



## KARL MARX'IN YABANCILAŞMA KAVRAMININ EPİK TİYATRO MÜZİĞİNE ETKİSİ<sup>1</sup>

KARL MARX'S CONCEPT OF ALIENATION INFLUENCE ON EPIC THEATRE MUSIC<sup>2</sup>

**Ayşegül DİNÇ** 

Arş. Gör. Dr., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, aysegul3005@gmail.com

### Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi  
Gönderildiği tarih: 3 Eylül 2021  
Kabul edildiği tarih: 27 Eylül 2021  
Yayınlanma tarihi: 28 Aralık 2021

### Article Info

Type: Research article  
Date submitted: 3 September 2021  
Date accepted: 27 September 2021  
Date published: 28 December 2021

### Anahtar Sözcükler

Yabancılaşma Kavramı;  
Yabancılaştırma Efektleri; Epik  
Tiyatroda Müzik; Karl Marx; Bertolt  
Brecht

### Keywords

The Concept of Alienation; The Effect  
of Alienation; Music in Epic Theatre;  
Karl Marx; Bertolt Brecht

### DOI

10.33171/dtcjournal.2021.61.2.6

### Öz

Marksizm, yabancılaşmayı; "insan emeği" ve "üretim araçlarının mülkiyeti" arasındaki ilişkinin çarpık ve eşitliksiz organizasyonu nedeniyle oluşan ve ekonomiden toplumsal hayata, toplum üzerinden kişisel alana sirayet eden ve insan doğasını yok eden bir tecrit ağı olarak yorumlar.

Bertolt Brecht'in (1898- 1956), epik tiyatrosunda kullandığı tekniklerden yabancılaştırma efektinin düşünsel kaynaklarından birisi Marksizmdeki yabancılaşma kavramıdır. Epik bir oyunda yabancılaştırmayı sağlayan temel unsurların başında oyunun müzikleri gelir. Yabancılaşma kavramını merkezine almış bir müzik sayesinde, seyirciyle oyun arasına mesafe konulabilir, yani seyirci sahneye yabancılaştırılabilir ve böylece seyirci, oyunun dikkat çektiği toplumsal meselelere daha eleştirel bakabilir. Müzikler aracılığıyla oyun ile seyirci arasında aktif ve diyalektik bir ilişki kurulabilir. Bu çalışmada Marksizmdeki anlamıyla yabancılaşma kavramının, epik tiyatrodaki müzik özelinde nasıl yorumlandığı ve epik tiyatrodaki müzik-yabancılaşma kavramları arasında nasıl bir ilişki olduğu sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır.

### Abstract

Marxism interprets alienation as a web of isolation, which is formed due to the distorted and unequal organization of the relationship between "human labor" and "ownership of the means of production", which spreads from the economy to the social life and even to the personal sphere through society and destroys human nature.

One of the intellectual sources of the alienation effect, one of the techniques used by Bertolt Brecht (1898-1956) in his epic theater, is the concept of alienation in Marxism. The music of the play is one of the basic elements that provide alienation in an epic play. Thanks to a music that is based on the concept of alienation, a distance can be placed between the audience and the play, that is, the audience can be alienated from the stage, and thus the audience can look more critically at the social issues that the play draws attention to. An active and dialectical relationship can be established between the play and the audience through music. In this study, it has been tried to find answers to the questions of how the concept of alienation in Marxism is interpreted specifically in music and how there is a relationship between the concepts of music and alienation in epic theatre.

<sup>1</sup> Çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde, Doç. Dr. Elif Damla Yavuz danışmanlığında tamamlanan "Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik" başlıklı doktora tezinden derlenmiştir.

<sup>2</sup> The study was compiled from the doctoral thesis titled "Music in Haldun Taner's Epic Theater" completed under the supervision of Associate Professor Elif Damla Yavuz at Mimar Sinan Fine Arts University Social Sciences Institute.

## Giriş

Yabancılaşma kuramına dair söylem geliştiren ilk felsefeci Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir (1770-1831). Hegel yabancılaşmayı idealizme<sup>3</sup> yakın şekilde ele alır ve kavramı insanın fiziksel çevresi ile ruhsal varoluşu arasındaki uyumsuzluklar üzerinden tanımlayarak, bireysel özgürlüğün karşısındaki bir engel olarak görür. Hegel'den sonra yabancılaşma üzerine duran başka bir düşünür ise kavramı teolojik açıdan irdeleyen Ludwing Feuerbach (1804-1872) olur. Feuerbach, Hegel'in ruh ile maddi dünya ikileminde kalan insan tasvirine eleştiri getirerek, materyalist bir okuma yapar<sup>4</sup>. Yabancılaşma kavramı için temel olarak bu iki kaynaktan yola çıkan Karl Marx (1818-1893) ise kuramını sosyo-ekonomik düzleme oturtarak kendinden önceki tüm söylemlere bir eleştiri getirir ve kavramı yalnızca felsefi düzlemde bırakmayarak pratik hayata entegre etmeye çalışır.

Sean Sayers, yabancılaşmanın Marksizm'in en hatalı kullanılan, yanlış anlaşılmiş kelimelerinden birisi olduğunu söyler. Gündelik dilde hoşnut olunmayan durumları anlatmak için başvurulan yabancılaşma kelimesinin, Marksizmdeki içeriğinden tamamen farklı olduğunu belirtir. Marx yabancılaşma kavramına kapitalizmin sosyo-ekonomik koşullarını açıklamak ve eleştirmek ya da pazara yönelik çıkarımlar yapmak için başvurur (2018, s. 13- 20). Dan Swain de Marx'ın, kapitalizmin neden olduğu sosyal, fiziksel, zihinsel deformasyonları anlatmak için yabancılaşma kavramını kullandığını belirtir. Swain, Marx'tan hareketle yabancılaşmanın tanımını şöyle yapar: "denetim dışındaki sistem algısı ve kendimize düşman olarak tecrübe ettiğimiz kendi faaliyetlerimiz" (2013, s. 5). Bertell Ollman ise, kapitalist üretimin insanın fiziksel ve akli durumu ile toplumsal ilişkileri üzerinde yıkıcı etkisi olan entelektüel bir yapı olduğunu belirterek, bu yıkıcı etkinin insan doğasını çarpıklaştırdığını ve bunun kişiyi yabancılaştırdığını belirtir. Ollman'a göre yabancılaşma insanın kendi yarattığı her şeyden bağının koparılmasıdır (2015, s. 213).

<sup>3</sup> Doğu Ergil, Hegel'in, yabancılaşmaya gerçeklik kavramı üzerinden baktığını belirtir. İnsan bilincinden bağımsız olarak varolamayan "doğa dünyasının sözde nesnelliği" yabancılaşmanın kendisidir. Yabancılaşma insan öz-bilincini kavrayış eksikliğinden meydana gelir (1978, s.94).

<sup>4</sup> Feuerbach, yabancılaşmayı din üzerinden değerlendirir. Dinler insanların isteklerinden ibarettir. Yabancılaşma bu noktada insanın kendinde varolan özellikleri Tanrı'ya atfederek kendinden uzaklaşmasıyla oluşur (Ergil, 1978, s.95).

Yabancılaşma kavramının odak noktasında insan emeği vardır. “Marx’a göre emek, doğal dünyanın kolektif ve yaratıcı dönüşümünü içeren herhangi bir insan faaliyetidir” (Swain, 2013, s. 30). Bu faaliyetin sebepleri, sonuçları, bu faaliyeti oluşturan ilişkiler ağı, sistemin organizasyonu ile belirlenir. İnsan faaliyeti ve sonucunda ortaya çıkan ürün üzerine düşünmek emeğin dönüşümünü anlamak açısından önemlidir.

Yabancılaşmanın ardında yatan ve üzerine yüklenen anlamları kavrayabilmek için öncelikle emeğin, emek sayesinde gerçekleşen üretimin ve üretilen şey ile üretici arasındaki ilişkinin anlaşılması gerekir. Üretilen şey onu üretenin midir? Onun ise kullanım hakkı neden ve nasıl bir başkasının olabilir? Ürettiği nesne ile üretici arasındaki ilişki hangi boyuttadır? Bu sorulara verilen cevaplar yüzyıllar boyunca yönetim şekillerini ve yöneticiler ile yönetilenler arasındaki ilişkiyi belirlemiştir. Üreticiler ve üretime katılmadıkları hâlde üretilen mal üzerinde hâk iddia edenler arasındaki ilişki toplumsal sınıfları ve bu sınıflar arasındaki çatışmaları doğurur.

Bertell Ollman, *Alienation Marx’s Conception of Man in Capitalist Society (Yabancılaşma ve Marx’ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı, 2015)* başlıklı kitabında üreticinin ürettiği şeye “türsel güçlerinin gelişmişlik seviyesinin izini” bıraktığını yazar. Ollman’a göre üretilen nesne sadece bir nesne olmaktan çıkarak üretenin yaşamını aktardığı yer hâlini alır. Böylece üreten ile üretici arasında organik bir bütünlük kurulur (2015, s. 230). Bu organik bütünlüğe rağmen kapitalizmde işveren, işçinin emek gücünü satın alırken, ürettiği mal üzerinde herhangi bir hâk talep etmesini engeller. Hatta işçi, verdiği emeğin sonunda nasıl bir ürün çıkacağı konusunda da herhangi bir fikir sahibi değildir. Bu aşamada “sadece dolaylı yoldan, emeği karşılığında aldığı ücreti harcayarak” kendi emeğinin ürünlerinin cüz’i bir kısmına sahip olmaya çalışır (Ollman, 2015, s. 231). Sermayedar, işçinin üretim sürecine dâhil olmadan zenginleşen taraftır. Bu tek taraflı zenginleşme işçinin hiçbir zaman refaha eremeyeceği kısır bir döngüyü yaratır. Sistem bu durumu o kadar normalleştirmiştir ki işçi bizzat kendi ürettiği ürünü sahiplenememenin ya da sahiplenmek için ekstradan ücret vermenin doğru olduğuna inanır. Kapitalizm “kendi emeğinin ürettiği bir şeyi kullanma hakkını ona vermez” (Ollman, 2015, s. 239). Tam bu noktada ürüne sahip olanlar ve olmayanlar arasında oldukça dramatik farklar ortaya çıkar. Mülke sahip olan, olmayan üzerinde üstünlük kurar. Son tahlilde kendi emeğine ve ürettiği ürüne yabancılaşmış bir işçi ve onu tahakkümü altına alan bir sermaye sınıfı oluşur.

Üretim döngüsünün işçiyi dışlayan organizasyonu aynı zamanda işçinin çalışma eyleminin kendisine karşı da bir yabancılaşma içerisine girmesine sebebiyet verir. Çalışmak insanın yaratıcılığını kullanarak kendi doğasını bir nesneye dönüştürme sürecidir. Oysa kapitalizmde işçi çalışarak yalnızca yaşamını sürdürebilmek için gerekli olan temel ihtiyaçlarını karşılayabilir. Çalışmak, yaşamak eyleminin öznel bir dışavurumu olmalıyken artık yaşayabilmenin zorunlu koşulu hâline dönüşür. İnsan doğasının bu en özel aktarım hâli, kapitaliste daha fazla sermaye nasıl biriktirilir sorunsalı üzerinden bir tutsaklık hâlini alır ve işçi, çalışma eylemine yabancılaşır. Bu haliyle çalışmak kişinin esasen kendi doğasına, kendi faaliyetine yabancılaşmasıdır. Artık insan, üretici olmak hâline, ürettiği ürüne ve kendi doğasına yabancıdır. Ayrıca sistemin yarattığı rekabetçi ortam ve sadece hayatta kalabileceği kadar maddi imkân onu kendi türüne karşı da yabancı hâle getirir ve onun kendini diğerlerinden soyutlamasına sebep olur. Kişi kendinden ve toplumdaki bağımsız bir yaşama zorlanmıştır. Dışardan entegre edilen, genel geçer ve basmakalıp duygular tüm kültürel yaşamı sarar. İnsan bilinci tüm yabancılaşma alanlarıyla özgürlüğünden kopar, anlamını yitirir. Canlı olan, evrilen, bireyin durumlar karşısında konum alabilmesini sağlayan bilinç nesneleşir ve cansızlaşır. Bu duruma, “bilincin şeyleşmesi” (*Die Verdinglichung und das Bewußtsein*) denir (Nutku, 2015, s. 114).

### **Epik Tiyatroda Yabancılaştırma ve Müzik**

Marksist bir yazar olan Bertolt Brecht (1898- 1956) epik tiyatro kuramında yabancılaşma kavramını yorumlar. Brecht, öncelikle kapitalist toplumun dinamosu burjuva düşüncesinin, tiyatrodaki yansıması olan Aristotelesçi tiyatro anlayışını sarsmakla başlar. Seyircinin<sup>5</sup> sahnedeki olayla özdeşleşen durumunu yok etmek üzere yabancılaştırma efekti<sup>6</sup> dediği bir dizi teknik geliştirir. Yabancılaştırma efektleri ile Marksizmdeki anlamıyla yabancılaşmış olan kitleleri diyalektik düşünme tarzına yönlendirmeyi hedefler. Yabancılaşma halini içselleştirmiş olan seyirci, sahne ile bir olma halinden koparılır, sahnedekilere yabancılaşır ve sahnede olup biteni sorgular. Yabancılaştırma efekti ilk kez Brecht'in Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar (*Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*, 1932) oyunu için yazdığı notlarda görülür. Brecht bu tekniği 1935 sonrasında yazdığı tüm eserlerinde kullanır. Yabancılaştırma, her şeyin doğal görünmesi gerekliliği düsturunu sağlar ve göze batıcı nitelikleri ortadan

<sup>5</sup> Yüksel, epik tiyatro seyircisi için “soyut bir seyirci kavramından çok devrimci nitelikleri olan sınıf ve tabakalardan insanların oluşturduğu seyircileri anlamak gerekir” (2013, s. 14) der.

<sup>6</sup> Verfremdungseffekt, V-Effekt, yabancılaştırma etkisi, yadırgatma efekti.

kaldırır. Seyirci bu doğallıkla, sahnede anlatılanın, birçok çözüm alternatifleriyle değişime uğrayabileceğinin ayırıcısına varır. Nutku'ya göre yabancılaştırma efekti dört düzlemde gerçekleşir:

1. *Seyirci ile sahne arasında:* seyirci gözlemci durumunda;
2. *Sahne ile oyuncu arasında:* oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor;
3. *Oyuncu ile rolü arasında:* duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);
4. *Rol ile mekân arasında:* Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermecici bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir (2015, s. 117).

Seyircinin sahnede olana yabancılaşmasını sağlayan bu yabancılaştırma teknikleri esas olarak seyirci ile sahnede varlık bulan tüm bileşenler arasında mesafe oluşturmak adınadır.

Epik tiyatrodaki yabancılaşma öncelikle şarkılar aracılığı ile yapılır. Şarkıların yabancılaşmaya ilk katkısı biçimsel açıdandır. Epik tiyatrodaki kullanılan biçimi ve biçim üzerinde yapılan yabancılaştırmayı anlamak, şarkıların işlevini belirlemek açısından önemlidir. Epik tiyatrodaki biçim üzerinde yapılan yabancılaştırma iki şekilde görülür. İlki biçimin epizodik yapıda olması, diğeri ise bu epizodik bütünü kendi içerisinde sürekli kesintilere uğratılmasıdır. Dramatik tiyatrodaki organik gelişmenin aksine epik tiyatrodaki kurgusal gelişme, yani epizodik yapı söz konusudur. Organik gelişme birbirine ayrılmaz şekilde bağlanmış bölümlerin kesintisiz akışıyla mümkünken, kurgusal gelişme birbiri ardına sıralanan bölümlerin kesintili akışıyla oluşur. Oyun, dekupaj<sup>7</sup> ve montaj<sup>8</sup> teknikleri kullanılarak birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlı olmayan art arda sergilenen tablolar hâlinde kurgulanır (Mert, 1968, s. 101-102). Böylece biçim epizodik bir yapıya dönüşür. Jameson, epik tiyatrodaki epizodik yapının mesellere dayandığını düşünür. Meseller okurun isabetli dersler çıkarması için kısa anekdotlardan oluşur. Jameson'a göre Brecht'e atfedilen epizotlandırmanın ve sistemli şekilde parçalamanın temelinde yatan şey, seyirciye oyun içerisindeki meselin doğru iletilmesi kaygısıdır (2013, s. 156). Epik tiyatrodaki sahneler çeşitli yollarla kesintiye uğratılarak tablolar oluşturulur. Kesintiler oyunda sürekliliğin bozulmasına sebep olur, paradokslar yaratır. Bu paradokslar,

<sup>7</sup> Bir sahnenin kesintiye uğratılıp, yeniden düzenlenmesi.

<sup>8</sup> Montaj doğrusal bir hareketle yapılmaz ve bağımsız kompartımanların birbirine eklenmesini sağlar.

düşüncenin doğrusal gidişatını bozarak yabancılaşma halindeki kişinin eleştirel hâle gelmesini sağlar (Arıkan, 2006, s. 123). Kesintili yapının en önemli sebebi seyircinin sahnedeki kurguya kapılmasını engellemek ve dikkatini açık tutmaktır. Böylece sahnede anlatılmak istenen daha net anlaşılacak ve seyirci sahne ile diyaloga girebilecektir. Tüm bu içerik, seyircinin dramatik tiyatronun<sup>9</sup> neden olduğu boşalım yaratma ediminden farklı olarak düşünce edimine sahip olmasını sağlar (Yüksel, 2013, s. 133). Seyirci kesintiler aracılığıyla oyuna yabancılaşır. Kesintiler öncelikle şarkılar aracılığıyla yapılır. Oyun, yatay bir düzlemde gevşek bir doku ile hareket hâlindeyken, şarkılar bu hareketi dikey bir şekilde keser ve bu kesintili yapı, sahneleri tablolara dönüştürür. Şarkılar, tablolar arasında bekleme noktaları oluşturur ve seyirciyi bu bekleme noktalarında tutarak onlara anlatılmak isteneni idrak etme süresi tanır. Bu bekleme süreleri, şarkıların oyunun bütünü açısından sahip oldukları en önemli işlevdir. Yavuz Pekman, şarkıların kesintili yapıya başka bir katkısının da bölünmüş olan parçaları birbirine bağlamak ve kesintilerin yarattığı sahne boşluklarını doldurmak olduğunu belirtir. Hatta Brecht'in, şarkıları dokuyu sıkıştırmak amacıyla kullandığını da söyler (2005, s. 64). Kısaca şarkılar hem kompartımanları ayıran ve hareketi duraklatan, hem de bu kompartımanlar arasında bağ kuran kendi iç zamanları ve anlamsal değerleri olan yapılardır.

Yabancılaştırma efekti şarkılardaki metin ve müzik birlikteliği özelinde uygulanabilir. Epik tiyatrodaki dramatik tiyatrodaki gibi “şarkı, hiçbir biçimde, sözler duyguları anlatmakta yetersiz kaldığı için devreye girmez” (Brecht, 1998, s. 380). Şarkılar, metnin yetersizliğini bastırmak için kullanılmazlar. Aksine metinle eşit derecede önemlidirler. Metnin, sayfalarca diyalog ve sahneyle anlatmaya çalıştığı düşünceleri kompakt şekilde anlatan yoğun dokular oluştururlar. Aynı zamanda metnin oyundaki mesele dair vermek istediği özün, net bir şekilde seyirciye ulaşmasını sağlayan didaktik söylemlerdir. Metin ve şarkı arasında bağımsız bir ilişki vardır. Metin, şarkı üzerinde herhangi bir baskı oluşturmaz. Oyuncu şarkıları söylerken metindeki sözlere sadık kalmak zorunda değildir. Hatta oyuncu, şarkı metnindeki sözcükleri kullanmak zorunda da değildir; sözleri aynı anlama gelen, gündelik konuşmanın gelişigüzel, sıradan, laubali ve daha basit ifadeleriyle değiştirebilir (Brecht, 1998, s. 380). Oyuncunun şarkı üzerindeki bu hâkimiyeti, yarattığı ürün hakkında söz hakkı olmayan kapitalist düzendeki işçinin tam

<sup>9</sup> Buradaki anlamıyla Aristotelesçi tiyatro, burjuva tiyatrosu, tragedya anlayışı, Wagnerci dram sanatı.

karşısındadır. Oyuncu şarkıya, yani kendi var ettiği ürüne etki ederek, onu kendine benzeterek, ürüne yabancılaşma durumunu tamamen engeller.

Hem yabancılaştırma efekti yaratan hem de burjuva müzikallerindeki zorunlulukları yok sayan bir anlayış da epik tiyatrodaki ses rengi ve şarkı arasındaki eşleşmede görülür. Öteki müzikli tiyatro eserleriyle karşılaştırıldığında epik tiyatrodaki ses rengi ve karakter eşleşmesinde görülen özgürlük ve hatta kimi zaman karşıtlık fark edilir derecededir. Klasik müziklerde ve müzikli tiyatro eserlerinde vokal ses rengi-rol dağılımı eşleşmesinde genellikle standart bir birleşim vardır. Örneğin bas ses rengi, yaşlı erkek karakterler, otoriter ve komik karakterler ya da Don Juan rolleri için uygun görülürken, soprano ses rengi genç kız rollerinde, mezzo-soprano ses rengi ise genellikle ikincil romantik karakterlerde ya da oyundaki kötü karakterlerde kullanılır (Bilge, 2011, s. 12). Oysa epik tiyatrodaki genç bir kadın yaşlı bir sese sahip olabilir ve başkarakterlerin pürüzsüz bir söyleyişe sahip olması durumu aranmaz. Hatta mümkünse bir karşıtlığın yaratılması beklenir.

Epik tiyatro müziğinde yabancılaşma kavramıyla ilintili bir başka özellik şarkıcıların profesyonellik düzeylerine bakış açısının aykırılığındadır. Epik tiyatro, oyuncularından bir opera şarkıcısı profesyonelliğine sahip olmadıklarının altını çizerek şarkı söylemelerini ister. Her zaman amatör, profesyonele tercih edilir. Buradaki esas karşı çıkış profesyonel şarkıcıyı doğuran, yabancılaşmayı var eden sistemin sahibi burjuvaziye ve onun virtüözite gerektiren müziğindedir. Marx “burjuvazi onca zamandır onurlu sayılan ve önünde huşu ile secde edilen her faaliyetin halesini söküp atmıştır. Hekim, avukat, rahip, şair ve bilim adamını kendi ücretli işçisi yapmıştır” der (Carvey’den aktaran Koçtak, 2020, s.14). Burjuvazinin ücretli işçisi olan profesyonel şarkıcı yerine halkla doğrudan ilişki içerisindeki popüler türleri söyleme kabiliyetine sahip oyuncu önem kazanır. Bu yüzden epik tiyatrodaki özellikle revü ve kabare tarzı söyleyiş tercih edilir. Benzer şekilde Ferran, Brecht’in oyuncu seçerken özellikle revü ve kabare kökenli olanlara yöneldiğini söyler (2000, s. 6). Kabare ve revü tekniği çoğu zaman konuşma ritmini baz alır ve resitatifle, doğal konuşma arasında gidip gelen bir söyleyiş tarzı sunar ve vokal sadeliğe yönelir. Bu tarz söyleyişten ilham alan karakteristik Brechtçi bir rejide oyuncular şarkıları özgün tabirle *cool* yani gösterişsiz ve dolaysız şekilde söylerler (Morales, 2008, s. 39). Brecht oyunlarının en bilindik oyuncusu Lotte Lenya “bir tek nota okuyamazdım, işte onun için de Brecht beni seçti” der (aktaran Nutku, 2015, s. 173).

Brecht kapitalizmle ilişkili olarak gördüğü, biçimsel (*absolute*) müziğe de, seyircide yabancılaştırma sağlayamadığı ve yalnızca salt, kendi müziksel varlığını ilettiği gerekçesiyle mesafelidir. Biçimsel müziğin herhangi bir programdan yoksun oluşunu ve sözsüz olmasını politik anlamda yoksulluğunun göstergesi olarak telâkki eder. Brecht bu müziğin dairesel (*cyclic*) olduğunu, müzikteki hareket devamlılığına sahip olmadığını düşünür. Biçimsel müziğin sıradan insanların temel ihtiyaçlarını görmezden geldiğini, onları edilgen hâle getirdiğini ve konser salonunun dışındaki dünyayı reddettiğini vurgular (Nadar, 1974, s. 66-68). Brecht'in eleştirisi biçimsel müziğin kendisine değil, politik amaçlar için kullanılmasının neredeyse mümkün olamayışınadır oysa sanatçının asıl görevi sosyo-politik durumları sanatında resmetmektir. Brecht'le birlikte çalışan Marksist besteci Hanns Eisler “sözsüz müzik, büyük önemini ve tam yaygınlaşmasını kapitalizmde kazanmıştır” der (aktaran Kula, 2013, s. 164). Bu müziği değiştirip toplumsal anlamda yararlı hâle getirmek ise oldukça zordur. Çünkü değişim müzik yaratıcısından, alımlayıcı çevreye kadar tüm alanları kapsamadan gerçekleşemez. Brecht salt müziğin tüm bu açmazlarına rağmen “oyuncuların müzik tarafından sağlanan ruhsal atmosfere karşıt doğrultuda oynayabilmesi” (Brecht, 1981, s. 175) durumunu sağlayabileceği takdirde kullanılabileceğini söyler.

Marksizmdeki diyalektik bakış açısı ise şarkıların söyleyiş tarzında görülür. Epik tiyatrodaki oyuncunun şarkı söylerken bir karşıtlık yaratması beklenilir. Brecht oyuncuya, “melodiyi, kör değneğini bellemiş gibi söylememeli: Müziğe karşı konuşmalı(dır)” der (Brecht, 1998, s. 380). Brecht bu özelliği “rüşvet kabul etmez bir yalınlık” olarak ifade eder. Şarkıcının ritimden ve ezgiden bağımsızlaşmış ve özgür bir üslup takınmış hâlde söylemesi durumunu ifade eder (1998, s. 380). Nutku bu söyleyiş tarzını, seslerin metinden uzaklaştırılarak söylenmesi olarak yorumlar (2015, s. 172). Hanns Eisler'in *Ana* oyunundaki 1 Mayıs sahnesi için yazdığı “Bir Yoldaş İçin Cenaze Söylevi” (“Grabrede über einen Genossen, der an die Wand gestellt wurde”) isimli şarkının reçitatif benzeri söylenişinde bu tarz net bir şekilde görülmektedir. Brecht, bu söyleyiş tarzını “hem müziğe uyup hem de müziğe karşı konuşmanın, derinlikli bir öznel ton(u)” (1994, s. 72) olarak betimler. Bu şarkıda kullanılan tekniğin, resitatif tarzı söyleme biçimiyle-oyuncunun kendi ritminin çatışması olduğunu söyler (1994, s. 74). Bu çatışma kendi diyalektiğini yaratarak söyleyiş tarzında bir sentez meydana gelmesini sağlar. Brecht, bu ritimli konuşma tekniğinin rejeye de kolaylık sağlayacağını belirtir (1994, s. 86). Brecht, Eisler'in müziğinin, oyuncuyu zorlayışına dair özellikle şu noktaya dikkat çeker:



Çoğu yerde onu özellikle zora da koşuyordu ki, oyuncunun kendi ritmini müziğe karşı yakalayıp sürdürmesi gereksin. İşte bu karşıtlıktan, her noktası tam olarak çalışılmış son derece özenli bir konuşma tarzının kaçınılmazlığı doğuyor (1994, s. 86).

Yabancılaşmış bir kitleden, bilinçli toplum yaratma girişimine şarkıların isimleri de katkı sağlar. Seyirci, şarkıların isimlerini, şarkıları anons eden anlatıcı ile, bu isimlerin projeksiyon aracılığıyla sahneye yansıtılmasıyla ya da panolarla gösterilmesi sayesinde öğrenir.<sup>10</sup> Şarkı isimleri sahneler hakkında, şarkı içeriği hakkında bilgi verebilir, ideolojik göndermeler yapabilir. Örneğin, *Üç Kuruşluk Opera*'daki bazı şarkıların isimleri şöyledir: "İnsan İlişkilerinin Güvensizliği Üzerine" ("Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse"), "Cinsel Tutsaklığın Şarkısı" ("Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit"), "Pezevenğin Şarkısı" ("Die Zuhälterballade"), "İnsan Çabasının Yetersizliği Üzerine Şarkı" ("Das Lied von der Unzulänglichkeit Menschlichen Strebens"), "Kıskançlık Düeti" ("Der Eifersuchtsduett"). Şarkıların isimleri, söylenildikleri sırada sahneye yansıtılmak zorundadır. Brecht bu durum için "tiyatro da dip not kullanabilir" (Brecht, 1981, s. 13) der. Aynı zamanda bu teknikle aniden şarkıya geçilmesinin doğal bir durum olarak görülmesi engellenir.

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma efekti orkestrada da kullanılır. Sahnedekiyle hemhal olan bir seyirciyi talep eden burjuva operasında sahne, seyirciyi oyun içerisinde yutar. Bunun için sahnedeki eyleme karşı, dikkat dağıtacak her şey uzaklaştırılır. Hatta bu yüzden Richard Wagner, orkestra çukurunu kullanır. Orkestra gizlenir ve böylece sahne ile seyirci arasında kimse kalmaz, müzik üretilen değil, adeta kendiliğinden oluşan, ilahi olarak var olan bir hâl alır. Oysa seyirciyi oyuna yabancılaştırmak isteyen epik tiyatrodaki tam tersine orkestra, çukurdan çıkartılıp, sahne üzerine konumlandırılır. Üstelik görünürlüğünü arttırmak için ışıklarla belirginleştirilir. Walter Benjamin orkestranın çukurdan çıkıp, görünür olma hâlini şöyle değerlendirir:

Epik tiyatronun yönelimi yeni bir oyun kavramından çok, sahne kavramıyla daha kolay tanımlanabilir. Epik tiyatro çok az dikkat çekmiş olan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçlar. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve ölümlümişçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara

<sup>10</sup> Günün teknik olanakları da bu yansıtma aracını değiştirebilir.

çıkararak, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hala yüksektedir. Ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez: Bir kürsü haline gelmiştir. Öğretici oyun ve epik tiyatro bu kürsüye yerleşme yolundaki çabalarıdır (Benjamin, 2018, s. 35).

Epik tiyatrodaki kullanılan orkestra, Brecht'in bilimsel çağın tiyatrosu anlayışına uygun, müzikte sıradanı işlemesine rağmen entelektüel yalınlığı içerisinde barındıran bir orkestradır. Bu orkestra devasa Wagner orkestrasından oldukça farklıdır. Müzisyen mevcudu düşüktür, küçük bir oda orkestrasını andırır. Ses üretimi gösteriş üzerine kurulu değildir. Elbette sadeleşmeye gitmenin sebepleri arasında ekonomik nedenler olsa da Brecht kalabalık orkestraları özellikle eleştirir. Brecht orkestraların en çok otuz kişiden oluşması gerekliliğini belirtir (1981, s. 58). Ayrıca yan yana getirilme olasılığı düşük, farklı ailelerden ve daha önce pek de birlikte kullanılmayan enstrümanlardan oluşabilir<sup>11</sup>. Nutku alışılmadık çalgı çeşitliliğinin ve birleşimlerinin, sokak çalgıcılarını andıran bir görüntüye sahip olduğunu ve nicel küçülmenin yabancılaştırmayı sağladığını belirtir (2015, s. 170).

Brecht için orkestranın yapısı ve işlevi dışında başka bir nokta da orkestra elemanlarının müzik yaparken takındıkları tavır ve ideolojik duruşlarıdır. Orkestra elemanları yalnızca haz almak için değil, toplumsal bir hedef için müzik yapıyor olduklarının farkında olmalıdır. Brecht, epik bir oyun içerisinde yalnızca haz almak için müzik yapan orkestra elemanlarını "orkestradaki birkaç çocuk babası çelliste, viyolonsel çaldırarak neden, artık bir dünya görüşü değil, yalnızca haz oluyor" (Brecht, 1981, s. 61) şeklinde tenkit eder<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Orkestraların çalgı çeşitlilikleri mutlak değildir. Farklı prodüksiyonlarda, farklı çalgılardan oluşan topluluklar kullanılabilir. Örneğin Hanns Eisler, *Ana* oyunu için trompet, trombon, piyano ve vurmali çalgılardan oluşan bir orkestra oluşturur, fakat oyunun 1933 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) oynanan prodüksiyonunda yalnızca piyano kullanılmıştır. 1951 yılındaki *Berliner Ensemble* prodüksiyonunda ise çalgılar zenginleştirilmiştir; flüt, Si bemol klarnet, korno, Si bemol trompet, banço, kontrbas, vurma çalgılar ve piyano kullanılmıştır.

<sup>12</sup> Bu bakış açısı *Lindbergh'in Uçuşu* (*Flug des Lindberghs, Der Ozeanflug*, 1929) radyo oyunu, *Evet Diyen* (*Des Jasager*, 1930) gibi okul oyunlarında Brecht'le birlikte çalışmış olan besteci Paul Hindemith'in (1895- 1963) İşlevsel Müzik (*Gebrauchsmusik*) anlayışıyla benzerlik gösterir. Bu anlayış toplumsal anlamda işlevi olan müzikleri imler. Okul operaları, bir araya gelmesi neredeyse imkânsız gözükken çalgıların oluşturduğu orkestralar, politik müzikler hatta kimi danslar, radyo müzikler bu türdedir.

## Sonuç

Marx, yabancılaşma kavramını sistem eleştirisinin bir parçası olarak kapitalizm üzerinden yorumlar ve kavramın içeriğinde sosyo-ekonomik koşullar karşısında dönüşüme uğrayan insan emeği belirgindir. Emeğin konumu, üretim araçlarının mülkiyetine sahip olanlar tarafından belirlenir. Kapitalist sistemde mülk sahibi azınlık, emeği cüz'î bir maddi karşılıkla satın alarak, emek sahibinin ürün üzerinde söz hakkı olmasını engeller. İnsan emeğinin, sistem karşısındaki değersizliği, kişiyi kendisinden, emeğinden, ürettiği üründen ve yaşadığı toplumdan soyutlar. Yabancılaşma kavramı hem bu soyutlanmayı betimler ve kapsar hem de sistemin rasyonelleştirdiği eşitsizliğe karşı bir eleştiri getirir. Halihazırda diyalektik materyalist ve Marksist olan Brecht, ideolojisini, oyunlarının tüm katmanlarına aktardığı gibi yabancılaşma kavramını da yabancılaştırma efekti adını verdiği teknikleriyle oyunlarına entegre eder. Yabancılaştırma efektinin esas amacı seyircinin sahne ile ödeşleşimini kırmaktır. Özdeşleşim (katharsis) Aristotelesçi burjuva tiyatrosunun seyirci ve yaratıcı ekipten birincil beklentisidir. Sahnede kiyle özdeşleşen seyirci oyun içerisinde sürüklenir. İdeolojik argümanları olan epik tiyatro ise seyircinin sahnede ki ile özdeşleşimini değil tam tersine sahneye dışarıdan bakarak onu eleştirmesini bekler. Bunun için de yabancılaştırma efektleri ile oyun sürekli kesintiye uğratılır, epizodik yapı kullanılır. Yabancılaştırma efektleri ile sınıf bilincinden uzak, yabancılaşmış kitleler, oyunun içerisindeki eleştirilere yönlendirilir, diyalektik bir düşünme anlayışına sahip olmaları hedeflenir. Bu tekniklerin başında müzik vardır.

Epik tiyatro müzikli bir türdür. Bu türü diğer müzikli tiyatrolardan ve müzikallerden ayıran başat özelliği müziğin yabancılaştırma efekti olarak işlevsel kullanımınıdır. Şarkıların ilk işlevi oyunu parçalamaktır. Parçalı yapı oyunun içeriğindeki mesellere vurgu yapar ve bütün içerisinde kaybolmalarını engeller. Ayrıca kesintisiz akan bir bütünde seyircinin dikkatinin dağılması mümkünken, şarkıların sürekli araya girmesi ile seyirciyi uyarılır ve beklentinin dışına çekilir. Aynı zamanda şarkılar bekleme süreleri yaratır. Bu süreler düşünme araları gibidir. Şarkılar oyundan bağımsız eleştirileri de seyirciye sunabilir. Böylece seyirci hem oyundaki eleştirilere hem de şarkılardaki söylemlere eş zamanlı odaklanabilir. Şarkı metinlerinin iç yapılarında da yabancılaştırma efekti uygulanabilir. Bu anlamda şarkının sözlerinden bağımsız bir beste kullanılması önerilir. Ölümden bahseden sözlere neşeli ezgiler ya da bir marş anımsatan sözlere tango ritimleri tercih edilebilir. Oyuncu, şarkı sözlerini kendine göre değiştirebilir, kendine benzetebilir böylece

ürünü hakkında söz hakkı edinir. Kapitalist sistemde ürünü üzerinde denetimi olmayan işçinin düştüğü yabancılaşma handikapı engellenir.

Epik tiyatrodaki oyuncu seçimi yabancılaştırma efektleri baz alınarak yapılır. Klasik müziklerdeki rol eşleştirmeleri epik tiyatro için söz konusu değildir. Söz gelimi küçük bir çocuğu, bas sese sahip bir vokal canlandırabilir. Bu da seyircinin oyunla katharsisini engeller. Epik tiyatrodaki müzik öncelikle sisteme karşı söylem geliştirir. Bu da dolaylı yoldan bir yabancılaşma eleştirisidir. Brecht, burjuva temelli olduğu gerekçesiyle profesyonel şarkıcılık anlayışına karşıdır. Dolayısıyla müzikli söyleyiş halka yakın olan, halk tarafından kullanılan tarzıdır. Özellikle revü ve kabare tarzı söyleyiş, popüler türler olması sebebiyle tercih edilir. Ayrıca Brecht ve Eisler yine burjuva kültürü ve kapitalizmle alakalı olduğu, komplike bir yapısı olduğu gerekçesiyle oyunlarda biçimsel (absolute) müzik kullanılmasına istisnai durumlar haricinde karşıdılar.

Marksist sanat, “kafa işçisi” olarak adlandırdığı sanatçıdan, anlaşılabilir bir sanat talep eder. Dolayısıyla politik alt yapı gereği teknik, malzeme, biçim basit ama etkilidir. Bu müziğin yaratılması için beklenen şey halkla bestecilerin iç içe olması, sanatçının hitap ettiği kitleyi tanıması ve yaratıcı ekibin Marksizmi pratikte de kullanmasıdır. Marksist diyalektiğin pratikteki bir yorumu, oyuncunun müzikle karşıtlık yaratarak söylemesinde görülür. Epik tiyatrodaki ideoloji o denli önemlidir ki, tüm yaratıcı ekip gibi orkestra elemanlarının da müziği yaratmak dışında, ideolojik sorumlulukları vardır. Yaptıkları müziğin farkındalığında ve hitap ettikleri sınıf bilincine sahip kitlenin karşısında olduklarının bilincinde olmaları gereklidir. Orkestra üzerinden ideolojik bir söylem de yerleşimde görülür. Burjuva operasının orkestrayı, orkestra çukuruna yerleştirmesine karşı epik tiyatro orkestrayı seyirciden saklamaz ve sahneye yerleştirir, aynı zamanda ışıklandırır. Bu durum seyircide, müziğin kendiliğinden varolan ilahi bir ses olarak telakki edilmesini engeller ve yabancılaştırmayı sağlar. Sonuç olarak epik tiyatrodaki müzik, yabancılaştırma efekti olarak kullanıldığında direkt olarak, ideolojik içeriği ile de dolaylı yoldan Marksizmdeki anlamıyla yabancılaşma kavramıyla bağlantılıdır.

### **Kaynakça**

Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.

Benjamin, W. (2018). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bilge, S. (2011). *Müzikal Tiyatroda Oyuncululuğun Diğer Temel Disiplinlerle Etkileşimi ve Metodolojik Uygulamaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Brecht, B. (1964). Rol Dağıtımını Üzerine (T. Aktürel, Çev.). *Oyun Dergisi*, 12-13.
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*. (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1998). *Tüm Oyunları Cilt-8*. (A. Cemal, A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 33(3), 93-108
- Ferran, P. W. (2000). The Threepenny Songs: Cabaret and the Lyrical Gestus, *Theater*, 3, 5-21.
- Jameson, F. (2013), *Brecht ve Yöntem*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Koytak, E. (2020). Meslek Sosyolojisinde Teorik Yaklaşımlar. *Journal of Economy, culture and Society*, Özel sayı, 1-27.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Morales, R. L. (2008). *A Performer's Guide to the American Musical Theater Songs of Kurt Weill*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Tucson: The University Of Arizona.
- Nadar, T. R. (1974). *The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the Dramatic Works of Bertolt Brecht*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Michigan:Michigan University.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma, Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (A. Kars, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Pekman, Y. (2005). Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 7, 16-39.
- Sayers, S. (2018). *Marx ve Yabancılaşma*. (F. Sarı, Çev.). İstanbul: Kor Yayıncılık.
- Swain, D. (2013). *Marx'ın Teorisine Bir Giriş, Yabancılaşma*. (H. T. Urbarlı, Çev.) İstanbul: Akım Tanıtım Yayıncılık.

Yüksel, A. (2013). *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları.

### Summary

In this research article, it has been tried to determine the effect of Karl Marx's theory of alienation on epic theater music and especially focus on the use of music through alienation effect techniques in epic theatre. In order to seize the meanings behind and imposed on alienation, first of all, it is necessary to understand the labor, the production realized through labor and the relationship between the produced thing and the producer. Is the product owned solely by the one who produced it? If so, why and how can someone else have the right to use it? What is the relationship between the product and the producer? The answers to these questions have determined the management styles and the bond between the rulers and the ruled for centuries. The relationship between the producers and those who claim the goods produced even though they do not participate in production, creates social classes and conflicts between those classes. Marx interprets the concept of alienation through capitalism as part of his system critique, and human labor transformed in the face of socio-economic conditions is evident in the content of the concept. The position of labor is determined by those who own the means of production. In the capitalist system, the property-owning minority buys the labor for a small monetary return, preventing the laborer from having a say in the product. The worthlessness of human labor against the system isolates the person from themselves, their labor, the product he produces and the society in which they live. The concept of alienation both describes and encompasses this isolation and brings a critique against the inequality rationalized by the system.

Bertolt Brecht (1898-1956), a Marxist writer, interprets the concept of alienation in epic theater theory. Brecht first begins by undermining the Aristotelian understanding of theater, which is the reflection of the bourgeois thought, the dynamo of capitalist society, in theatre. He develops a series of techniques, which he calls the alienation effect, to destroy the spectator's state identified with the event on the stage. With the effects of alienation, it aims to direct the masses, who are alienated from the meaning of Marxism, to a dialectical way of thinking. The audience, who has internalized the state of alienation, is cut off from the state of being one with the stage, becomes alienated from those on the stage and questions what is going on on the stage.

Alienation in epic theater is primarily done through songs. The first contribution of songs to alienation is in terms of form. In epic theatre, scenes are interrupted in various ways, creating "tableaux" and breaking the whole. The fragmented structure emphasizes the parables in the content of the play and prevents them from getting lost in the whole. In addition, while it is possible for the audience to be distracted in an uninterrupted flowing whole, with the constant interruption of the songs, the audience is warned and drawn out of expectation. At the same time, songs create waiting times. These periods are like reflection breaks. Cuts are primarily made through songs. While the play moves with a loose texture on a horizontal plane, the songs cut this movement vertically, and this discontinuous structure turns the scenes into "tableaux". The songs create waiting intervals in between the "tableaux" and keep the audience in these waiting intervals, giving them time to comprehend what is being told.

Songs can also present independent criticisms to the audience. Thus, the audience can focus on both the criticisms in the play and the discourses in the songs simultaneously. The alienation effect can also be applied to the internal structures of the song texts. In this sense, it is recommended to use a composition independent of the lyrics of the song. Cheerful melodies can be preferred to words that talk about death, or tango rhythms to words that remind of an anthem. The actor/actress can change the lyrics according to themselves, make them look like themselves, thus gaining the right to speak about their product. In the capitalist system, the alienation handicap of the worker who has no control over their product, is prevented.

Casting in epic theater is based on alienation effects. Role matching in classical musicals is out of the question for epic theatre. For example, a small child can be played by a vocal with a bass voice. This prevents the audience from catharsis with the play. In epic theatre, music primarily develops discourse against the system. This is an indirect criticism of alienation. Brecht is against the understanding of professional singing on the grounds that it is bourgeois-based. Therefore, musical utterance is in the style used by the public, which is close to the public. Especially revue and cabaret style are preferred because of their popularity. In addition, Brecht and Eisler are against the use of absolute music in plays, except for exceptional cases, on the grounds that it is related to bourgeois culture and capitalism and has a complicated structure. Marxist art demands an intelligible art from the artist, whom it calls a "brain worker". Therefore, due to the political infrastructure, the technique, material and form are simple but effective. What is expected for the creation of this music is that the public and the composers are intertwined, the artist is aware of the addressed audience, and the creative team uses Marxism in practice. A practical interpretation of the Marxist dialectic is seen in the actor's singing in contrast to the music. Ideology is so important in epic theater that, like the entire creative team, the orchestra members have ideological responsibilities besides creating the music. They need to be aware of the music they make and that they are facing the class-conscious audience they are addressing. An ideological discourse through the orchestra is also seen in the settlement. Whereas the bourgeois opera places the orchestra in the orchestra pit, the epic theater does not hide the orchestra from the audience and places it on the stage, but also illuminates it. As a result, music in epic theatre is related to the concept of alienation in the meaning of Marxism directly when used as an alienation effect and indirectly within its ideological content.