir. Dorothea Kolland, *Önlem*'in ilk sergilendiği yıllarda eleştirmenlerin önemli bir bölümünün müzikologlardan oluştuğuna dikkat çeker. *Önlem*, müzik, metin ve tiyatrosal eylemin sıkı bir ortaklığı olarak görüldüğünde¹⁹ Wirth'in oyunu bir performans olarak değerlendirmesinin de temeli kurulmuş olur. Müzikal sunumun, şarkıların, alıntılanan sözlerin ve düzenlenmiş hareketlerin oluşturduğu çok araçlı gösterim, yaşantıyı estetik, estetiği yaşantı kılan bir edimsellikle bütünleşir. Basit bir tez oyunu olarak değerlendirilemeyecek kadar çok yönlüdür.

Önlem'in Almancası *Massnahme*'dir. Kompleks bir etimolojiye sahip bu sözcük hem Ortaçağ Almancasındaki "die maez" (tarz, usul, ölçü, itidal, uygunluk) hem de "das mez" (ölçülen, yönelim, hedef) sözcüklerine bağlanır. -nahme ise yasa, düzen, gelenek, hüküm anlamlarına. *Massnahme* ise hem ölçmek hem de önlem almaktır.²⁰

Oyun gelenekleri ölçer, ölçünün yakıcı boyutlarını sorunlaştırır, hem estetik düzlemde trajik boyuta ait ölçüyü hem de ideolojik düzlemde uç noktaya, ölüme kadar ilerletilmiş bir önlemi. *Önlem*'in ölçüsü nedir ya da daha önce başkaları tarafından sorulduğu biçimiyle, *Önlem* gerçekten ölçüsüz müdür?

¹⁹ Dorothea Kolland: *Musik des Lehrstücks* s.174.

²⁰ Florian Vaßen, Gerd Koch; Inge Gellert: "Maßloses Maßnehmen Ein Vorwort" s.6.



Kaynakça

Bentley, Eric, *Das Lebendige Theater*, Übersetzer. Walter Hasenclever, Friedrich Verlag, Hannover, 1967.

Brecht, Bertolt, "Önlem", *Bütün Oyunları 3*, Çev. Ayşe Selen, MitoşBoyut Yay., 1997.

Hatrung, Günter, "Die Genesis des MASSNAHME Textes", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Haug Wolfgang Fritz, "Kritik ohne Mitleid", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Kiesel, Helmuth, "Die Massnahme im Licht der Totaliterismustheorie", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Kolland, Dorethea, "Musik des Lehrstücks", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Kraus, Völker, "Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Schnell, Ralf, "Text und Metatext", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.

Wirth, Andrzej, "Lehrstück als Performance", *Massnahmen. Theater der zeit Recherchen 1*, (Hrsg) Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vassen, 1998.