

## Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak

Tamer TEMEL\*

*"...insanın bütün faaliyetleri politiktir  
ve tiyatrodaki bu faaliyetlerden biridir.  
Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar  
bizi yanıltmaya çalışmaktadırlar ve bu politik  
bir tutumdur."*

Augusto Boal

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Bertolt Brecht tarafından sınırları çizilerek belirli bir kuram üzerine oturtulan Epik Tiyatro, daha önce binlerce yıldır süregelen Klasik Tiyatro kalıplarını yıkarak siyasal söylemi merkeze taşımış ve "4. Duvar"ı yıkmasıyla da tiyatrodaki seyirciyi pasif konumundan uzaklaştırarak daha toplumsal bir anlayış benimsemiştir.

Hannah Arendt'in "emek", "iş", ve "eylem"i yeniden kavramlaştırmak istediği ve 'toplumsal olan' ile 'siyasal olan'ın birbirine karıştırıldığını oysa bunların apayrı kavramlar olduğunu tartıştığı "*İnsanlık Durumu*" adlı yapıtında; Tiyatro Sanatı'na diğer sanatlardan farklı bir konumda yer vererek tiyatronun daha toplumsal bir yapıda olduğunu belirtmesi, tam da bu nokta da Brecht'in Epik Tiyatro Kuramının özüyle örtüşür. Zira Brecht, Tiyatro Sanatı'nın estetik işleviyle toplumsal öğretici etkisini ayırmaksızın yapılan tiyatronun doğruluğunu savunarak oluşturduğu kuramını. Bu bağlamda kendisine dek gelen, Klasik Tiyatro'nun merkezinde yer alan "*katharsis*" kavramına karşı çıkar. Onun istediği, sahne ile seyirci arasında oluşan özdeşleşmeyi kırarak seyirciyle bilinç düzeyinde bir alımlama süreci yakalamaktır. Burada Arendt'in "eylem" tanımında vurguladığı; eylemin insanlar arası olması gerekliliği ve çoğulluğun eylemin koşulu olduğu belirlemesi, Brecht'in Epik Tiyatro Kuramıyla istediği siyasal örgütlenmeye denk düşmektedir.

Epik Tiyatro'nun sahneleme anlayışında Brecht'in oyuncularından özellikle beklediği rollerine olabildiğince -Epik Tiyatro Estetiği bağlamında- yabancılaşarak

---

\* Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

"gestus" u (toplumsal tavır) çıkarmalarıdır. Sözkonusu yabancılaştırma etmeni Epik Tiyatro'da yanılısamayı kırarak özdeşleme'den seyirciyi uzaklaştırmak amacı taşır. Böylece oyuncu oynadığı rol kişinin toplumsal tavrını yakalayarak o rol kişisini genel geçer tipolojide sunmalıdır.

Bir düşünce ürünü olarak sanat yaptığı, özellikle de tiyatro, bir eylem olarak da değerlendirilebilir. Oyun metninin "sahnelenmediği sürece tamamlanmamış" sayılarak Tiyatro Sanatı'nın kolektif yaratım süreciyle varlık kazandığı ve seyircinin tiyatroyu var eden iki öğeden biri olması, tiyatronun bir eylem alanı ve toplumsal bir sanat olduğunu gösterir.

### **Hannah Arendt'te "eylem", "toplumsal" ve "siyasal" olan**

Eylemi taklit ediyor oluşuyla; tiyatro sanatını, siyasal olanı en fazla içeren sanat dalı olarak özel bir konuma yerleştirir Arendt. Arendt'in eylemin ön koşulu olarak belirlediği çoğulcu katılım ve insanlar arasılık özelliği de göz önüne alınınca, tiyatro sahnesi bir eylem alanı olabilme özelliği taşır. Eylem ile söz'ün yakın ilişkisine değinerek, konuşmasız bir eylemin eyleyenden yoksun olacağından dolayı eylem olma özelliğini yitireceğini şu sözlerle belirtir:<sup>1</sup>

*"Konuşmasız bir eylem, ortada bir eyleyen kalamayacağı için artık eylem değildir ve eyleyen yani edimlerin faili, (ancak) eğer aynı anda sözler de sarf ediyorsa varolabilir. Eyleyenin başlattığı eylem sözle, insani yoldan dışlaşır ve her ne kadar sözel bir eşlik olmadan kaba fiziki tezahürü içerisinde algılanabilirse de bir edim sadece, yapmakta olduğu, yaptığı ve yapmaya niyetlendiği şey (ler) i bildirerek kendini içinde bir eyleyen olarak tanımladığı sözler yoluyla anlamlı hale gelir."*<sup>2</sup>

Başka hiçbir icraatın eylem kadar konuşmaya gereksinim duyamayacağına da değinen Arendt, yukarıdaki açıklamalarından da anlaşılacağı üzere tiyatro sanatının biçimsel yapısının eylemi işaret ettiğine dikkat çeker "İnsanlık Durumu" adlı eserinde. Zaman içerisinde eylem ile konuşmanın birbirinden ayrılarak bağımsız etkinlikler haline geldiğini bunun da polis'ten doğan siyaset felsefesinin bir ürünü olduğunu belirtir. Böylelikle polis'in varlığı kamusal alanı varetmiş bu da kamusal siyasal olanın yerleşkesi haline getirmiştir. Modernliğe kadar hızla genişleyerek özel alanı büsbütün köşeye sıkıştıran kamusal alan, toplumsal ve bağlı olarak kitle toplumunu var etmiştir.

<sup>1</sup> Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s.262

<sup>2</sup> A.g.e. s.262

“Toplumun –ev idaresinin, onunla ilgili etkinliklerin, sorunların ve örgütsel araçların- hanenin ücretliliğinden çıkararak kamu alanının parlak ışıkları altında yükselişi yalnızca özel ile siyasal olan arasında varolan eski sınır çizgisini bulanıklaştırmakla kalmadı; aynı zamanda bu iki terimin anlamını ve birey ile yurttaşın yaşamı açısından taşıdığı manayı da neredeyse bütün kabul edilebilirlik sınırlarının ötesinde değiştirdi.”<sup>3</sup>

Böylece geçmişte yalnızca özel alanda dışlanan eylem artık toplumun her alanında dışlanır olmuş ve toplum eylemlerde bulunmayacak biçimlerde kurallar oluşturarak davranışa yönelmiştir. Davranışın insan ilişkilerinde eylemden daha ön planda yer alması da toplumda içkinleşerek konformizmi var etmiştir. Önceleri bireyin başkalarından farkını sergilemenin, kendini göstermenin olanağını bulduğu kamu alanı giderek yok olmuş toplumsal olanın yükselerek eylemin ortadan kalkmasına ve “insanlar eylemez, davranırlar” varsayımının oluşmasına zemin hazırlamıştır.<sup>4</sup>

Nüfus artışına koşut olarak kamu alanının siyasetten sıyrılması ve toplumsalı oluşturmaya başlaması gözlenir. İnsanların kalabalıklaştıkça davranış gösterme özelliklerinin arttığı ve davranış olmayana da tahammülsüz olacakları acı bir gerçektir. Bu durum “davranış bilimleri”nin çıkışına zemin hazırlayarak, kitle toplumunun oluşmasına ve “toplumsal davranış”ın yaşamın tüm alanlarında hakim olmasına neden olur.<sup>5</sup>

### **Epik Tiyatro’da “Siyasal Olan” ve “Gestus Kavramı”**

Siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi olan Epik Tiyatro; Brecht’in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır.<sup>6</sup>

Kuramını oluşturduğu Epik Tiyatro’yu “bilim çağının tiyatrosu”<sup>7</sup> olarak değerlendiren Brecht, Dramatik Tiyatro kalıplarına tamamen ters yapı da, seyirciyle

<sup>3</sup> Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, s. 77

<sup>4</sup> **A.g.e.** s.s. 81-82

<sup>5</sup> **A.g.e.** s.s. 83-86

<sup>6</sup> Zehra İpşiroğlu, “Bertolt Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht’in Güncelliği – Geçmişle Gelecek Arasındaki Köprü”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, s.s. 58-63

<sup>7</sup> Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, s.52

bilinç düzeyinde bir alımlama süreci içerisinde olan, eğlendirdiği kadar düşündürebilen ve böylece seyirciyi de eylemeye yönelten bir tiyatro istemiştir. Teoride ve pratikte Marksizmin felsefi, siyasal ve ekonomik çözümlerini esas alarak sahnede yansıtmaya çalışır. Epik Tiyatro kuramı doğrultusunda oluşturulan oyunlar genellikle kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisine odaklanır. Oyunlar aracılığıyla varolan sistem olumsuzlanırken, seyirci alternatif yaşam biçimleri, başka sistemler üzerinde düşünmeye yönlendirilir.

Oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik'e kadar özel bir biçime dayalı Epik Tiyatro'nun amacı sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır. Böylece Epik Tiyatro'nun siyasal olanla ilişkisi başlar. Ancak Brecht, Piscator'un Siyasal Tiyatrosu'nda yaptığının aksine seyirciyi belirli bir siyasal görüşe yönlendirmekten çok varolan toplumsal duruma dikkat çekmeyi yeğler. İşte Brecht'i, Piscator'un "Siyasal Tiyatro"sundan ayıran özellik de seyirciye yüklediği bu aktif konumdur. Epik Tiyatro'da seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. Böylece seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye, bilinçlenmeye ve değiştirmeye; yani eylemeye başlayacaktır!

Epik Tiyatro'da sözü edilen sahne seyirci ilişkisinin oluşması için Dramatik Tiyatro'nun özünü oluşturan "katharsis" ilkesinden sıyrılmak söz konusudur. Bu da özdeşleşme ve yanılısımayı ortadan kaldırmakla mümkün olacaktır. Yabancılaştırma etmeniyle yanılısıma bozularak Brecht'in istediği gibi seyirci aktif hale gelir. Çünkü Brecht'e göre katharsis seyircide bilinçaltı düzeyinde bir etkileşim sağlayarak duygulara hitab etmektedir, akla değil!

*"Aristotelyen Tiyatro'nun iki önemli ögesi özdeşleşme ve katharsis, Brecht'e göre izleyicinin sahne de olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir. O 'duygusal boşalma' karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki 'duygu'nun bilgisizlikten ortaya çıktıklarını düşünür. Oysa olumlu bir özdeşleşme hiçbir zaman anlamayı önlemez. Brecht bu yüzden saf bilgidен doğan duygudan yanadır.<sup>8</sup>"*

Epik Tiyatro özünde barındırdığı tarihselleştirme ilkesinden hareketle yalnızca olayları göstermekle kalmayıp; ardında yatan nedensellik ve olayın gelişim sürecine de ışık tutarak diyalektik bir yapıda seyirciyle iletişim kurmayı amaçlar. Bu diyalektik

<sup>8</sup> Oğuz Arıcı, "Epik Tiyatro ve Gestus Kavram Üzerine", **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, s.s. 90

yaklaşım seyirciyi zorunlu olarak düşünmeye sevkeder. Yabancılaştırma etmeni aracılığıyla sahne ve seyirci arasında kurulan uzaklık, seyircinin akıl yoluyla katılımını sağlar. Seyirci duygusal bir katılımı değil akıl yoluyla ve aktif olarak oyunu izlemelidir ki, Brecht'in belirttiği bilim çağının da gereği budur. Brecht'e göre görünenin ardındaki gerçeği göstermek, burjuva gerçekçiliğiyle ve bütünlüklü bir tiyatro algısıyla mümkün değildir. Bunun aksine algıyı kırarak, seyirciyi determinist neden-sonuç dizgesinin çıkmazından kurtaracak ve böylece yanılısamayı sarsacak bir tiyatroya gereksinim vardır.

Epik Tiyatro estetiğinin her alanında varlık gösteren yabancılaştırma etmeninin yaratıldığı en önemli öge oyunculuktur. Epik Tiyatro'da oyuncu canlandırdığı rol kişisini bir anlatıcı üslubuyla sergiler. Kimi zaman da seyirciyle diyalog kurarak sahne seyirci ilişkisini oluşturur. Söz konusu tiyatro anlayışında esas olan seyircinin istenilen düşünce üzerine aydınlatılması, izlediği olay üzerine düşünce üretmesi ve bu süreçte aktif bir rol alarak bilinçlenmesidir. Epik Oyunculuk biçiminde oyuncudan beklenen, gösterilen değil, hep gösteren olduğunun farkında olmasıdır.<sup>9</sup> Oyuncudan beklenen bir başka şey de gestus'u doğru bir gözlemin sonucu olarak sahneye taşınmasıdır. Kavram karşılığı olarak toplumsal tavır şeklinde tanımlanan gestus, oyuncunun oynadığı rolle kendi kimliğini ayrıştırması olarak da açıklanabilir. Oyuncunun rol kişisine ve kendi kimliğine karşı bir uzaklaşma yaşaması, Brecht'in bakışıyla gösterimin kontrolünün seyirciye geçmesinin temel koşuludur.<sup>10</sup>

*Gestus deyince, birbirinden alabildiğine değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşup bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş v.b. gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet'in duraksayan tavrı, Galile'nin itirafı v.b. gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütününe ya da memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlarız.*<sup>11</sup>

Görüldüğü gibi gestus'un mutlak surette toplumsal bir ilişki içermesi gerekmektedir. Gestus'un tiyatro'da varolan jestlerden belirgin biçimde farklı bir yanı vardır. Brecht gestus'un bu farkını şöyle belirler:

<sup>9</sup> Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, çev. Kamuran Şipal, s.225

<sup>10</sup> Kerem Karaboğa, "Brecht'ın Oyuncunun Gerçekçi Sanatı", **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, s. 83

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, çev. Kamuran Şipal, s.225

*“Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal gestus olmaktan uzaktır. Ama kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşp didinme toplumsal gestus değeri içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin.”<sup>12</sup>*

Burada esas olan gestus’un toplumsal niteliği ve tarihsel, sınıfsal bir gelişim çizgisinde biriciklikten uzak, özel değil genel bir göndermede bulunmasıdır. Böylece seyirci eleştirel bir bakış oluşturabilecektir. Gestusla oyuncu canlandırdığı rol kişinin yalnızca tavrını ortaya koymakla kalmaz aynı zamanda bu tavrın ortaya çıkış nedenlerini de seyirciye sunar. Sonuçta Epik Tiyatro’da oyuncu; Dramatik Tiyatro’da olduğu gibi canlandıracağı rol kişinin biyolojik, psikolojik ve sosyolojik özelliklerinden yola çıkarak bütünüyle canlandırdığı kişinin duygusunu vermeye çalışmaz. O yalnızca canlandıracağı rol kişinin nedensellik dizgesi içerisinde toplumsal tavrını oluşturmaya çalışır. Görülüyor ki, Brecht’in Epik Tiyatro estetiğine bağlı olarak gestus’la oyuncudan beklediği rol kişisini yansılarken tarihsel gelişimleri içerisinde sınıfsal farklılıklarını ve toplumsal statülerini de göz önünde tutarak hatta büyük bir gözlem süreci yaşayarak sahneye taşımalarıdır.

Brecht’in Epik Tiyatro estetiği bağlamında “toplumsal olan”la kurduğu ilişki, “toplumsal”ı olumsuzlamaya yöneliktir. Brecht oyuncudan gestus (toplumsal tavır) bekler ancak bunu toplumdaki sınıf farkını, sömürü düzenini ve emek mülkiyet çatışıklığını seyirciye göstermek için beklemektedir. Dolayısıyla Brecht’te Arendt’le bu noktada; toplumsallaşmanın davranış var ederek eylemin yok olduğu noktasında buluşur. Örneğin kimi yönetmenler bu bilinçten hareketle Brecht sahnelemesinde gestus’u pekiştirmek amacıyla maske kullanmıştır. Maske rol kişisini soyutlayarak, genelleştirilmesine katkıda bulunur. Böylelikle rol kişisi toplum içerisindeki ait olduğu sınıf ve statüyü temsil eder özel bir kimliği değil! “*Bay Puntila ve Uşağı Matti*” adlı oyununda Brecht, patron olan Bay Puntila’yı sarhoş olduğunda son derece iyi niyetli, hoşgörülü, insancıl ve cömert olarak gösterir. Ancak aynı Bay Puntila, sarhoş olmadığı zamanlarda bir anda değişir. Toplumsal konumunu hatırlayarak, patron kimliğine bürünür. Benzer bir vurguyu Brecht’in “*Kafkas Tebeşir Dairesi*” adlı oyununda da görürüz. Tebeşir dairesi sınavında hakimlik eden sarhoş Azdak, en adil kararı verebilmektedir. Burada Brecht sarhoşluğun birey üzerindeki toplumsal

---

<sup>12</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, s.s. 141 - 142

baskıları yok etmesinden hareket ederek tersinleme yapar. Toplumsallaşmanın davranış oluşturmada gerçeği Brecht Tiyatrosu'nda – bunu oyunculuk biçiminde kullanmasına karşın – olumsuzlanmaktadır. Brecht'in siyasal bir amaca – Marksist diyalektik anlayışın öngördüğü ideolojiye - hizmet etmesini gerekli gördüğü tiyatro siyasi bir nitelik taşıdığı gibi, Arendt'in çoğulcu katılım belirlemesine, seyircinin aktifliği noktasında uyum göstererek bir eylem alanı olur. Yine Arendt'in eylemle konuşmanın ayrılmazlığı vurgusu, yapısı itibariyle malzemesinin insan oluşu, eylemi taklit etmesi ve monolog, diyalog ya da anlatıya yer vermesi nedeniyle tiyatro sanatına işaret etmektedir.

Arendt'in insanların Modernleştikçe ve kalabalıklaştıkça siyasetten uzaklaşarak, eyleyen değil davranan yığınlar olduğu belirlemesi Brecht'in Epik Tiyatro kuramında gerçekliği yermenin malzemesi olarak gestus kavramıyla karşımıza çıkar. Oyuncudan sahnede toplumsal tavır beklemesi, seyirciye yanlış olanı göstermek içindir. Brecht'e dek süregelen tiyatro düşüncesini oluşturan tüm idealist poetikalarda (gerek Aristoteles, gerekse Hegel ve diğerleri) karakter tüm yetilerine sahip olarak ve olaylar karşısında zorunlu olarak belirgin hisler ve davranışlar sergilemeye kodlanmış olarak doğmuşlardır. Brecht'e göre ise insanın doğası yoktur ve bu nedenle hiç kimse “öyle olduğu için öyle” değildir.<sup>13</sup> Bu noktada Brecht, insanı toplumsal ve ekonomik koşulların oluşturduğu düşüncesiyle Arendt'le buluşur. Toplumsalın yükselişi nasıl ki Arendt'e göre insanı “eylem” yerine “davranış”a sevk ediyorsa Brecht için de durum farklı değildir. Ona göre de karakter mutlak özne değil, tepki verdiği ve gereklerine göre davrandığı ekonomik ve toplumsal güçlerin bir nesnesidir!<sup>14</sup> Bu noktada yukarıda Brecht'in toplumsal tavıra ilişkin değindiğimiz oyunlarına ek olarak, karakterin eylem yerine davranış gösterdiğini yansıtan “Galileo Galilei” oyununa değinmekte yarar var. Bu oyunda Papa ile Galileo Galilei, oyunun bir sahnesinde konuşmaktadırlar ve bir yandan da Papa yardımcıları tarafından giyindirilmektedir. Bu esnada Galileo Galilei ile Papa arasında uzlaşmacı, hoşgörülü ve destekleyici bir diyalog vardır. Ancak Papanın kostümünü giyinmesinin ardından söylemini değiştirerek, sahip olduğu statüye ve toplumun bu statüye yüklediği anlama istinaden kişisel fikrini değiştirerek toplumun beklentileri doğrultusunda davranması ilginçtir.

---

<sup>13</sup> Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Çev. Necdet Hasgöl, İstanbul 2003, ss. 87-91

<sup>14</sup> A.g.e ss. 87-91

Ayrıca son olarak kuramını Brecht’le temellendiren Augusto Boal’in “Ezilenlerin Tiyatrosu” adlı eserinde “seyirci”ye bakışına değinmek gerek. Boal, “seyirci” sözcüğünün kötü, eksik bir sözcük olduğunu ve seyirciyi insanlaştırmak için eylem kapasitesini tümüyle ona yüklemek gerektiğini vurgular. Boal, Aristoteles’in poetikasını baskının poetikası olarak nitelendirirken, seyircinin bu tiyatro anlayışı içerisinde edilgin bir pozisyona itildiğini ve sahne üzerindeki karakterin eylemiyle özdeşleşerek arındıklarını ve bu arınmanın da ancak dramatik bir eylem olacağını, gerçek bir eylemden uzak<sup>15</sup> olduğunu belirtir. Brecht’in poetikası için ise şunları söylemektedir;

*“Brecht’in poetikası öncü aydının poetikasıdır: Dünya değişebilir olarak temsil edilir ve değişim tiyatrosunun kendisinde başlar; seyirciler eyleme erkini kendileri yerine düşünmeleri için karakterlere devretmez ama kendileri yerine eylemde bulunmaları için karakterlere devretmeye devam ederler. Deneyim bilinç düzeyinde açığa çıkar, genel olarak eylem düzeyinde değil. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri bir eylem hazırlığıdır.”<sup>16</sup>*

Anlaşıyor ki Brecht’e göre çağın tiyatrosu yalnızca haz vermekle sınırlı kalmamalı, eğiten, bilgilendiren ve değiştirmeye yönelten yapısıyla bir eylem alanı özelliği taşımaları ve politik bir amaca hizmet etmelidir.

---

<sup>15</sup> Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Çev. Necdet Hasgöl, İstanbul 2003, ss. 148-149

<sup>16</sup> A.g.e s.149



## KAYNAKÇA

ARENDR, Hannah, **İnsanlık Durumu**, İletişim Yayınları, İstanbul

ARICI, Oğuz, “*Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine*”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından

BRECHT, Bertolt, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi

BRECHT, Bertolt **Sanat Üzerine Yazılar**, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi

İPŞİROĞLU, Zehra, “*Bertolt Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht’in Güncelliği – Geçmişle Gelecek Arasındaki Köprü*”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından

KARABOĞA, Kerem, “*Brecht’ın Oyuncunun Gerçekçi Sanatı*”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından

BOAL, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Çev. Necdet Hasgöl, İstanbul 2003

## A Reading of the “Political Aspects” in Brechtian Epic Theatre and Notion of “ Gestus” Through the Philosophy of Hannah Arendt

### Abstract

*In her book “The Human Condition” Hannah Arendt discusses the term “vita activa” and redefines it according to three fundamental human activities: labor, work and action. She emphasizes the fact that the “political realm” is distinct from the “social realm” and argues that these terms are often confused and mistakenly used interchangeably. This argument corresponds to Brecht’s theory of Epic Theatre which supports the idea that the function of theatre is to both instruct and entertain. In this respect, he opposes to “catharsis”, a term which has been used and accepted for centuries. His aim was to shatter audience’s tendency to identify themselves with the characters in order to achieve an attitude of inquiry and criticism. Therefore, Arendt’s definition of “action” which requires web of relations among people and her idea of political organization corresponds to Brecht’s theory of Epic Theatre.*

**Key words:** *gestus, activity, political, Hannah Arendt, epic theatre.*

## Öz

“İnsanlık Durumu” adlı kitabında Hannah Arendt “vita activa” kavramını tartışır ve onu şu üç temel insan etkinliğine göre yeniden tanımlar: emek, iş ve eylem. Arendt “siyasi alan”ın “sosyal alan”dan farklı olduğu gerçeğini vurguluyor ve bu iki kavramın çoğu zaman birbiriyle karıştırıldığını ve yanlış bir biçimde birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullanıldığını savunuyor. Bu görüş, Brecht’in tiyatronun işlevinin hem eğitmek hem de eğlendirmek olduğu fikrini savunan Epik Tiyatro teorisiyle örtüşüyor. Bu doğrultuda Brecht yüzyıllardır kullanılan ve kabul gören “katharsis” kavramına karşı çıkıyor. Amacı, seyircilerin sorgulayan ve eleştiren bir tavır edinmeleri için kendilerini karakterlerle özdeşleştirme eğilimlerini kırmaktır. Bundan dolayı Arendt’in insanlar arasındaki ilişkiler ağı gerektiren “eylem” tanımı ve onun siyasi örgütlenme fikri Brecht’in Epik Tiyatro teorisiyle örtüşmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *eylem, gestus, siyasal olan, Hannah Arendt, epik tiyatro.*