

SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ AÇISINDAN VASIF ÖNGÖREN’İN “OYUN NASIL OYNANMALI?” METNİNE BAKIŞ

Arda Öztürk*

1960-1980 yılları arasında Türk Tiyatrosu’nun, gerek 1961 Anayasası’nın sağladığı imtiyazlar, gerekse dönemin politik koşullarının da etkisi ile oldukça hareketli ve üretken bir dönem geçirdiği bilinmektedir. 1961 Anayasası, günümüzde zaman zaman “Özgürlükler Anayasası” olarak tanımlansa da, söz konusu dönem, politik açıdan birçok çekişme ve bunalımı da içinde barındırmaktadır. Bu çatışma sürecinde tiyatro sanatı da, kurulan tiyatro toplulukları ve yazılan metinler ile özellikle dönemin “sol” hareketinin bir parçası konumuna gelmiştir.

Bu dönemin önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Vasıf Öngören, dönemin birçok tiyatro insanı gibi, tiyatro ve politikayı birbirinden ayıramaz alanlar olarak görmüştür. Ona göre tiyatro, sömürülen halkı bilinçlendirmek ve bu sömürüye karşı harekete geçirmek için çok güçlü bir politik etkendi. Yazarın 1972 yılında cezaevinde iken kaleme aldığı, ayrıca bu çalışmanın merkezine yerleştirilmesi düşünülen, “Oyun Nasıl Oynanmalı?” oyununda, burjuva sınıfının kazanma hırsı altında sömürülen ve ezilen işçi sınıfından insanlar konu edilmiştir. Metin stratejisi açısından oyunlarında Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro biçimini kullanan Vasıf Öngören, “Oyun Nasıl Oynanmalı?” oyununda, yine Brecht’in yöntemiyle, sömüren-sömürülen, ezen-ezilen karşıtlıklarını görünür kılmak ve seyircide farkındalık yaratarak, bu ilişki biçimlerine karşı eleştirel tavır yaratmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla, tiyatro sanatında savunulan politik nitelik, söz konusu oyunda da yazar tarafından ön plana çıkarılmıştır.

Bu çalışmada ise, “Oyun Nasıl Oynanmalı?” oyununun öncelikle sanat-politika ilişkisi bazında ayrıntılı olarak incelenmesi ve oyunun politik niteliğinin, özellikle Jacques Rancière’in sanat-siyaset kuramı (Epik Tiyatro kuramı ile de ilişkilendirilerek) ışığında tartışılması amaçlanmaktadır. Bu nedenle oyunu incelemeye geçmeden evvel, Rencieré’in sanat-siyaset felsefesi ve Epik Tiyatro biçiminin ana hatlarına değinmek uygun görülmüştür.

*İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

Sanat-Politika İlişkisi ve Rancieré'in Consensus-Dissensus Kavramları

Brezilya'lı tiyatro adamı Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu adlı kitabında tiyatronun zorunlu olarak politik olduğundan bahseder. Çünkü insanın bütün faaliyetleri zorunludur ve tiyatro da bu faaliyetlerden birisidir. Tiyatronun bireyi ve toplumu eyleme geçirici bir etkisi vardır ve bu ona politik anlamda bir “silah” niteliğini de atfeder.¹ Elbette ki Boal, tiyatronun ya da sanatın politik olduğunu düşünen ilk ve tek kişi değildir. Bir devlet inşa etmek ile bir sanat eseri yaratımının paralellliğini savunan Martin Heidegger, sanat eserinin siyasallığını bir “şimşek” örneği ile vurgular: Şimşek çaktığında hem kendini aydınlatır, görünür kılar, hem de tüm dünyayı aydınlatır. Dolayısıyla sanatın da siyasetin de işlevi dünyayı görünür kılmaktır ve ikisinin de temelinde yaratma eylemi vardır.²

Sanat, Augusto Boal'in tanımladığı gibi politik bir silah ya da Heidegger'in tanımıyla dünyayı görünür kılan bir şimşek olarak kabul edildiğinde, bu silahın ya da şimşeğin niteliği, önemli bir husustur. Çünkü dönüştüren, harekete geçiren, görünür kılan her eylem sanatsal değildir. Peki sanatın (ve dolayısıyla da tiyatronun) toplumu harekete geçirici ya da dünyayı dönüştürücü etkisi onun hangi nitelikleri ile bağıntılıdır?

Bu sorunun yanıtını Jacques Rancieré'in sanat ve siyaset kuramında aramak anlamlı olabilir. Ranciere için sanatı siyasal kılan etken toplumsal anlamda iki karşıt öge; *consensus* (uzlaş) ve *dissensus* (uyuşmazlık) kavramlarının altında yatar. Toplum olgusu “çatışma”dan doğar. Toplumu yöneten iktidarın asal amacı ise bir *consensus* ortamı yaratmaktır. İlk bakışta *consensus* pozitif, *dissensus* negatif bir kavram olarak algılanabilir. Ancak Rancieré, bu iki kavramı yapısökümsel bir yaklaşımla ele alır. *Consensus*, toplum bireylerini belirli ortak bir noktada buluşturmaya, dolayısıyla da aynılaştırmaya yönelik bir süreçtir. Buna göre toplum içinde belirlenen ortak uzlaş noktası dışında her türlü fark göz ardı edilir, hatta reddedilir. Bu nedenle *consensus*, Rancieré'e göre, siyasetin de engellendiği noktadır. Çünkü *consensus* kaçınılmaz olarak otoriter ve hatta totaliter rejimlerin de

¹ Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003

² Sayın, Zeynep, “Gezi Parkı Kimlik Siyasetinin Önüne Geçti” başlıklı röportaj, <http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyasetinin-otesine-gecti/386>

odağını oluşturur. O nedenle siyasetin temeli *consensus* değil, *dissensus* yani uyuşmazlıktır. Sanatı siyasal kılan asal faktör de *consensusu* kırıcı özelliğinden kaynaklanmaktadır.³ Sanat da, siyaset de, “*duyumsanabilir olanın paylaşımının yeniden düzenlenmesi, sahneye yeni nesnelerin ve öz-nelerin çıkarılması, görünmez olanın görünür kılınması*.”⁴ (Hatta bu nedenden ötürüdür ki Rancieré’e göre, Platon’un sanata karşı tavır alışının da altında bu yatmaktadır; Platon’un karşı olduğu şey sanat değil, siyasettir.)

Dissensus kavramı ile ilişkili olan bu estetik sanat rejiminin ereksel ve üslupsal açıdan iki karşıt siyaseti bulunmaktadır ve bu karşıtlık Rancieré’e göre farklı bir soruna ve gerilime işaret eder. Bunlardan birisi Adorno’nun “*sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olamamasındadır*” mantığından da hareket eden siyasettir.⁵ Böylesi bir sanat siyaseti, Kant ve Schiller’in de savunduğu gündelik hayatı askıya alan ve “sanat için sanat” savına karşılık gelen bir siyaset anlayışıdır. Diğer estetik siyaseti ise günlük yaşam ile sanat arasındaki farkı –*sanatın sanat olmasından vazgeçecek kadar*-⁶ ortadan kaldıran “toplum için sanat” siyasetidir. Bu iki estetik siyasetin gerilimi, Rancieré’in ifadesi ile estetik huzursuzluğa dönüşür:

“...*estetiğin de kendi siyaseti vardır- daha doğrusu iki karşıt siyaset arasında kalmaktan ileri gelen bir gerilimi: Sanat olmağını ortadan kaldırmak pahasına hayata dönüşen sanatın mantığı ve hiç siyaset yapmama koşuluyla siyaset yapan sanatın mantığı...*”⁷

Rancieré, gerilim içindeki bu iki zıt kutbu birbiriyle dengeleyen “eleştirel sanat” kavramı ortaya atar:

“*Eleştirel sanat, sanatı “hayat”a doğru iten gerilimi ile, bunun tam tersi biçimde, estetik duyumsama kipini (sensorialité) başka duyulur deneyim biçimlerinden ayıran gerilimin arasını bulmak zorundadır.*

³ Rancieré, Jacques, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, 2012, İstanbul

⁴ Rancieré, Jacques, “**Estetiğin Siyaseti**”, Sanat Siyaset, Editör: Ali Artun, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, Üçüncü Baskı, 2011, İstanbul, s.209

⁵ Rancieré, Jacques, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, 2012, İstanbul, s.43

⁶ **A.g.e**, s.44

⁷ **A.g.e**, s.49

...sanatın formları ile sanat-olmayanın formları arasındaki bu arabuluculuk, hem okunurluklarından hem de okunamazlıklarından hareketle konuşabilen bileşimler oluşturmayı mümkün kılar.”⁸

Bu noktada Rancieré’in, sözkonusu gerilimde arabulucu konumdaki eleştirel sanata örnek olarak da gösterdiği ve bu çalışma ile doğrudan ilgisi olan, Bertolt Brecht’in geliştirdiği Epik Tiyatro’nun genel özelliklerine kısaca değinilebilir.

Materyalist bakış açısı ile kapitalist toplumun analizini yapan ve dünyanın dönüştürülebileceğini vurgulayan Karl Marx’ın felsefesinden etkilenen Bertolt Brecht, Aiskhylos’dan beri süregelen “dramatik tiyatro” geleneğine karşı, Epik-Diyalektik Tiyatro kuramını geliştirmiştir. Çünkü dramatik tiyatro, izleyiciyi empati ve katharsis yolu ile verili bir düşünceye hapsederek onu edilgen kılar. Bu nedenle Augusto Boal’e göre de dramatik tiyatro, egemen ideolojinin toplumu sindirme aygıtlarından birisi haline gelmiştir.⁹ Böylesi bir sanat yaklaşımını, Rancieré’in sözünün ettiği toplumsal *consensus* sürecinin bir parçası olarak yorumlamak yerinde olabilir. Köle-Efendi ilişkisinin bir yansıması (sahne-seyirci) olarak da kabul edilebilecek bu sindirici nitelik, tiyatronun dönüştürücü niteliğini de olanaksız kılmaktadır.

Aslında, Brecht öncesinde de Brecht döneminde de burjuva değer yargılarını hedef alan tiyatro yapıtları mevcuttu, ancak bunlar dramatik tiyatro geleneğinden belirgin bir farklılık arz eden üsluplar değildi. Dolayısıyla:

“...işleyişi nasıl olursa olsun, bu tiyatro, tiyatro aygıtının burjuva kitleleri için yaratmış olduğu yerlere proleter kitleleri geçirmekten başka bir şey yapmadı. Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır.”¹⁰

Walter Benjamin’in sözünü ettiği bu ilişki biçiminin, Rancieré’in bahsettiği ve kırılmasını savunduğu *consensus* kavramına denk geldiği düşü-

⁸ A.g.e, s.49

⁹ Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003

¹⁰ Benjamin, Walter, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, İkinci Basım, Mayıs 2000, İstanbul, s.16

nülebilir. Bu fikirden hareket edildiğinde, Benjamin’in aşağıdaki sözleri de Brecht’in yaklaşımının *dissensus* ile ilişkilendirilmesine olanak tanıyabilir:

“... Bu gibi yazarlar içinde yaşadığımız koşullara dışarıdan saldırırken, Brecht bu koşulların kendilerini ortaya koymalarına izin verir. Böylece, onları birbiriyle diyalektik biçimde yüzleştirir, içerdikleri çeşitli unsurları mantık çerçevesinde karşı karşıya getirir.”¹¹

Bu nedenden ötürü “*Estetik sanat rejimi daima karşıtların geriliminden beslenmiştir.*”¹² diyen Rancieré’in fikrine de yakın duran Bertolt Brecht, bu *consensusu* yıkmak ve tiyatroyu toplumu dönüştürücü bir silah konumuna getirebilmek için izleyeni, oyunu analitik ve eleştirel bir gözle izleyen bir gözlemci kılmayı hedefler. Böylelikle izleyici/gözlemci, kazandığı bu aktif-eleştirel tutum sayesinde, sahnedeki devinim üzerinden, içinde varolduğu sistemin işleyişini ve bu işleyiş içindeki “arızalı” ilişkileri çözümlenebilecek ve çözüm üretebilecektir. Dolayısıyla bu durum, seyirciyi de yaratıcı sürecin bir parçası kılar. Burada önemli olan nokta, yazarın seyirciye hazır ve direkt yargılar empoze etmesi yerine – *consensusun* yıkıldığı düzlemde- farklı çözüm seçeneklerini sunmasıdır. Bu nedenle izleyici/gözlemcinin, sahnedeki eyleme objektif bakışı muhafaza edilmelidir. Bu da dramatik tiyatrodan ana unsurlarından biri olan empati öğesinin ortadan kaldırılması ile mümkün olabilir. Brecht, sahne-seyirci mesafesini muhafaza etme adına anlatıcı öğesi, episodik anlatım ve episodlar arası şarkılardan vs. faydalanırken, empatiyi kırma amacıyla, Çin tiyatrosundan da etkilenecek, “yabancılaştırma efekti” (Verfremdungseffekt) kavramını ortaya atar. Yazar yabancılaştırma etkisi ile sahnedeki olay ve kişilerin çelişkilerini görünür kılarak seyirci/gözlemcinin eleştirel tutumunu aktif kılar. Louis Althusser ise Epik Tiyatro’da yabancılaştırma etkisinin, seyircinin bakış açısında “yer değişimi”ni sağladığını düşünmektedir:

Bu yer değiştirmeyi tümüyle simgesel bir örnekle özetleyebiliriz. Diyebiliriz ki, oyunun merkezi kendi içinde değil, dışında olacak, oyunda

¹¹ A.g.e, s.22

¹² Rancieré, Jacques, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, 2012, İstanbul, s. 45

kahraman kalmayacak, oyunda her şeyin hazır bulunduğu, her şeyin özetlendiği büyük bir sahne geçmeyecek, klasik çatışma sahnesi olmayacak.¹³

Althusser'in de gözlemlediği gibi, Brecht'in yeni tiyatro yorumundaki yabancılaştırma etkisinin yarattığı “yer değiştirme” aynı zamanda ideolojik bakımdan “merkezsiz” bir yapının da doğmasına yol açacaktır. Ortaya çıkacak merkezsiz yapının, Rancieré'in “dissensus” kavramıyla da paralellik taşıdığı düşünülebilir. Seyirciyi yaratıcı sürecin parçası haline getirmek de bu merkezsiz-*dissensus* yapısının kurulması ile mümkün olabilecektir.

Bertolt Brecht dramatik tiyatroya karşı son derece etkili olarak yorumlanabilecek alternatifler sunsa da, söz konusu yaklaşımının, özellikle sanat ve tiyatro konusunda benzer sorunları ele alan Boal ve Rancieré tarafından yetersiz görülüp eleştirildiğini de eklemek gerek. Her ikisinin de “yola çıkış” noktasında Brecht ile hemfikir olduklarından şüphe yoktur. Ancak Boal'e göre seyirci oyunu oturduğu yerden izlediği sürece tam anlamıyla özgürleşmesi ve eyleme geçmesi pek mümkün değildir.¹⁴ Aynı şekilde Rancieré de Özgürleşen Seyirci adlı kitabında, sahne ile seyirci mesafesi oldukça -ki Brecht'in yabancılaştırma efekti ile bu mesafe daha da büyüyebilir- yıkılmak istenen *consensusun* kaçınılmaz olarak yeniden üreyeceğini savunur.¹⁵

Ancak, Rancieré ve Boal'in bu fikirleri -haklılıkları kabul edilse de- Bertolt Brecht'in 2500 yıllık bir dramatik tiyatro geleneğinden sonra attığı bu adımın, Batı tiyatrosu adına son derece önemli bir “adım” olduğu gerçeğini değiştirmez.

1940'lı yıllardan itibaren Bertolt Brecht'in oyunları Batı'da hızla yayılırken, Epik Tiyatro'nun etkileri Türk Tiyatrosunda da, özellikle 1960'dan sonra, güçlü bir şekilde hissedilmiştir. Dolayısıyla, özellikle yazın alanında Epik Tiyatro, sanat ve politikayı birbirinden ayırmayan Türk yazarların

¹³ Althusser, “**Marx ve Brecht Hakkında**”, Sanat Üzerine Yazılar, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen, İthaki Yayınları, 2004, İstanbul, s.92

¹⁴ Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003

¹⁵ Rancieré, Jacques, **Özgürleşen Seyirci**, Çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İkinci Baskı, Şubat 2013, İstanbul

tercih ettiği üslupların başında gelmiştir. Ancak, Brechtien üslubun, Türk Tiyatrosu metinlerindeki yansımaları, söz konusu yansımaların tutarlılığı bakımından bazı noktalarda tartışmalara açık olduğu gözlemlenebilmektedir. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki kısmında, oyunlarını Brechtien bir üslupla yazdığı kabul edilen yazarlardan biri olan Vasıf Öngören'nin "Oyun Nasıl Oynanmalı?" metni, hem Brecht'in yaklaşımı ile karşılaştırılarak, hem de Rancieré'in "consensus/dissensus" ve "sanat için sanat/toplum için sanat" karşıtlıkları bağlamında irdelenecektir.

"Oyun Nasıl Oynanmalı" Metninin Politik Niteliği

Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Vasıf Öngören, Brecht'in estetik anlayışı ile paralel olarak, dramatik tiyatronun miladını doldurduğuna inanmıştır. Brechtien ekolü kendi oyunlarına da yansıtmaya çalışan yazar, okurla/izleyiciyle daha rahat iletişim kurabilmek için ona tanıdık olan öğeler (konu, mekân, karakterler) yolu ile ulaşım daha sonra o tanıdık durumdan yabancılaştırmayı hedefler.

Vasıf Öngören, izleyene tanıdık gelen canlı ve sıcak yaşantılardan yola çıkarak, seyirciyi yadırgatmalar yoluyla yeni bir bilinç düzeyine ulaştırma doğrultusundaki yöntemi şöyle savunur: Soyutlanmış ve bilimsel bilgi haline gelmiş genel doğruların sahne diliyle yeniden ifade edilmesi gerçeği yazmak anlamına gelmez. Öğretiyi öğrenmek tiyatrodan canlı gerçekten kaçmaktır.¹⁶

Yazarın 1974 yılında yazdığı Oyun Nasıl Oynanmalı?'nın konusu da, aslında okur ve seyircinin hiç yabancı olmadığı, para ödüllü bir yarışma programını içerir. Yarışmanın bir sunucusu, bir noteri ve küçük burjuva sınıfından iki yarışmacısı vardır. Yarışma içerisinde iki yarışmacının yönlendirdiği, seyirciye Yeşilçam filmlerinden yine çok tanıdık gelecek bir oyun (oyun içinde oyun) daha vardır: Bu oyun, gecekonduda yaşayan bir işçi ailesinin güzel kızları Sevil'in, bir film yıldızı olma yolundaki hızlı yükseliş çabasıdır. Yarışmacılardan bu oyunu istedikleri şekilde yönlendirmeleri istenir, yani gecekonduda ailesi yarışmacıların bir anlamda piyonu durumundadır. Yarışmacıların esas hedefi, iç-oyundaki Sevil'in film yıldızı olma serüveninde karşına çıkan engellere çözüm üretmek ve oyunun

¹⁶ Yüksel, Ayşegül, Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.120

devamlılığını sağlamaktır. Oyunun her sürdürüşünde kazandıkları para iki kat artan yarışmacılar, kazanma hırsı içerisinde ilk perdenin sonunda birbirleri ile ters düşerler ve erkek yarışmacı yarışmadan çekilir. Oyun sürdürüldükçe Sevil, yapımcılar ve patronlar tarafından sömürülen bir kuklaya dönüşür. Yarışmaya devam edebilmek için çabalayan kadın ise oyunun bir kısır döngüye girmesi ile yarışmanın kuralına aykırı olarak, fark etmeden, aynı oyunun ikinci kez oynanmasını ister ve yarışmayı kaybeder.

(Oyunda) sorgulanan ise, kazanma hırsı içinde, kendi sınıfının kutsal saydığı değerleri, sahnede canlandırılan işçi sınıfından insanlara çığnetiveren yarışmacı bayanın sınıfına özgü mantığı, ahlak ve kazanç mantığı, ahlak ve kazanç anlayışıdır. Değişik söylem düzlemleri arasında oluşan değişken seyretme-seyredilme süreci içinde oyun kişilerinin ya da oyuncuların eleştirel tavrı belirlenir. Seyirci ise hem yarışmayı, hem öyküyü hem de sahnede yansıyan eleştirel tavrı aynı anda algılar ve sahnede olan biteni uzak açıdan değerlendirir.¹⁷

Oyunun kabaca tanımına bakıldığında onun Brecht'ye yakın olduğu anlaşılabilir. Ancak metin içindeki bazı detayların, Brecht'in yaklaşımı ile çelişkiler içerdiği de görülebilir.

İlk olarak; önceden de belirtildiği gibi Brecht'in izleyici/gözlemciye çözüm yolunu kendisinin muhakeme edeceği farklı seçenekler sunar. Ancak Oyun Nasıl Oynanmalı? seçenekler bakımından kısır kalabilmektedir. Hatta öyle ki yarışmanın ve oyun içindeki oyunun kurgusu, metnin büyük bir kısmında tek seçeneğe indirgenmiştir. Fakiye Özsoysal bu problemi şu şekilde açıklar:

Okur/izleyici yarışmacılar gibi sahnedeki oyunu devam ettirebilmek için sunulan ikili seçeneklerden birisinde karar kılmaya çalışacaktır. Ancak sunulan seçenekler yazar tarafından öyle bir kurgulanmıştır ki, oyundaki yarışmacının verdiği karardan başkası sahnedeki oyunu devam ettiremeyecek haldedir. Bu nedenle okura/izleyiciye sunulan seçenekler, seçenek niteliği taşımazlar, yazarın koşullamasının aracı durumundadırlar. Çünkü yazarın bilinçli olarak eleştirmek istediği orta sınıf değer yargıları ve yanlış işleyen bir düzendir. Kurgu açık uçlu tasarlanmadığı için, kararların yazarın görüşü yönünde verilmemesi halinde metindeki ileti ve yapı bozulur. Bu nedenle okur/izleyici belli bir çizgide yürümeğe koşullandırılır ve bunun

¹⁷ A.g.e, s.121

*dışına çıkamaz.*¹⁸

Örneğin; oyun içindeki yarışmanın ilk kısmına bakıldığında, Sevil'in babası Ahmet'in, fabrikadaki iki işçi arkadaşı tarafından, işçi direnişine katılma konusunda ikna edilmeye çalışıldığı görülür. Yarışma kısmında ise Ahmet'in direnişe katılma konusundaki kararsızlığının, Sevil'in bir filmde oynama arzusunun çok geri planında tutulması, direnişe katılmanın yarışmada bir seçenek olarak algılamasını da engellemektedir. Çünkü yazar, henüz oyunun başında, film yıldızı olmak isteyen kızı kurgusunun merkezi haline getirmiş ve hem oyun içindeki yarışmacı çifti, hem de esas izleyiciyi kendi istediği yönde sınırlamıştır. Bu seçenezsizlik, seyircinin yaratıcı sürecin parçası olma olanağını da ortadan kaldırır.

Oyunun ilk bölümünde, evin babası Ahmet'in fabrikadaki işçi arkadaşları ile bir diyalogu bulunmaktadır. Fabrikadaki ağır çalışma koşulları ve sömürüye karşı direnişe geçme planı kuran işçilerden birinin Ahmet'i de bu direnişe katılması için ikna etmeye çabalar:

"1.İşçi: İşçiler olarak örgütlendiğimiz gün, örgütlü mücadele ettiğimiz gün, ancak o gün, çocuklar emniyette demektir.. Bunun dışında iğne ucu kadar umut yoktur ağabeycim.. Çocuklar için zerre kadar emniyet yoktur..

*...Yeryüzüne işçinin örgütlü gücünden daha büyük güç gelmedi.. Unutma bunu.. Çocuklarımız için örgütlenmekten başka yapabileceğimiz hiçbir şey yoktur..."*¹⁹

İşçinin kullandığı bu sözler, "edebi" niteliği bakımından dikkat çekicidir. Bu edebi ve etkileyici sözler, izleyiciyi ile İşçi arasında empati kurma potansiyelini de içinde barındırabilir. Ayrıca yazarın "Bunun dışında iğne ucu kadar umut yok..." diyerek İşçi üzerinden kendi fikirlerini açığa vurduğu da düşünülebilir. Bu durumda yazarın, bir kahraman edası ile konuştuğu İşçi rolü üzerinden, tek seçenekli bir çözümü empoze ettiği sonucuna varılabilir. Böylesi bir yaklaşım, Althusser'in sözünü ettiği merkezsiz yapıyı olanaksız kılmaktadır. Yazarın bu otoriter-didaktik

¹⁸ Özsoysal, Fakiye, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, Alt-Kitap, Şubat 2002, s.72-73

¹⁹ Öngören, Vasıf, **"Oyun Nasıl Oynanmalı?"**, Bütün Oyunları, Mitos-Boyut Yayınları, İkinci Basım, Ocak 1999, İstanbul, s.150-151

tutumu, oyunun sadece bu bölümünde görülmez; neredeyse oyunun genelinde hakimdir denebilir. Oyun içinde bu üsluba özellikle “iyi işçi – kötü burjuva” karşıtlığında rastlamak mümkündür.

“Kadriye: Şeytan diyor ki, kapat fabrikayı aç kalsınlar... Öğrensinler Han-ya'yı Konya'ya.. Ne demek grev mrev... Bu işçilere bu kadar yüz verilirse olacağı budur elbette... Nefret ediyorum şu pis işçilerden...

I. Adam: Ya ben senin üzerinde işçi eli değmiş bir şey olduğunu ispat edersem, çıkarıp atacak mısın?

Kadriye: Atacağım... Üstümde işçi eli değmiş küçücük bir şey göster, çıkartmazsam dünyanın en şerefsiz insanıyım.”²⁰

Yazar, daha önce de değinildiği gibi İşçi üzerinde nasıl bir empati yaratmaya çalışıyorsa, oyun içinde oyunda da bir fabrika sahibi olan Kadriye'nin işçilere karşı nefret dolu sözcükleri ile burjuva sınıfı üzerinde bir antipati yaratma eğiliminde olduğu gözlemlenebilir. İzleyiciyi “İyi İşçi - Kötü Burjuva” karşıtlığına şartladığında yazar, “karşı taraf”ı olumsuzlamaktadır. Yani, “başkaldırılan” otoriter tutum, yazar tarafından sadece ters-yüz edilip yeniden üretilmiş olur. Böylece Benjamin'in sözünü ettiği karşıtlar diyalektik yüzleşmeye tabi tutulmamış, Rancieré'in savunduğu *dissensus* ortamı da engellenmiş olur.

Oyunda söz konusu tutumun en açık görüldüğü sahnelerden birisi de film yapımcısı Kudret'in eşi ile tartıştığı sırada görülür. Sevil'i şöhret yaparak üzerinden para kazanma planları olan Kudret'in eşi, Sevil'i kıskanır ve ilişkilerine zarar vermesinden korkar. Bundan ötürü de Kudret'e, Sevil ile ilişkisine son vermesini ve kazanmak için Sevil'e ihtiyaçları olmadığını söyler. Bunun üzerine Kudret, öfkelenerek, varoluşlarının Sevil ve Sevil gibilerin sömürmelerine bağlı olduğunu “defalarca” tekrarladıktan sonra şu sözleri dile getirir:

“Kudret: ...O kadar büyük, o kadar güçlü oldukları halde, neden böyle güçsüz gözüküyorlar? Çünkü omurgaları yok. Birlikte davranamıyorlar. Birlikte düşünüp, birlikte davranamıyorlar. Davranabilseler senin bu yaşamına izin verirler mi sanıyorsun? Böyle davranmıyorlar çünkü örgütlü değiller, yani omurgaları yok. Yok, çünkü bunu engelliyoruz. Sürekli ka-

²⁰ A.g.e, s.207-208

zanma umudu koyuyoruz önlerine, durmadan. Durmadan kazanma umudu veriyoruz. Kendi paçalarını kurtarmaya çalışıyorlar, işte o zaman. Gemilerini kurtaran kaptan olmak istiyorlar. Kazanma umutları oldukça tek tek kalıyorlar. Toplu davranmaktan kaçıyorlar. İşte o zaman omurgasız kalıyorlar. Omurgasız kaldıkları sürece onlar kaybetmeye mahkum ve onlar kaybettikleri için sen kazanıyorsun. Sen kazandığın için o sürekli kaybediyor. Kaybediyor tehlikeli... İşte o zaman durum tehlikeli, kaybetmeye mahkum olduğunu bilmemeli. Ona her gün durup dinlenmeden, yorulup usanmadan kazanma umudu vermemiz lazım. Kazanacağına inandığı sürece korku yok... ”²¹

Görüldüğü gibi yazar, kötülüğü “kötü”nün ağzından doğrulatmakla kalmamakta, aynı zamanda sistemin işleyiş biçimini seyirciye anlatmaktadır. Ancak bu anlatım üslubu, çözümlenmeyi izleyici/gözlemciye bırakan Brecht’yen stratejiden çok, kürsüde ders veren bir öğretmeni andırmaktadır. “Tiyatro... propoganda ya da doğrudan ajitasyon değildir.”²² diyen Althusser’in ve sanatta *dissensus*’u savunan Rancieré’in aksine, Vasif Öngören’in, “omurgasızlığı” sürekli yineleme ihtiyacı hissettiği bu öğretmene yaklaşımının, oyunun farklı bölümlerinde de ortaya çıktığı görülebilir. Oyunun başka bir bölümünde ise Kudret, Sevil’in annesini sinema filmlerinin halk üzerindeki etkileri üzerine bilgilendirir:

“Kudret: Seyirci sinemaya eğlenmeye gelir deriz.. Ama nasıl olup da eğlendiğini çok azımız bilir.. Seyirci hüngür hüngür ağlıyor filmde.. Ama gene de eğleniyor.. Bu ne biçim eğlence? Seyirci film başladı mı, filmdeki kahramanla özdeşleşir, kendisini bir tutar o kahramanla, hiç farkında olmadan.. Kahramanın duygularını paylaşır, yaşantılarına ortak olur... Sevinirse sevinir üzülsünse üzülsün.. Bu yoldan onların filmdeki yaşantılarına ortak olur... Verir üç-beş lira... Girer sinemaya, iki saat içinde yaşamadığı yaşayamadığı, yaşamasına imkân olmayan bir yaşantıyı, bu kahramanla kendisini bir tutarak yaşayıverir... Rahatlar... Boşalır... Tabii o zaman da filmde bir tat almış olur... Eğlence dedikleri, işte bu tattır...”²³

Görüldüğü gibi Kudret aracılığı ile yazar, izleyicilere, Bertolt Brecht’in

²¹ A.g.e., s. 211-212

²² Althusser, Louis, “Brecht ve Marx Hakkında”, Sanat Üzerine Yazılar, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlgelen, İthaki Yayınları, 2004, İstanbul, s.82

²³ Öngören, Vasif, “Oyun Nasıl Oynanmalı?”, Bütün Oyunları, Mitos-Boyut Yayınları, İkinci Basım, Ocak 1999, İstanbul, s. 191

karşısında durduğu dramatik üslup hakkında yine ders vermektedir. Söz konusu sahnenin hemen sonrasında gelen yarışma bölümünde, yazarın, yarışma sunucusunun aracılığıyla, aynı bilgiyi –bu kez metaforik bir anlam ile- pekiştirme ihtiyacı hissettiği anlaşılabilir:

“Sunucu: Hani masalarda büyücüler vardır... Bunlar büyü yapmak istedikleri kişinin bir bebeğini yaparlar...

...Duymuşsunuzdur... Masalarda çok vardır... İşte sinemada da oyuncu sanki seyircinin bebeğidir. Aralarında öyle bir büyü vardır.. Filmin kahramanı acı çekti mi, seyirci de çeker.. Filmin kahramanı bir mücadeleyi kazandı mı, seyirci sevinir... Güç durumda kalırsa seyirci üzülür, ağlar...”²⁴

Yazar hiç kuşkusuz özdeşleşmeye dayalı dramatik yapının seyirciyi bir nevi uyuşturarak onu edilgen kıldığını vurgulamak ister. Ancak bu yinelenen bilgiyi, izleyiciyi yine edilgen kılan bir yaklaşımla sunduğu görülebilir. Dolayısıyla bu yaklaşımı Rancieré’in bahsettiği sanatın ve siyasetin “görünmez olanı görünür kılma” işlevi ile ilişkilendirmek pek mümkün görülmemektedir.

Eleştirilen tutumun yeniden üretilerek seyircinin edilgenleştirilmesi yarışma sunucusunun izleyiciler ile girdiği diyalogda çok daha çarpıcı bir biçimde kendini göstermektedir. Sunucu oyunda süren yarışma süreci hakkında izleyicilerden küçük bir uyarıda bulunur:

“Sunucu: Yarışmacılarımızın oyunu sürdürmelerine katılmayabilirsiniz... Önerilerini beğenir ya da kızarsınız... Bunu reaksiyonlarınızla, mesela alkışlayarak, ya da gülerek, orası size kalmış, gösterebilirsiniz... Ancak, lütfen, kendilerine müdahale etmeyin, bir şey önermeyin ve fısıldamayın...”²⁵

Oyunda izleyicinin rolü net ve kesin bir biçimde çerçevenmek istenmektedir. Seyircinin göstereceği reaksiyonu -her ne kadar “orası size kalmış” denilse de- gülme ya da alkışlama seçenekleri ile yazar belirlemiştir. Son cümle ise seyirciye bir anlamda “tiyatro izleme adabı”nı öğretme yaklaşımı olarak okunabilir. Bu kısa uyarı, aslında yazarın oyun boyunca sahip olduğu didaktik üslubun kısa bir özeti niteliğindedir.

²⁴ A.g.e., s. 194-195

²⁵ A.g.e., s. 156

Oyunda yazarın gözden kaçırmış olabileceği bir husus daha vardır: Eril bakış. Sevil'in işçi üvey babası Ahmet, ailesinin geçimi için fabrikada ağır şartlarda çalışan, ailenin söz sahibi reisi bir adam olarak oyunda ataerkilinin de simgesi konumundadır denebilir. Oyunun başında namusu gerekçe göstererek Sevil'in film çevirmesine yasak getirir, hatta evin küçük kızı Sevgi'ye konuşulması dahi yasaklanan film konusunu tekrar açtığı için tokat atar. Oyunun sonraki bölümünde –yarışmacıların da yönlendirmesi ile Sevil evi terk eder ve film yıldızlığına giden süreç de başlamış olur. Ancak, oyunun ilerleyen kısmında Sevil'in “sömürülen” konumuna geçmesi ile bir anlamda Ahmet'in oyunun başındaki tavrı ve getirdiği yasak da bir anlamda meşrulaşmış olur. Bu sayede yazar –kasıtlı olmasa da- ataerkil toplum yargılarını yeniden üretmiş olabilir. Ayrıca oyunun başında, şöhret olma hırsı ile evi terk etme seçeneğinin karşısında sadece ataerkil toplum kurallarına uyma yani babanın sözünü dinleyerek evde kalma seçeneği sunulmaktadır. Eril merkezli bakış ile ataerkil toplum yargılarının yeniden üretimi, yine *dissensus* 'un engellenmesi olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Sonuçlandırmak gerekirse; Türkiye'de Epik Tiyatro'nun önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Vasıf Öngören'in yazdığı “Oyun Nasıl Oynanmalı?” metninin, sanat-siyaset açısından detaylı olarak incelendiğinde, Rancieré'in sanat-politika felsefesi ve Bertolt Brecht'in tiyatro felsefesi ile çelişen birçok unsuru barındırdığı söylenebilir.

Consensus kavramını toplum açısından indirgeyici ve karşıt olanın reddedilmesi bakımından negatif bir olgu olarak gören Rancieré'e göre siyaset pratiğinin temelini de *consensus* değil; tam tersine uyumsuzluğun ve farklılığın kabulü olan *dissensus* kavramı oluşturur. Dolayısıyla siyaseti siyaset yapan, uyumsuzlukların ortadan kaldırılması yerine, uyumsuzlukların meşrulaştırılması ve görünür tutulmasıdır. Bu noktada siyaset ve sanat arasında organik bir bağlantı bulunmaktadır, çünkü sanatın da asal işlevi, tıpkı siyaset gibi, uyumsuzluğun ve farklılığın görünür kılınmasıdır.

Bu estetik sanat rejiminin iki zıt kutbu olan “sanat için sanat-toplum için sanat” geriliminin yarattığı estetik huzursuzluğa bir arabulucu olarak “eleştirel sanat” kavramı önerisini getiren Rancieré, bu kavrama örnek

olarak Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro'sunu gösterir. Ayrıca Bertolt Brecht'in geliştirdiği tiyatro pratiğinin, özellikle Louis Althusser ve Walter Benjamin'in okumaları baz alındığında, gerek farklı koşulların diyalektik biçimde birbiriyle yüzleştirilmesi, gerekse yabancılaştırma efektinin yol açtığı merkeziz yapı bakımından, *dissensus* kavramı ile paralellik teşkil ettiği görülür.

Söz konusu sanat-siyaset ilişkisi, politik niteliğinin yoğunluğu ve özellikle Brechtien üslupta yazılma amacından ötürü “Oyun Nasıl Oynanmalı” metninde de aranmak istenmiştir. Ancak 1970 Türkiye'sinin politik ortamına bakıldığında sanatçının Sol hareket içindeki önemli misyonu da göz önünde tutulmalıdır: Sanatçı, Cumhuriyet ideolojisinin en önemli parçası olan Aydınlanma felsefesinin ışığında hareket etmelidir. Bu nedenle sanatçı/tiyatrocu halkı eğiten, bilinçlendiren bir aydındır. Yazdığı oyunlar ile söz konusu sol hareketin bir parçası olmayı amaçlamış olan Vasif Öngören'in, metninde edindiği eğitici ve aydın misyonu ise onu, Rancieré'in bahsettiği “sanat için sanat - toplum için sanat” gerginliğinde “sanat olma-lığını ortadan kaldırma pahasına hayata dönüşen sanat” tarafına yakınlaştırmaktadır. Metin üzerinde eylemin tasarlandığı sahne, bir sanat eserinden çok üzerinde ders verilen, sloganlar atılan ve “karşı” tarafa nefret beslenen bir kürsüyü andırmaktadır. Böylelikle Althusser'in Epik Tiyatro'da aradığı merkeziz yapı da sağlanamamakta, seyirci eyleme yazarın “vaaz” ettiği merkezden bakabilmektedir. Özellikle yazarın, “karşı taraf”ı olumsuzlaşması ve kendi görüşlerini doğrudan mesajlar yoluyla empoze etmesi, oyunu *dissensus* kavramından bir hayli uzaklaştırmaktadır. Bu noktada yazıyı Rancieré'in şu sözleri ile sonlandırmak yerinde olacaktır:

“Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yolu ile siyasi olur...”²⁶

²⁶ Rancieré, Jacques, “**Estetiğin Siyaseti**”, Sanat Siyaset, Editör: Ali Artun, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, Üçüncü Baskı, 2011, İstanbul, S.208

KAYNAKÇA

- Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkge-len, İthaki Yayınları, 2004, İstanbul
- Baxandall, Michael, **Patterns of Intention**, Yale University Press, Fifth Printing, 1992, London
- Benjamin, Walter, Brecht'i **Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan, Güven İşı-sağ, Metis Yayınları, İkinci Basım, Mayıs 2000, İstanbul
- Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003
- Öngören, Vasıf, **Bütün Oyunları**, Mitos-Boyut Yayınları, İkinci Basım, Ocak 1999, İstanbul
- Özsoysal, Fakiye, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Strateji-leri**, Alt-Kitap, Şubat 2002
- Rancieré, Jacques, **“Estetiğin Siyaseti”**, Sanat Siyaset, Editör: Ali Ar-tun, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, Üçüncü Baskı, 2011, İstanbul
- Rancieré, Jacques, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İle-tişim Yayınları, 2012, İstanbul
- Rancieré, Jacques, Özgürleşen Seyirci, Çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İkinci Baskı, Şubat 2013, İstanbul
- Sayın, Zeynep, **“Gezi Parkı Kimlik Siyasetinin Önüne Geçti”** baş-lıklı röportaj, <http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyaseti-nin-otesine-gecti/386>
- Yüksel, Ayşegül, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997

ÖZET

Bu çalışmada Vasıf Öngören'in “Oyun Nasıl Oynanmalı?” isimli epik oyununun, sanat-politika ilişkisi ve Jacques Ranciere'in “dissensus” kavramı açısından eleştirel bir yaklaşımla incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın ilk kısmında Ranciere'in sanat-siyaset kuramı, dissensus kavramı ve Bertolt Brecht'in sanatsal yaklaşımının bu felsefe ile ilişkisi ve paralellikleri incelenmiştir. İkinci bölümde ise Oyun Nasıl Oynanmalı oyunu söz konusu kuramlar ışığında incelenmiş, oyunda özellikle dissensus siyasetinin nasıl barınmadığı ve Brecht'in önerdiği merkezlessiz yapının nasıl kurulamadığı görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: dissensus; epik tiyatro; merkezlessiz yapı; sanat ve politika; oyun nasıl oynanmalı

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze Vasıf Öngören's epic play “Oyun Nasıl Oynanmalı” in a critical approach, in terms of the relationship between art and politics and the concept “dissensus” of Jacques Ranciere. In the first part of this study, Ranciere's art and politics theory, the concept “dissensus” and the relationship and the parallelism of the artistic approach of Bertolt Brecht with this philosophy are analyzed. And in the second part, the play of “Oyun Nasıl Oynanmalı” is studied within the scope of these theories, and especially it is tried to be made apparent that the contradictions with the concept of dissensus and how the acentric structure of Brecht could not be built.

Key words: dissensus; epic theatre; acentric structure; oyun nasıl oynanmalı; art and politics