

TİYATRONUN EĞİTİM, DİN VE POLİTİKA ile İLİŞKİSİNİN KÖKLERİ ÜZERİNE

Oğuz Arıcı*

1. Ritüelden Sanata...

Sanatın, başlı başına estetiğin konusu haline gelmeden önce, *toplumsal işlev* taşıyan (büyü, inanç, ritüel, beslenme, avcılık vb. gibi) uygulamaların içinden doğduğu varsayımı kabul edilirse, aynı sosyal işlevi (ya da işlevleri) kendi dinamiklerinde barındırmaya devam etmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Sanatın, yüzyıllar boyunca, kitlelere yönelik politik etki ve eğitim aracı olarak kullanılmasının nedenini de onun ortaya çıkışındaki bu dinamiklerde aramak daha doğru olacaktır. Kendi bağımsızlığını kazanmak için sanatın, dine ve bilime olan farkını ortaya koymak zorunda kaldığı göz önünde bulundurulursa, *sanat*, *din* ve *bilimin* “başlangıçta” aynı yapıda bir arada bulunduğuna ilişkin varsayım güçlenecektir. Bu üçlünün birlikteliğinin yapısı, en açık biçimiyle kendisini bize, ilkel büyü ve ritüel uygulamalarında göstermektedir. Eğer metaforik bir anlamla birlikte, *dini sanatla bilim* arasında bir konuma yerleştirirsek bu üçlünün, birbirlerine olan yakınlığı ve birbirlerine ikame edilebilme potansiyeli hemen göze çarpar. Söz konusu üçlü, insanın toplumsal yaşamının, insanın topluca yaşamasının hem gerekli hem de zorunlu koşuludur. Toplumsal yaşam, bu üçlünün ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır; ama aynı zamanda bu üçlü de toplumsal yaşamın sürekli hareket halinde, belirgin bir evrim içerisinde, canlı kalmasını sağlar.

Şüphesiz ki, sanatın ortaya çıkış aşamasından söz ederken, *din*, *sanat* ve *bilim* kelimeleriyle henüz doğuş halinde olan, tamamıyla ilkel bir düzeyi kastetmekteyiz. *Bilim* kelimesinin yerine “büyü”, *sanat* yerine “sanatsal” ve *din* yerine de “ilkel tapını” ve ya mitoloji sözcüklerini kullanmak daha yerinde olacaktır. Ancak bu üçlünün geniş bir çerçevede kavranılması ve inceleme alanının tarihsel dönemiyle sınırlı kalmayıp günümüze de atıflarda bulunabilmesi bakımından bu tarz ifadeler daha uygun bulunmuştur. İster ilkel çağlara ait naiv bir düzeyde olsun isterse çağımıza ait modern bir görünümde olsun *Din*, *Bilim* ve *Sanat*’ın toplumsal yaşamla olan ilişkisi her zaman aynı bağlantılar dahilinde olacaktır.

2. Din, Bilim ve Sanatın Ortak İşlevleri...

* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yüksek Lisans öğrencisi

Geriye dönerek düşünelim: hasadın daha verimli olması için tarlalar üzerinde dans eden kızların “*sanat*” yaptıkları söylenemez. Bu yalnızca inançsal bir etkinliktir ve *sanat* burada henüz “tohum” halindedir. Aynı zamanda bu dansların, tarlanın verimliliğini arttıracak *bilimsel* bir teknik olduğu da söylenemez. Kısacası *bilimin* ana ilkesi, “doğa yasalarını kavrama”, henüz tam olarak uygulanamamaktadır. Ancak ilkel insan, sezgisel olarak kavradığı doğayı “etkileyebileceğini” düşünür ve bunun için dans ve büyü gibi ilkel bir *bilimi* uygular. 21.yy. insanı olarak, diyebiliriz ki bu büyü ve dansların hasadın verimine hiçbir faydası yoktur. Ama ilkel insan buna inandığı sürece, toprak tanrıya yada gök tanrıya vazifesini yerine getirmenin şevkiyle, o yıl boyunca tarlasında daha bir istekle çalışacak ve sonunda da öngördüğü ürününü elde edecektir. Böylece ortaya şu gerçek çıkıyor: ilkel ritüeller sanatsal öğelerle bezenmiş halde, *dinsel* inanışları tatmin ederek, ilkel insanın doğayla kurduğu etkileşimli ilişkiyi kolaylaştırmaktadır. Burada, sözünü ettiğimiz üç kurumun da varlığı göze çarpmaktadır.

Bilim, bireyin dış gerçekliği daha derinden, daha karmaşık bir şekilde kavramasını sağlar. Daha açık olarak ve daha geniş anladığı bir dünyada hareket edebilsin diye bireyin bilincinin algısal içeriğini değiştirir; ve gerçekliğin kavranışı onun ölü çevresinden, nesnel olarak, yani eylem’inin nesnelere olarak çekicine örs olarak düşünülen insani varlıklara kadar uzanır. Çünkü bu genişlemiş ve karmaşık duruma gelmiş dünya ancak topluluk halindeki insanlarca –bir tek insanın görevi olmanın ötesindedir bu- açılabilir; toplumsal bir gerçekliktir, bütün insanların ortak bir dünyasıdır. Dolayısıyla onun genişletilmesi, aynı zamanda bireyin özgürlüğünün sınırlarını daha ötelere götürürken bir arada yaşayan insanların daha yüksek bir düzeye erişmelerine izin verir. Bilim dış gerçekliğin gerekliliğinin bilincidir. Sanatın, yaşantısıyla her şeyi düzenleyebilen toplumsal ego dünyası ise bireye yepyeni bir iç duygu ve arzu evreni sağlar. İç gerçekliğin bu ele geçirilişi, topluluk halindeki insanlarca başarıldığı ve tek insanın üstesinden gelebileceği bir görevin ötesinde bir karmaşası olduğu için, insan kardeşlerinin yüreklerini de ortaya kor ve toplumdaki tüm ortak duyguyu yeni bir karmaşa düzeyine yükseltir. İnsanlar arasında ekonomik üretimin yarattığı yeni maddi düzenleniş düzeylerine uygun düşen yeni bilinç duygudaşlığı, anlayış ve sevgi düzeylerini olası kılar. Dolayısıyla sanat, içgüdüsel ego türdeşlerimizle ilişki kurmak için içine çekildiğimiz genel insandır. Sanat içgüdülerin gerekliliğinin bilincidir.¹

¹ Caudwell, Cristopher, **Yanılsama ve Gerçeklik**, ç: M. H. Doğan, Payel Yayınevi, 1988, s.182

Din ise, mitoloji olarak kendini gösterdiğinde, içinde *bilim* ve *sanatın* henüz birbirine karışmış halde bulunduğu büyük bir öyküler yumağı olarak ortaya çıkar. İnsanoğlu çevresinde olup bitenlerin tam olarak farkında değildir. Çünkü henüz yetkin bir gözlemci olamamıştır; doğayla kendisi arasında bir mesafe koyamamış, kendisini tam olarak çevresinden ayıramamıştır. *Din*, bu aşamada salt şiir olarak vardır. İlkel insanın, algısal ve duyuşal dünyaları düşünöldüğünde bunun nedeni açık bir şekilde ortaya çıkar. İlkelin evreni algılayabilmesi, *bilimin* ilkelliğiyle sınırlıdır; bu da onun duyuşal dünyasına olduğu gibi yansır. İlkelin yarattığı mitlerin, bir yanıyla *sanatsal* bir yanıyla da *bilimsel* izler taşımasının kökeni budur. Salt mitleri ele aldığımızda bu iki olgu hemen göze çarpacaktır: İnsanın algı dünyasına ve duygular dünyasına bir süreklilik kazandırma işlevi, mitolojinin (*dinin*) temelini, varlık nedenini oluşturur. Bu sürekliliğin, *bilimde* ve *sanatta* bir evrim halinde olduğunu gördük. Peki *din* bunu nasıl sağlıyor? Onun, *Bilim* ve *Sanata* yakınlaşmasını sağlayan şey nedir?

Mitoloji, insanın bütünselliğinin yeniden üretilme ihtiyacını karşılamaktadır. Kısacası, nesnelere dünyasının bir tür *mimesisini* ortaya koyar. Yaşanılan dünyanın, ikinci bir dünyada (yaratılmış, *kurmaca* bir dünyada) devam ettirilmesi ve nesnelere dünyasının güçlendirilmesi için mitoloji gereklidir. Mitolojinin bu mimetik yönü, onun *sanatsal* yanını gösterir bize; *sanatla* ortak olan yüzünü ortaya koyar; diğere taraftan nesnelere dünyasının kavranabilir modeller halinde sunuluyor olması da onu, düşük bir düzeyde olsa da, *bilime* yakınlaştırmaktadır.

Zeus, Kronos'a ve Titan'lara savaş açmadan önce, eğer bu savaştan utkuyla çıkarsa varolan ayrıcalıklara saygı göstermekle kalmayıp ayrıcalığı olmayanlara da ayrıcalıklar bağışlayacağına ant içer tanrılar önünde. Ve sonunda savaş son bulduğunda, tanrılar ölümsüzlerin başına geçmesini, Olympos'un efendisi olmasını isterler ondan. Verdiği askeri hizmetin ödülü olarak Olympos'un kralı olur Zeus. Tanrıların başına geçer geçmez de onur paylarını dağıtır her birine. (...) İstilacı kabileler nasıl Ege'yi ezip geçmişlerse, Kronosoğulları da dünyayı öyle ele geçirmişlerdi. İstilacılar toprakları nasıl kurayla bölüşmüşlerse, Kronosoğulları da yeryüzünü öyle bölüşmüşlerdi. Bu kabilenin kralları, yerlerini, verdikleri askeri hizmete borçluydular; tıpkı Olympos'un kralı gibi. Gene mitolojyada karşımıza çıkan tanrılar arası işbölümü de meslek klanları sisteminin, bir başka

*deyişle insanın uğraşının –yaşamdan aldığı payın, doğuştan elde ettiği hakkın- doğduğu klan tarafından belirlendiği sistemin bir yansımasıdır.*²

Mitolojinin sağladığı bu veriler, dönemin Grek toplumunun sosyolojik izdüşümünü, bilimsel bir çözümlemesini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Greklerin yarattığı “Olympos”, toplumsal gerçekliğin hem *sanatsal* hem de *bilimsel* olarak bir yaratısı olmuştur.

2.a. Nesnelere Dünyasını Değiştirme (ya da Etkileme) Arzusu

Yalnızca mitolojide değil dinsel uygulamalarda, ibadette ya da büyü faaliyetlerinde de toplumun evreni kavrayış biçimi açığa çıkar. Büyüsel uygulamalar, bilimsel bir faaliyetin ilk izlerini taşımaktadır. İnsanoğlu büyü yoluyla nesnelere dünyasını değiştirmeye yönelir. Bu yönelim algı dünyasının ve nesnelere dünyasına ilişkin bilgisinin niteliğiyle sınırlıdır.

Büyü, nesnelere dünyasında bir değişime yol açabilir mi? Büyüye inananlar arasında bu değişimin mutlaka gerçekleştiği söylenebilir. Ancak bilime ve akla inanan, modern birey bunun çocukça bir uygulama olduğunu söyleyerek elinin tersiyle bir kenara itecektir. Ancak burada durup, modern insanla ilkel insan arasındaki ayrımı düşünmemiz gerekiyor öncelikle. Elbette ki ilkel insan kendisini ilgilendiren herhangi bir şeye –bir ayin, bir dram gösterisi ya da bir av- daha uygar topluluklardan çok daha büyük bir dikkat gücü gösterirler. Büyüye inanma yalnızca ilkelin yoğun dikkat gücüyle değil, ama onun yanında ilkelin bilgi birikimiyle de ilintilidir. Çünkü akılla dogmatik inanç ters orantılı olarak gelişirler. Akıl dogmatik inanca karşı güç kazanması ise bilginin çokluğuna bağlıdır. Bilgi, ilkel insanla modern insan arasındaki bir başka farkı da göstermektedir. Özellikle bilimin ve büyüün henüz ayrılmamış olduğu ve dolayısıyla da bir büyüsel uygulamaya aynı zamanda “bilimsel deneyler” gözüyle bakan ilkelin inanç grafiğinin oldukça yukarılarda olması gayet doğaldır. Bilimsel deneyler deyimini burada özellikle kullandık; çünkü büyüün temeli tıpkı modern bilimde olduğu gibi nesnelere dünyasını değiştirebilme isteğine dayanır.

Bu istek kendisini bir büyü uygulamasında ya da mimetik bir dansa nasıl gösterir? Sadece ilkelin bir av ayinine bakmamız yeterli. Gösteriyi düzenleyenlerden bir tanesi avın yerine geçer, diğeri de avcının. Gerçeğin tamamıyla eşdeğer bir kopyası yapılmıştır. Bugün bizim anladığımız anlamda, gerçek koşulların asgari ölçülerde laboratuvar ortamında oluşturulması gibi tıpkı. Ve deneyler başlar. Avcı avıyla karşılaşmasının ve onu yenmenin

² Thomson, George, “Eski Yunan Toplumunu Üzerine İncelemeler”, **Tarih Öncesi Ege II**, ç: Celal Üster, Payel Yayınevi, 1991, s.56-57

küçük bir deneyimini yaşar. Bu nesnel olarak bir pratiğe karşılık gelmektedir. Dolayısıyla bu deneyim, bir antrenman niteliğinde, avcının birazdan çıkacağı avlanmada başarılı olmasını sağlayacaktır. Bu işin fiziksel yönüdür; işin bir başka yönü de metafizik tarafıdır. Avcı mimetik danslar esnasında gerçek avın bir kopyasını alt eder ve yukarıda bahsettiğimiz inançlar doğrultusunda hem kendisi hem de onu izleyen kabilenin gözünde büyük bir güç kazanmış olur.

Eşdeğerde eylemlerin yine eşdeğerde eylemler doğurduğuna ilişkin kuralın en tanınmış uygulaması belki de bir çok halkların her çağda yapmış oldukları bir girişimdir; bu girişimde, bir düşmanı yaralamak, ortadan kaldırmak ya da ona zarar vermek; o düşmanın bir betiminin (tasvirinin) ortadan kaldırılması ya da yaralanması ile sağlanır; buradaki inanca göre insan da betime yönelen etkiyle karşılaşacak, betim ortadan kaldırıldığında o da ölecektir.³

Bu tür büyülerden en tanınmış, -bugün yalnızca Afrika'nın bazı bölgelerinde değil Avrupa'nın göbeğinde bile uygulanan- Wodoo büyüdür. Bu büyüde *değiştirilmesi* (zarar görmesi, acı çekmesi vs.) istenen şeyin bir kukla kopyası yapılır. Daha sonra kuklanın çeşitli yerlerine şişler batırılır, bazı organları kopartılır, ateşe yada dipsiz bir kuyuya atılır vs. Eski Yunan'da da sığırları hastalanan çiftçilerin, bunların birer benzerini yaparak tapınaklara sundukları biliniyor.⁴

Eğer Sıcaklık büyüünün⁵ çıkış noktası, insanla ilgili olan her şeyin onun yazgisını etkileyebileceği, büyü uygulamasında ise insanın fiziksel kişiliğine ait olan her şeyin yazgıyı etkileyebileceği inancıysa (saçlar, kıllar, tırnaklar vs) bunun ardında hiç kuşkusuz insanın fiziksel varlığı ile uzaktan ya da yüzeysel olarak ilişkili bulunan her şeyin de insanı önemli ölçüde yönlendirdiği düşüncesi yatar. İnsanlarla adları arasındaki bağlantıya ilişkin olan yaygın tasarımlar da bu durumu dile getirir. Lévy-Bruhl şöyle der: "Kızilderili gözleri ya da dişleri gibi adını da... bireysel varlığın önemli bir parçası olarak görür. Adının kötü niyetle kullanılması halinde bunun kendisine vücudunun herhangi bir yerinin yaralanmasından duyacağı acı ölçüsünde acı vereceğine inanır".⁶

³ Frazer, James G., **Altın Dal I**, ç: M.H.Doğan, Payel Yayınevi, 1991, s.28

⁴ Thomson'un bu konuyla ilgili verdiği bir örnek, benzerini yapma büyülerinin, olması istenen gerçeğe ilişkin olduğunun en büyük kanıtlarından bir tanesi: "*Bunlar benim öküzlerim; ekinlerimi yetiştirmeme yardımcı oldular. Hamurdan yapılmış bunlar, ama sen gene de al bunları Demeter; Karşılığında da gerçek öküzlerimin yaşamalarını, tarlalarımı ekin demetleriyle doldurmamı sağla*", Thomson, George, "Eski Yunan Toplumuna Üzerine İncelemeler", **Tarih Öncesi Ege I**, ç: Celal Üster, Payel Yayınevi, 1995, s. 274

⁵ Burada sıcaklık büyüü (symphatische Magie), Wodoo büyüüyle aynı niteliktedir.

⁶ Lévy-Bruhl, Das Denken der Naturvölker (İlkel Halklarda Düşünce), Viyana ve Leipzig 1921, s.34 vd. aktaran Lukacs, Georg, **Estetik II**, ç: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 1999, II - s.92-93

Burada önemli olan nokta, “parça”nın “bütün”le olan ilişkisi ve daha geniş bir düzlemde bakıldığında benzeri ile gerçeğinin ilişkisi, daha doğrusu benzerin gerçeğini etkileyebilmesi düşüncesidir. Betimlenen gerçeklikte betim ile gerçek arasında ilkel insanca büyük bir fark gözetilmemesi, aksine eşdeğer bir nitelik yüklenmesidir. Hegel, Estetik adlı çalışmasında sanatın betimleme özelliğiyle ilgili olarak bir örnek veriyor:

Müslüman olarak Türkler, iyi bilindiği üzere, herhangi bir insan vb. resmini veya suretini hoş görmezler. James Bruce, Habeşistan’a seyahatinde bir Türk’e bir balığın resimlerini göstermişti; Türk ilkin şaşırtdı, ama çok çabuk bir yanıt buldu: “Eğer bu balık kıyamet gününde sana karşı kalkıp da ‘Sen bana gerçekten bir beden verdin, ama canlı bir ruh vermedin’ dese, o zaman kendini bu suçlama karşısında nasıl haklı çıkaracaksın?”. Peygamber de, sünnetinde kaydedildiği gibi, kendisine Habeşistan kiliselerindeki tasvirleri anlatan iki kadına dedi ki: “Bu tasvirler, yargı günü geldiğinde yaratıcılarını suçlayacaklardır.”⁷

Hegel’in aktardığı bu anekdot, tasvirin, betimin yada benzerini yapmanın gerçeğinden farksızlığına ilişkin bir inancın göstergesi niteliğinde. Zaten, islamiyette (özellikle sunni geleneğe) –kendinden önceki kültürü yok etmek için de ortaya atılan- “tanrıya eş koşma yasağı”nın kökenlerinde de bu düşünce (inanç) yatmaktadır. İslamiyet’ten önce Arabistan yarımadasındaki “puta tapma olgusu”na bu yüzden şiddetle karşı çıkılmıştır. Ortaçağın ilk aşamalarında, dinin (kilisenin) sanata (tiyatroya) yasaklar koymasının da kökleri, önceleri sanatın bu mimetik gücünden kaynaklanır. Ama daha sonraları kilise bu gücü kendi menfaatleri doğrultusunda kullanmak için ondan yararlanmayı bilmiştir. Çünkü ikisinin de doğdukları ülke aynıdır ve bu ülke, yanılısamalar ve ritüeller diye adlandırdığımız yerdir...

Büyüsel gereksinimlerin belirgin bir düzeyde bir sanatın ve tohum halinde de olsa bilimin doğumuna nasıl yol açtığı, ancak ilkel insanın bu sanatın ve bilimin özünün bilincine varamayışları burada yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Bu bilincin gelişmesi ise, sınıflı bir toplumun ortaya çıkmasını ve bireyin kendini düşünsel olarak toplumdan ayırmasını beklemek zorunda kalacaktı.

Büyü ile sanat, din ve bilimin ortak işlevlerine değinirken, bu ortak işlevin yalnızca başlangıçta doğdukları yapının ortak olmasından kaynaklı bir tesadüf olmadığını belirtmek gerekiyor. Bu ortaklığın temeli büyüünün amacında yatmaktadır. Ayrışmadan sonra da bu üçlünün her birinin son kertede aynı amaca yöneldiği küçük bir inceleme sonucu ortaya

⁷ Hegel, G.W.F., **Estetik I**, ç: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, 1994, s.42

çıkarılabilir. Amaç, insanoğlunun gerçekliği denetleyebilmesini sağlamak ya da “denetleyebildiği yanılıması”nın yaratılmasıdır. Bu yanılısma sayesinde de gerçekliğin gerçekten denetlenebileceği düşüncesi mevcuttur. Dolayısıyla üçlünün son ereği, “gerçekliğin üzerinde insanın hakimiyet kurması”dır ki bu da yüzyıllar boyunca insanlık tarihini belirleyen temel eylemi ifade eder.

Başta sorduğumuz sorunun da cevabını ortaya çıkıyor; yani büyüün çocukça bir eğlence, boş bir uğraşı olmadığı ortada. Yine büyüün oldukça büyük bir kısmının da metafizikle bir ilgisi olmadığı anlaşılıyor. Yukarıda net bir şekilde açıklandığı üzere, büyü sonucu gerçekliğin üzerinde oluşması istenilen iyi (ya da kötü) etkilerin, gerek psikolojik gerekse sosyolojik bir takım koşullandırılmaların oluşması nedeniyle, bizzat büyüü yapanlarca gerçekleştirildiği ortadadır. Bu arada büyüü yapan ilkelin doğa yasalarını tamamiyle yadsıdığı ve -tam olarak- metafizik güçlere bel bağladığı söylenemez. Genel bir bakış yapıldığında, büyü ile doğa yasaları arasında bilimsel denebilecek ölçüde bir uyum vardır. Daha başka bir deyişle, büyücüler doğa yasalarının farkında olarak büyü girişiminde bulunurlar, büyüün doğa bilimlerine yaslanan bir kısmı vardır. Örneğin yağmurun yağması için yapılan ayin ve büyülerin; yağmurun hiç yağmadığı bölgelerde değil, yağmurun az çok yağdığı bölgelerde türemiş olması bunun ispatıdır.

2.b. Bilgi Aktarım İşlevi

Topluluğun nesnelere dünyasıyla kurduğu ilişki ritüelin yapısını da belirlemektedir. Ritüeller, insanın yalnızca iç dünyasının tatminini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda algı dünyasına dair bir bilgiyi de olumlatır. Bu bilgi, tören esnasında topluluğun tümünce paylaşılır ya da törenin gelişmişlik düzeyine bağlı olarak, törenin yöneticileri tarafından (şaman, rahip, büyücü vs.) topluluğun genç üyelerine aktarılır.

Büyüsel uygulamalar ve mimetik danslar, toplumun (kabilenin) yaşaması için gerekli faaliyetlerin en başında yer alıyordu. Çünkü bu uygulamalar sayesinde kabile, törenin izleyicilerine özellikle de bir sonraki nesli oluşturacak olan kuşağa, kabilenin inanç sistemini, değerlerini, etik anlayışını, yasaklarını ve kutsal olan şeylerini göstermiş olmaktadır. En yalın ifadesiyle kutsal sayılan ayinler, büyü uygulamaları, kuttörenleri, kısacası kabilenin toplumsal yaşamının vazgeçilmez uygulamaları klan geleneklerinin bir temsili olarak yeni üyelere tanıtılmış oluyordu.

Ritüellerin yapısının temel taşı betimleme ve öykünmenin (taklit) oluşturduğundan daha önce söz etmiştik. Bu benzetim olgusunun estetik bir görüngü olarak kavranması uzun ve ağır geçen bir süreç sonunda gerçekleşecektir. Bu sürecin sonunda, sanatın günümüzde de bir tartışma konusunu oluşturan “yarar ilkesi” ortaya çıktığında, bu ilkenin kökenlerinin üçlünün bilgi aktarım işlevinde –dolayısıyla çok eskilere dayanmakta- olduğu konusunda çok fazla durulmadı. Ritüeller, yani sanatın kendisine varlık alanı bulduğu bu toplumsal olaylar bilgi aktarım işlevini karşılıyorlardı ve bugün “didaktik” olmakla suçlanan sanatın ilksel temelleri bu olguya dayanmaktaydı.

Ritüellerdeki ve daha sonra ayrışmayla birlikte Bilim, Sanat ve Din’deki *bilgi aktarım işlevi* aynı zamanda onun politik ve toplumsal bir yönüne de işaret eder. Yüzyıllar boyunca da bu işlev özellikle sanatta, kitlelere belirli bir ahlakın, öğretinin ya da devlet yasalarının öğretilmesi (benimsetilmesi) amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Arnold Hauser; Antik Yunan tragediyalarının açıkça taraflı olduğundan söz eder: Tragedyaların, dıştan bakıldığında, izleyiciye gayet demokratik bir şekilde sunulduğunu, halkın belirli bir sınıf farkı gözetilmeksizin oyunları ücretsiz olarak izleyebildiğini; ancak oyunların öz itibarıyla belirgin bir taraf tuttuğunu belirtir. Kent devleti tarafından desteklenen bu oyunlarda ona göre “hayata trajik-kahramansal bakılıyor ve edilgen hale getirilmiş seyirciye; yasalara ve toplumsal törelere uyan ‘iyi bir yurttaş’ olmanın propagandası yapılıyordu.”⁸

Burada propaganda deyimini sanat için hayati önem taşımasının yanında, sanatın ritüelistik kökenlerine ait de bir ipucu vermektedir. Bilgi aktarım işlevi ve bu işlevin propagandaya (ya da daha yumuşatılmış biçimde söylersek eğitime) dönüşmesi onun ne derece toplumsal ve politik bir öneme sahip olduğunu gösterir. Bu önem yüzyıllar boyunca devletlerin tiyatroyu denetim altında tutma isteklerinin nedenini de açıklamakta.

Roma İmparatorluğu döneminde, askerlerden ve savaş tutsaklarından oluşan görkemli geçit alayları, devlet gücünün gösterilmesi amacıyla, görkemli tiyatro yapılarının dev boyutlu sahnelerinde halka sergilenmiştir. Ortaçağda kilise, önceleri pagan kültürünün bir ürünü saydığı ve yasakladığı tiyatroyu sonradan –uyanarak-, Hristiyanlık inancını yaymak ve pekiştirmek üzere, önemli bir araç olarak değerlendirmiş ve bu yolda kullanmıştır. 1979 Fransız Devrimi sırasında da tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, bu amaçla büyük kitlesel gösterilere ve sokak tiyatrolarına yer verilmiştir. 1917 devriminden sonra -SSCB’de- yine devrim düşüncesini yaymak ve ilkelerini pekiştirmek amacıyla büyük kitlesel

⁸ Hauser, The Social History Of Art, Stanley Goldman, 4. vols. (New York: Vintage Boks, Inc., 1957), 1: 83, 84-85, aktaran: Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Semih Çelenk, Etki Yayınları, 1996, s.11

gösterilerin düzenlendiği bilinmektedir. Bizde de CHP'nin bir yan örgütü olarak kurulan Halkevlerinde, tiyatro etkinlikleri '...inkılap fikirlerinin ve duygularının halka ifade hususunda en kuvvetli vasıta' olarak kabul edilmiştir.⁹

Bütün bu çabalar sanatın kökenlerinde ritüelistik bir kaynak bulunmasından ortaya çıkmaktadır ki bu da bize ilkel ritüellerin bilgi aktarım işlevini en açık bir şekilde ispatlar. Sonuç olarak “eğitim”, yukarıda örnekleri gösterildiği üzere, politik bir amaca da kaydırılabilmektedir. Elbette bu amaç da toplumsal bir yön içerir; ancak iyi ve ya kötü herhangi bir ideolojinin sanat yoluyla benimsetilmeye çalışılmasının yargısını burada yapacak değiliz. Ancak devletlerin, geçerli devlet görüşü ile, yasalara, ahlak, din ve toplum kurallarına, törelere aykırı düşünce içeren tiyatroları denetlemek ve bunları sansürlemek için bizzat tiyatroyla ilgilenmesi ve bunun yanında tiyatroyu bir “eğitim” vasıtası olarak görmesi sanatın toplumsal işlevi bağlamında bu çalışmanın kapsamına girmektedir.¹⁰

Din, sözlü gelenekten ve mitolojiden kendini ayırarak bir kurum haline geldiğinde, statik bir öze ve esnek olmayan ritüel yapısına sahip olmuştur. Dolayısıyla da bilgi aktarım işlevi de artık canlı değildir. Ancak bu statiklik içerisinde de olsa belirgin dogmalarla ve dünyaya verdiği net anlamlarla “eğitici” işlevini üstlenmeye devam edebilmektedir. Çünkü Marx'ın da belirttiği gibi;

“din, bu dünyanın genel kuramıdır, ansiklopedik özetidir, herkesçe anlaşılabilir biçimdeki mantığıdır, manevi point d'honneur'ürüdür¹¹, coşkunluğudur, moral dayanağıdır, kutsal tamamlayıcısıdır, genel avuntusu ve haklı gösterilişidir. İnsanın fantastik bir biçimde gerçekleşmesidir, çünkü insanın doğru bir gerçekliği yoktur.”¹²

Hele ki bu din, kendine inanlar topluluğunu eğitirken sanatın tekniklerinden ve sanatın bilgi aktarım işlevinden yararlanıyorsa gücü tartışılmaz bir boyuta gelebilir. Ve bu güç yine “politik” bir amaç için de kullanılabilir. Lenin'in “din afyondur” sözü bunu en iyi şekilde açıklar.

Biz yine ilkel insana geri dönelim. Başlangıçta bütün törenlerin, ayinlerin ve hatta büyü uygulamalarının eğitici bir yanı olduğu ortada. Çünkü ilkel insanın elinde “bilgi” aktarımını sağlayacak araçlar sınırlıdır ve bilgilerin çoğu –içeriği ne olursa olsun- çoğunlukla

⁹ Konur, Tahsin, **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Dost Yayınevi, 2001, s.15

¹⁰ Tiyatronun eğitimle olan sıkı bağına ilişkin ek bir bilgi daha: Almanya'da Königsberg'de 16 Aralık 1808'de alınan bir kararla, tiyatro “...halk eğitimi ile uğraşan bir sanat kurumu” olarak kabul edilmiştir. 1947'de UNESCO tarafından kurulan Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) de, tiyatronun eğitsel işlevine ağırlık veren önemli kuruluşlardan biridir. (Konur, **a. g. e.**, s.16 vd.)

¹¹ Point d'honneur: Namusa ve şerefe dokunan şey anlamındadır.

¹² Marx-Engels, **Din Üzerine**, ç: Murat Belge, Gerçek Yayınevi, 1966, s.14

bir gizem ögesiyle süslendirilmektedir. Gizemli kabile sırlarının açığa vurulduğu tek yer ise ritüeller olmaktadır. Modern insana bilginin gelişi, –en azından teorik olarak- çok fazla yoldan gerçekleşebilmektedir: Aile için eğitimi, örgün eğitim, kitaplar, gazeteler, dergiler vs gibi yazılı dokümanlar, video, CD, Internet vs gibi sanal veya dijital ortam aygıtları, televizyon... Bütün bunlar bireye, içinde bulunduğu çevre (sırasıyla aile, toplum ve son olarak da dünya) hakkında bilgi almasını sağlayan kaynaklar olarak sayılabilir. Hiç kuşku yok ki birey, ancak insanlar arasında yaşadıkça toplumsallaşabilir; ama bu sosyalleşme sürecinin bir takım araçlara ihtiyacı vardır. Yukarıda saydıklarımız, en azından modern birey için geçerli sosyalleşme araçları olarak göze çarpıyor. Peki ya ilkel insan? Onun toplumsallaşma süreci ya da daha yalın bir şekilde ifade edersek, içinde bulunduğu dünyanın (ki bu dünya bir klan ya da kabileden öteye pek geçemez –bunun ötesinde fantastik bir dünya daha vardır o kadar-) özünü, genel geçer yasalarını kavraması ve bunlara uyum sağlamasının yolu topluluğun kendisinden başka bir araca bağlı değildi.

Yüksek düzeydeki hayvanların neredeyse tümünde bir öykünmenin (taklit etmenin) var olduğu biliniyor. Belki de bu öykünme olmasaydı canlıların soylarını devam ettirebilmeleri de mümkün olmayacaktı denilebilir. Olgunlaşmış hayvanların deneyimlerinin gençlere aktarılması işlemi, gençlerin olgunlara öykünmesi dışında hiçbir yolla gerçekleşemez. Huizinga'nın *Homo ludens*'inde küçük çocukların oyunlarının, yavru hayvanların oyunları ile eşdeğer nitelikte olduğu ve bunun ileriki –gerçek- yaşamlara bir hazırlık (bir antrenman) olduğu açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu tam anlamıyla öykünme yoluyla eğitimidir ve Huizinga biraz daha ileriye giderek oyunda, estetiği oluşturan en önemli iki özelliğin “ritim ve harmoni”nin var olduğunu ekler. Ritim ve harmoni içerisinde yanılısama dansları... Bizi doğrudan doğruya ritüellere götürüyor. İnsanoğlunun tarihsel olarak emekleme döneminde oynadıkları oyunların, eğitici bir işlev üstlenmiş olduklarının bir başka kanıtıdır bu.

Tarıma dayalı üretime geçmiş bir toplumu düşünelim: Hasat için toprağı hazırlamak; uzun ve yoksunluk içinde geçecek bir kışa hazırlık, yiyeceğı depolamak, kış boyunca kısıtlı kullanmak vs. bütün bunlar hayati önemdedir ancak insan bunu doğuştan bilmez, kısacası hayvanlarda varolan içgüdüsel durumla örtüşmez bir bilgi niteliğı taşırlar. Karıncalar veya arılar tamamıyla içgüdüleriyle hareket ederek yiyecek depolama ve onu gerektiğince kullanma bilgisine doğuştan sahiptirler. Ancak insanın doğasında bu bilgi yer almaz. İnsan, doğayla giriştiğı zorlu savaş süreci içerisinde öğrenmiştir bu bilgileri ve soyunun devamı için de kendisinden sonraki nesillere bunu aktaracaktır. Bu aktarım işi gerçeğın –toprağın nasıl ekildiğı, hasadın nasıl toplandığı, nasıl depolandığı ve hangi mevsimde hangi tanrıların

(totemlerin-ataların) yardımıyla hasadın verimli kılındığının vs- yanılısandığı, dansın, müziğin ve ritmin yer aldığı bir gösteriyle anlatılır. Bu kolektif bir bilginin yanılmasıdır; doğa yasalarının ilkel biçimde yazılmış görüntüleridir ve bu törenler, toplumun ekonomik ve sosyal yapısı değiştikçe ve doğa yasalarının genel geçer kuralları öğrenildikçe dünyaya verilen anlamla birlikte biçim değiştirirler ve bir sonraki nesle öyle aktarılırlar.

Bilgi aktarım işlevinin hem bilimde hem de sanatta varolduğunu biliyoruz. Bu işlev birincisinin varoluş nedenini oluştururken ikincisinde tartışmalı bir zemine oturur. Sanatın doğası gereği bir bilgiyi iletmesini geçici bir süre askıya alırsak, kuram düzeyinde temel tartışma, bilindiği gibi, sanatın “haz” ve ya “yarar” vermesi üzerinde yoğunlaşır.

3. Sanat ve Sansür...

Sanatın, özellikle de tiyatro sanatının, eğitim, din ya da politika alanında en başından itibaren etkin bir araç olarak kullanıldığı düşünülürse sanatın bir bilgi aktarım işlevini de yerine getirdiği kolayca görülebilir. Elbette yüzyıllar boyunca, sanatın bu işlevi yerine getirecek bir biçime zorlanmasının nedenlerini ya da bu işlevi bizatihi kendi doğasında barındırıp barındırmadığını onun, yukarıda ortaya koymaya çalıştığımız, genetik kökenlerinde, kısacası sanatın, din ve bilimle olan akrabalık ilişkilerinde aramak gerekiyor. Sanatın yalnızca estetik bir olgu olarak değil, aynı zamanda etik bir işlevi örgütleyen bir yapı olarak da görülmesi bu akrabalık bağıyla ilintilidir. Dinin baskıcı bir güç olarak etkinliğini sürdürebildiği toplumlarda, estetikle etik arasında yüksek derece bir bağ ve örtüşmenin olması da bu yüzdendir. Elbette, ekonomik, toplumsal ve siyasi gelişmeler sanatın ve dinin birbirinden bağımsız hale gelmesini tetiklemeden önce, etik ile estetik, ritüellerin içinde doğal halleriyle bir aradaydı. Ancak, ritüelden sanata geçişin doğal bir yol izlemediğini, başka bir ifadeyle, bu sürecin egemen güçlerin etkisiyle hızlandığını belirtmek gerekiyor. Dolayısıyla, ritüellerin ortaya koyduğu toplumsal işlevlerin, bağımsızlığını kazanmaya başlamış olan sanatta da sürdürülmeye çalışılmasının, hatta daha sert ve daha zorlayıcı bir niteliğe bürünmesinin nedeni de bu olsa gerek. Bu yüzden sanata dair yapılan ilk tartışmaların estetik sorunların yanı sıra etik ve politik kaygıları da barındırması bu sürecin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatın ifade gücünün ve etkileyciliğinin keşfedildiği ilk andan itibaren, onun bu özelliğinin hangi yönde ve nasıl kullanılması gerektiği üzerinde yoğun olarak durulmuştur. *Sanat*, hem *dinsel* ve *büyüsel* yanıyla duyulara ve duygulara etki edebiliyor, hem de belli bir

bilginin, inancın ve düşüncenin aktarılmasında diğer araçlara göre daha etkin olabiliyordu. Platon *sanatı*, iyi ve kötü olarak sınıflandırmış ve “doğanın yarattığı biçimlere” öyküenin *sanatı* ideal devletinden kovmuştu. Buna karşın Aristoteles ise “varolan”ın yanı sıra “varolması olası olanın” taklidinden de bahsederek *sanatın* “kurmaca” yönünü ortaya koymuş, fakat ardından “olması gereken” kategorisini de ekleyerek *sanatın idealize edilmiş* bir dünyayı da sergileyebileceğine deyinmişti.

Platon, *sanatın* potansiyel gücünün farkında olarak, bu gücün eğitimin ve *dinin* hizmetine verilmesi gerektiği üzerinde ısrarla durmuştu. Aristoteles ise açıkça ifade etmese de *sanata* idealize edilmiş bir dünyayı katarak Platon’un düşüncelerini farklı bir açıdan doğrulamıştır.

Platon’un ve neredeyse tüm Grek estetik düşüncesinin temelinde *Kalokagathia* (*Güzel-İyi*) kavramının yer aldığı unutulmamalıdır. Bu terim, bütün Grek estetiğinin genel görünümünü belirleyen bir anlayışı ifade etmektedir. Buna göre, güzel ile iyi arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır, hatta bu iki kavram aynı şeydir. Kısacası, Antik Yunan düşüncesinde “Güzel” olan her şey “iyi”dir. Bu anlayış dikkate alındığında, hem Platon’un sanata “sansür” koyma isteği, hem de Aristoteles’in buna karşı geliştirdiği düşünceler daha iyi anlaşılabilir.

Platon, sansür düşüncesinin yalnızca “ilk büyük temsilcisi” olmakla kalmamış, kendisinden sonra gelişmiş tüm sansür politikalarını da temellendirmiştir. Kısacası; günümüzün sansür uygulayıcıları, gerekçelerinin Platon’un düşüncelerine dayandığını bilmeseler de durum böyledir. Ancak Platon’da “sanata bakış” daima felsefi dizgelerinin değişmesine bağlı olarak evrim geçirmiştir. *Şölen*’deki düşüncelerle *Devlet*’tekiler birbirlerine uymakta zorlanırlar.

Platon’un sanata dair kısıtlayıcı düşünceleri, kendi felsefesinin ulaştığı bir evrenin desteklenmesi için kullanılmış bir araçtı. Ancak Platon’un felsefesi, neredeyse, karşı olduğu şiir sanatının bir başka açılımından, farklı bir görünümünden başka bir şey değildi. Başka deyişle, Platon’un yaptığı “felsefe”den çok “şiir”e yakın duruyordu. Nietzsche’nin, Antik Yunan’da “trajik çağın felsefesini” (Sokrates-öncesi felsefesini) sonraki döneme üstün görmesi de gerçekte böyle bir temele yaslanmaktadır. Nietzsche, şiirsel olanın “insanlık içgüdüsüne” daha yakın olduğunu düşünerek, Sokrates-öncesi felsefeyi övmektedir.¹³ Ancak

¹³ bkz. Nietzsche, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Nusret Hızır, Kabalcı, 1992

Sokrates sonrasında da durum değişmiş değildi. “şiirsel olan”, henüz felsefeden çıkarılabilmiş değildi.

“...bilgi arzusu sözde açıklama ile tatmin edildiğinde, analogi genelliğin yerini aldığında, iyi tanımlanmış kavramlar yerine renkli tasvirler geçtiğinde bilimden söz edilemez. (...) Platon’un idealar teorisi, yaşadığı dönemin evrenin yapı ve işleyişine ilişkin teorileri gibi bilim değil şiirdir; mantuksal çözümlemenin değil, muhayyilenin bir ürünüdür.”¹⁴

Felsefe’nin şiirsel olana yakınlığının en büyük nedeni de açıklamalarda “mit”in yoğun olarak kullanılmasıydı. Mitolojik öyküler başlangıçta, evrenin yapısına, insanın varlığına ilişkin yeterince cevabı içinde barındırmasıyla, insanoğlunu tatmin edebiliyordu. Ancak dinin etkileyici gücü yavaş yavaş azalmaya başladığında, “insan”, felsefi cevapları öykülerde değil “akıl”da bulmak istedi. Bu, başlangıçta felsefe için olması gerekendi. Ancak iş, uygulamada yine mitolojiye ve masallara dönüş olarak gerçeklik buldu. Doğrusunu söylemek gerekirse; birbirlerine mükemmel şekilde bağlanmış binlerce zincirden oluşan ve içinde, evrene dair karşı konulamaz cevaplar barındıran Grek mitolojisinden bir anda kurtulabilmek felsefe için o kadar kolay değildi. İşte mitolojiye olan bu bağlılık, ilk çağ felsefesini de “şiirsel olana” yakınlaştırıyordu.

Bu durum, “İdealar Mağarası” düşünüldüğünde çok daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Platon’un bu teorisi, mitolojik yapıya büyük bir uygunluk taşımaktadır. Onun, bir yansıma dünyası olarak tasarladığı “nesnelere dünyası”nın gerçek kaynağı olan İdealar Evreni, düşünsel olarak “Olympos evreni”ne benzerlik göstermektedir. Yalnızca bir değişiklik söz konusudur: Platon, tanrıların “antropomorphist”¹⁵ bir anlayışla düşünülmesine karşıdır. *Devlet*’te bu durum iyice açıklanır. Ona göre, tanrılar insanlar gibi düşünülmemelidir. Özellikle sanatta bu şekilde ele alınmamalı, onların (tanrıların) kusursuz olduğu söylenmelidir. Aksi takdirde insanlar kötüye yönelebileceklerdir.

“(...)Zeus kime her ikisinden karıştırıp verirse, ona bazen bahtın kötüsü, bazen iyisi nasip olur. Kime yalnız kötüsünden verirse, onu 'kemirici bir açlık, kutlu yeryüzünde kovalar' diyenleri dinlememeli; 'Gerçekten, iyiliği de, kötülüğü de bize Zeus dağıtır' diyenlere de bakmamalı.

¹⁴ Reichenbach, Hans, **Bilimsel Felsefenin Doğuşu**, Cemal Yıldırım, Remzi Kitabevi, 1993

¹⁵ Antropomorphizm: Doğaya ve tanrılara, insana özgü nitelikler yükleme eğilimi, insan-biçimcilik. Tanrıların, insan-gibi zaafı olan, kızan, sevinen, uyuyan, yiyip içen varlıklar olarak düşünülmesi Antropomorphizmin en belirgin özelliğidir.

Verilen söz ve yeminleri Pandaros'un bozmasına gelince, biri bunun Athena ile Zeus'un yardımıyla olduğunu söylerse, onu hoş görmeyeceğiz; 'Tanrıçaların o kavgasına, o hükmün verilmesine Themis'le Zeus sebep olmuşlardır', sonra da, Aiskhylos'un dediği gibi, 'Tanrı bir evi temelinden yıkmak istedi mi, insanı suça sürükler' gibi sözleri gençlere duyurmamalı. Ama biri Niobe'nin çektiklerini, ya Pelopid'leri ya da Troia efsanelerini veya buna benzer başka şeyleri anlatırsa, bunları tanrının işleri diye göstermemeli, yahut, 'bir tanrı yapmıştır' derse, şimdi hemen hemen bizim yaptığımız gibi, bir nedenini bulmalı ve 'tanrı haklıdır, iyi etmiştir; ceza görenler de bundan faydalanmışlardır' demeli. Şaire 'ceza görenler haksızdırlar, buna neden olan da Tanrıdır' dedirtmemeli.'"¹⁶

İdealar evreni, nesnelere dünyasının kusursuz, yetkin bir özünü oluşturuyorsa, sanatçının tanrı(lar)ı, özellikle de idealar evreninin bu baş unsurunu, zaafı olan bir ölümlü gibi düşünmesi toplum sağlığı açısından zararlı olacaktır.

Gerçekte Platon'un "sansür" düşüncesi bu temele dayanır. Yani –daha sonra Aristoteles'te bir başka yansımasını bulacağımız- "yetkin olan"ın, "ideal olan"ın anlatılmasına. (yukarıda bahsettiğimiz Kalokagathia düşüncesi burada kendini göstermektedir.) Platon, toplumun önüne "ideal olanın" konmasıyla, onların eğitilebileceğini düşünmektedir. Yukarıdaki sözleri, çok açık biçimde, bu amaçla "sanatın" nasıl kullanılması gerektiğini ifade ederken bir yandan da sansürü meşru kılmaktadır. En azından toplumsal ahlak açısından...

Ancak Platon'un sanatla ilgili düşüncesi yalnızca buradaki gibi sanatın "toplumsal boyutu"yla sınırlı değildir. Platon, sanata bir de "mimetik" açıdan bakar. Bu bakışında, sanatı iyice küçümser. Ona göre, sanatçının yaptığı iş, "idealar dünyası"nın zaten bir yansıması olan "nesnelere dünyasını" bir kez daha tasvirlemekten, kopyanın kopyasını çıkarmaktan ibarettir. Aynı düşünce yapısı Platon dışında hiçbir idealist felsefecide görülmez. Aksine onlarda bu düşünce biçimi sanat yönüne, sanatın lehine kullanılır. Antik çağda Plotinos, modern çağda Schelling ve özellikle de Hegel'de olduğu gibi. Onlar, sanatın, idealar evrenine ulaşma aracı olduğunu savunmuşlardır. Oysa ki Platon, bu işin salt felsefecilere ait olduğunu savunarak, sanatçılarla bir kavgaya girer. İdealara ulaşabilecek kişiler, sanatçılar değil, ancak kendisi gibi akli kullanan düşünürler olacaktır.

Ancak burada Platon'un sanatla ilgili bir başka düşüncesini de açıklamak gerek: **Poiesis olarak sanat.** Yani bir "yaratım" olarak bakıldığında sanatın ve sanatçının durumu

¹⁶ Platon, **Devlet**, Azra Erhat, Cumhuriyet Kitap, 1998

nedir? Platon Poiesis konusunda sanatçıyı övgüye boğar. Şölen’de sanat ve sanatçı konusundaki tavrı tamamen olumludur.

“(…) Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, bu canı bereketli insanlardır.

(…) Kim olsa böylesi varlıklar yaratmayı, çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros’a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları, babalarına şan kazandıran bu türlü çocukları kim kıskanmaz?

(…)Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, varolmayan bir şeyi varetmenin her türüsüne Poiesis deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis ’tir”¹⁷

Görüldüğü gibi sanatın bir poiesis olarak düşünüldüğü Şölen’de, Devlet’teki fikirlere zıt durumlar oluşur. Bunun nedeni başta da belirttiğimiz gibi Platon’un felsefesindeki değişimle ilgilidir. Platon’un evren anlayışı değiştikçe, sanatla ilgili fikirleri de değişir. Ancak Platon’un felsefesinde geldiği son aşama İdealar evreninin tam ve yetkin biçimde oluşmasıdır. Bu açıdan Platon’un sanatla ilgili son görüşleri ayrıntılı biçimde Olgunluk devresi ürünü olan Devlet’te işlenmiştir. Burada da sanatı başlı başına bir “estetik” olgu olarak ele almaz. Sanatın sosyal ve politik yeri ve görevi üzerine durur. Daha doğrusu bunun “nasıl olması gerektiği” üzerinde. Bu düşüncelerini de sonuç olarak, sanatın kontrol edilmesi –sansürlenmesi-noktasına dayandırır. Çünkü “güzel” olan aynı zamanda “yararlı” olmak zorundadır. (**Kalokagathia** düşüncesi) Yararlılıkta da ölçüt, ideal devletin menfaatine olabilecek her şeydir.

4. Politika ve Sanat...

Tiyatronun başlı başına bir sanat dalı olarak varolma savaşı verdiği ve dinsel bir olgu olmaktan sıyrılmaya çalıştığı bir evrede “sansüre” tabi tutulması düşüncesi anlaşılabilir. Ancak bu gün için bildiğimiz bir başka gerçeklik daha var. Hiçbir sanat dalında bu kadar açık seçik görülmeyen bir durumdur bu aynı zamanda. Tiyatro sanatı, her zaman için bir propaganda aracı olarak görülmüş ve bu amaçla kullanılmıştır. Dolayısıyla da “sansürün” bu sanat dalına bulaşması kaçınılmazdır.

Tiyatro sanatında, başka sanatlarda görülmeyen -kendine has- özellikler (kollektif olması, belli bir uzama ihtiyaç duyması, canlı olması, maliyetli olması vb. gibi özellikler)

¹⁷ Platon, **Şölen**, ç: Cenap Karakaya, Sosyal yayınları, 2000, 209

bulunmaktadır ve bu nitelikler tiyatroyu her zaman için “birilerine” bağı –bağımlı- kılar. Bir oyunun sahneye konması, her zaman için –öncelikli olarak- maddi bir desteğe ihtiyaç duyar. Dolayısıyla, tiyatroya bu maddi desteği veren kurum ya da kişilerin, kendi “çıkarlarına aykırı olan” a serbestlik tanınması elbette ki beklenemez. Bu durum, Antik Yunan tiyatrosunun en belirgin özelliğiydi ve en açık biçimde kendini Kent-Dionysia şenliklerinin “siyasi amaçlı” düzenlenişinde gösterdi. Siyasi amaçlı çünkü, Peisistratos¹⁸, bir halk ritüeli olan dithyrambosları kente getirmekle sanatsal bir amaç değil merkezi iktidarı güçlü kılmak gibi siyasi bir amaç güdüyordu. Dolayısıyla aynı sanata destek vermesi ile de amacını sürdürdü. Temel hedefi, aristokrasiye karşı orta sınıfın gücünü kazanabilmek ve aynı zamanda da ulus bilincini sağlamlaştırmaktı. Kent-Dionysia festivalinin bu “yeniden-düzenlenişi”, onun bu isteklerini önünü açmak için kaçırılmaz bir fırsattı.

İlk elde söylenmesi gereken şu: “devlet” ilk sansürcü olmayı –bu gün için bile- hiç bir zaman elinden bırakmamıştır. Antik Yunan’da; festivali düzenleyen, oyunları eleyen, oyuncuların, koronun ve müzisyenlerin karnını doyuran devlet, sansürü en açık biçimde uygulamaktaydı. Bu, yukarıda açıkladığımız gibi, kaçınılmaz bir gerçek. Atina devletinin aksi bir tutum içinde olması elbette ki beklenemez.

“İ.Ö.493’te Miletos’un Yağmalanması adlı bir tragedya yazılmıştı Phrynikhos tarafından. Konusu, İonia başkaldırısının sonunda bu kentin düşüşüydü. Oyun büyük bir öfke yarattı – besbelli, Pers yandaşı, Alkmaionoğulları arasında- ve yazar para cezası yedi.”¹⁹

Doğaldır ki hiçbir rejim –bu bir demokrasi bile olsa- kendine karşı, kendini yıkmaya çalışan düşünceye izin vermez. Ancak burada Atina devleti için söylediklerimiz, dönemin tüm koşulları düşünüldüğünde biraz “sert” kaçmaktadır. Toplumsal bir incelemede “tek bir suçlu” belirlemek incelemenin öz niteliğine aykırı olacaktır. Artık bugün için bilimin, özellikle de sosyalbilimlerin üzerinde anlaştığı bir gerçek var: hiçbir toplumsal olay tek bir dinamikle (ya da bilimdeki adıyla: tek bir “bağımsız değişken”le) açıklanamaz. Dolayısıyla “Devlet” in yaptığı bu sansürü, Yunan kültüründen ve felsefesinden ayrı, onlardan tamamıyla arındırılmış bir şekilde düşünmek bizi yanlış sonuçlara götürecektir. Özellikle Yunan felsefesini işin içine dahil ettiğimizde; bırakın tiyatronun içerik olarak sansürlenmesini, başlı başına “sanat” in sansürlenmesi gerektiğine inanan ve giderek sanatın ideal devletten kapı dışarı edilmesi

¹⁸ Peisistratos tarihte, halktan yana, kültür koruyucusu bir devlet adamı olarak tanınır. Homeros’un metinlerini ilk defa toplattıran da odur.

¹⁹ Thomson , **Aiskhylos ve Atina**, s.270

gerektiğini savunan düşüncelerin ortalıkta kol gezdiğini düşünülürse bunda yalnızca devletin “suçu” olmadığı anlaşılır.

Ancak eklemekte yarar var ki, sanatın kökenleri ve bu köklerin toplumsal işlevlerinde yer alan nitelikler düşünüldüğünde bunun “iktidar” ile “bilgi” arasındaki göbek bağıyla da ilgili olduğu unutulmamalıdır. Sanat, belli bir çeşit bilgiyi duyulabilir bir haz eşliğinde vermektedir. Dolayısıyla ne zaman sanat söz konusu olsa, bu “bilgi”nin niteliği “iktidar” tarafından mercek altına tutulur, denetlenir, “kendi bilgisini” destekliyorsa izin verilir; tersi bir durumda kısıtlanır ya da yasaklanır. İktidara belirli bir erk ve kitleler üzerinde koşulsuz bir hakimiyet sağlayan “bilgi”nin, dolaşım tekeli kaptırmak demek, gücü tamamıyla yitirmek demek olacaktır. Dolayısıyla “bilgi”nin kontrolü, iktidar için hayati bir önem taşır.

Hegel, Marx, Aristoteles ve Platon sanatın belli bir çeşit bilgiyi yaymanın iletişim aracı olduğunu kabul etmişlerdir. Marx, bu bilginin, sanatçının toplumsal köklerine ve bakış açısına göre açığa çıktığından söz eder. Daha ilk çağlardan başlayarak sanatın, egemen güçlerin elinde bir silaha dönüştüğünü açıkça görmekteyiz. Ekonomik güçle birlikte bütün diğer güçleri de elinde tutan ve sanatsal, bilimsel ya da felsefi bütün yaratıcılıkları denetim altında bulunduran bu güçler, aynı zamanda kendi gücünü de pekiştirmesine yardımcı olan bilginin iletilmesine de büyük önem vermektedir.

Bu durum Ortaçağ sanatında giderek daha da belirginleşir. Egemen güç Kilise; önceleri tiyatro sanatına yasakçı bir tavır almışken onun “bilgi”yi en etkili bir şekilde iletme aracı olduğunu anlamakta gecikmez. Tiyatroyu, öğretilerini yaymada bir araç olarak kullanır. Yunan devleti sanatı kullanıp nasıl kendi ideolojisinin devamını sağlamaya çalıştıysa, kilise de aynı aracı eline geçirdiğinde onu, dini buyrukları iletmenin ve insanları mistik simgelerin ve ikonların önünde baş eğmeye zorlamanın bir yolu olarak görmüştür.

Egemen ideolojinin burjuva sınıfı hakimiyetine geçtiği dönemde ise sanat yeniden söylem değiştirir. Artık güç burjuvazinin elindedir ve burjuvazinin “kendi”ni –kendi bilgisini- anlatması gerekmektedir. Onun kökeni ne kahramansı destansı bir kişiliğe ne de kilisenin mesellerindeki gibi tanrının işin içinde olduğu bir mistisizme dayanır. Dolayısıyla Antik Yunan sahnesindeki soylu krallar, Ortaçağ’daki kutsal insanlar sıradanlaşmaya, ayrıntılarıyla işlenmeye başlar.

Tiyatronun toplumsal yapıyla eş zamanlı olarak geçirdiği evrim çok kaba olarak yukarıdaki gibi özetlenebilir. Bu kaba tabloda ortaya çıkan bir gerçek var ki, tiyatro sanatının gerek biçimi gerekse söylemi ve içeriği, içinde yer aldığı toplumun bir yansıması olmaktadır.

Şüphesiz ki bu durum, doğal bir olgu olarak kabullenebilir. Ama büyük ölçüde belli bir “iktidar”ın denetiminde ve onun şekillendirmesine bağımlı olarak varolduğu düşünülürse, sanatın eğitime, dine ve politikaya alet edilmesi, bir araca dönüştürülmesi salt onun doğasında varolan, köklerinde yer alan niteliklerden mi kaynaklanmaktadır gerçekten? Toplumsal bir ürün olmasının dışında tiyatroya başlı başına estetik bir olgu olarak bakmaya bu kökler mi engel olmaktadır?

Kaynakça:

- ALTHUSSER, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, ç: Yusuf Alp-Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, 1994
- ARİSTOTELES, *Poetika*, ç: İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, 1995
- BOAL, Augusto, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Semih Çelenk, Etki Yayınları, 1996
- CAUDWELL, Cristopher, *Yanılsama ve Gerçeklik*, ç: M. H. Doğan, Payel Yayınevi, 1988
- FRAZER, James G., *Altın Dal I*, ç: M.H.Doğan, Payel Yayınevi, 1991
- FRAZER, James G., *Altın Dal II*, ç: M.H.Doğan, Payel Yayınevi, 1991
- HEGEL, G.W.F., *Estetik I*, ç: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, 1994
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, “Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme”, ç: M.A. Kılıçbay, Ayrıntı, 1995
- KONUR, Tahsin, *Devlet-Tiyatro İlişkisi*, Dost Yayınevi, 2001
- LUKACS, Georg, *Estetik I*, ç: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 1992
- LUKACS, Georg, *Estetik II*, ç: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 1999
- LUKACS, Georg, *Estetik III*, ç: Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 2001
- MARX-ENGELS, *Din Üzerine*, ç: Murat Belge, Gerçek Yayınevi, 1966
- NIETZSCHE, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Nusret Hızır, Kabalcı, 1992
- PLATON, *Devlet*, Azra Erhat, Cumhuriyet Kitap, 1998
- PLATON, *İon*, ç: İhsan Bozkurt, MEB, 1999

- PLATON, *Şölen*, ç: Cenap Karakaya, Sosyal yayınları, 2000
- REICHENBACH, Hans, *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*, Cemal Yıldırım, Remzi Kitabevi, 1993
- ŞENER, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınevi, 1998
- THOMSON, George, “Eski Yunan Toplumuna Üzerine İncelemeler”, *Tarih Öncesi Ege I*, ç: Celal Üster, Payel Yayınevi, 1995
- THOMSON, George, “Eski Yunan Toplumuna Üzerine İncelemeler”, *Tarih Öncesi Ege II*, ç: Celal Üster, Payel Yayınevi, 1991
- THOMSON, George, *Aiskhylos ve Atina*, ç. M. H. Doğan, Payel Yayınevi, 1990
- THOMSON, George, *Marksizm ve Şiir*, Cevat Çapan, V yayınları, 1997
- TUNALI, İsmail, *Grek Estetik’i*, Remzi, 1996

Summary :

In this article, the use of art, especially drama in education, religion and politics and the pre-causes of “censorship in art” are discussed. When the roots of theatre, which derive from rituals, are studied, it is revealed that drama still maintains its ritualistic characteristics even it has become a branch of art. The most important of these characteristics are the functions of “transferring knowledge” and “changing the world of objects”. The control of these two social roles by the ones in power makes drama (art) something more than pure aesthetic phenomenon.