



Temsil Sanatlarında Brecht Estetiği ve Eleştirel Bilincin Yeniden İnşası

Brechtian Aesthetics and the Reconstruction of Critical Consciousness in Representational Arts

 Orkun Öngen^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü 
orkunongen@msn.com

Öz

Bu çalışma, temsil sanatlarında dramatik anlatının Aristotelesçi unsurlarının izleyici üzerinde yarattığı estetik ve ideolojik etkilerini tartışmaya açmaktadır. Bu sayede, izleyicinin pasif bir alımlayıcı konumuna nasıl ve ne şekilde indirildiğini ve bu sürecin toplumsal ve ideolojik boyutlarının neler olduğunu göstermek amaçlanmaktadır. Brecht'in epik tiyatro kuramı geleneksel estetik anlayışa karşı bir eleştiri sunar; böylece izleyicinin eleştirel bilincini uyandırmayı hedefler. Çalışma, temsil sanatlarından olan sinema ve tiyatro üzerine yapılan kuramsal analizlerle yürütülmüştür. Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal ve Brecht gibi düşünürlerin eserleri üzerinden yapılan eleştirel değerlendirmeler, Aristoteles'in *Poetika'sı* ve Brecht'in *epik tiyatro kuramı* arasındaki karşıtlıkları inceleyerek, bu iki farklı estetik anlayışın izleyici üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Çalışmada, Brecht'in epik kuramı açıklandıktan sonra Aristotelesçi anlatı biçimini kullanan Hollywood sineması ile benzetmecî tiyatronun estetik ve ideolojik esaslarının neler olduğu ortaya konulacaktır. Brecht'in estetik anlayışı,

Abstract

This study explores the aesthetic and ideological effects of Aristotelian elements in dramatic narratives within representational arts, particularly on the audience. The primary aim of this research is to demonstrate how and in what ways the audience is reduced to a passive receiver, and to examine the social and ideological dimensions of this process. Brecht's theory of epic theatre offers a critique of this traditional aesthetic approach, with the goal of awakening the audience's critical consciousness. The study is based on theoretical analyses of cinema and theatre, both of which are representative arts. Through critical evaluations of the works of thinkers such as Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal, and Brecht, the study examines the contrasts between Aristotle's Poetics and Brecht's Epic Theatre Theory, evaluating the effects of these two distinct aesthetic frameworks on the audience. Following an explanation of Brecht's Epic Theory, the study will outline the aesthetic and ideological principles of Hollywood cinema and Dramatic Theatre, both of which rely on Aristotelian narrative forms. While Brecht's aesthetic approach



geleneksel dramatik yapıların ötesinde toplumsal gerçekleri eleştirel bir perspektifle ele alma potansiyeli sağlasa da bu mecraların ideolojik bir aygıt olarak kitleler üzerinde kullanılması, bu eleştiri biçiminin göz ardı edilmesine veya işlevselliğini yitirmesine neden olabilmektedir. Bu bağlamda, sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarının ideolojik aygıtlar olarak izleyici kitleleri üzerindeki işlevlerini yerine getirmek üzere nasıl kullanıldığını ve Brecht estetiğinin bu kullanıma bir alternatif oluşturup oluşturamadığını tartışmak bu çalışmanın temel konusudur.

Anahtar Kelimeler: temsil sanatları, epik kuram, Brecht, izleyici bilinci.

offers the potential to critically address social realities beyond traditional dramatic structures, the use of these media as ideological tools for mass manipulation can render this form of criticism ineffective. In this context, the primary focus of this study is to investigate how representational arts, such as cinema and theatre, function as ideological tools influencing audiences, and whether Brecht's aesthetics can serve as a viable alternative to this use.

Keywords: representational arts, epic theory, Brecht, audience consciousness.

Atıf için Cite as: ÖNGEN, O. (2025). Temsil sanatlarında Brecht estetiği ve eleştirel bilincin yeniden inşası. *Tykhe*, 10(18), ss. 220-238.



Sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında anlatı biçimlerinin temel amacı, izleyicide gerçeklik izlenimini artırmak üzerine kuruludur. Bu sayede izleyicinin gerçekliği eleştirel bir şekilde değerlendirmesinden ziyade, pasif bir alımlayıcıya dönüşmesi hedeflenir. Özellikle Aristotelesçi anlatı biçimi, dramatik yapıları bu amaçla kullanarak izleyicinin duygusal olarak manipüle edilmesine hizmet eden bir araca dönüşmektedir. Sinema ve tiyatro sanatları, sanatın kitleler üzerindeki dönüştürücü gücünden sterilize edilerek toplumu yönlendiren, bir nevi ıslah eden, ideolojik aygıtlara dönüştürülür. Böylece kitlelere belirli düşünceleri empoze edecek ideolojik bir aygıt halini alırlar.

Brecht, Aristoteles'in estetik anlayışına karşı epik tiyatro kuramını geliştirerek, izleyicinin eleştirel bilincini uyandırmayı amaçlar. Brecht estetiği, seyircinin izlediği ile kendi arasında oluşan duygu temelli özdeşleşmeyi kırarak, toplumsal gerçekleri eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmesine olanak sağlar. Brecht'in 8 temel estetik ögesi, Aristoteles'in 6 dramatik ögesine karşı bir anlatı olanağı sunar. Bu karşı anlatı unsurları sayesinde Brecht'in estetik anlayışı, toplumsal üretim ilişkileri ile bunların toplum üzerindeki etkilerini görünür kılmayı amaçlar. Brecht estetiği, toplumsal süreçleri eleştirel bir biçimde kavramayı teşvik ederken, sinema ve tiyatro sanatlarının anlatı biçimlerini ideolojik manipülasyona karşı durabilecek bir anlatım biçimine dönüştürür. Bu nedenle Brecht estetiğinin anlaşılması ve uygulanması, temsil

sanatlarının gerçekte sahte temsil alanlarına dönüşümünün engellenmesinde ve izleyiciye eleştirel bir bakış açısı sunması noktasında ciddi bir öneme sahiptir. Fakat bu estetik bakış açısının, genellikle ideolojik aygıtlara dönüştürülmeye çalışılan tiyatro ve sinema mecralarının sunduğu imkân ve olanakların mülkiyetini elinde tutanlar tarafından kullanılması, Brecht estetiğinin izleyici üzerinde hedeflediği toplumsal gerçekleri ortaya çıkaracak eleştirel esasın tersine çalışmasına yol açabilir. Bu noktada Brecht estetiğinin esasının ne olduğunu kavramak büyük önem arz etmektedir.

Bu çalışma, sosyal bilimler araştırma inceleme yöntemlerinden kalitatif (niteleyici) inceleme yöntemini esas almaktadır. Çalışmada, temsil sanatlarından olan sinema ve tiyatro üzerine yapılan kuramsal metinler analiz edilerek, bu sanat dallarının izleyici üzerinde yarattığı gerçeklik algısı ve bu algının yaratımındaki ideolojik süreçler Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal ve Brecht gibi düşünürlerin eserlerinde yaptıkları tespitler ile eleştirel teoriye dayalı bir çerçeve içerisinde yapılan kalitatif değerlendirmelerle incelenecek; Aristoteles'in *Poetika*'sı ve Brecht'in *epik tiyatro kuramı* arasındaki karşıtlıklar üzerinden bu iki farklı estetik anlayışın izleyici üzerinde yarattığı etkiler kalitatif tespitler çerçevesinde değerlendirilecektir. Böylece Aristotelesçi anlatı biçiminin izleyici üzerinde yarattığı etki karşısında, Brecht estetiğinin esasları ile ardında yatan temel felsefi doktrinin özü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Brecht'in Epik Kuramı

Epik kelimesi, Fransızca *épique* (destansı, destan tarzında) sözcüğünden alınmıştır. Fakat etimolojik olarak Antik Yunan'a dayanır. Eski Yunanca söz, anlatı, destan anlamına gelen *épos* kelimesinden -ik eki alarak türemiştir (Nişanyan, 2015 ve 2017). Antik Yunan'da, epik anlatılar uzun anlatılar şeklinde olup, genellikle kahramanlık, mitolojik olaylar ve tanrıların müdahalesi gibi büyük ölçekli olayları konu alırdı. Bu türdeki en bilinen eserler, Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanlarıdır. Eposlar ayrıca mitos veya öykülerden oluşan sözlü anlatıların ölçülü olarak yazıya dökülmüş uzun şiirsel formları olarak tanımlanabilir. Bu ölçülü şiir formuna dönüştürülen anlatılar *epeisódion* (bölüntülere ayırmak) adı verilen bölümlerden oluşurlar. Bu türde düzenlenen sözlü anlatıların temel özelliği, bölümlere ayrılmış olayları birbirinden bağımsız bir biçimde işleyerek uzun bir anlatı dizisi oluşturmalarıdır. Bu nedenden ötürü epik kavramı, dramatik olanın aksine anlatisaldır (Boal, 2011, s. 80). Anlatisal olması nedeniyle Brecht'in epik kuramı özdeşleşmeyi ve dramatik olanı sürekli dışlama eğilimindedir (Brecht, 1997, s. 52). Brecht epik tiyatro kuramının metin düzeyini olayların kesintisiz bir biçimde birbirine

bağlanması yerine, her bir sahneyi izleyiciye eleştirel düşünce fırsatı sunan ayrı birer bölüm olarak tasarlar (Brecht, 1982, s. 109). Bu nedenle Brecht'in oyunları, tek bir olay örgüsü yerine, bir dizi durumdan oluşur. Durumların epik tiyatrodaki asıl görevi, eylemler geliştirmekten çok bu durumları izleyiciye sergilemektir, diğer bir ifadeyle temsil etmektir (Benjamin, 2007, ss. 17-18). Bu sayede, izleyici her bir durumu bağımsız olarak değerlendirmeye teşvik edilir. Brecht'in bir öncül olarak metin düzeyinde belirlediği bu anlatısal yaklaşım, izleyiciye aktarmaya çalıştığı toplumsal eleştiri ile politik mesajları ön plana çıkarmasına olanak tanır.

Brecht epik tiyatro kuramını, geleneksel Aristotelesçi dramatik anlatı yapısına karşı bir duruş olarak tasarlamıştır. Aristotelesçi tiyatrodaki amaç, izleyiciye güçlü bir duygusal deneyim yaşatarak ona bir tür *katharsis* (arınma) sağlamaktır. Ancak Brecht, bu yöntemin izleyiciyi pasif kıldığını ve onları düşünmekten alıkoyduğunu savunur. Ona göre tiyatro, yalnızca duygusal bir deneyim değil, aynı zamanda eleştirel düşünceyi teşvik eden bir araç olmalıdır. Bu yüzden Brecht, tiyatrodaki yabancılaştırma etkisi (Alm. *Verfremdungseffekt*) kullanarak, izleyiciyi sahnede olup bitenlerden duygusal olarak uzaklaştırmayı hedefler. Brecht epik kuramında metin düzeyinde geliştirdiği anlatısal yapının yanı sıra başta yabancılaştırma etkisi ve *gestus* olmak üzere sahne tasarımı alanında da etkisi olacak farklı yenilikçi teknikleri hayata geçirir. Amacı, tiyatro sanatını bir eğlence aracı olmaktan öte, toplumu dönüştüren ve bireyleri düşünmeye sevk eden bir pedagojik araca dönüştürmektir (Brecht, 1981, 1982, 1987, 1990).

Yabancılaştırma etkisi, Brecht'in epik tiyatro kuramının en bilinen yapı taşlarından biridir. İzleyicinin karakterlerle özdeşleşerek kendisini sıralı dramatik anlatının büyümesine kaptırmasını engeller. Brecht, izleyicinin sahnede olup bitenleri nesnel bir şekilde değerlendirmesini, karakterlerle bağ kurmak yerine olayların arkasındaki toplumsal ve politik meseleleri sorgulamasını amaçlar. Bu amaç doğrultusunda, oyuncuların rollerini belirli bir mesafeden oynamalarını istemiş ve sahnede çeşitli yapay unsurların kullanılmasını önererek, seyirciye sahnede gördüklerinin bir kurmaca olduğunu sürekli hatırlatmıştır. Sahnede kullanılan dekorlar genellikle minimalist ve stilize edilmiş olup, sahnelemenin gerçekliğine dair bir illüzyon yaratmaktan kaçınılır. Oyuncuların karakterlerle özdeşleşmemesi gerektiğini ileri süren Brecht, bu noktada *gestus* kavramını yaratır. Brecht'e (1997) göre "Epik oyuncu ağzından çıkan sözle kendisi arasındaki uzaklığı korumalıdır" (s. 198). Oyuncu bu uzaklığı öykünmeci (birine benzemeye çalışmak) tarzdan uzaklaşıp anlatıcı

tarzı benimseyerek sağlayabilir. Oyuncu ile karakter arasında belirli bir mesafe olmalı ve oyuncu karakteri bir nesne gibi ele alarak, onun toplumsal işlevine odaklanmalıdır. *Gestus* her ne kadar Türkçe’de tavır, davranış biçimi anlamlarına gelse de, epik tiyatrodaki bahsedilen tavır bu bağlamın ötesine işaret eder (Oxford University, 1968, s. 764; Tönel, 2012, s. 98). *Gestus*, karakter üzerinden tüm toplumsal durumun okunabileceği, insanların birbirleriyle ilişkisini gösteren bir davranış ya da davranışlar dizisi olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle *gestus*, izleyiciye toplumsalı, topluma dair olanı gösteren bir davranış veya temsil pratikleri bütünüdür. *Gestus* aracılığıyla psikolojik, bilinçaltı ve metafizik olan dışlanarak akılsal, bilinçli ve tarihsel olanın izleyiciye iletilmesi amaçlanır (Çalışlar, 1995, s. 197). Ancak bu sayede izleyici karakterin ardındaki toplumsal yapılar ile üretim ilişkilerini sorgulamaya başlar.

Bertolt Brecht, epik tiyatro anlayışıyla, sanatı siyasal bir araç haline getirirken, aynı zamanda sanatçıyı toplumdan dışlanmış bir konumdan kurtarmış ve toplum içerisinde politik eylemci olarak davranabileceği bir konuma getirmeyi başarmıştır. Brecht, bu anlamda Platon’un tragedyaya karşıtı görüşlerinden esinlenmiş, Aristoteles’in benzetmeci tiyatro anlayışının temellerini oluşturan ilke ve argümanları tersine çevirerek epik tiyatroyu geliştirmiştir (Makal, 2008, s. 44). Brecht’in sanat anlayışının esası *doğru içeriğin yansıtıldığı* bir anlatım tekniği bulmaktır. Bu nedenle Brecht, toplumsal olayların karmaşık gerçekliğini örten, egemen sınıfın düşüncelerini topluma benimsetmeye çalışan sahneleme biçimleri ve temsil tarzlarını eleştiri odağı haline getirir ve kuramının merkezine koyar. Tarihsel-toplumsal belirlenimleri görünür kılan bir sahneleme biçimi geliştirmeye çalışır. Bu sahneleme biçiminin icracısı olarak, sınıfsal ayrımlar ile siyasi dönüşümlerde sanatsal-politik bir amaç ve biçim doğrultusunda politik duyarlılığa sahip, etkin bir özne olarak davranabilen bir oyunculuk biçimini arzular (Karaboğa, 2005, s. 193). Bu nedenle Erwin Piscator’dan (2012) devraldığı “oyuncunun temel işlevinin kişisel öznelliğini oyunculuk yeteneğiyle güçlendirmek değil, insani özelliklerini sanatsal-politik işleviyle ilişkili kılabilme becerisine sahip olması” (s. 90) görüşünü kendi kuramı için benimser. Bu sayede, sadece sanatçının değil, sanatçı aracılığıyla toplumun da özgürleşeceğini savunur. Çünkü izleyici, sanatçı aracılığıyla toplum içerisindeki varoluşunun işlevini kavrayabilecektir. Bu bakış çerçevesinde şekillenen sanat anlayışı, gerçeğin görünmeyen siyasal bağlarını ortaya çıkarabilecektir. Brecht’e (akt. Oskay, 1984) göre sanat kavramı artık sihirli bir illüzyon olmaktan çıkarak, siyaseti de özgürleştirecek bir işleve sahip, epik/diyalektik bir üretim formu halini almalıdır (s. 101). Brecht’in sanat

anlayışı, temel olarak Marksist dünya görüşüne dayanan ve bu görüşü geliştirmeye çalışan bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda, Brecht'in alametifarikası, diyalektik materyalizmi tiyatro sanatına başarıyla entegre etmesinden kaynaklanır. Ancak bu durum, Marksist dünya görüşüne ya da ilgili felsefi donanımına sahip olmayan izleyicilerin Brecht'in oyunlarını anlamasını zorlaştırmıştır. Nitekim Brecht (1987) "Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi" (s. 17) diyerek bu sorunu ifade etmiştir.

Brecht'in estetik kuramı, özetle, yabancılaştırma, epizodik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermeciyi oyunculuk gibi özellikleri içerisinde barındıran bir bütünden meydana gelir. Brecht, izleyiciden, toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için sanat yapıtını bir araç olarak kullanmasını beklemektedir. Fakat izleyici bunu böylesine bir araç olarak kullanmak yerine, kendisini eğlendiren, kendisine üretim faaliyeti dışında tanınan boş zamanı sahip olduğu emek gücünü -salt yenilenebilir kılmak uğruna- harcamasını sağlayan, onu her gün gerçekleşen ve sürekli hayatında varolan toplumsal olay, sorun ve sorumluluklardan uzaklaştıran, bunu yaparken de yer aldığı toplumsal ortam içerisindeki eşitsizliklere tamah eden bir araç olarak kullanır (Adorno, 2007, s. 53). Bunun altında yatan temel neden, günümüz toplumsalını oluşturan kitlelerin varoluşları hakkında herhangi bir düşünceye sahip olma isteklerinin, metalaşmış sanat anlayışı tarafından sönmüştür. Brecht'in özellikle tarihselleştirme nosyonu, izleyiciyi mevcut toplumsal koşulları eleştirel bir şekilde düşünmeye sevk eden bir araç olarak işlev görmemektedir.

Brecht'in teorilerinin günümüz modern toplumlarında anlaşılmasının bir diğer nedeni olarak postmodern eğitim anlayışı örnek gösterilebilir. Modern toplumların eğitim sistemleri genel itibarıyla Brecht'in oyunlarında sürekli olarak karşı çıktığı kapitalist çıkarlara hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Bireyin çocukluktan yetişkinliğine kadar geçen süre zarfında giderek daha fazla pragmatik ve mesleki becerilere odaklanan, içinde bulunan toplumsal fabrikanın kâr-zarar eksenine göre şekillenen ve bununla ilişkilendirilen ekonomik yapıya uyumlu bireyler, bu postmodern eğitim anlayışı tarafından yetiştirilmektedir (Giroux, 1997). Toplumsalı meydana getiren sistem, kapitalist rekabet anlayışına dayalı olarak oluşturulduğundan, bireylerin hayatındaki birincil derecede öneme sahip olan konu, hızlı bir şekilde para kazanmak ve gelirlerini sistemin kuralları doğrultusunda arttırmak üzerinedir.

Bu sistem tabiatı itibarıyla bireylerden, tamamen kişi veya kurumların pragmatik çıkarına hizmet edecek davranış kalıplarını benimsemelerini, böylece bu becerileri kendi yaşamlarında ferdi bir tavır ve alışkanlık biçimi oluşturmak üzere tatbik etmelerini ister. Bu anlayış tavrı aynı zamanda toplumun etik ve moral değerlerini belirleyen genel ahlaki değerler silsilesinin yaratılmasında da önemli bir katkı sağlar. Bu sayılan nedenlerden ötürü, toplumların geniş bir kesimini oluşturan alt ve orta sınıfların, tarihsel bilinç ve eleştirel düşünceyi teşvik eden disiplinleri arka planda bırakarak, kişi ve kurumların kısa vadeli çıkarlarına yönelik pragmatist talepleri doğrultusunda kendilerini yetiştirme isteklerinin ortaya çıkması doğal bir sonuçtur. Bu durum insanların geçmişle bugün arasında bağlantı kurma, olayları tarihsel bağlamda değerlendirme, sınıfsal varoluşları üzerine bir bilinç geliştirme, tarih ve toplumsal olaylara yönelik derinlemesine analiz yapma becerilerini sınırlandırır.

Eleştirel düşünce, mevcut yapılar ile statükoyu sorgulama anlamına geldiğinden toplumu yöneten ve yönlendiren elit kesim tarafından sürekli dışsallaştırılma eğilimindedir. Aynı zamanda kitlelerin eleştirel düşünmesini engellemek üzere toplum içerisinde belirli direnç mekanizmaları oluşturulur. Bu direnç mekanizmaları ise -genellikle- Adorno'nun da tabiriyle bireyi rahatlatmak ve günlük sorunlarından uzaklaştırmak üzerine kurulu kültür endüstrisinin -sözde- sanat ve kültür metaları tarafından yaratılır (Adorno, 2007, s. 115). Eğitim ile kültür endüstrisi arasında birbiriyle bütünleşen, birbirinden kopmaz bağlar mevcuttur. Postmodern eğitim anlayışına göre yetişmiş bireyler, doğal olarak postmodern ve popülist tarzda oluşturulmuş kültür ve sanat metalarını talep ederler. Kitleler üzerinde varolan toplumsal düzen ve eşitsizliklerin devamını sağlamak adına, Aristotelesçi yanılsamalar yaratan dramatik filmler ile eğlenceli komedi filmleri üreten medya üretim endüstrisinin metalaştırılmış sanat ürünleri, kitlelerin bu talebini karşılar. Medya endüstrisinin temel amacı, toplumu yöneten elitlerin ekonomik ve politik çıkarları tarafından korunan mevcut düzenin devamlılığını sağlayacak içerikler üreterek, bunların yine aynı kitlelere pazarlanmasını sağlamaktır (Zizek, 2013, s. 55). Bu nedenle eleştirel düşünceyi toplumdan dışsallaştıracak -özellikle bireylere sınıf bilincini unutturacak- ve toplumda var olan eşitsizlikleri devam ettirecek medya içerikleri ile sanat metaları üretmek, bu bahsedilen ilişki bütünü üzerinden okuduğunda ancak anlamlı bir sonuç yaratmaktadır. Brecht'in oyunlarında, tarihsel materyalizm aracılığıyla eleştirdiği toplumsal ve ekonomik süreçlerin oluşumu, postmodern eğitim sistemi ile kültür endüstrisinin birbiriyle olan görünmez ilişkisi nedeniyle

izleyici üzerinde eskisi gibi bir karşılık bulamamaktadır. Zira kitleler, içinde varoldukları koşullar itibarıyla sorgulama ve eleştirel düşünme beceresinden daimî olarak uzaklaştırılmaktadır. Brecht'in amaçladığı izleyicilerin sahnede izledikleri olaylar üzerinden kendi çağlarının sorunlarını görme ve eleştirme becerisi de bu paralelde körelmektedir.

Sanatın günümüzdeki işlevi realiteyi gösterip onu yeniden üretmek üzerine kuruludur. Fakat toplumu yöneten elitlerin ekonomik ve politik çıkarları tarafından korunan mevcut düzen, kendi göstermek istediği realiteyi yeniden üretip mülkiyeti dahilinde olan medya araçları üzerinden topluma sunmaktadır. Yeniden üretilen realite kendisini sanki bir gerçekmiş gibi gösteren/sunan bir *simülakra*¹ dönüşmektedir. Kendisini toplum nezdinde gerçekmiş gibi göstermeye çalışan görüngü, izleyicinin zihnindeki yanılsamalara her geçen gün yenilerini eklemeye devam etmektedir. Bu yanılsamaların kırılabilmesi, Brecht'in epik kuramının toplum nezdinde yeniden anlaşılmasıyla mümkün olabilir.

Brecht Estetiğinin Önemi

Brecht çalışmalarını 1920'li yıllardan 1956 yılındaki ölümüne kadar sürdürdüğü pratik çalışmalar aracılığıyla kuramsallaştırarak epik tiyatro kuramını meydana getirmiştir. Brecht'in estet bakış açısı, tarihi materyalist felsefe ile diyalektik kavramlarından oluşur. Brecht, toplumu maddeci bir bakışla değerlendirerek toplumsal olay ve olgular arasında bir neden sonuç zinciri kurmaya çalışır. Bunu yapmasındaki amaç, olaylara eleştirel bir perspektif doğrultusunda yaklaşmaktır. Bu nedenle Aristoteles'in seyircide yarattığı özdeşleşme duygusu ile oyunun sonunda yaşanan *katharsisi* (duygusal arınma) tersine çevirip işlevsiz kılmak ister. Bunu gerçekleştirebilmek için Brecht *katharsisi* sağlayan bir olgu olan *empfindung* (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) kavramından bahseder. Seyirci Freytag anlatı eğrisinin bölümlerine göre kurgulanmış dramatik eğrinin olay örgüsü sonucunda *katharsise* ulaşır. Anlatı biçimi ise genellikle seyircinin toplumla uyumlu bir bütün oluşturmak üzere tasarlanmış *Poetika*'nın öngördüğü ilkelere göre yapılır. Aristotelesçi anlatı biçiminde amaç, kahramanı sahnede temsili yapılan olay ve durumlarla kendi iç dünyasını dışarı vurabileceği ruhsal çatışmalara sürüklemektir (Brecht, 1981, s. 168). Bu sayede kahramanla özdeşleşme duygusu kuran seyirci aslında duygu temeli üzerinde yaşantı birliği kurmuş olur. Kahramanın içinde bulunduğu ruhsal çatışma ve ikilemlerle yaşama dair

¹ Kendisini bir gerçeklik olarak algılatmak isteyen görünüm. Tanım ve ayrıntı için ayrıca bkz. (Baudrillard, 2016, p. 16)

kendi duygusal deneyimlerini birleştirir. Böylece içinde bulunduğu realiteyi değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından uzaklaşır. Aristotelesçi anlatı geleneğinin gerçeği yansıtabilme ereği, seyircinin bilincini susturarak onu gerçeklerden uzaklaştırmak, realiteyi göz ardı etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle Brecht gerçeğin dönüştürülebilir olduğunu savunarak gerçeği eleştirel ve diyalektik bir estetikle yeniden yorumlanması gerektiğini öne sürer. Bu önermeler ve çıkarımlar minvalinde Brecht'in estetik kuramı şu 8 öğeden oluşur: I. Naivete, II. Mesel Çalışması, III. Epizodik Anlatım, IV. Gestus, V. Yabancılaştırma, VI. Tarihselleştirme, VII. Anlatımcı Yapı, VIII. Göstermeci Oyunculuk (Parkan, 1983, s. 29). Bu Aristoteles'in *Poetika*'sındaki anlatı öğelerine karşı Brecht'in oluşturduğu karşıt anlatı yapısıdır.

Aristoteles *Poetika*'da 6 temel öğeden bahseder. I. Öykü, II. Karakter/Karakterler, III. Dil/diksiyon, IV. Düşünce/Düşünceler (Dionia), V. Dekor, VI. Müzik'tir (Aristoteles, 2007, s. 23). Bunlar başı ve sonu belirli olan klasik anlatının oluşmasını sağlayan özel araçlardır. Brecht'in klasik anlatı biçimine karşı geliştirdiği bu farklı estetik bakış açısının temel amacı, gerçeğin üzerindeki sır perdesini kaldırarak gerçeğin temsil ettiği hakikate ulaşmaktır. Gerçek kendisini var eden formun (temsilin) ardına gizleyerek kendini olduğu gibi göstermez. Çünkü form (görünüş) gerçeğin yerini alarak gerçekle yer değiştirmiştir. Yaşam gerçeğini diğer bir ifadeyle hakikati yönlendiren yasalar görünüşün (formların) ardında kaybolmuştur. İnsan bu yasaları ortaya çıkaran süreci kavramakla yükümlüdür. Bu nedenle Brecht duyguları aslında reddetmez, onları sınıfsal temellere dayandırır (Brecht, 1982, s. 152). Duyguların dışavurum biçimleri her defasında belirli bir tarihsel süreç içerisinde, kendine özgü yasalarla sınırlı ve bağımlıdır. İnsanların tümüne özgü (evrensel) olmamakla birlikte belirli bir zaman ve mekândan bağımsız nitelikleri yoktur. Bu sayede Brecht, tarihsel bakış açısına göre konumlandığı duyguları diyalektik bir çözümlemeden geçirerek titiz bir biçimde eleştirir.

Bu bağlamda Brecht'in epik kuramı ile tiyatro anlayışını somut bir şekilde gözlemleyebileceğimiz önemli eserlerden biri *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyunudur. Brecht, bu eserinde 30 Yıl Savaşları sırasında hayatta kalmaya çalışan Cesaret Ana karakteri üzerinden savaşın bireyler üzerindeki ekonomik ve ahlaki etkilerini sorgular (Brecht, 1967). Oyunun ana karakteri Cesaret Ana, savaşın acımasız koşullarında çocuklarını kaybetmesine rağmen hala silah ticareti yapmaya devam eder. Bu süreç ve eylemi dolayısıyla da ana karakterle seyircinin özdeşleşme kurması engellenir. Brecht, karakterin kaderini, dramatik bir trajedi anlatımı yerine toplumun işleyişinin bir unsuru

(dişlisi/mekanizması) olarak sunar. Bu anlatı tavrı, Brecht'in eleştirel üslubunun ana eksenini oluşturur. Seyirci, Cesaret Ana'nın sınıfsal konumuna yapılan vurguyla, onun bireysel seçimlerinden ziyade tarihsel ve toplumsal koşullarla şekillenen bir karakter olduğunu kavramaya başlar. Brecht, seyircinin Cesaret Ana ile duygusal bir özdeşleşme kurmasını engelleyerek, ana karakterin duyguları ile eylemlerinin bireysel değil, sınıfsal ve tarihsel yasalar tarafından yönlendirildiğini çarpıcı bir üslupla gösterir. Böylece sahnedeki olaylar, bireysel (bireye özgü) trajediler olarak değil, toplumsal dinamikler çerçevesinde değerlendirilmesi gereken olgulara dönüşür.

Brecht'in geliştirdiği bu estetik anlayışın etkileri tiyatro ile sınırlı kalmamış, modern sinemada da kendisine önemli bir referans noktası bulmuştur. Lars von Trier'in *Dogville* (2003) adlı filmi, Brecht'ten yabancılaştırma tekniklerinden beslenen bir karşı anlatı biçimi ortaya koyar. Film, geleneksel sinema estetiğinden farklı olarak neredeyse tamamen boş bir sahne tasarımı ile inşa edilmiştir. Mekânlar ve objeler hayali çizgilerle belirtilerek seyircinin hayalgücüne bırakılmıştır. Bu minimalist sahneleme, Brecht'in epik tiyatrodaki vurguladığı sahne illüzyonunu kırma tekniğiyle benzerlik gösterir. Trier, bu yöntemi kullanarak izleyicinin olay örgüsüne kendini duygusal olarak kaptırmasını engelleyerek, karakterlerin toplumsal konumları ile etik ikilemleri üzerinde düşünmeye yönlendirir. Filmde, ana kahraman Grace'in içine düştüğü toplumsal yapı ve maruz kaldığı şiddet, bireysel bir trajedi olarak değil, sınıf ve iktidar ilişkilerinin bir sonucu olarak ele alınır. *Dogville* filminde karakterlerin duygusal tepkileri, içinde bulundukları toplumsal düzene ve güç ilişkilerine göre şekillenir. Grace'in başlangıçta kasaba halkına duyduğu güven ve minnettarlık, yaşadıklarından sonra zamanla yerini zorbalık ve sömürüye karşı duyduğu öfkeye bırakırken, ana kahramanın bu dönüşümü bireysel bir duygusal değişimden çok, güç ve sınıfsal konumlanış ile şekillenen bir sürecin sonucu olduğu filmdeki son sahneyle kanıtlanmış olur. Trier, Grace'in yaşadığı sömürü döngüsünü seyircinin empati kuracağı şekilde anlatmak yerine, bu döngüye eleştirel mesafede kalarak, sınıfsal ve ideolojik yapıların bireyin duygularını nasıl ve ne şekilde yönlendirdiğini Brecht'ten bir anlatı biçimiyle seyirciye göstermeyi tercih etmiştir. Yönetmen tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilen bu tercih, filmi klasik dram sanatının seyirci üzerinde yaratmaya çalıştığı Aristotelesçi özdeşleşme etkisinden uzaklaştırarak toplumsal norm ve iktidar ilişkilerinin sorgulandığı eleştirel bir anlatıya dönüştürmüştür.

Günümüz İzleyicisinin Estetik Yanılgısı

Hollywood sinemasının temel düşüncesi, ekranda oluşan gerçeğe sahip çıkmak değildir. Tam tersine gerçeğin temsilcisi olmayı amaçlayan görüntünün inandırıcılığını arttırmak amacıyla gerçekleştirilen kollektif bir çaba ile bu doğrultuda harcanan devasa bütçelerin gerçeği yeniden replika etmesinden ibarettir. Çünkü önemli olan gerçeğin kendisi değil, gerçeğin izleyici üzerinde yarattığı izlenimdir. Başka bir ifadeyle sinema, izleyicisinin estetik algısı üzerinde yaratılan gerçeklik izlenimini -sürekli olarak- arttırmak üzerine kuruludur. Senaryonun, provaların, çekim ve kurgu aşamalarının hepsi izleyici üzerindeki gerçeklik hissini(izlenimini) arttırma amacına yönelik bir araya getirilmiş araçlardır (Parkan, 1983, s. 17). Bu tespit, sanatın günümüzdeki realiteyi izleyiciye gösterip onu yeniden üretmek teziyle paraleldir. Bu noktada izleyici üzerinde yaratılan gerçeklik hissiyatı, günlük hayatın aleladeğinde görünen olay ve problemlere kendisini kaptırmasına neden olacak şekilde tasarlanmaktadır. Basit bir aşk hikayesi filminde -genellikle- iki aşğın birbirine kavuşamama durumu ve bunun birey üzerinde yarattığı acı, elem ve ızdırap duyguları ele alınır. Böyle bir film ya mutlu sonla (iki aşğın kavuşması) veya tragedyavari acı bir sonla (iki aşğın sonsuza dek kavuşamaması) bitirilir. Burada eksik olan nokta, toplumsal süreçlerin kendi şahsına münhasır karakteristik özellikleridir. Kahramanların sahip oldukları sınıfsal konumlarına veya sınıfsal bilince dair bir konunun işlenmesi bir yana, özellikle kendi bireysel sorunlarıyla -tıpkı günümüz bireyi gibi- baş başa bırakılmışlardır. Film sırasında başlarına gelen olaylar hayatın sıradan gerçekleridir. Bireyi günlük yaşamda bezdiren o sonu gelmez çaresizlik anlarının, bu tarz filmlerde sürekli olarak yinelenmesi aslında bireyin tek başına varoluşunu sürdürebileceği vaadine dönüşür. Bu vaat aracılığıyla kültür endüstrisi bireyler üzerinde sahte bireyselleşme duygusu yaratır. Bireyin sınıfsal konumu ve konumun yarattığı diyalektik -özellikle var olduğu sistem içerisindeki çaresizlik duygusu ile sistem tarafından sömürüldüğü hissiyatı- önemini kaybeder; asıl önemli olan bireyin kendi duyguları, kendi hisleridir. Çünkü onlar gerçektir ve toplumdan kopuk, bağımsız bireye özgü niteliklerdir. Bu nitelikler toplumdan bağımsız sanki bireye özgüymüşçesine filmler aracılığıyla izleyiciye pazarlandığından özünde düzeni onaylayan ideolojik bir araç haline gelirler. Adorno'nun (2007) tabiriyle trajik olan (Aristotelesçi olan) toplumu ıslah etme kurumuna dönüşmüştür (s. 89).

Bu yaklaşımın benzeri benzetmecî tiyatro anlayışı içinde de söylenebilir. Seyirci derin anlamı değil gösterinin üzerinde yaratacağı etkiyi arzular (Baudrillard, 2006, s. 17). Kâr amacı güden teatral performanslar, metin ve

prodüksiyonlarını seyircinin bu talebini karşılamak üzere oluştururlar. Prova süreci ve oyuncunun seyirci üzerinde yarattığı etki hep bu yaratılan gösteri arzusunun tatmin etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle daimî olarak Aristotelesçi estet değer yargıları üzerine kurulan eserler tiyatro izleyicisine sunulur. Seyirci, sahnede izlediği olay karşısında bilinçlenip birtakım etkin kararlar vermek yerine, bilinçaltına yerleştirilen yargıları edilgen biçimde kabul eden birer alımlayıcıya dönüşür.

Aristotelesçi estet değer yargıları üzerine kurulan dram sanatı, yüzlerce yıl boyunca tiyatro aracılığıyla izleyici üzerinde yarattığı bu etkiyi 1895'ten itibaren sinema sanatına devretmeye başlamıştır. Seyirci, izleyici, alımlayıcı veya kitle adına ne denirse densin, bulunduğu konum, algılayış ve zihinsel dünya açısından çok değişmemekle beraber sadece izlediği şey, etkinlik veya mecra (tiyatrodan-sinemaya) değişime uğramaktadır. Günümüzde tiyatro ve sinema sanatlarının diğer yeni medya türleriyle girdiği ilişki biçimi, seyircinin izleme edimini her an ve her yerde deneyimlenebilir bir konuma getirmiştir. Bu durum seyirci üzerinde yaratılan gerçeklik izleniminin arttırılmasını amaçlarken gerçeğin bizzat kendisinin önemini yitirmesine yol açar. Artık izleyici için gerçeğin kendisinin bir anlamı yoktur. O yaratılan gerçeklikle -diğer bir ifadeyle replikayla, *simülakr* ile- meşgul edilmektedir. Yaratılan gerçekliğin artık yapaylığı ve sahteliği de söz konusu değildir. Çünkü yaratılan yapıntı kendisini gerçek olarak kitlelere kabul ettirmekte, bir nevi yutturmaktadır. Seyirci üzerinde yaratılan bu türde bir deneyimleme hali, onu etkin katılımcı konuma sokmak yerine, enerjisinin sürekli olarak sömürüldüğü/emildiği/tüketildiği edilgen bir konuma doğru indirger. Bu noktada, tiyatro sahnesinde veya sinema perdesinde yaratılan gösterenin ne ifade ettiği veya ne temsil ettiği sorusu, seyircinin izlediği gösterge üzerinde aslında bir temsil krizinin varolduğunu göstermektedir.

Günümüz kapitalist toplumlarında sadece sinema ve tiyatro üzerinden izleyici olgusunu değerlendirmek yanıltıcı olabilir. İzleyici etkileşimi ve bunun üzerinden izleyici metası kavramının ne şekilde yaratıldığını açıklamak gerekir. Günümüz kitle iletişim araçlarını güdümü altında toplayan medya endüstrisi, izleyiciyi yalnızca ilgili tiyatro ve sinema etkinliklerine yönlendiren ve seyircilerin estetik algılarını etkileyen bir araç olmanın ötesinde aynı zamanda izleyicileri varolan ekonomik yapının içinde üretketici² bir meta olarak yeniden tanımlar. Smythe'in (1981) ifade ettiği üzere, izleyicinin medya araçları

² Kavram için bkz. (Fuchs, 2016, p. 2)

üzerinde geçirdiği süre, medya kuruluşları için ekonomik anlamda değer yaratan bir tür emeğe dönüşmektedir. Geleneksel medya araçları, bu süreci tüketim mallarına olan talebi sürekli artıracak şekilde organize ederken, günümüz dijital medya platformları bu döngüyü daha derinleştirerek ileri noktalara taşımıştır. Günümüz izleyici metası kavramını sadece geleneksel medya araçları üzerinden değil aynı zamanda dijital sosyal medya platformları üzerinden de okumak gerekir. Fuchs'un (2016) belirttiği üzere, günümüz sosyal medya kullanıcılarının etkileşimleri sırasında ürettikleri veriler, bu platformların ekonomik modellerinin temelini oluşturur (s. 2). Bu temel, ticari reklamcılıkla finanse edilen geleneksel medya kurumlarının ekonomik modellerini içermekle beraber bu modellerden daha kapsamlı ve hedefli reklamcılığa dayalı, algoritma tabanlı güçlü bir yönlendirme sürecini meydana getirir. Kullanıcıların profilleri, beğenileri ve dijital davranışları, masum bir etkileşim ağı gibi görünmekle birlikte, gerçekte bu platformlar kullanıcılardan elde ettiği verileri, kâr amacıyla 3. kişi ve kurumlara yeniden pazarlanacak verilere dönüştürmektedir (Fuchs, 2015, s. 356). Bu süreçte, kullanıcıların dikkatini sürekli kontrol altında tutma stratejisi, bireyin serbest zaman etkinliklerinin dahi sermayenin kendi ilgili alanına göre (kâra göre) şekillendirildiğini gösterir (Cleaver, 2000, s. 123). Dijital medya platformları bireyin boş zamanını, kârlılık adına dijital emeğe dönüştürerek onu bu platformlara sürekli içerik üreten bir özne hâline getirir. Bu durum, bireyi hem her an çevrimiçi kalmaya zorlamakta hem de bu dikkat ekonomisi içinde edilgen bir biçimde yönlendirilen bir metaya indirgemektedir. Smythe'in işaret ettiği izleyici emeği (1977) kavramı, geleneksel medya araçlarının dikkat çekme stratejilerinden, dijital kapitalizmin kullanıcı etkileşimlerini de içerisinde barındıran ve bu etkileşimleri doğrudan ekonomik kazanca dönüştüren yeni ve güçlü bir mekanizmaya dönüştürmüştür (s. 7). Özellikle internet bağlantısının küresel çapta yaygınlaşmasıyla birlikte kullanıcılar, kendi üretken emeklerinin farkına varmaksızın platformların veri sağlayıcılarına dönüşmeye başlamıştır. Bu durum yalnızca bireyin dijital varlığını ekonomik bir kaynak haline getirmekle kalmaz, aynı zamanda dijital medyanın toplumsal gündemi belirleme gücünü daha da pekiştirir (Fuchs, 2015, s. 181). Dijital medyanın bu gündem belirleme ve kitleleri yönlendirme gücünü ve süreçlerini anlamak, günümüzde temsil sanatlarının kültürel bir ürün olarak sundukları etkinliklerin, kitleler tarafından talep görmesini ve kitleler nezdinde kendilerini görünür kılmasını sağlayan dinamiklerin (izleyici metasının oluşumu) anlaşılmasını sağlayacaktır.

Gerçeklik ile gösterinin kitleler üzerinde yarattığı hissiyat, duyguların modern toplumlarda giderek bireye özgü bir hale gelmesiyle sonuçlanır. Oysaki Brecht (1982), duyguların her zaman için belirli sınıfsal temellere dayandığını savunmaktadır (s. 152). Duyguların dışavurum biçimi her defasında tarihsel, kendine özgü, sınırlı ve bağımlıdır. Fakat film metaları ve burjuva tiyatrosu aracılığıyla duyguların temsili, sanki insanların tümüne özgü evrensel niteliklermiş gibi kitlelere sunulur. Bunun ardında, kültür endüstrisinin kitleleri yeniden biçimlendirme, hiçbir sapmaya imkân vermeden kitlelere aynı davranış şemalarını talim ettirme amacı yatar (Adorno, 2007, s. 118). Maksat sahte bireyselleşme duygusu içerisinde bireyin *ben* zayıflığının teşvik edilerek sömürülmesidir. Kültür endüstrisi tarafından yaratılan *sen* zamiri üzerinden bireye aşırı bir benlik duygusu empoze edilir. Bireyselleştirici ekosistem tarafından üretilen kültür ürünlerinin -sözde her farklı üründe- birbirine benzer derecede yeniden üretilip bireye empoze edilmesi aslında propagandanın kilit sözcüklerinin kitleler üzerinde durmadan yinelenmesiyle benzer bir durumdur. Bu yineleme bir süre sonra insanların davranışlarını manipüle etme yöntemine dönüşerek, onları sistemin sözde değiştirilemez gibi görünen değer yargılarına koşutlu bireyleri haline getirir. Günümüz izleyicisinin estetik yanılgısı, ona sunulan bu *sözde* kültür ve sanat metalarını, diğer bir ifadeyle bu metalar üzerinden toplumu yöneten elitlerin kendi ekonomik ve politik çıkarlarını koruma güdüsü etrafında belirlenen/yaratılan bu *sözde* gerçekliği/realiteyi kabul etmesiyle başlar.

Mecraların İdeolojik Bir Aygıtı Dönüşümü

Tiyatro ve sinema birbirinden ayrı mecralardır. Bu mecraların toplumun ideolojik aygıtlarına yön verenler tarafından araçsallaştırılması, bu mecralar aracılığıyla kitlelere aşılacak düşüncelerin belirli bir ideolojik doktrin etrafında sistematize edilmesi vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu noktada insan, içinde bulunduğu toplumun üretim ilişkilerinin oluşum süreçlerini ortaya çıkaran olguları kavramadıkça, kendini ve içinde bulunduğu doğal ilişkileri de kavrayamaz. Sinema sanatında, izleyiciyle olay arasında yer alan kamera alıcısı bir çeşit *aracı*dır. Aracı (İng. *medium*) kavramı, Marshall McLuhan'ın 1960'ların sonlarında ortaya attığı *aracı mesajdır önermesinden* kaynağını almaktadır (McLuhan ve Fiore, 1967). Aracı bir nevi, olay ile izleyici arasında aracılık eder. Bu nedenle *aracının* nasıl çalıştığını anlamadan toplumda meydana gelen sosyokültürel değişimleri anlamak imkânsızdır. Sinema sanatında -özellikle kültür endüstrisinin sözde sanat metalarında- kamera (alıcı), küresel sermaye güçleri ile başat ideolojinin hamiliğini yapan hegemonyanın bir savunucusu olarak konumlandırılır. Bu durum kameranın (alıcının) küçük burjuva değerleri

ile onun ideolojik bakışını (estet değerlerini) yaygınlaştırmaya hizmet eden bir ideolojik araca dönüşmesine neden olur. Bu nedenle kamera *aracıyı* kendini teknolojik bir temel üzerinde var ediyormuş gibi görünmesine rağmen bilimsel bir töz olmaktan uzaklaşmaktadır. Çünkü bilimsel tözü oluşturacak olan *aracıyı* yönlendiren, ona yön veren insan aklıdır. İnsan ancak üretim ilişkilerinin bir sonucu olan metalaşma kavramının sırrına vakıf olmaya başladığında, kendi duygu dünyasında yer alan noksanlıkları giderebilir. Diğer bir ifadeyle toplumu yöneten yasaları ortaya çıkararak zihnindeki yanılsamayı ortadan kaldırabilir.

Kamera tek başına bir bakış açısı yaratsa bile sinemayı bütünleyen diğer öğelerin bir araya gelmesiyle (kurgu, oyunculuk, senaryo vb.) sinema belirli bir ideolojik işleve bürünmeye başlar. Bu durumun benzeri tiyatro için de geçerlidir. Tiyatroda sahne ve görsel tasarımın yanı sıra oyunculuk ve metin tasarımı belirli bir estet bakış açısına göre yapılır. Bu estet bakış açısı ise genellikle toplumu oluşturan egemen güçlerin estet değerleri, yargıları ve toplumu dönüştürmek istedikleri yön ve biçim doğrultusunda şekillenir. Piscator ve Brecht'in çalışmalarına kadar tiyatroda eleştirel estet kendine kısıtlı bir yer ve uygulama alanı bulabilmiştir. Özetlemek gerekirse, temsil sanatı olma niteliği taşıyan tiyatro ve sinema sanatlarında içerik -genel itibariyle- topluma aşılacak istenen doktrinler doğrultusunda belirlenmektedir. Temsil sanatlarında içeriğin oluşmasının temel kurallarını belirleyen *Poetika* -ve bu estete göre yazılan sinema senaryosu, tiyatro metni vb. dram veya komedi eserleri- sinema ve tiyatronun temsil niteliğini de kullanarak belirli bir ideolojik toplumsal işlevi gerçekleştirecek kusursuz bir araca dönüşmüş olur. Aristoteles'in *Poetika*'sı, Boal'ın (2011) tabiriyle seyircileri toplumu değiştirme kapasitesine sahip düşünce ve yeteneklerden arındırmanın (sterilize etmenin) doğru yöntemini gösteren, onları uyumlu bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirerek eğiten ideolojik bir araç halini alır (s. 54).

Sonuç

Brecht'in kuramını anlamak için öne sürdüğü ilke ve araçlardan ziyade (yani formlardan, görünüşlerden ziyade) temel doktrini üzerinden ele alarak değerlendirmek gerekir. Bu temel doktrin, gerçeğin özünü (nesnelerin gizini) anlamak üzerine kuruludur. Bu nedenle sanattaki öz ve biçim arasındaki tartışmadan yola çıkarak Brecht (akt., Parkan, 1983) bir film, içeriğiyle -özü itibarıyla- ilerici, biçimiyle gerici olabilir, tespitinde bulunur (s. 19). Özetle, Brecht estetiği kullanım biçimine göre ilerici veya gerici bir özellik kazanabilir. Buna verilebilecek en doğru örnek reklam filmleridir. Reklam filmleri Brecht'in

yabancılaştırma efektini tersine çevirerek ilgili ürünü kitlelere pazarlamak için kullanır. Bu sebeple reklamlardaki aktörler kamaranın içine bakarak yani direkt izleyiciye yönelerek *Siz hala satın almadınız mı? Denemediniz mi?* gibi sorular sorar. Bu kullanım biçimi epik kuramın seyirciyi yabancılaştırarak gerçekle yüzleştirmek adına geliştirdiği anlatımcı yapısının tersine kullanıldığını gösteren bariz bir örnektir. Reklamların bir diğer özelliği propaganda dilinin sahip olduğu kilit sözcükleri durmadan yinelemesiyle ilişkilidir. Bu dilin kitleler üzerinde etkili olması adına bilindik, çarpıcı, akılda kalıcı sözcükler kullanılır. Özellikle kültür endüstrisi metaları aracılığıyla kitlelere pazarlanan bu dil, kendi başarı modellerini yaratır. Bireyler bu başarı modellerine göre kendilerini uyumlandırmaya çalışırlar. Reklamın başarısının sırrı kültür endüstrisi tarafından yaratılan davranış kalıplarının ilgili kültür metaları üzerinden yine aynı kitlelere pazarlanmasında yatar. Tüketiciler sahte olduğunu bildikleri halde bastırılması zor bir istekle bu kültür metalarını alıp kullanmaya devam ederler (Adorno, 2007, s. 107).

Brecht'in epik kuramındaki temel esas, sahnede bir görüş ve amaçtan yoksun hiçbir şey yansıtılmaması üzerine kuruludur. Yönetmen ya da oyuncu ya da diğer bir ifadeyle sahnede bir şey anlatmak isteyen bir sanat insanı, çağının toplumsal yaşamı hakkında bilgiye sahip olmak zorundadır. Brecht'e (1990) göre sanatçı, bunu, sınıflar arasındaki savaşıma bizzat kendisini dahil ederek edinir (ss. 32-33). Bu önermeden hareketle sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında bir eser meydana getirmek isteyen sanatçı, içinde yaşadığı toplumun üretim ilişkilerini bilmeli ve bu üretim ilişkileri minvalinde ortaya çıkan sınıf bilincine sahip olmalıdır. Dolayısıyla gerekli sanatsal bakış açısının seçilmesi, sinema, tiyatro veya oyunculuk sanatlarının salt kendi içinden değil bunların dışındaki sosyal bilimlerin felsefe, tarih, sosyoloji gibi diğer alanlarla yapılacak disiplinlerarası çalışmalardan da seçilmesi gerektiğini bizlere göstermektedir. Toplumsal bilinç, bireyin içinde bulunduğu toplum içindeki konumu ve varoluşu üzerine yürüttüğü eleştirel bakış ve sorgulamalar ile ancak yaratılabilir. Bu da toplum içerisinde meydana gelen olay ve durumlar üzerinden gerçekleştirilecek tarihsel materyalist değerlendirmelerle olası gözükmetedir. Brecht'in epik kuramında savunduğu ve izleyiciden beklentisi de zaten bu temel üzerine kuruludur.

Gerek sinemada gerekse tiyatrodaki Brecht estetiğinin temel amacı, insanın gerçek yaşamda, onu var eden, ortaya çıkaran üretim ilişkileri içerisindeki toplumsal konumunu -yaşamdaki pratik faaliyetini- göstererek izleyicinin rasyonel aklıyla bu toplumsal süreçlere dair eleştirel bir tavır takınmasını

sağlamaktır. Bu amaca hizmet etmeyen her türlü teatral veya sinematik anlatı, toplumsal olandan/topluma dair olandan diğer bir ifadeyle gerçeklerden kopuşa hizmet eder. Epik kuramın esası, izleyiciyi toplumsal meseleler ve tarihsel bağlamlar üzerine düşünmeye teşvik etmektir. Fakat sinema ve tiyatro gibi temsil sanatları, içinde yer aldıkları kapitalist sistemin bir parçası olarak hareket ederler. İzleyiciyi eleştirel düşünceden uzaklaştırıp pasif tüketici öznelerle indirgemeye çalışırlar. Günümüz modern toplumu içerisinde kültür endüstrisi tarafından üretilen popüler medya içeriklerinin, toplumsal gerçekleri ele almak yerine izleyiciyi gerçeklerden uzaklaştıran, yalnızca eğlenceyle meşgul eden bir yapıya doğru evrildiği tespiti yapılabilir. Sonuç olarak bu durumun, Brecht'in epik teorisinin temelini oluşturan eleştirel bilinci yaratma ve onu yeniden inşa etme amacına hizmet etmediği açıkça anlaşılmaktadır.

Brecht'in eleştirel estetik anlayışı, sinema ve tiyatro sanatlarında hala uygulanabilir olsa da bunun için bu sanat dallarının ticari kaygılardan bağımsız toplumsal işlevlerini yerine getirebilecek şekilde yeniden yapılandırılması büyük önem arz etmektedir. Aksi takdirde, tiyatro ve sinema sanatları izleyiciye eleştirel bir bilinç kazandırmak yerine mevcut koşulları onaylatan, onları toplumsal gerçeklikten uzaklaştıran, yeknesak bir ideolojik aygıt olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu nedenle, sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında, Brecht estetiğinin özünün anlaşılması ve bu öze göre kurgulanan yeni anlatım biçimlerinin yaratılmasına ihtiyaç gittikçe artmaktadır. Bu ihtiyaç giderilmediği takdirde hem sinema hem de tiyatro giderek derin felsefi düşüncelerle karşılaşmak istemeyen, bu düşünceleri anlamayan izleyici kitlelerine hitap eden, sahte/kurgusal temsil alanlarına dönüşecek ve böylece gerçeğin izleyicilere gösterimine/sunumuna dair var olan temsil krizi derinleşmeye devam edecektir.

Beyanlar

Yazar Katkısı: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, kaynak taraması, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: ÖNGEN, O. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2007). *Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2006). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu*. Doğu-Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. (10. Basım). Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2007). *Brecht'i anlamak*. (Çev. H. Barışcan ve G. Işısağ). Metis Yayınları.
- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin tiyatrosu*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brecht, B. (1967). *Cesaret Ana ve çocukları*. (Çev. İ. S. Damgacı ve M. Sencer). Sıralar Matbaası.
- Brecht, B. (1981). *Epik tiyatro*. (2. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1982). *Oyunculuk sanatı ve dekor*. (I. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1987). *Sanat üzerine yazılar*. (Çev. K. Şipal). Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1990). *Tiyatro için küçük organon, sanat üzerine yazılar* (Çev. K. Şipal). Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro*. Cem Yayınevi.
- Cleaver, H. (2000). *Reading capital politically*. Calverts Press.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fuchs, C. (2015). *Dijital emek ve Karl Marx*. Nota Bene Yayınları.
- Fuchs, C. (2016). *Sosyal medya eleştirel bir giriş*. Nota Bene Yayınları.
- Giroux, H. (1997). *Pedagogy and the politics of hope: Theory, culture, and schooling: A critical reader*. Routledge.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Makal, O. (2008). Bertolt Brecht ve epik kuram, sinemada etkileri üzerine. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), ss. 40-71.
- McLuhan, H. M., & Fiore, Q. (1967). *The medium is the message*. Bantam Books.
- Nişanyan, S. (2015). *Epik. Nişanyan sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/epik>
- Nişanyan, S. (2017). *Epos. Nişanyan sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/epik>

- Oskay, Ü. (1984). Kahraman ve tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin. *Yazko Çeviri, Mart-Nisan, (18)*, ss. 93-101.
- Oxford University. (1968). *Gestus. Oxford latin dictionary* içinde. Oxford University Press.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik tiyatro*. (Çev. M. Ünlü ve S. Güney). Agora Kitaplığı.
- Smythe, D. W. (1977). Communications: Blindspot of western Marxism. *Canadian Journal of Political and Social Theory I, 1(3)*, ss. 1-27.
- Smythe, D. W. (1981). *Dependency road: Communications, capitalism, consciousness and Canada, Norwood*. Ablex Publishing Corporation.
- Tönel, A. (2012). Tiyatro oyunculuğu ve gestus. *Art-e Sanat Dergisi, 5(10)*, ss. 97-106. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.05568>
- Trier, L. von (Yönetmen). (2003). *Dogville* [Film]. Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V., Something Else B.V.
- Zizek, S. (2013). Çok kültürcülük ya da çok uluslu kapitalizmin kültürel mantığı. A. Artun (Ed.), *Çağdaş sanat ve kültürizm* içinde, ss. 53-94. İletişim Yayınları.