

## EPİK TİYATRO NEDEN ve NASIL YABANCILAŞTIRIR?

Arş. Gör. Yavuz ÇELİK\*

Bertolt Brecht 1898'de orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmesine rağmen, özellikle üniversite yıllarından başlayarak burjuva aleyhine yazılar ve şiirler yazmış, kendi ifadesiyle 'hep ezilenlerin yanında yer almıştır'. İşte bu tavır, Brecht'e, 1920'lerde tiyatrosunu temellendirirken de öncülük etmiştir; Brecht, burjuva için işlediğine inandığı dramatik tiyatroya bu nedenle karşı çıkmış ve tiyatrosunda seyirciyi körü körüne eğlendirmekten çok, eğlendirirken düşündürmeyi ve bilinçlendirmeyi amaç edinmiştir. Bunu başarabilmek için, alışlagelmiş tiyatro anlayışını hemen her alanda yıkmış, hatta klasik dönemden o güne dek yazın ve tiyatro alanında her zamanı başvurmuş olan ve çoğu zaman başta edilen Aristoteles'e bile karşı çıkmıştır. Kendi tiyatrosunda bu anlayışa karşı alternatifler geliştirmiş ve geleneksel Aristoteles tiyatrosundan tamamen kopmuştur. Eleştirmen Gruber'in de dediği gibi Brecht sanki Aristoteles tiyatrosunu, tedavi ya da panzehir gerektiren bir hastalık veya bağımlılık olarak görmüştür.

Brecht 'Epik Tiyatro' adını verdiği tiyatrosunda Aristoteles tiyatrosuna sistemli karşı çıkışını özdeşleşme (empathy) ve yanılsama (illusion) alanlarında yapmıştır. Brecht'in dramatik tiyatrodaki şiddetle karşı çıktığı yanılsamayı Sevdâ Şener şöyle tanımlamaktadır: "Tiyatroda yanılsama, seyircinin sahnedeki oyunu, oyun değil de gerçekmiş gibi seyretmesi, bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşamasıdır." Brecht bu yanılsamayı kırmak ve seyircinin oyuncuyla ve oyunla, oyuncunun da rolüyle özdeşleşmesini önlemek için geliştirdiği yöntem ise yabancılaştırma-etmeni adını vermiştir. Geleneksel tiyatrodaki seyircinin kendini oyunun akışına kaptırarak billincinden uzaklaştığını ve mantıklı düşünemediğini ileri süren Brecht, bu uzaklaşmayı önlemek ve seyircinin oyun esnasında düşünmesini sağlamak amacıyla, tiyatrosundaki hemen her unsurunu bu etmeni gerçekleştirebilmeye yönelik olarak geliştirmiştir. Arrigo Subiotta Epik Tiyatro ile ilgili olarak yazdığı inceleme yazısında bu tiyatrosunun amacını "sadece belirli bir durumu sunmak değil, aynı zamanda seyirciyi şaşırtarak, sahneye koyulan olayın altında yatan nedenlere ve süreçlere taze ve eleştirel bir gözle bakabilmelerini sağlamak"

\*Atatürk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

şeklinde yorumlamıştır. Aklın ve duygunun birbirinden ayrı düşünülemediğini ve bölünemeyeceğini savunan Brecht, Epik Tiyatronun amacını duyguları kabartmak değil, incelemek olarak açıklamış ve bunun için Aristoteles'in arınma (catharsis) kavramına şiddetle karşı çıkmıştır. Brecht bu nedenle tiyatrosunda kişisel tutkuları ve heyecan yaratan durumları değil, düşündürücü toplumsal süreçleri ele almıştır. Bunları seyircinin eleştirisine sunan Brecht, gerçekleştirmeye çalıştığı Y-etmeni (Yabancılaştırma etmeni) ile bu süreçlerin değişebilirliklerini seyircinin algılamasını sağlamaya çalışmıştır. Hatta Aristoteles'in hocası olan Platon gibi, duygulara değil, akla hitap etmenin gerekliliği üzerinde yoğunlaşan Brecht, yabancılaşmayı bir algılama ve anlama meselesi olarak görmüştür.

Brecht'in bu kavramı tiyatrosuna aktarırken esas olarak Çin Tiyatrosu'nun oyunculuk anlayışından ve Rus biçimci yazarlarından etkilendiği kabul edilmektedir. Özellikle 1935 yılında Moskova'ya yaptığı ziyaret boyunca izlediği Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'ın oyunculuk anlayışı Brecht üzerinde etkili olmuştur. Ama Marx'ın değişimci görüşlerini her an aklında tutan Brecht tiyatrosu çalışmalarını, bu görüşleri yaymak ve bu açıdan burjuvayı ve kapitalist sistemi ortadan kaldırabilmek düşüncesiyle gerçekleştirmiştir. Brecht Moskova dönüşünde tiyatrosunu bu bağlamda şöyle açıklamıştır: *"Tiyatro filozofların bir işi oldu artık, ama dünyayı sadece anlatmakla yetinmeyen ve değiştirmeyi düşleyen filozofların."*

Brecht seyircilere değişim fikrini daha etkili bir şekilde aktarabilmek ve onları bu konuya daha çok yönlendirebilmek için de sık sık Y-etmenine başvurmuştur. Y-etmenini *"bir olayı ya da karakteri doğallığından, bilinip tanınmışlığından ve akla yakınlığından sıyrarak seyircide şaşkınlık ve merak uyandıracak bir kılığa sokmak"* şeklinde ilk kez 1936 yılında tanımlayan Brecht, bir şekilde seyircinin duygularından uzaklaşıp her bir olayı kendi içinde düşünüp yorumlamasını istemiştir. Bu etmenin etkisinde kalan seyirci, nesnel ve tarafsız bir tavırla oyunu değerlendirme olanağına kavuşacaktır. Ayrıca, sahnede görünen ve aktarılan olayın ardına kalıp da görünmeyen, ama mevcut duruma veya olaya neden olan gerçekler de bu etmenle birlikte daha kolay algılanacaktır. Yani Brecht'in ısrarla başvurduğu bu etmenin amacı, gerçeklerin kendisinden çok, mevcut gerçeklere neden olan ve onların arkasında yatan olayları seyircinin düşünmesini ve görmesini sağlamaktır. Özdemir Nutku, Brecht'in Y-etmenini şu şekilde açıklamaktadır:

*"Modern toplumlarda yabancılaşma, insana ilişkin anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise 'insana ilişkin anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde insan bilinen bir değer değil, bir inceleme konusudur."*

Brecht'in bu etmeni, görüldüğü gibi daha çok seyirci üzerinde odaklaşmaktadır. Nitekim Brecht tiyatrosunun ana işlevinin, olayı oluşturan öyküyü yorumlamak ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla bu öyküyü seyirciye iletme olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle Brecht'in bir oyununu okurken böyle bir etki okuyucuda oluşmayabilir. Diğer bir deyişle, Epik Tiyatroda esas amaç gösteri ve seyirci olduğu için, Y-etmeni ancak oyunun

sahnelenmesi aşamasında gerçek anlamda ortaya koyulabilir ve böyle bir etki sağlanabilir. Örneğin eleştirmen Raimond Williams Epik Tiyatroda seyircinin ve seyirci açısından böyle bir etkileşimin önemini şöyle açıklamıştır: “*Epik bir oyunun sahnelenmesinde seyircinin bilinçlendirilmesi ve seyirciyle sahneye aktarılan eylem arasındaki mesafe, epik tarzın esasını teşkil etmektedir.*” Brecht bu etmeni kuramsal olarak daha 1920’lerde ele almaya başlamasına ve 1940’lara doğru ortaya koymasına rağmen, tiyatrosunu ve bu etmeni oluşturacak sahne çalışmalarını tam anlamıyla ancak 1949’da Doğu Alman hükümetinin desteğiyle kurduğu Berliner Ensemble adlı toplulukta yaptığı çalışmalarla gerçekleştirebilmiştir. Bu toplulukta yaptığı çalışmalarda Brecht, yazardan başlayarak ışıkçıya kadar tüm tiyatro çalışanlarının bu etmeni sağlayabilmek ve oyunu gerçek anlamda nesnel bir şekilde sunabilmek için bir arada çalışmaları gerektiğini savunmuştur.

Brecht bu etmeni daha çok sahne üzerinde yaratma çabasıydı; ama aynı zamanda bir oyunu yazarken kullandığı yazım teknikleriyle de bu etmene katkıda bulunmuştur. Yabancılaştırma için kullanılan bu teknikler, yazımı aşamasından sahneleme sürecine kadar oyunun tüm yapısını etkiler. Bu teknikler, olayların kaçınılmazlığını bozduğu gibi, geleneksel iyi kurulu oyun yapısını da (well-made plot) zayıflatır. Örneğin dramatik tiyatro anlayışıyla yazılmış oyunlarda “giriş-gelişme-sonuç” şeklindeki olay örgüsünü ve sırasını epik oyunlarda görmek olanaksızdır. Brecht “epizodik yazım tekniği” adı verilen tarzla, oyunu neden-sonuç ilişkisinden uzak tutar, çünkü böyle bir yazım tekniğinde seyirci, oyunun sonunu düşünecek ve oyunun akışına göre kendi tahminlerini yürütecek ve dolayısıyla belirli bir merak duygusuna kapılacaktır. Oysa Brecht seyircinin oyunun ilerleyen bölümlerinde ne olacak diye merak etmesini istememektedir; aksine, izlediği bölümdeki olayın neden ve nasıl meydana geldiğini düşünmesini, o durumun nedenlerini önceki bölümlerde aramasını ve sahnedeki olayla dış dünya arasında bağlantı kurmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu yazım tekniğiyle her bu bölümü kendi içinde sona erdiren Brecht, sahneden sahneye geçerken de belirli bu olay sırasını takip etmez. Yani bu yazım tekniğinde her bölüm kendisi için vardır ve kendi içinde bağımsız bir bütün teşkil eder.

Brecht ayrıca her bölüme başlık koyarak, o bölümün kendi içinde bir bütün teşkil ettiğini göstermeye ve onu diğer bölümlerden ayırmaya çalışmıştır. Brecht’in bölümlere başlık atmasının diğer bir nedeni, o bölümü kendi içinde başlayıp biten bir öyküye benzetmek ve seyircide bu türden bir izlenimi uyandırmaktır. Bu başlıklar sayesinde ayrıca, o bölümdeki olaylarla ilgili olarak seyirciye ön bilgi de sunulmaktadır. Örneğin **Cesaret Ana** oyununda “Kuzey Dağlarına Kaçış” başlıklı bölümde Anne Fierling’in kuzeydeki dağlara doğru yaptığı yolculuk anlatılır. Böylece seyirci bir bakıma, ne izleyeceği konusunda bilgilendirilmekte ve Brecht’in istediği gibi, “merak” duygusundan “düşünme” sürecine geçebilmektedir.

Brecht bu etmeni ayrıca olayın akışını keserek araya şiir, şarkı ve baladları yerleştirmek

suretiyle de sağlamıştır. Bu şekilde okuyucu ya da seyirci kendini bir an olayın dışında bulur, oyundan uzaklaşır ve şiirlere, şarkılara yönelir birdenbire. Böylece oyunla özdeşleşme önlenmiş olur. Brecht bu unsurları, o bölümle ilgili özet, yorum ve bilgi sunmak amacıyla da kullanır. Brecht bunlar aracılığıyla o bölümde neler olup biteceğini ya da bittiğini aktarabildiği gibi, ayrıca bölüme katkısı olabilecek yorum ve düşüncelerini de sunmaktadır. Örneğin **Galile'nin Yaşamı** adlı oyununu 1938 yılında yazdığında bölümlerin girişinde şiir bulunmaktaydı. Oysa aynı oyunu 1955 yılında yeniden düzenlediğinde, her bölüme şiirle başladığı ve bu şiirlerin o bölüme bir giriş niteliği taşıdığı görülür. Bu oyunun daha ilk bölümünü şöyle bir şiirle başlatır Brecht:

*"Binaltıyüzdokuz yılında  
Bilimin ışığı parladı  
Padua'nın küçük bir evinde.  
Galileo Galilei hesaplamıştı:  
Hareketsiz duruyordu güneş  
Dünya dönerken çevresinde."*

Brecht şiir ve şarkıların yanı sıra, bu etmen için anlatıcıyı da kullanır. Bölümün hemen başında sahneye çıkan anlatıcı, seyircinin birazdan izleyeceği oyunun konusunu kısaca anlatır ve "Birazdan izleyecekleriniz gerçek değil, sadece bir oyun." gibi sözler söyler. Bunda amaç, alışlagelmiş seyirci merakını gidermek ve seyircinin ilgisini oyun boyunca, bildiği bir şeyi izlediği için olayların nasıl ve neden gelişeceğine çekmektir. Brecht anlatıcıya yüklediği bu görevi ayrıca, sahnede seyircinin görebileceği bir yerde bulunan koroya da verir. Anlatıcı ve koro böylece belki de oyunculara olmayan ama gösterilen olaylarla ilgili olarak seyircinin bilinçli bir değerlendirme yapıp karar verebilmesi için gerekli olan bilimsel bakış açısını ve kontrolü getirmiştir oyuna. Brecht bu şekilde "oyun yazarı oyunu yazdıktan sonra metnin dışında kalır" ilkesinin aksine, özellikle oyun sahnelenirken yazar olarak kendisinin hala oyunun içinde olduğunu da seyirciye hissettirir.

Brecht şiirlerle ve özetlerle sunduğu kısa özetler sayesinde seyirciyi oyuna hakim konuma getirmeye çalışmıştır. Seyirci bu şekilde, oyunu bilmezlik havası içinde merakla izlemek yerine, bilerek ve eleştiren bu tavır takınarak izler. Bu bağlamda "mesafe koyma" ve "uzak tutma" gibi kavramlarla yakından ilişkili olan "tarihselleştirme kavramı" ortaya çıkar. Bölüm başındaki o küçük özet, olayları bir anlamda tarihselleştirmekte ve ona geçmişte yaşanmış ve sona ermiş havası kazandırmaktadır. Bu durumda seyirci, sahnede izlediği olayı, ilk kez karşılaşıyor muş ve olay ilk kez yaşanıyor muş gibi ilgi ve merakla izlemez; aksine, daha önce meydana gelmiş ve genel olarak bildiği bir şeyi izliyormuş gibi uzaktan ve yabancı bir gözle izler. Yabancılaşmanın önemli bir koşulu olan tarihselleştirme, bu yönleriyle seyirciyi olayların bilinmezliğinden kaynaklanan gizeminden uzaklaştırır ve bu olayları izleyen seyirciyi öğrenci konumundan kurtarır, onu gözlemci ve eleştirci konuma getirir.

Oyunların yazılı metinlerinde görülebilen bu özelliklere ek olarak Brecht, Y-etmeni için esasen sahne çalışmalarına yönelmiştir; sahne üzerindeki hemen her hareketi, görüntüyü ve

hatta ışıkları bu etmen için kullanmıştır. Ama tüm bunların içinde en çok, epik oyunculuk kavramı üzerinde durmuştur.

Geleneksel tiyatrodaki "oyuncunun rolüyle özdeşleşmesi" kuralına karşı çıkan ve kendi tiyatrosunda böyle bir oyunculuk anlayışından bilinçli olarak uzak duran Brecht, oyuncu rolüyle tek vücut olduğu takdirde, seyircinin oyuna ve o karaktere yabancılaşamayacağını belirtmiştir. Brecht seyircinin oyunla özdeşleşmesine o kadar karşıydı ki, **Cesaret Ana** adlı oyununun bazı bölümlerini, Zürih'te sahnelendikten sonra yazmıştı; çünkü seyirci oradaki temsillerde özellikle anne rolüyle özdeşleşmişti. Brecht'in oyuncudan istediği şey, bunun tam tersidir. Oyuncu sahnede canlandıracağı karakteri giyininip kendi gerçek kişiliğini sahne dışında bir kenara bırakıp unutmamalı; aksine, sahnedeki performansı sırasında kendisinin o karakterden farklı biri olduğunu seyirciye hissettirmelidir. Bunu yaparken, sözleri göstermecî ve anlatıcı bir tutumla aktarmalıdır; yani olayları kendisinin o anda ilk kez yaşadığını değil, başkasının daha önce yaşadığını ve kendisinin de onları aktardığını göstermelidir. Brecht buna örnek olarak bir sokak kazasına tanık olan birinin olayı başkalarına anlatırken kendini olayın dışında tutarak aktarmasını örnek vermektedir. İşte bu amaçla oyuncu kendisini rolünden uzak tutmalı ve soyutlamalıdır; rolüyle bütünleşip o rolü taklit etmek yerine, rolünden ayrışmalı ve rolünü göstermelidir; rolüyle tek vücut olmak yerine, iki ayrı vücut olarak kalmalıdır.

Epik oyuncu ayrıca oynadığı karakterin duygularını yansıtmamalı, sadece onun belirli durumlarda göstereceği eğilimleri göstermelidir. Örneğin geleneksel tiyatrodaki bir cenaze sahnesinde oyuncunun ağlaması gerekirken, epik bir oyunda oyuncu ağlamak yerine, o durumda neler yaşanabileceğini gösterir veya anlatır. Epik oyuncu aynı zamanda, kendisini bu konuma getiren olaylar hakkında seyircinin düşünmesini ve bu durumu yorumlamasını da sağlamaya çalışır. Brecht oyuncunun tüm bunları yapabilmesi için, özellikle oyunun prova aşamasında belirli kurallara uygun çalışmasını önerir. Bunların en önemlisi, oyuncunun 'Ben' zamiriyle kendi yaşıyormuş gibi değil, 'O' zamiriyle bir başkası yaşamış gibi rolünü oynamasıdır. Yani oyuncuyu bir anlamda anlatıcı konumuna sokar Brecht; oyuncu, rolündeki olayı yaşayan kişi değil, görüp anlatan kişi olarak çıkar karşımıza. Yine prova aşamasında oyuncu, rolünü geçmiş zamanda okumalı ve olay o anda ilk kez yaşanıyor mu havasından uzaklaşmalıdır. Bu ise olayı tarihselleştirir. Ayrıca oyuncu metinde görülen ama oyunun sahnelenmesi aşamasında seyircinin görmediği parantez içi talimatları da okuyarak ve zaman zaman bir başka karakterle rol değişimi yaparak rolünden uzaklaşır ve bu etmene katkıda bulunur. Oyuncu bu şekilde rolüyle duygusal bir bütünlük kuramayacak, aksine rolünün karşısında ve çevresinde yer alarak rolü üzerinde tam bir düşünsel egemenlik kuracak, rolünü çok yönlü olarak tanıyacaktır. Bu durumda rol yapan bir oyuncunun rolüyle özdeşleşmesine ise olanak kalmayacaktır. Son olarak Brecht yine oyuncu açısından, maskeler takarak sahneye çıkılmasını ve rol yapılmasını önermiştir. Bu durumda oyuncu, maskenin ardında bir başka kişinin olduğunu seyirciye hissettirmelidir. Bu teknik için de Çin Tiyatrosu'ndan esinlenen

Brecht, böylece oyuncuyu her yönüyle rolünden ve seyirciden uzaklaştırmak düşüncesindedir.

Görüldüğü üzere Brecht, oyuncu ile rolü ve sahnedeki yeri arasında bir yabancılaşma ve mesafe bulunmasını istemiştir. Ama bu etmen Epik Tiyatroda ayrıca seyirci ile sahne ve oyuncu arasında da gözlenmektedir. Seyircinin bir gözlemci konumuna indirildiği bu tarzda, epik oyuncunun göstermecî rol anlayışının sonucu olarak seyirci oyuncuyla ve olaylarla özdeşleşmez. Bu tür bir yabancılaşmaya yönelik olarak Brecht, oyuncuya başka görevler de yüklemiştir.

Epik oyunculuk kavramı içinde Brecht'in üzerinde durduğu bir başka husus, oyuncunun seyirciye dönerek konuşması ve onlara hitap etmesidir. Bu durum, dramatik tiyatrodaki oyuncuların seyirciyle kendileri arasında dördüncü bir duvar varmış gibi davranarak ve onları yok farz ederek oynamasına karşıdır. Böyle bir anlayışta oyuncu, sahnedeki olayı sanki ilk kez o an yaşıyormuş gibi oynar ve seyirci bu durumu gerçek hayatın kendisi olarak algılar. Oysa Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'dan esinlenen bu yöntemle oyuncu, görünmeyen bu duvarı kaldırır ve seyirci tarafından izlendiğinin farkında olduğunu onlara hissettirir. Sahnedeki olay kesilince ve oyuncular seyirciye dönük konuşunca oyunu seyredenler, izledikleri şeyin gerçeğın kendisi değil, sadece bir aktarımı olduğunu anlayacak ve kendilerini oyunun akışına kaptırmayacaklardır. Bu durum ayrıca seyirciyi olayla ilgili olarak belli bir ölçüde bilinçli kılar. Nitekim Brecht, epik oyunculukla ilgili yazdığı notlarda seyirci-oyuncu ilişkisine şöyle yaklaşmıştır:

*"Oyuncunun seyirciyle böylesine bir göz göze gelişi, bu 'Senin önünde sergilediğim kişi şimdi ne yapacak, bak dikkat et!' çağırısı; seyirciye yöneltilen bu 'Gördün mü!' ünlemi; 'Sen bu konuda nasıl düşünüyorsun, bakalım?' sorusu, değişik nüanslarla verilip artistik biçimde ele alındı mı, oyunun tüm katılık ve ilkilliği ortadan kalkacaktır. Oyuncunun böyle bir tutumdan asla uzaklaşmaması gerekir, çünkü yabancılaştırma etmeninin bir başka tutum içine yerleştirilmesi olanaksızdır."*

Brecht yine seyircinin sahneye yabancılaşması aşamasında çeşitli uygulamalara da gitmiştir. Örneğin dekor ve sahne üstündeki eşyalar, bu konuda önemli bir rol oynar. Epik sahnede dekor bütünlüğü yoktur ve dekor, gerçekçi olarak o yeri yansıtmak zorunda değildir. Önemli olan, dekorun ve eşyaların oyun içindeki işlevleridir. Sahne üzerinde ayrıntılarına inilmez ve parça parça o yere ait bir izlenim sağlanır. Sahne genelde boştur ve ancak oyun içinde işlevi olan dekor ve eşyalar sahne üzerinde bulunur. Hiçbir şey süs olsun ya da göz doldursun diye boşuna durmaz epik sahnede. Görüldüğü üzere Brecht, dekor anlayışıyla da geleneksel tiyatroya karşı çıkmıştır. Onun sahnesinde dekor, seyirciyi büyüleyecek, duygularını harekete geçirecek kadar hoş ve güzel olmamalıdır; aksine, sahne boş ve fakir görünerek seyirciyi uyandırmalı ve onun sahnedeki görüntüye kapılmasını önlemelidir. Bu bağlamda bölümler arasındaki sahne değişikliklerinde dekor ve eşyalar perde inmeden ya da yarım inmiş vaziyette, seyircinin gözü önünde yapılmalıdır. Böylece seyirci sahnedeki ortamı gerçek yaşamdan bir yer olarak değil,

sahne üzerinde bir oyun için hazırlanmış bir alan olarak görür ve sahneye yabancılaşır; yani oyun boyunca bir tiyatrodaki olduğunu hisseder.

Seyirci-sahne yabancılaşması bağlamında ışıklandırma da önemli bir yer tutar. Işıklar nereden geldiği görülmeyecek şekilde yerleştirilirse, seyirci onu sahnedeki olayın doğal bir parçasıymış gibi görür ve gerçekmiş gibi algılar. Oysa bu geleneksel yaklaşıma karşı çıkan Brecht ışıkların, seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilmesini istemektedir. Işıkların olabildiğince aydınlık olması ve sahne ile oyuncuların en ince ayrıntılarıyla görülmelidir. Herhangi bir psikolojik etki için ışıklandırmada tonlamaya gidilmez; ışıklar yalnızca aydınlatmak ve renklendirmek için kullanılır. Brecht böyle bir anlayışla, seyirci salonu ile sahnenin aynı ölçüde ışıklandırılmasını, seyircinin ışık kaynaklarını görebilmesini oyunun gerçek değil, hazırlanmış bir çalışma olduğunu görmesini amaçlamıştır. Yani yine seyircinin sahneye yabancılaşmasına katkıda bulunur.

Işıkların seyircinin görebileceği bir yerde olması gerektiği gibi, sahnede duyulan müzik de, seyircinin görebileceği bir yerde bulunan müzisyenlerce çalınmalıdır. Sahnenin bir kenarında bulunan müzisyenleri veya koroyu gören seyirci, bu durum karşısında irkilir. Özellikle koronun şiir ve şarkıları okuyarak oyuna katılması, olayı kesip bölmesi bu açıdan çok önemlidir. Eski Yunan Tiyatrosu'nda ve Shakespeare'in oyunlarında da görülen bu unsurlar, bu şekilde tekrar sahne yüzü görmüştür. İşte korodan ya da müzisyenlerden gelen bu sesler gizli bir yerden gelirse, seyirci bu müziğin etkisinde kalabileceği gibi, oyunun akışına da kendisini kaptırabilir. Oysa epik sahnede müzik, oyunun akışını kesmek ve olayları yabancı gösterebilmek için kullanılır. Müzik ve şarkılar olaya eşlik etmek yerine, olayı bölmeli ve seyirciye düşünme fırsatı sağlamalıdır. Örneğin şarkılı bir bölüm başlayacağı zaman, ya ışıklandırmada bir değişiklik yapılır ya da şarkının başlığı ve bazen de sözleri projektörle perdeye yansıtılır. Böylece seyirci şarkıları oyunun bu parçası gibi görmez. Oyun şarkılardan ötürü durduğu için bunun gerçek yaşam olamayacağını düşünen seyirci, şarkı sözlerine baktığında oyunla ilgili bazı yorumlara ve ön bilgilere rastlar. Böylece şarkıyı oyunun bir parçası olarak değil, oyundan bağımsız olarak düşünür. Şarkıyı söyleyen kişiye gelince, bu kişi çok iyi bir şarkıcı olmak zorunda değildir. İyi bir sese sahip olması gerekmeyen şarkıcı, şarkıyı söylemez, sadece konuşur gibi okur ve şarkının ritmiyle seyirciyi etkileme çabası gütmeyiz. Amacı seyirciyi sadece bilinçlendirmek ve oyunun akışından koparmaktır.

Brecht tüm bunların dışında, yine seyirciye yönelik olarak, sahne arkasında mutlaka tam bir perde kullanmaktadır. Bunu, projektörle o perdeye bazı şeyleri yansıtılabilmek ya da bazı belge ve bilgileri oraya asmak için istemektedir. Her bölümün başında o bölüme ait başlığı perdeye yansıtarak; bölümdeki olaylara ait çeşitli türden bilgileri arka planda göstererek ve olayları farklı görüntülerle destekleyerek, projektörleri oyunu daha anlaşılır kılmak ve seyirciyi oyunun o olağanüstü atmosferinden çekip almak için kullanır. Ayrıca, oyun içindeki bu şarkının adını ve sözlerini projektörle arka tarafa yansıtarak, seyircinin bunları görmesini sağlar Brecht.

Görüldüğü üzere Epik Tiyatroda seyirci, oturduğu koltuğunda sürekli rahatsız edilmekte ve oyunun atmosferine, akışına kendini kaptırtıp oyunu yaşaması önlenmektedir. Seyirciye sürekli olarak, bir tiyatro oyununu izlediği ve sahnedeki olayın sadece, yaşanmış bir başka olayın gösterimi ve anlatımı olduğu hissettirilir. Epik Tiyatronun ortaya çıkışında Brecht'in Piscator'la yaptığı siyasal tiyatro çalışmalarının da olduğu göz önüne alınırsa, bu tiyatro anlayışının seyirciyi hedef almış olması normal karşılanmalıdır. Siyasal tiyatrodaki olduğu gibi her şeyin seyirci için olduğu Epik Tiyatroda da eğer seyirci kışkırtılmaz ve bilinçlendirilmezse ve oyun süresince gerçek yaşamdaki kişiliğinden uzaklaştırılırsa, yapılan tüm çalışmaların bir anlamı olmayacaktır. Brecht'in seyircisi oyuncuların yaptığından etkilenip onların yaptığını onaylayarak "Ben de böyle davranırdım." dememelidir; aksine, oyuncuların içinde buldukları duruma göre hareket ettiklerinin bilincinde olmalı ve ancak, "Ben de bu koşullar altında yaşasaydım, aynı şeyi yapardım." diyebilirdir. Yani seyirci oyundaki durumu kaçınılmaz olarak kabul etmemeli, mevcut duruma göre düşünmeli ve davranmalıdır; söz konusu karakterin davranışlarını o sahnedeki duruma atfetmeli, yaşamın diğer alanlarında benzer tavırların sergilene-meyeceğini düşünmelidir. Brecht seyirciye böyle bir görev yükliyordu, çünkü Brecht ancak toplulukları harekete geçirerek, özlediği değişimin gerçekleştirilebileceğinin farkındadır. Bu işe seyircilerden başlayan Brecht'in Epik Tiyatrosunda bir oyun sahneye koyulunca her şey bitmez; oyuncu, dekorcu, ışıkçı ve tüm tiyatro çalışanlarının katkısıyla oyun boyunca düşünmeye zorlanan seyirci, oyundan sonra da bu etkileşimin etkisi altında kalır ve vardığı sonuçları gerçek yaşama aktarabilirse, oyun gerçek anlamda başarılı sayılabilir. Yoksa epik bir oyun, başlangıcından sonuna dek sahne üzerinde geçtiği süre boyunca seyircinin zihninde olacaksa ve seyirci, bitiminden sonra oyunu unutacaksa, bunun dramatik tiyatrodan bir farkı kalmayacaktır. İşte bu nedenle Epik Tiyatroda seyirciye büyük iş düşmekte ve seyirci, oyunun vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilmektedir.

Tüm bu açıklamalarda görüldüğü üzere, tiyatronun hemen her unsurunu yabancılaştırmaya çalışan Brecht, her zaman sıradan bir şeymiş gibi algılanan bir durumun ya da olayın, sanki yabancı ve tuhaf bir olaymış gibi görülmesini ister. Bunu yapabilmek için de, alışlagelmiş tüm tiyatro geleneklerini yıkar; sahneyi, oyuncuyu ve seyirciyi, yani bir oyunun sahnelenmesindeki üç temel unsuru birbirine karşı yabancılaştırır. Brecht'in oluşturmaya çalıştığı bu kavramın kökeni, Rousseau gibi Fransız aydınlanmacılarında ve Goethe, Schiller gibi Alman yazarlarında görülmüştür. Ama Brecht'in en çok etkilendiği yorum, daha sonra Hegel'den ve Marx'dan gelmiştir: "Bilinen bir şey, bilindiği için bilinmeyendir." diyen Hegel'den etkilenen Brecht'in yabancılaştırma düşüncesinde de neyin bilindiği değil, bilinen şeyin nasıl bilindiği önemlidir. Bu nedenle seyirciyi oyun boyunca "Ne olacak?" merakından kurtararak, olayların neden, nasıl ve ne şekilde meydana geldiğini soruşturup düşünmeye zorlar. Sevdâ Şener'in de belirttiği gibi epik bir oyun böylece, seyirci için toplum yapısını tanıma süre-



ci olarak karşımıza çıkacaktır.

İşte bu toplumsal süreçle tanışan ve oyunla ilgili eleştirel türden sorulara cevap bulan, en azından araştıran seyirci, Brecht'in şiddetle eleştirdiği toplumsal sistemi sorgulayacak ve belki de, gereken değişimi başaracaktır. Nitekim Brecht'in bu ifadesinde şöyle bu açıklama vardır: *"Bir oyunu düşünmek, yazmak veya sahnelemek, toplumu değiştirmek, devleti değiştirmek ve ideolojileri yakın ve sıkı bir incelemeye almaktır."* Brecht bu değişim düşüncesini ise, kapitalist toplumda emeğin emekçiye yabancılaştığını düşüncesini ortaya alan ve bu durumun giderilmesi için, kapitalizmin, yerini sosyalist düzene bırakması gerektiğini savunan Marx'tan almıştır. Marx, Brecht'i o kadar etkilemiştir ki Brecht, özellikle 1925'li yıllarda **Kapital**'i okuduktan sonra Marx'ın fikirleri ve dünya görüşlerini yaymak, yaşama geçirmek amacıyla tiyatrosunu şekillendirmiştir.

İşte bu etkili ve değişim düşüncesini seyircide oluşturma çabasında olan Brecht, bir oyunun sahnelenmesine büyük önem vermektedir. Bu da, Epik Tiyatronun esas amacının sahneleme olmasını, oyunun sahneye aktarılması aşamasında hemen her unsurun Y-etmenine yönelik kullanılmasını çok iyi açıklamaktadır. Bu yüzdendir ki Brecht, bir oyununu sahneye koymadan önce yaklaşık bir yıllık bir prova dönemini ve çalışmayı gerekli görmektedir. Kolektif çalışma sonucunda ortaya çıkacak olan yapım, tüm bu yönleriyle, Brecht'in kaleminden seyirciye giden yolda çok önemli bir basamağı oluşturmaktadır. Y-etmeni sayesinde gerçek anlamına kavuşacak olan yapım, seyirciyi sahnedeki gerçeklerden çevresindekilere ve dış dünyadakilere götürecektir. Seyirci algılayabildiği olumsuzlukları araştırarak, soruşturarak, çözümleyecek ve gerekirse değiştirecektir. Nitekim Peter Brooker adlı bir İngiliz eleştirmen, tüm bunları desteklercesine şöyle bir yorumda bulunmuştur:

*"Brecht'le birlikte dünyanın hala değişim ihtiyacı içinde olduğunu düşünmeye devam edersek, dünyanın evrensel güzellik veya kaçınılmaz bir bayağılıktan çok, yaygın bir vurdumduymazlığın kısırcığında olduğunu görüyorsak; şurası açıktır ki yabancılaştırma etmeninin daha yapacak çok fazla şeyi bulunmaktadır."*

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- BARTRAM, Graham & Anthony WAINE (eds.), BRECHT, Bertolt,
- BRECHT, Bertolt,
- BRECHT, Bertolt,
- BRECHT, Bertolt,
- CALABRO, Tony,
- DEMETZ, Peter (ed.),
- EWEN, Frederick,
- KESTING, Marianne,
- NUTKU, Ozdemir,
- SPEIRS, Ronald,
- ŞENER, Sevda,
- THOMSON, Peter & Glendır SACKS (eds.),
- TRUDEAU, Lawrence J. (ed.),
- WILLIAMS, Raimond,
- Brecht in Perspective**, Longman London, 1982.
- Bütün Oyunları-7**, Çev.: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.
- Epik Tiyatro**, Çev.: Kamuran Şipal, Cem yayınevi, İstanbul, 1990. BRECHT, Bertolt, Oyun Sanatı ve Dekor, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991
- Sanat Üzerine Yazılar**, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993.
- Bertolt Brecht's Art of Dissemblance**, Longwood Academic, Wakefield, 1990.
- Brecht: A Collection of Critical Essays**, Prentice-Hall International, London, 1987.
- Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Time**, Carol Publishing Group, New York, 1992.
- Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- Dünya Tiyatro Tarihi - II: 19. Yüzyıldan Günümüze Kadar**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Bertolt Brecht**, Macmillan Modern Dramatists Series, Macmillan, London, 1987.
- Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- The Cambridge Companion to Brecht**, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Drama Criticism**, vol.3, Gale Research inc., Detroit, 1993.
- Drama from Ibsen to Brecht**, Chatto & Windus, London, 1971.

---

**MAKALELER**

BROOKER, Peter,

"Key Words in Brecht's Theories and Practice of Theatre",  
Bkz. Peter THOMSON & Glendyr SACKS (eds.), **The  
Cambridge Companion to Brecht**, Cambridge University  
Press, Cambridge, 1994.

GRUBER, William E.,

"Non-Aristotelian Theatre: Brecht's and Plato's Theories of  
Artistic Imitation", **Comparative Drama**, Fall 1987, vol.21,  
no.3.