

Kendiliğin Yok Edilişi: Brecht'in *Lehrstück*'lerinde Anti-Kartezyen Bir Epistemolojinin Tesisi

Rasim Erdem Avşar*

ÖZET

“Kendiliğin Yok Edilişi: Brecht'in *Lehrstück*'lerinde Anti-Kartezyen Bir Epistemolojinin Tesisi” başlıklı bu çalışma, Brecht'in *lehrstück*'leri ve Kartezyen epistemolojinin kesişebileceği muhtemel bir düzlemi araştırmaktadır. Brecht ve Aristoteles ilişkisine dair oldukça hacimli bir literatüre karşın Brecht'in konvansiyonel dramatik karakter/özneye olan karşı çıkışı Aristotelien *mimesis*'le sona ermez. Brecht, teatral olanı en az Aristotelien epistemoloji kadar ele geçirmiş Kartezyen özneyi ve Modern kendiliği de *lehrstück*'lerinde ortadan kaldırır. *Lehrstück*'lerde kendilik parçalanır; kolektif olanı öne çıkaran ve solipsizmin kazanmasını teşvik eden anti-Kartezyen bir epistemoloji de oyunların *içinde* tesis edilir.

Anahtar Kelimeler: Lehrstücke, Kartezyen epistemoloji, subjektivite, kendilik, kolektivite, solipsizm

ABSTRACT

“Disintegration of the Self: Establishing an anti-Cartesian Epistemology in Brecht's *Lehrstücke*” is an attempt at exploring possible crossroads where Brecht's *lehrstücke* and the Cartesian epistemology could meet. Despite the voluminous references on Brecht and Aristotle, Brecht's defiance against the conventional dramatic character/subject does not come to a full halt with a disdain towards Aristotelian *mimesis*. In his *Lehrstücke*, Brecht removes the Cartesian subject and the Modern self that pervade the theatrical realm as much as the Aristotelian epistemology. In *Lehrstücke*, the self is disintegrated and an anti-Cartesian epistemology instigating selflessness and the erasure of solipsism is established *within* the plays.

Keywords: Lehrstücke, Cartesian epistemology, subjectivity, self, collectivity, solipsism

* İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı doktora öğrencisi

“Ama var olması şart olan bu ‘ben’i başka bir şeyle karıştırıyor
olabilirim –çünkü hâlâ tam olarak nedir anlamış değilim.
Bu yüzden, tüm bilgi nesnelere içinde en kesin ve
aşikâr olduğunu düşündüğüm bu şeyde bile yanlılabılırım.”¹

“Kesinlikle başka bir zamanda ve
benimkinden başka bir dünyada yaşıyor bu adam!”²

Dulle Griet'de³ pek de on altıncı yüzyıla aitmiş gibi görünmeyen karanlık ve tekinsiz bir dünya tasvir edilir. Cehennem, bu dünyada fiziksel bir karşılık bulur; devasa ağız açık, bir gözü kendine yaklaşanlarda, geleni yutuvermeye hazır bir canavardır. Şövalye zırhı kuşanmış bir kadın, bir elinde kılıcı, diğer elinde çantası, çantasının içinde kap kacak ve yağmaladıklarıyla, diğer köylü kadınlarla birlikte cehennem yaratıklarına karşı savaşmaktadır. Giotto'yla birlikte on üçüncü yüzyılın yeni perspektif anlayışından, der Weyden'in anatomisinden, Michelangelo'nun parlak ışıklı ve yüksek kontrastlı fresklerinden, Crivelli'nin –tüm gökselliğine rağmen- keskin geometrisinden başka türlü bir şey sızmıştır Brueghel'in cehennemine.

Brecht, kuşkusuz, Brueghel'in “anlatı tabloları”nda⁴ kendi oyunlarında da kullanıp temellendirdiği, zıtlıkların ve çelişkilerin de büyük bir payının olduğu, yabancılaştırma efektinin bir tür karşılığını bulur. Sadece çeliş-

¹ Descartes, René, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, Nisan 2007, s. 4.

² Brecht, Descartes'ı kastediyor. Aktaran Ian Hacking, **Five Parables** makalesinin **Brecht's Paradox** bölümü, **Philosophy in History, Essays on the Historiography of Philosophy** içinde, ed. Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner, Cambridge University Press, United Kingdom 1998, s. 107.

³ Pieter Brueghel'in 1560'lı yıllarda yaptığı düşünülen ahşap üzerine yağlıboya tablosu. Brecht ve Brecht'ten hareketle Willett de, tabloda *Dulle Griet* olarak söz eder. Hieronymus Bosch etkisi altındaki bu tablo; “tuhafılığı”yla tiyatro tarihinde sadece Brecht'i de –ve Helene Weigel'i- etkilememiştir. Dulle Griet, bir dramatik karakter olarak çağdaş oyun yazarlarından Caryl Churchill'in 1982 tarihli *Top Girls* oyununda da karşımıza çıkar.

⁴ Brueghel'in eserleri için “anlatı tablosu” ifadesini Brecht kullanır. Adını andığı tüm tablolar sırayla şöyledir: *the Fall of Icarus*, *River Landscape with the Parable of the Sower*, *Christ Carrying the Cross*, *the Conversion of Saul*, *the Archangel Michael*, *Christ Driving the Money-changers from the Temple*, *Dulle Griet* ve *the Tower of Babel*. Bkz. Brecht, ed. ve çev. Willett, John, **Brecht on Theatre** içinde *Alienation Effects in the Narrative Pictures of the Elder Brueghel*, Methuen & Co. Ltd., Londra 1964, s. 157-159.

kilerin varlığı değil, bu çelişkilerin bir çelişki olma niteliklerini ortadan kaldıracak bir uyumla sonuçlanmaması da Brecht'te bir hayranlık uyandırır. Dünyevi olanla, göksel olan;⁵ kıyameti koparanla hayatın devamını sağlayan çiftçi kadınlar;⁶ Babil kulesinin haşmetiyle, yapımı için hâlâ çabalayan işçiler⁷ bir aradadır. Aralarında bir uzlaşma söz konusu değildir; en iyi ihtimalle göksel olan, dünyevi olan tarafından fark edilmez.⁸

Fakat *Dulle Griet*'e sızan o başka “türlü bir şey” Brueghel'in diğer tablolarında da olmayan bir şeydir. Diğerlerinde Icarus'un balmumu kanatları erimiş ve güneşten denize kadar düşmüş olabilir, çiftçi işine devam edecektir. Babil Kulesi'nde işler ters gitmektedir ama planlar değişebilir, işçiler de kendilerine sunulacak bu yeni plan için çalışmaya devam edeceklerdir. *Dulle Griet* hariç, Brecht'in andığı tüm Brueghel tablolarında karşıtlıklar, bir karşıtlık olarak varlıklarını sonsuza kadar sürdürebilir gibi görünür. Ancak buradan doğacak bir diyalektik, verili ve statik görüneni değiştirebilecektir. Bizatihi o tabloda olmasa bile, kendiyi çelişen, çelişkilerin birer yabancılaştırma unsuru olarak görüldüğü dünyanın –o veya bu biçimde- değişmek zorunda kalacağına dair güçlü bir ipucu vardır. Icarus'un düşüşüne çiftçi, arkasını dönüp bakar ya da bakmaz; Babil Kulesi zenginle yoksul arasındaki uçurum kadar büyüktür; belki yıkılacak, belki de tanrıya ulaştıracaktır. *Sezuan'ın İyi İnsanı*,⁹ tanrıların mahkemesiyle sonuçlandığında Shen Te'yle Shui Ta'nın bir arada olmalarına imkân var mıdır? Brecht'in oyunu;

“İnsan mı değişmeli, dünya mı yoksa?

Başka Tanrılar mı olmalı?

Ya da hiç mi olmasın Tanrı!

Şaka değil, gerçekten fırlatıp atılmışız!

Tek çıkar yol bu karmaşada:

Siz kendiniz düşünün bütün bunları,

Ne türlü yardım etmeli ki iyilere bu dünyada

⁵ Bkz. *the Fall of Icarus*.

⁶ Elbette yine *Dulle Griet*.

⁷ Bkz. *the Tower of Babel*.

⁸ *the Fall of Icarus*'ta olduğu gibi.

⁹ Brecht, Bertolt, *Sezuan'ın İyi İnsanı*, Çev. Özdemir Nutku, Bütün Oyunları Cilt 8 içinde, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul 1999.

Doğru dürüst yaşayabilsin ömrü boyunca.

Sayın seyirciler, hadi, bir son bulun bu oyuna.

Güzel bir son olmalı, olmalı olmalı, olmalı!”¹⁰

Diyerek sonlandırmasından bir değişimi salık verdiği bellidir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndan, *Cesaret Ana ve Çocukları*'ndan sonra yeni bir “düzen”, değişen bir dünya ve değişen bu dünyaya dair bir bilgi üretilecekse, bu bilgi nesnesine dair soruları izleyici/okur soracak, Brecht'in metodik denebilecek diyalektiği¹¹ oyun dünyasının dışına taşacaktır. *Dulle Griet*'in diğer Brueghel tablolarından ayrılması gibi, Brecht'in *Lehrstück*'lerinin “büyük oyunları”ndan ayrılması da benzer bir bağlantıyla açıklanabilir. *Dulle Griet*'de değişimin ipuçlarından değil, değişimin ta kendisinden bahsetmek zorunludur. Çünkü artık kıyamet kopmuş, cehennem yeryüzünde kanlı canlı gezinmektedir. Hiçbir şey aynı, verili haliyle kalamayacaktır. *Dulle Griet*'de değişen dünyaya karşı yeni bir bilgi tablonun kendisinde üretilir: Yeryüzü (dış dünya) vardır, yeryüzünde açığa çıkmış kaos (delilik); ancak dünyevi olanın onunla mücadelesiyle dize getirilebilir. *Dulle Griet*'de çelişkiler ortadan kalkmamıştır ama kadınların cehennemle savaşmalarındaki çoğulluk bir *praxis*'e ve bu *praxis*'i önceleyen yeni bir bilginin üretimine işaret eder.

Lehrstück'lerden *Lindberghlerin Uçuşu*'nda (*Der Flug Der Lindberghs*) Charles Lindbergh'in transatlantik uçuşu ve kolektif benlik; *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'nda (*Das Badener Lehrstueck Vom Einvers-taendnis*) hukuk olmasa bile adalet; *Evet Diyen, Hayır Diyen*'de (*Der Jäsager, Der Neinsager*) eskiye karşı yeni bir kolektif gelenek ima edilmez, oyun dünyasında varlığa kavuşan birer bilgi nesnesi haline gelirler.¹² Her biri, her bir *lehrstück*'ün bizzat içinde yürütülen pedagojik ve kognitif bir epistemolojiyle mümkün olur. Ortak zeminlerini ise en az Aristotelyen dramatik yapı kadar illüzyona dayalı; sübjektif, kendi içine dönük ve bireyci bir kendiliği, tek başına epistemik bir faaliyet olarak *cogito*'yu ve

¹⁰ A.g.e., s. 244.

¹¹ Hegel'le kısa bir karşılaştırması ve Marksist diyalektiğin nasıl Brecht'ye bir diyalektiğe dönüştüğüne dair Jameson'ın açıklamaları için bkz. Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013, s. 116-118.

¹² Bu makalenin kapsamını bir hayli aşacağı için *Lehrstück*'lerle didaktizmi ve epistemik nitelikleriyle gösterdikleri benzerliklere rağmen *Mezbahaların Kutsal Johannası* ve *Ana* oyunları ile Kartezyen düşünce, kendilik ve Brecht'ye bilim araştırmaları için oldukça

“bir özne olarak ben”i reddedişleri oluşturur. Böylesi bir varsayım, elbette sanat ve epistemoloji arasında doğrudan ve/veya dolaylı bir bağ olduğu önermesini merkeze oturtur. Başka bir deyişle, herhangi bir sanat eseri aracılığıyla ulaşılabilecek bir bilgi nesnesinin ve epistemik bir konunun mümkün olduğu düşüncesini öngörür.

Sanat ve epistemoloji arasında kurulabilecek bir bağın tartışması ise birincisi, çok katmanlı; ikincisi, oldukça netameli; üçüncü ve sonuncu olarak da felsefe tarihi kadar köklü bir tartışmadır. Çok katmanlıdır, zira önce bilginin ve bir çeşit bilgiye bağlı epistemolojinin mümkün olduğunda anlaşmayı gerektirir. Netamelidir, çünkü böyle bir anlaşma, peşinden bir başka soruyu –ve sorunu- sürükler. Bir bilgi mümkünse bile, bu ne çeşit bir bilgidir? Kurgusal olandan çıkan bilgi, *ethos* yoluyla okura/izleyiciye kurgu dışı hayatlarında izlenecek bir reçete önerdiğinde hakiki bir inancın kapısı mı aralanır? Herhangi bir sanat eserinin okur/izleyicinin içine çektiği kognitif süreç, dünyaya dair yeni bir bilgi üretebilir mi? Yoksa sanat eserinden kendi kendini kanıtlayabilen, soyut ve içinde hipotezini barından bir bilgi doğabilir mi? Köklüdür; çünkü felsefe tarihi boyunca kayıtsız kalınmamış bu ilişki, taraftarları kadar düşmanlarını da yaratmış ve iki tarafın da oluşturduğu literatür günümüz postmodern paradigmasında dahi etkili olacak da kadar geniştir.

Sanat ve epistemoloji arasındaki bağ ilk kez Platon’un diyaloglarında açıkça tartışılır. *Symposium*’da (*Şölen*) Sokrates, öğretmeni Diotima’yı alıntılar. Diotima için *Symposium*’da güzel olan doğurganlıkla eş anlamlıdır. Kimisi, bedenlen doğurgandır; bu fiziksellikten de yeni bir şey doğar: Bir bebek.¹³ Bir bebek, epistemik bir nesne değildir ama doğum insana ölümsüzlük, sonsuza dek hatırlanacak olmak ve mutluluk gibi faydalar sağlayabilir.¹⁴ Diotima için bir diğer doğurganlık da ruhun¹⁵ doğurganlı-

verimli bir alan açabilecek olan *Galileo* oyunu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Benzer bir şekilde, *Önem, Lehrstück*’ler içinde yürüttüğü komünizm tartışması ve diğerlerinden ayrılan yapısı itibarıyla ayrı bir çalışmanın konusu olmayı hak ediyor. “Büyük oyunları”na en yakın duran *Kuraldışı ve Kural*’a da bu bakımdan kısaca değinilecektir.

¹³ Platon, *Symposium, A Plato Reader: Eight Essential Dialogues* içinde, ed. C. D. C. Reeve, çev. C. D. C. Reeve, G. M. A. Grube, Alexander Nehamas, ve Paul Woodruff, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012.

¹⁴ A.g.e., s. 193, 208e-209a.

¹⁵ Platon ve Antik Yunan metinlerinin İngilizce çevirileriyle ilgili temel sorunlardan biri

ğıdır. *Psuche*'si bu doğurganlıkla dolup taşanların ürettiği “güzel olan” ise bilgelik ve geriye kalan erdemlerin tümüdür. Şairler ve “yaratıcılık” gösteren zanaatkârlar da bu gruba girerler. Ancak *Symposium*'da (*Şölen*) sadece şiir ve bilgi arasındaki tek bağ budur; sanatla epistemolojik faaliyet arasında bir daha hiçbir bağ kurulmaz. Platon'dan günümüze kalan külli-yatının içinde ikisi arasında bir ilişkinin karşısına da *Republic* (*Devlet*) ve mağara metaforuyla¹⁶ açıklanan bilgelik aşkı, hakikate ulaşmak ve duyu organlarıyla erişilen dünyadan kopuş dikilir.

Bu radikal kopuşta *doxa*'ya¹⁷ ait olan¹⁸ yani “şeylerin” aldatıcılığına meydan veren, hakikatten uzak ve inanca dayalı görüşlerden ibaret olan, *episteme*'nin¹⁹ tam karşısında durur. *Doxa*'nın olmadığı şey *episteme*'dir.

kuşkusuz *soul*'un çevirisi. Ruh, yani *soul*, Antik Yunan'dan ve Platon'dan çok daha sonra neredeyse Modernite'yle birlikte düşünülebilecek bir beden/ruh ayırımına ve/veya dini (çoğunlukla Hristiyan) bir “ruh” kavramına atıfta bulunuyor gibi görünüyor. Hâlbuki Platon'un İngilizceye “soul” olarak çevrilen ruhtan kastı olan *psuche* daha ziyade insanı bilgelige, adalete ve erdemli yaşamaya ulaştırması mümkün olan melekelerin tümüne atıfta bulunuyor gibi görünmektedir.

¹⁶ Platon, *Republic*'te (*Devlet*) bilgiye ve hakikate ulaşma faaliyetini, yani epistemolojik faaliyeti, *Allegory of the Cave* olarak da bilinen “mağara metaforu”yla açıklar. Mağara metaforunda Sokrates, Glaucon'dan bir mağara hayal etmesini ister. Mağaranın içinde doğumlarından beri orada tutulmuş ve hiç dışarı çıkarılmamış mahkûmlar arkalarındaki duvara zincirlenmişlerdir. Tek yapabildikleri arkalarında –ve zincirlenmiş oldukları için göremedikleri- yanan ateşin önünde oynatılan kuklaların gölgelerini izlemektir. Platon'un gölgeleri onların gerçeği haline gelmiştir. Ancak mağarada bağlı olan bir mahkûm serbest bırakılırsa duvarda gördüğü “şey”lerin hakiki olmadığını ve optik bir illüzyon olduğunu anlayacaktır. Mağaradan ve zincirlerinden kopup mağaradan çıkan mahkûmun gözleri hemen dış dünyaya uyum sağlayamayacak; içerinin karanlığına karşı parıl parıl parlayan güneş neredeyse onu kör edecektir. Fakat mağaranın hakikate dair bir bilgi sunmadığını da ancak böyle öğrenir. Bkz. Platon, **Republic, A Plato Reader: Eight Essential Dialogues** içinde, ed. C. D. C. Reeve, çev. C. D. C. Reeve, G. M. A. Grube, Alexander Nehamas, ve Paul Woodruff, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012, s. 463-468. Özellikle, *Book VII*, s. 463, 514a-515a.

¹⁷ Platonik terimlerle çoğunlukla duyu organları aracılığıyla erişilen “şey”, bir şeyin “görünüşü”, hakikatten ve/veya bilgiden yola çıkmayan ve hakikate/bilgiye ulaştırmayan inanç. Jasinski, James, **Sourcebook on Rhetoric, Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies**, Sage Publications, ABD 2001, s. 183-187.

¹⁸ *doxalogic*.

¹⁹ Bağlamı artık herhangi bir felsefi akım/okuldan bahsettiğimizde değişse de; etimolojik kökeniyle beraber günümüze kadar Platon'un da kullandığı gibi süregelmektedir: “Bilgi”, “bilim”, ve “hakikat” gibi anlamların hepsini kapsar. a.g.e., s. 215-217. Değişen bağlamı-

Duyu organlarıyla ulaşılamaz ve bir inanca dayanmaz. *Episteme* de *doxa*'nın zorunlu zıttı/karşıtıdır. *Episteme*; bilinebilir olan, bilgelik aşkıyla ulaşılan, illüzyon olamayacak olan, aşkın bir bilgi, zincirlendiğimiz mağaradan çıkılınca görülen güneş, “şey”lerin cevheridir.²⁰ *Episteme*'den devşirilen epistemolojide de, -en azından Platonik olanda- sanatın herhangi bir yeri yoktur. *Doxalagic* dünyanın bile altında olan sanatın, özellikle tiyatronun,²¹ hakikate ve cevhere dair bir bilgi sunması; cevheri, *eidos*'u taklit eden ve *doxalagic* olanın da taklidi olduğu için, bir başka deyişle *mimetik* niteliği nedeniyle imkânsızdır. Platon'da sanat ve epistemoloji arasındaki bağ böylece oldukça keskin bir şekilde koparılır. Platonik epistemoloji, *doxalagic* olanla epistemik olan arasındaki ayrımın ve birbirleriyle çatışmalarının farkındadır. Fakat bilgiye ulaşmak; bu zorunlu zıtlıkların kökünün kurutulmasıyla mümkündür. Hakikat, kişi *eidos*'u gördüğünde ve çelişkiler ortadan kalktığında²² mümkündür, tiyatroya gittiğinde değil.²³

nın Foucault özelinde bir incelemesi için yine bkz. a.g.e., s. 217-219.

²⁰ *eidos* ve *eidetic* olan. Kısa bir tartışması için bkz. ed. Reeve, C. D. C., **A Plato Reader: Eight Essential Dialogues**, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012, s. viii.

²¹ Şiir, Platon'un hiyerarşisinde bir basamak üstte gibi görünür. Sokrates, Glaucon'a Homeros örneğini verir. Homeros'tan etkilenmek, türlü duygulara kapılmak kadar tabii bir şey yoktur. Ama bu güçlü etki, *doxalagic* olana bile gönderme yapmadığı için özellikle gençlerin karakterlerinde bir bozulmaya neden olabilir. Platon, **Republic, A Plato Reader: Eight Essential Dialogues** içinde, ed. C. D. C. Reeve, çev. C. D. C. Reeve, G. M. A. Grube, Alexander Nehamas, ve Paul Woodruff, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012, Book X, s. 557-558, 604e-608a.

²² Ancak çelişkileri ortadan kaldırdığı, “tek” bir “hakikat”ten söz ettiği için Platonik bilginin statik ve cansız olduğunu iddia etmek de indirgemeci bir tavır olacaktır.

²³ “SOKRATES: [...] Sana da öyle gelmiyor mu? Bunu söyleyenler, genç yaşlı, erkek kadının kim varsa canları nasıl istiyorsa, öyle yetiştiren katıksız sofistlerin ta kendileri değil mi? ADEIMANTUS: Ne zaman yapıyorlar bunu?”

SOKRATES: Toplantılarda, mahkemelerde, tiyatrolarda, askeri kamplarda bir araya geldiklerinde. Ya da halka açık herhangi bir yerde topladıklarında. Böyle yerlerde, söylenmiş ya da yapılmış şeylere acayip bir şamata koparırlar. Ya da haykırpı alkışlayıp onaylarlar. [...] Böyle bir durumda genç bir adamın yüreği nasıl etkilenir? [...] Nereye giderse götsin onların güzel dediğine güzel, çirkin dediğine çirkin deyip, onlar ne yaparsa onun aynısını yapıp, onlar gibi olmazlar mı?

ADEIMANTUS: Olmamak için nasıl da zor tutarlar kendilerini.” Bkz. a.g.e., s. 442, 492a-492d.

Sanat-epistemoloji ilişkisi, Brecht'in kendi yöntemini belirlemesini²⁴ sağlayan bir başka Antik Yunan filozofu, Platon'un öğrencisi Aristoteles'te daha açık seçik bir hal alır. Aristoteles de Platon gibi, sanatın kişiyi etkileyebileceğini düşünür. Bu etki, Platon'da yukarıda da tarif edildiği gibi hakikatten uzaklaştıran, gençleri *eidetic* olandan koparan, zararlı bir etkidir. Aristoteles'in *mimetik* duyguları ise kişiyi yaşayacağı duygusal *katharsis*'le karakteri ve erdemleri güçlendiren bir etki yaratır. Platon'da sanatla bilgi arasındaki muhtemel ama habis ilişki; Aristoteles'te tersine çevrilir.²⁵ Özellikle tragedya aracılığıyla, kendi trajik duygularından arınan kişi, günlük hayatında daha rasyonel²⁶ bir tutumu benimseyebilecek ve yaşamını idame ettirebilecektir. Dolayısıyla, *polis*'in vatandaşı, sanat vasıtasıyla bir aşkınlığa, çelişkilerle aynı anda var olmaya ve buradan doğacak bir başka düzlemin bilgisine değil, son derece “dünyevi” bir *episte-*

²⁴ Tiyatronun nasıl olacağı kadar *olmayacağını* da temellendirmesini sağlayan.

²⁵ Bir form olarak tragedya, tragedyanın altı ögesi (*plot, character, diction, thought, scenery, song*); *katharsis*; trajik olan, komedyayla karşılaştırması ve *mimetik* olanla ilişkisi için elbette bkz. Aristotile, **Aristotle's Poetics**, ed. ve çev. S. H. Butcher, 2nd Edition, Macmillan and Co. Limited, 1898 baskısı, dijitalleştirilmiş özel versiyon. *Poetika*'da Aristoteles'in tarif ettiği 21. yüzyıla kadar etkisini sürdüren dramatik yapı –değiştiğinde bile yine de çoğunlukla *Poetika*'nın omuzlarında yükselen- tiyatro anlayışıyla Brechtien yöntemin iyi geçinmediğini, Brecht'in doğrudan doğruya *non/anti-Aristotelyen* (Aristotelesçi olmayan) bir tiyatro hedeflediğini de –sonradan felsefe tarihinde verili bir pozisyonun karşıtlığına hapsolmek yerine bu kaygının yerine başka bir tiyatro anlayışı da yerleştirme gayretini biliyoruz. Ancak sıkça tartışılan Aristotelyen dramatik yapıya karşı Brechtien yöntemin ve “oyun sanatı”nın özdeşleşmeyi, özdeşleşmeden duyulan “oyuncu hazzı”nı, beraberinde getirdiği edilgin izleyiciyi, illüzyonist bir yapıdan doğan arınmanın burjuvaziyle olan ilişkisini, tiyatronun “bilimsel nedenselliği”nin önünü kapatmasını, “büyük oyunları”nda yapısal olarak nasıl ve hangi metotlarla eleştirdiğinden söz etmek epistemolojik faaliyete odaklanan bu çalışmanın dışında kalıyor. Yine de, doğrudan bir *Poetika* eleştirisi için *Özdeşleşmeye Eleştiri, Sahne Sanatlarında Özdeşleşmenin İşlevi Üstüne Tezler, Aristoteles Oyun Sanatının Dolaysız Etkisi, Gerçekçi Tiyatro ve Yanılsama* başlıklı yazıları incelenebilir. Hepsisi için bkz. Brecht, Bertolt, **Epik Tiyatro**, çev. Kâmuran Şipal, agorakitaplığı, 1. Basım, İstanbul, Kasım 2011, sayfa numaraları sırasıyla, s. 49-52; 55-58; 58-60 ve 60-63.

²⁶ Platon'da ruh/*soul/psuche* bağlamında sözünü ettiğimiz İngilizce çeviri (ve İngilizceden Türkçeye) sorunlarından biri, Aristoteles'te kendini “rasyonalite” kavramında gösterir. Aristotelyen “mantık”ta söz konusu olan *ratio*; bir tür bilgiye işaret eder. Bugünse rasyonalite ve/veya “rasyonel” kavramları Modernite'yle beraber gelen bir bagajı da beraberinde getiriyor. Freud'un “irrasyonel” diyerek tersine çevirdiği; Weber'in neden sonuç ilişkisi odaklı olarak sosyolojiye uyarladığı “rasyonel”den farklı olarak Aristotelyen rasyonalite, bilgiyle beraber günlük yaşamı, insanın karakterini ve etiği de içerir.

me'ye ulaşır: *Ethos*,²⁷ gündelik hayata dair erdemler ve “pratik bilgelik”.²⁸ Aristoteles'te içinden çıkılacak; böylece trajik varoluştan kurtulmayla sonuçlanacak bir mağara yoktur. Hakikat, kimseden saklanmamıştır; kimse de bir duvara zincirlenmemiştir. Bilgiye bilgelik aşkıyla değil; trajik duygulardan arınarak²⁹ ulaşabilir. Sanatın ve tragedyanın hakikatle olan korelasyonu, aralarındaki *mimetik* derecelendirmesi pek de mühim değildir.

Ethos, pratik bilgelik ve erdemli olmak düşünceleriyle, Aristoteles-yen drama ve karakter; Aristoteles'in kategorik olarak da birbirlerine tam olarak denk düşmeyen literatürüne işaret ediyor gibi görünebilir. Ancak Aristotelyen trajik karakter –hatta tragedyanın yapısı- sadece *Poetika*'da temellendirilmez. Eğer Aristotelyen felsefenin kişiyi ulaştırabileceği bilgi dünyevi ve pratik olansa ve *katharsis* kişinin gündelik hayata daha “sağlıklı” katılımını sağlamakla yetiniyorsa, sanattan edinilen bilgi de etikle, salık verilen bir davranış biçimiyle ilintili olmak durumunda gibi görünmektedir. Kişi, tragedya aracılığıyla bir bilgiye ulaşır ulaşmasına ancak bu epistemolojik faaliyet trajik olanın içinde yer alan bir bilgiden çok, *Nikomakhos'a Etik*'te söz edilen bir erdemın öğretılmesine dayalıdır. *Ethos*'un üç özelliğine de sahip çıkan, pratik olanın dışında akıl yürütme ve çıkarsama yöntemleriyle “rasyonel” olana ulaşan kişi; erdemli olmayı öğrenir. Erdemli olmak da, tragedyalarda kişinin aksini gördüğü, böylece bir “ders” çıkararak yapması gerekenler kadar yapmaması gerekenleri de gösteren bir kognitif sürecin pratik sonucu haline gelir: Aşırılıklardan kaçınmak. Aristoteles'in illüzyonist oyun sanatının da, özdeşleşmeci karakterinin pedagojik gayesi de budur: Her radikal/ekstrem uç; bir başka trajediyle sonuçlanacaktır. Bunun için de yapılması gereken, kişinin bundan ders alması; öğrendiklerini pratik bilgelik düzeyine çıkarıp, gündelik hayatını tanımlı ve verili bir davranışlar silsilesi içinde sürdürmek, her ekstremin “orta”sını bulmak, “iyi”yle “kötü” arasındaki ayrımı yapmaktır.

²⁷ Aristotelyen *ethos*, karakter anlamına geldiği gibi, bu karakter (retorik sahibi olan –hatip) üç farklı özelliğini de içinde barındırır: pratik bilgelik, erdemli olmak ve iyi niyet.

²⁸ *phronesis*.

²⁹ Antik Yunan filozofları içinde “mantık”ın kurucusu, matematiksel önermeleriyle meşhur, A nesnesi ve B nesnesi arasındaki ilişki gibi soyut ilişkiler ve taksonomi bilimiyle en çok uğraşan –hatta oluşturan- düşünür olan Aristoteles'in, aynı zamanda neredeyse bir “gündelik yaşam kılavuzu” sunması; retorığın, korkunun, trajik olandan arınmanın, *katharsis*'in ve tragedyanın, onun külliyyatı içinde yer bulması da ilginçtir.

*Nikomakhos 'a Etik'te*³⁰ Aristoteles, korkaklığın karşısına ihtiyatsızlığı, gözü pekliği koyar. Korkaklık bir uça, gözü peklik de kaçınılması gereken bir diğer uçtur. Korkaklık, ciddi bir güven eksikliğine; gözü peklik aşırı güvene işaret eder. İkisinin ortasında ise bir erdem olarak cesaret yer alır. Utanmazlık kadar utangaçlık da pratik bilgeliğin dışında kalır. Bu sefer iki ucun ortasında tevazu ve alçakgönüllülük yerini alır. Tam da bu yüzden, Aristotelyen tiyatro sadece *Poetika*'nın konusu değildir. Bir uçtan diğer uca savrulan trajik karakter, izleyicide yarattığı dehşetle, onu bu iki uçtan da arındırır. Hakikate, kişi “altın orta”yı³¹, “orta yol”u³² bulduğunda ve buna uygun davrandığında ulaşır. Tiyatro; retorikle, etik olanla, karakteri karakter yapan *ethos* özellikleriyle bunun bir parçasıdır. Orta yolun bilgisi seyircide üretilir, tragedyanın kendisinde ve/veya karakterin kendiliğinde değil.

Brecht'in³³ Platon'un çelişkileri ortadan kaldırmaya yönelik epistemolojisiyle anlaşılamayacağı pekâlâ düşünülebilir. Çelişkileri görmezden gelmeyen –orta yolun dışında kalan her iki uç; aynı anda var olamayan ve birbiriyle çatışma halinde olan erdem ve erdemsizlikler; aşırı azlık ve aşırı çokluk- Aristotelyen bir bilgiye ulaşma faaliyeti ise son kertede yine orta yolu bulma çabasına –yani çelişik uçları ortadan kaldırmaya- denk düştüğünden ve bilgisini Brecht'in “tiksindirici” ve “baştan aşağı ahlak-sızca”³⁴ bulunduğu yanılmacı tiyatro aracılığıyla seyirciye “öğrettiğinden”, Brechtien bilgi üretimiyle baştan aşağı başka düzlemlerdedirler. Ancak *Dulle Griet* hayranı ve onda kopan kıyametin bizatihi içinden türeyecek bir bilgiyi merakla beklerken düşünebileceğimiz Brecht'in kendi kuramında neredeyse görünmez ama neredeyse tüm oyunlarında –fakat özellikle *Lehrstück*'lerinde- hesaplaştığı; önce epistemolojide sonra sanat ve epistemoloji arasındaki bağda yarattığı yarılma günümüze kadar bir gelenek ola-

³⁰ Aristotle, *Nicomachean Ethics, Book II* içinde, ed. ve çev. Robert C. Bartlett ve Susan D. Collins, The University of Chicago Press, ABD 2011, s. 26-29, 1103a15-1104b.

³¹ *The Golden Mean*, y.n.

³² a.g.e., *Book VI* içinde, s. 115-116, 1138b20 ve 1139a. *Mean of the means* olarak da çevrilir. Bartlett ve Collins edisyonunda *middle term* çevirisi tercih edilmiş.

³³ Brecht'in herhangi bir Platonik etkiyi açıkça ifade ettiği bir kaynak olmasa da, Martin Puchner, “tiyatroya olan itimatsızlık” düşüncesini Platon'un tiyatroyu değerlendirmesine yakın bulur. Bkz. Puchner, Martin, **The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy**, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 106.

³⁴ Esslin, Martin, **Brecht: A Choice of Evils**, Great Britain 1959, s. 109. *Tiyatro için Küçük Organon*'dan yola çıkararak.

rak varlığını sürdüren bir başka düşünürden –Antik Yunan’dan 17. yüzyıla büyük bir sıçrama yaparak- söz etmek mümkün: Descartes.

Ortaçağ’dan Modernite’ye geçişin belki de en vazgeçilmez referans noktası olan Descartes ve Kartezyen düşünce, bilimsel metodun yükseldiği çağla eş zamanlıdır. Kepler’in ve Francis Bacon’ın çağdaşı Descartes’ın ve Kartezyen düşüncesinin üstünden geçen yaklaşık 400 yıla rağmen felsefe, kognitif bilimler, sanat (tiyatro da dahil olmak üzere) ve günlük hayat üzerine olan etkisi; Brecht’in neden ilgisini Brueghel’e, sonra Me-ti’ye ve Marx’a yönlendirdiğinin de açıklamasını da içinde barındırır. Makalede yaptığımız yüzyıllar arası sıçramanın bir benzerini Brecht, kendi kuramında ve yöntemini oluştururken de yapar.

Resimde Brueghel’den yaklaşık bir yüzyıl sonra Velázquez’in dış dünyayı kendi içine hapseden, kendini –resmi yapan ressamın kendisini de kendinde var eden; çelişkisiz, karıştıksız *Las Meninas*’ını; Rembrandt’ın bireyle dış dünyanın ilişkisini kutsal/dini olanla kurduğu *the Sacrifice of Abraham*’ını, felsefede Berkeley’i, David Hume’u ve Thomas Reid’i görmezden gelip, 19. yüzyıla ve Marx’a vararak kendi yöntemini tabi kıldığı üç yüzyıllık bir *ellipsis*’in toplumsal, artistik, siyasal ve sosyoekonomik özetinde emeğe yabancılaşma, kapitalizmin yükselişe geçmesi, üretim araçlarının el değiştirmesinin haricinde Kartezyen epistemolojinin de gölgesi asıldır.

Descartes, kendine özgü Kartezyen epistemolojik projesini gerçekleştirmek, yani bilgiye ulaşmak için kendi bilimsel metodunu geliştirir. Kartezyen rasyonalizm, asıl anlamına sürekli ve metodik bir şüphecilikle kavuşur.³⁵ Descartes’ın bilgisi akıl yoluyla ulaşılabilir, açık seçik³⁶ ve şüphe edilemeyecek olanın bilgisidir. Üç aşamalı bu epistemolojik pro-

³⁵ Descartes, makalenin başından beri ele aldığımız düşünürler arasında epistemolojiyi ve bilgiye ulaşma faaliyetini araştırmalarının temel konusu ve çekirdeği gibi değerlendirilen ikincisidir. Hakikate ulaşmak, çok daha başka türlü olsa da Platon’un felsefesinin önemli bir kısmını oluştururken, Aristoteles’te epistemolojik faaliyet *ratio*’ya ve etik olana eşlik eder ve birlikte okunduğunda anlam kazanan bir konumdaydı.

³⁶ Bennett, Descartes’ın *Meditasyonlar*’ında sıklıkla İngilizceye *clear and distinct* olarak çevrilen *clarus* ve *distinctus*’un daha doğru bir çevirisinin *vivid and clear* olduğunu iddia eder. Çalışma boyunca referans verilen edisyon da Bennett tarafından çevrilmiş ve geliştirilmiş edisyondur.

jenin temellerini *Meditations on First Philosophy*'de³⁷ atar. Projenin ilk aşamasında metnin anlatıcısı –yani düşüncelerin (meditasyonların) düşünürü- önce metodik şüphe ve sadece akıl yürütme yoluyla kendi varlığını; ikinci aşamasında dış dünyanın; son olarak üçüncü aşamasında ise tanrının varlığını ispat etmeye çalışır. Bu üç aşamalı epistemolojik proje sadece insan aklıyla –ve elbette tanrının ona verdiği akıl yürütme ve şeyleri açık seçik görme melekeleriyle- tüm felsefe tarihinin bilgi konusunda düştüğü şüpheyi ortadan kaldıracak niteliktedir. Ancak üç aşamanın ilki hariç, ikisi Descartes'ın öngörmediği bir biçimde başarısız olur. Kartezyen *episteme*'ye elimizde kuşkusuz bir “kendilik” bilgisi dahildir. Ancak, üçgenin diğer iki ucu, dış dünya ve tanrı; Kartezyen düşüncenin kabul edebileceği son şeyle büyük bir yıkıma uğrar ve kanıtlanabilir, bilgisine erişilebilir olanın dışında kalır: Rasyonel solipsizm.

Kartezyen metodik şüphe; kökenini Platon'da bulabileceğimiz “her şeye karşı bir güvensizlik” ilkesinden alır. Kartezyen düşüncede her şeyden şüphe edilebilir; bu şüpheyeye karşılık, o “şey”in varlığından söz etmemizi mümkün kılan bir kanıt elzemdır. O “kanıt”ın da varlığı konusunda duyulacak tüm şüpheleri tüketmiş, deyim yerindeyse, mütemadi ve sistematik bu şüphecilikten “sağ çıkması” gerekir. Ne yazık ki Antik Yunan'dan Modernite'ye kadar gelen Batı felsefesi tarihinin en kapsamlı epistemoloji projesi, “ben” ve “düşünen-bir-özne-olarak-ben” dışında başka bir bilginin varlığını kanıtlayamaz.

Birinci Meditasyon'a Descartes, “Birkaç yıl önce ne kadar yanlış şeye inandığımı anladığımda ve bu inançlarımın yapısının da ne kadar şüpheli olduğunu fark ettiğimde dehşete kapıldım,”³⁸ diyerek başlayacaktır. Her şey bu dehşetten kurtulmak için başlar ve metodik şüphesinin ilk adımını kendi duyu organlarında arar.³⁹ Şeyler, bazen hiç de gördüğümüz ya da duyduğumuz gibi değildir ve her zaman işin içinde bir yanıltma payı vardır. Günlük hayatta da varlıklarından ve bize ilettiklerini düşündüğümüz bilgilerinden emin olduğumuz şeylere mutlaka aynı şüpheyile yaklaşmamız gerekir:

³⁷ Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007.

³⁸ a.g.e., s. 1.

³⁹ a.g.e., s. 3.

“Zaman zaman duyularımız bizi küçük veya uzaktaki nesnelere konusunda kandırır da, bu benim şu an elimdeki bu kâğıdı tuttuğumu, kıslık sabahlığı giyip, ateşin yanı başında oturduğuma dair inançla ilgisizdir. [...] Bir başka örnek: Bu ellerin ya da bu vücudun benim olduğundan nasıl şüphe edebilirim? Bunlardan şüphe etmek için, beyni hasara uğramış deli bir adam olmam lazım. Ancak onlar kralların yoksul olduğuna ikna olur, ya da çıplak gezerken mor elbiseler içinde olduklarını söylerler; ya da birer balkabağıdırlar, ya da camdan yapılmışlardır. Böyle insanlar akıllarını kaçırmışlardır. Ben de kendime onları örnek alırsam en az onlar kadar deli gibi görünürüm. [...] Sanki geceleri uyuyan ve delilerin uyanırken yaptıkları şeylerin aynısını –hatta belki daha da tuhaf olanları- uykumda tecrübe etmiyordum gibi konuşuyorum.”⁴⁰

Dolayısıyla, algılarım ve duyu organlarım tıpkı Platon’un mağarasında olduğu gibi beni yanıltıyor olabilir. Varlığından en emin olduğum fiziksel dünya bile bana açık seçik bir bilgi sunmuyor çünkü hiç farkında olmadan, bu satırları yazarken dahi bir uyku halinde olabilirim. Ancak bu hiçbir şey bilemeyeceğim, mümkün tüm bilgi nesnelereyle bağımın koptuğu anlamına da gelmez. Saf akıl yoluyla erişebileceğim matematiksel önermeler geçerliliklerini kaybetmezler: *“Uyanık da olsam, uykuda da, iki artı üç beş eder ve bir karenin de her zaman dörtkenarı vardır.”*⁴¹ Dolayısıyla, Kartezyen şüphenin bir parçası olan “rüya argümanı” önceden varlığından emin olunan bir bilgi olduğu varsayılan –ateş başında oturmak, elde tutulan kâğıt- her şeyin bir “inanca” dayandığını kanıtlamış; Kartezyen şüphecilik başarıya ulaşmıştır.

Descartes, şüpheciliğini bir adım daha ileri götürerek; “rüya argümanı”na, “kötü niyetli şeytan”ını⁴² ekler:

“[Eğer önceden inandıklarında yanıldıysam ve rüyayla gerçek olan bile birbirine karışabiliyorsa...] O halde bir çeşit kötü niyetli, çok güçlü ve kurnaz bir şeytanın beni kandırmak için her şeyi yaptığını düşünmem için hiçbir neden yok –zaten bunun ezeli iyi ve hakikatin kaynağı Tanrı tarafından yapıldığına inanmam. Gökyüzü, hava, renkler, şekiller, sesler ve tüm dışarıdan gelen şeyler benim [bilgiye

⁴⁰ a.g.e., s. 1.

⁴¹ a.g.e., s. 2.

⁴² *evil demon / evil genie*

yönelik] bir yargıya varmamı engellemek için bu şeytanın kurduğu tuzak rüyalar olabilir. Belki ellerimin, gözlerimin, kanımın ya da duyularımın olmadığını da düşünmeli; tüm bunlara sahip olduğum düşüncesinin başından beri yanlış olduğunun ayırdına varmalıyım. [...] Bunun sonuncunda hakikate dair hiçbir şey öğrenemesem bile, en azından elimden geleni yapmalıyım. O da şu: Yanlış olanları doğru kabul etmemek için tetikte durmalı, böylece bu muzip şeytanın –ne kadar güçlü ve kurnaz olursa olsun- beni şu kadarcık bile etkilemesine izin vermemeliyim.”⁴³

Kartezyen şüphenin tarif ettiği bu şartlar altında kişi, rüyada olup olmadığından emin olamaz, duyuları onu her an yanıltabilir, uykuda olmadığından emin olsa ve duyuları yanıltmasa bile onu sürekli kandırmaya hazır, ne zaman hangi tuzağa nasıl düşüreceği tahmin edilemeyen, bir çeşit tanrı kudretinde olan “kötü niyetli şeytan” her zaman peşindedir. O halde, Kartezyen epistemolojik proje, kişinin aslında hiçbir şeyin varlığından emin olamayacağı düşüncesi ve bilginin imkânsızlığıyla mı sona erer? Pek değil. Descartes'ın sıklıkla atıfta bulunulan *cogito* düşüncesi burada devreye girer. Eğer her şey beni yanıltıyorsa bile, elimde tek, kesin ve açık seçik bir bilgi nesnesi hâlâ varlığını sürdürür: Gökyüzünden emin değilsem, dış dünyayı bilmiyorsam, rüyadaysam, uyanıksam, şeytanım beni kandırıyorsa, her şeyden şüphe ediyorsam; gökyüzünden emin olmayan, dış dünyayı bilmeyen, rüyada olan, uyanık, şeytan tarafından kandırılan, her şeyden şüphe eden bir “ben”in varlığı yine de şarttır. Onun varlığından şüphe edemem. Şüphe ettiğim an, varlığımı bir kez daha kanıtlamış olurum.⁴⁴ Varlığımın bilgisi benim bir tarifime dönüşür: Ben “düşünen bir şeyim”dir⁴⁵: *Cogito ergo sum* da tam olarak budur. “Düşünüyorum, öyleyse varım,”daki⁴⁶ dolayımından bile söz edilemeyecek bir “kendilik” türer *cogito*'dan. Kendiliğe dair neredeyse sezgisel, onsuz olamayacak bir merkezilikle ulaşıldığından, Aristotelyen ve tümevarımsal bir çıkarımda bulunmaya gerek kalmayacaktır. “Ben”e eklenen tüm anlamlar ve atfedilen niteliklere⁴⁷ rağmen *cogito ergo sum*; Kar-

⁴³ a.g.e., s. 3.

⁴⁴ a.g.e., *The Second Meditation* içinde s. 4.

⁴⁵ a.g.e., s. 5.

⁴⁶ Veya sıklıkla kullanıldığı gibi “I think, therefore I am.”

⁴⁷ “Artık sahibi olabileceğim uzun bir nitelikler listesi var –ve gerçekten bunların tümüne de sahibim. Niyе ollması? ‘Ben’ dediğim; neredeyse her şeyden şüphe eden, bazı şeyleri anlayan, tek bir şeyden emin olup onu onaylayan [varolduğumu ve düşündüğümü],

tezyen epistemolojinin periferisine yanaşmaz ve sabittir: “Düşünüyorum, öyleyse varım,” değil; “Düşünüyorum, varım.”⁴⁸ Kartezyen epistemolojik proje böylece ilk amacını gerçekleştirir ve ilk epistemik nesnesine ulaşır: “Ben” vardır, “ben”in bilgisi tüm şüphelere rağmen mümkündür.

Ardından, ikinci aşamasına sıra gelir. Her şeyden şüphe etmeme ve kendi dışındaki şeylerin son kertede her zaman aldatıcı olduğuna ikna olmama rağmen; dış dünya⁴⁹ ve dış dünyaya ait şeylerin varlığı. Bir akışı ve değişkenliği ifade etmek için “balmumu argümanı”⁵⁰ geliştirir:

“[Şimdilik] bir tek şeyi ele alıp tartışacağım; şu bir parça balmumunu. Daha yeni petekten alındı; tadı hâlâ bal gibi [...] Ama ben daha sözümü bitirmemişken, bakın, ateşe tutunca ne oluyor! Tadı, kokusu kayboldu, rengi değişti, şekli kayboldu, boyutça genişledi, sıvılaştı, ısındı; artık güç bela dokunabiliyorum ona. [...] Peki bu hâlâ [baş-taki] aynı balmumu mu? Elbette öyle; kimse bunu inkâr edemez. O zaman balmumuyla ilgili edindiğim açık seçik bilgi ne oldu? Bel-li ki, bana duyu organlarımın gösterdikleri şey bilgi değil. Çünkü hepsi –tat, koku, görme, dokunma, duyma- bir değişikliğe uğradı; ama önümdeki şey hâlâ aynı balmumu. [Ama onu balmumu yapan şey, benim hayal ettiğim ve ona atfedilen doğası değil] geriye kalan, uzamış, esnek ve değişebilen bir şey olmasıdır. [...] Kısacası, hayal gücüm ve duyu organlarım bana onun başından beri aynı balmumu olduğunu söylemez. Balmumunun varlığından emin olmamı sağlayan [...] benim kendi zihnimdir. [Belki o değişimi gören gözlerim, duyan kulaklarım bile yoktur ama o değişimi hayal etmeyen, aksine kavrayan (düşünen) bir zihnim, bir “ben” vardır.]”⁵¹

“Fiziksel” olarak balmumu var değilse bile, onun “fiziksel” ve “duyu organlarıyla” algılayabildiğim değişebilir nitelikleri bana sadece zihin yoluyla ulaşabildiğim, varlığından emin olabildiğim bir dış dünyayı gösterir. “Hakiki” bir bilgiye işaret etmeyen dış dünya bilgisi algıya dayalı olandır, akla değil. Akılla ve “düşünen-bir-özne-olarak-ben”den yola çıkılarak

bunun dışında kalan her şeyi inkâr eden, daha fazlasını öğrenmek isteyen, kandırılmayı reddeden, elinde olmadan birçok şeyi hayal eden ve duyular aracılığıyla üretilen diğer şeylerin farkında olan ‘ben’le bir ve aynı şey değil midir?” a.g.e., s. 6.

⁴⁸ “I think I am.”

⁴⁹ external world

⁵⁰ a.g.e., s. 6-7.

⁵¹ a.g.e., s. 6-8.

varılan bir dış dünya ve ona ait nesnelere “uzantı”ları⁵² ve kapladıkları uzamları gibi nitelikleriyle dış dünyanın –ve ona ait bazı nesnelere- varlığını kanıtlar. Ancak bu tartışmada metodik şüphenin en az her şeye muktedir iyi niyetli Tanrı kadar kuvvetli ve muzip şeytanı unutulmuştur. “Ben” bilgisi bir kez tesis edildi mi, bir daha bir şüphe nesnesi hâline gelmez. Balmumunun geçirdiği dönüşümün/değişimin akıl yoluyla ulaşılan ve o nesneye/dış dünyaya dair kesin bir bilgi ürettiğinden *evil demon*'ı ve onun kurması mümkün olan tuzaklarını düşünmeden emin olunabilir mi? Kendi bedenimden ve onun algılarından şüphe ettirebilen, yeryüzünün tamamını bile hayal etmeme ve bir yanılısamanın içinde kendimi var etmeme neden olan bu şeytanla balmumunun *değişebilirlik* ve *uzantı* nitelikleri arasında bir ilinti olmadığından nasıl emin olabiliriz? Descartes, bu soruyu dolaylı olarak, projesinin üçüncü –ve son- ayağında yanıtlamaya girişir.

Tanrı'nın varlığı, daha önce de belirttiğimiz gibi, Kartezyen epistemolojik faaliyetin kanıtlamayı hedeflediği son –ve en büyük- bilgi nesnesidir. Bizzat kendi bedeninden şüpheye düşen, dış dünyanın varlığından emin olabilmek için bir dizi akıl ve akıl yürütme yoluyla ulaşılabilecek kanıtta ihtiyaç duyan Kartezyen akıl, Tanrı'nın varlığını kanıtlamak yine emin olduğu tek şeye –yani kendine- dönmek durumunda kalır. Eğer Tanrı'yı duyu organlarımla algılayamıyorsam –ki imkânsız olduğunu önceki örneklerden ve akıl yürütmelerden biliyoruz- ya da balmumu örneğinde olduğu gibi şeylerin değişebilen niteliklerinin farkına varabiliyorsam ve bu niteliklerin nasıl ve hangi kaynaktan türediğini ya da bana nasıl verildiğini de bilmiyorsam; bunları bana veren bir şey olmalıdır. Her durumda *cogito*'dan, hipotetik, geometrik ve matematiksel önemlerden ve denklemlerden de emin olabildiğime göre –ve bunları da benim icat etmediğim düşünülürse- bu *evil demon*'ın bana kurduğu bir tuzak olamaz. O halde, *evil demon*'ın tuzaklarına ve rüya argümanına karşı bilgiyi mümkün kılan; sonsuz, benim olmadığım kadar mükemmel –mükemmel değilim çünkü kandırılabilirim- ve bir şeyleri bilmemi sağlayan bir Tanrı olmalıdır. O halde, Tanrı vardır:

⁵² *extension*. *Lehrstücke* yıllarında Brecht'in gerçekleştirdiği felsefe araştırmalarına Descartes'in de dahil olduğuna dair bir ipucunu Fredric Jameson yakalar: “*Dili (örneğin, Kartezyen “Ausdehnung” veya uzantı) Brecht'in bu dönem boyunca çok kapsamlı klasik felsefe okumalarını ele verir [...]*”. Bkz. Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013, s. 116.

“Eğer Tanrı gerçekten var olmasaydı –kendi doğamla- yani içimde yer alan bir Tanrı fikriyle de var olamazdım. ‘Tanrı’ derken, tam da benim içimdeki şeyden –hiçbir eksiği olmayan, benim kavrayamadığım bir şekilde düşüncelerimle dokunabildiğim tüm mükemmel şeylerin sahibini kastediyorum. Bu da açıkça gösteriyor ki, onun bir düzenbaz olmasına imkân yoktur, çünkü her tür sahtekârlığın ve aldatmanın bir tür eksiklikten ve kusurdan doğduğu açıktır.”⁵³

İnsanın bilgi arayışının üç aşamasının sonucunda, Descartes projesinin başarıya ulaştığına emindir. Başta duyu organlarından şüphe eden, abartılı bir kuşkuyla kendisinden; dış dünyadan, nesnelere, dış dünyanın bir parçası olarak diğer insanlardan ve emin olamayan şüpheli gözden kaybolmuştur. Hatta her şeyden şüphe eden ve hiçbir bilginin mümkün olmadığını düşünen “ben”, şimdi bu üç bilgiye de ulaşmış “ben”i gülünce bulur. Böylece Descartes, Platon’dan Aristoteles’e, oradan Hristiyan felsefesine ve –en çok da- skeptiklere kendi yanıtını vermiş olur: “Ben”, kendi aklımı kullanarak, bir birey olarak, kendi kendime, Tanrı’nın bana verdiği akli melekeleri kullanarak, dış dünyadan da, onun nesnelere de, diğer insanlardan da, Tanrı’nın bizatihi kendisinden de emin olabilirim. Çünkü Tanrı beni kandırmayacak kadar mükemmel, eksiksiz ve iyidir ve “ben”de ve “benim” aklımda temellenir; dış dünya konusunda *evil demon* beni ne kadar kandırmaya çalışırsa çalışsın, Tanrı’nın varlığı –içimdeki- ona engel olacaktır. Descartes’ın “başarıya ulaşmış” insanı kendi aklından dışa yönelen insandır. Ama Descartes’ın kendini takip eden yüzyıllar boyunca yarattığı bu Modern insanın varlığını o veya bu şekilde bilgi arayışında, sanatta, sanat ve epistemoloji arasındaki bağlantıda sürdürmesinin nedeni projenin başarısı değil; Modern insanın solipsist ve kendine içine dönük bir dünyaya –kendi zihnine- hapsolmasıdır. Zira adım adım ilerliyormuş gibi görünen üç aşamalı bu faaliyet, dev bir daire çizerek başa döner; “ben” olmadan tanrı yoktur, temellendirilen tanrı zaten “ben”de olduğu için varsayılr. Aslında “şüphe-eden-bir-özne-olarak-ben” dışında ulaşılan bir bilgi yoktur.

Platon’da sanatla olmasa dahi transandantal, onu hakikate ulaştıracak, mağaradaki zincirlerinden koparıp, özgürleştirecek bir bilgi tahayyülü, bilgelik aşkıyla mümkündür. Aristoteles’te Platon’un transandantal bilgisinin

⁵³ Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007, *Fourth Meditation* içinde, s. 16-17.

yerini günlük/pratik ve etik olan alır, “orta yol”dan ilerleme düşüncesinin “öğretilmesi” için tragedyaya başvurulabilir; dolayısıyla illüzyonist, uyarıcı ve “arındırıcı” bile olsa Aristoteles’te dışa dönük, toplumsal hayatın düzenini belirleyen bir *episteme*’ye ulaşmak mümkündür. Descartes’la beraber, sanat ve epistemoloji arasında herhangi bir bağ kurulmasına imkân yoktur; hayal gücü zaten *evil demon*’ın alanıdır. Bilebildiğim tek şey ne hakikate ulaşmak ne de *ethos*’umu ve erdemleri nasıl geliştireceğimdir: Herkes ve her şey beni kandırabilir ama “ben” düşündüğüm sürece vardır. Sahip olduğum tek bilgi nesnesi, beni “ben” yapan kendilik ve zihinsel olandır: “*Cogito ’nun dünyada bir fonksiyonu yoktur; her zaman bir yabancı olmak zorundadır o; gözlem yapmaktan memnundur ve hiçbir şeye katılamaz. Kartezyen öznenin kaderi budur.*”⁵⁴

Bu Kartezyen özne ve kendiliğin kaderi; Shakespeare’in *Coriolanus*’unda, Bach’ın kendi kendine dönen sarmal yapısı itibariyle solipsist *Magnificent in D Musical Offering*’inde, kendi kendine gönderme yaparak bir *meta-text* haline gelen *Don Quijote*’de, ressamın resmin içinden varlığını bilmediği izleyicisine baktığı Velázquez’in *Las Meninas*’ında kendini gösterecek⁵⁵; I. Dünya Savaşı’nda, sonra II. Dünya Savaşı’nda, ardından yükselişe geçen insan haklarının 2000’li yıllarda boşa çıkmasında, toplumsal ilerleme düşüncesinin bireyle ve sanatla olan bağını parçalamasıyla kendini mutlaka hatırlatacaktır. Ama bu 17. yüzyıldan bugüne kadar Kartezyen epistemolojinin hiçbir kırılmaya uğramadığı anlamına gelmez. Böyle bir epistemolojik bir kırılım bir düşünür/tiyatro insanından da gelebilir.

Brecht, *Coriolanus*’u bu kaderinden kurtarmak için Shakespeareci olanla bireysel olanı ayırmaya çalışacak;⁵⁶ dönemin “modern” insanını evine ve özel alanına kapatan radyoyu “dışarı” ve proleteriyaya çıkaracak; *me-*

⁵⁴ Atkins, Kim, *Self and Subjectivity, Commentary on Descartes*, Blackwell Publishing 2005, s. 7-10.

⁵⁵ Descartes’ın *cogito*’sunun ve modern kendi kendine gönderme yapan (*self-referential*) sanat düşüncesinin Brecht’le değil ama Beckett’le olan bir incelemesi için bkz. Levy, Shimon, *Samuel Beckett’s Self-Referential Drama: The Sensitive Chaos*, Sussex Academic Press, Great Britain 2002, s. 16. Levy, 20. yüzyılda Descartes’ın, Bach’ın, Shakespeare’in eserlerinin ana konusu haline getirdikleri *self-referentiality*’nin 21. yüzyılda bir araç ve ilgi odağına dönüştüğünden bahseder.

⁵⁶ Suvin, Darko, *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy, Brecht’s Coriolan, or Leninism as Utopian Horizon: The City, The Hero, The City That Does not*

ta-text'i kendine değil, kendinden büyük dışsal bir yapıya işaret edecek; seyircisinin kanlı canlı olduğundan emin olacak, onunla beraber “oyun” yapacaktır. Brecht, sadece kendinden önce gelen dramatik, illüzyonist ve Aristotelyen bir tiyatro geleneğiyle mücadele etmez:

“19. yüzyıla geldiğimizde, burjuva estetiği mimesis'in geleneksel tüm imalarını –sanat ve doğa arasındaki herhangi bir ilişkiyi baştan aşağı reddederek- unutmıştır. 19. yüzyılın büyük bir kısmında ve 20. yüzyılda, [tiyatroya] ikili/ikiz bir axiom'da temellenir: Bireyselcilik –dünyayı tüm kesinliğiyle bireyden öğrenmek ve kavramak ve illüzyonizm –artistik temsilin insana 'dünya'yı neredeyse mistik biçimde hazır sunduğuna ve/veya yeniden ürettiğine inanmak.”⁵⁷

Brecht'in özellikle *Lehrstück*'lerinde *Dulle Griet*'deki gibi –bir çeşit-kıyametin kopmak üzere olmasının nedeni budur. İllüzyon ve solipsist kendilik; tiyatroya da el ele hareket eder ve sanat aracılığıyla epistemolojiyi imkânsız kılarlar; dolayısıyla Kartezyen öznenin kaderi değişecekse metnin, oyunun, tiyatroyanın ve sanatın bir parçası olamazlar. Dış dünyadan koparılmış, “sürgün”deki⁵⁸ öznenin kendiliğinin yok edilmesi, yeni bir bilgi nesnesi üretmek için şarttır.

Brecht, *Lehrstück*'lerini, (*learning-play*⁵⁹ ya da “öğreti oyunları”) 1920'lerin sonu, 1930'ların başında yazmaya başlar. *Lehrstück*'lerin yazımıyla Brecht'in yapmaya başladığı Karl Marx okumaları eş zamanlıdır. Bu kısa oyunlarını yazmadan önce *Joe P. Fleischhacker* isimli, arka planını Chicago'nun buğday piyasasının oluşturduğu⁶⁰ bir oyun yazmayı hedefler. Oyun bir türlü istediği gibi olmaz; tartışmalı bulunduğu bu piyasanın

Need A Hero bölümü, The Harvester Press, Sussex, 1984, s. 186.

⁵⁷ Suvin, Darko, **The Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetic Point of View**, TDR: The Drama Review, Vol. 12-1 (T37), Güz 1967, s. 59.

⁵⁸ Kartezyen öznenin ve kendiliği, sürülmüş bir insana benzeten Kim Atkins'in makalesi için yine bkz. Atkins, Kim, **Self and Subjectivity**, *Commentary on Descartes*, Blackwell Publishing 2005, s. 10.

⁵⁹ “Learning play” terimini Brecht kendisi İngilizceye çevirmiştir. Bkz. Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013, s. 95.

⁶⁰ Brecht'in Ekspresyonizm parodisi denebilecek *Baal*'inden *Lehrstück*'lerine kadar seçtiği konuların “dışa dönük”lüğüne dikkat çekmekte fayda olabilir. Ancak bu, başlı başına Brecht'in buluşu değildir. İllüzyonist ve bireyci bir gelenekle mücadelesinde yalnız değildir. Özellikle *Lehrstück*'lerinde ve politik kaygılarında Piscator'un ve onun agit-prop ve *Fahnen*'la birlikte “epik” tiyatrosunun Brecht üstündeki etkisi büyüktür. Bkz. Morgan,

sorunları ve incelikleri hakkında çok sayıda uzmanla, iş adamıyla, gazeteciyle konuşur ama istediği bilgileri elde edemez ve oyun henüz araştırma aşamasındayken sekteye uğrar. Ardından, aradığı tüm cevapları bulduğu bir kaynağa yönelir; o da Karl Marx'ın *Kapital*'i olur.⁶¹ Kuşkusuz *Lindberghlerin Uçuşu*'nda, *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'nda, *Evet Diyen*, *Hayır Diyen*'de de, *Önlem*'de ve *Kuraldışı ve Kural*'daki içerikte ve kendinden önce gelene karşı çıkışta Brecht'in Marx okumalarının büyük bir yeri vardır. Ancak Marksist diyalektik henüz bu oyunlarında “büyük oyunları”nda olduğu gibi bir “teknik” haline gelmemiştir.

Okullarda⁶² amatör oyuncularla, rotasyonlu, yönetmensiz ve çoğunlukla kamusal alanda oynanan bu oyunların hâlihazırda pedagojik bir amaç güttüğü düşünülünce ne bir “bilgi”nin kognitif bir sürecin parçası olması ne de bu oyunlardan çıkarılacak bir “ders”in bu oyunların çekirdeğini oluşturması şaşırtıcıdır. Ne var ki, oyunların her birinde tesis edilen yeni bir epistemoloji, içerik bakımından Marksist olduğu kadar; aslında ulaşmayı amaçladığı bilgi bakımından anti-Kartezyen'dir.

Brecht, Descartes'ın *Meditasyonlar*'ında kendinden başka bir şey bilmeyen Kartezyen öznesi⁶³ karşısında şaşkınlığa uğrar.⁶⁴ Bu şaşkınlık, kendini içinde bulduğu dünyanın karamsarlığıyla perçinlenir ve “büyük oyunları”n-

Margot, **Politics and Theatre in the 20th Century Europe**, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 58-59 ve 55.

⁶¹ Brecht'in *Schriften zum Theater I*'inde çıkan bir yazısından aktaran Willett. Bkz. Willett, John, **Brecht on Theatre** içinde *The Epic Theatre and its Difficulties* sonunda Willett'in kendi notu, Methuen & Co. Ltd., Londra 1964, s. 23-24.

⁶² Peter Demetz, bu oyunlara *Schulstücke*, okul oyunları, diyecektir. bkz. ed. Demetz, Peter, **Brecht: A Collection of Critical Essays** için yazdığı Giriş bölümünde, Prentice-Hall, Inc. ABD 1962, s. 10.

⁶³ Ve onun “bilme” (*Erkennen*) faaliyetiyle; eylemselliğinin, yani “aksiyon”unun (*Handeln*) birbirlerinden tamamen ayrılmış olmasına. Bkz. de Warren, Nicholas, **How Thinking Must also Be: Authored Skepticism and the Authorization of Knowledge in Descartes**, Romance Quarterly Journal, Volume 50, 2003, Issue 2, s. 149.

⁶⁴ Bu şaşkınlığa verdiği tepkinin altında elbette –Brecht'in yukarıda bahsediliği gibi Marksizm'le olan ilişkisi de göz önünde bulundurulduğunda-, Kartezyen öznenin aslında burjuvazinin belli karakteristiklerinin ve *ethos*'unun “soyut bir temsili” olması da yatar. Brecht, buna önce Marksist içerikle/eleştiriyile yanıt verecek, böylece Kartezyen şüphenin dış dünya ve toplumsal olanla kopan bağımlı kişinin keşfetmesini ve böylece dönüştürülmesini hedefleyecektir. Ardından Kartezyen öznenin tiyatrodaki iyiden iyiye kök salmasını kolaylaştıran ikizi, Aristotelyen tiyatroyu hedefine alacak, ona da illüzyona değil *factual*

da bu karamsarlık açıkça ortaya saçılır. Toplumsal düzenin yeniden kurulması için ipuçları “büyük oyunların” sonunda seyirciye yönelik bir iyimserlik nişanı –ya da tam bir devrim öncesi pratik umudu- olarak asılı durur.⁶⁵

“Brecht’in oyunları her durumda elliptik bir yapıya sahiptir: negatif taraf uzun uzadıya sunulur; dünya da berbat bir yer olarak gösterilir. Bazen oyunun sonunda her şeyin değişmesi gerektiğine, değişebileceğine dair bir imada bulunulur. Bazen seyircinin bu sonuca tamamen kendisinin varması beklenir. Ama olumlu olan taraf her zaman sadece varsayılır. Hiç gösterilmez.”⁶⁶

Esslin’e göre en iyimser “büyük oyunları”ndan *Ana (Die Mutter)* ve *Kafka Tebeşir Dairesi*’nin (*Der Kaukasische Kreidekreis*) prologu dışında bir umuda rastlanmaz.⁶⁷ Hâlbuki küçük hacimli, doğrudan doğruya Marksist bir didaktizmin etkisinde görünen, bu yüzden de ilk bakışta statik görünecek *Lehrstück*’lerde, Brecht, her zaman olumlu olanı olmasa da, daha önceden bilinmeyen bir düzeni yeni olanın bilgisi yoluyla oyunun içinde, *intra-diegetic* olarak inşa eder. Bu *intra-diegetic* bilgi Kartezyen felsefeden elimizde kalan tek şeyi; sürgüne gönderilmiş “düşünen özne”yi dış dünyaya döndürür. Ancak bunun için kendiliğinin yok edilmesi ve parçalarına ayrılması gerekir. *Lehrstück*’lerin iletmiş olduğu bilgi de çoğunlukla bu olur. Her bir oyun Kartezyen projeyi neredeyse adım adım takip eder fakat sadece bir takiple sınırlı da kalmazlar. “*Öznelerin sürekli ve bencilce bir takım ruhsal anomalilerden şikâyet ettikleri bireyselliğe karşı gösterilen tepkinin öncüsü*”⁶⁸ Brecht, söz konusu oyunların içinde Kartezyen projeye karşı yeni bir dinamik üretir.

Lehrstück’lerden ilki⁶⁹ pilot ve araştırmacı Charles Lindbergh’in transatlantik uçuşunu konu edinen 1928-1929 yıllarında yazdığı *Lindbergh-*

olana dayalı bir dünya yaratarak karşılık verecektir. a.g.e. s. 151.

⁶⁵ Makalenin başındaki *Sezuan’ın İyi İnsanı* örneğinde olduğu gibi.

⁶⁶ Esslin, Martin, **Brecht: A Choice of Evils**, Great Britain 1959, s. 231.

⁶⁷ a.g.e., s. 231.

⁶⁸ Peter Demetz, Brecht’i İngilizceye de çeviren Hays’den aktarıyor. Bkz. ed. Demetz, Peter, **Brecht: A Collection of Critical Essays** için yazdığı Giriş bölümünde, Prentice-Hall, Inc. ABD 1962, s. 2.

⁶⁹ Tüm *Lehrstück*’lerin –ve Brecht’in diğer oyunlarının- ilk sahnelenme/performans tarihleri, kısa özetleri için bkz. Esslin, Martin, **Brecht: A Choice of Evils** içinde *Section B: A Descriptive List of Brecht’s Works*, Great Britain 1959, s. 243-283.

lerin *Uçuşu* oyunu⁷⁰ olur. Oyunun bir de alt başlığı vardır: “Erkek ve Kız Çocukları için Radyo Öğreti Oyunu”.⁷¹ Lindbergh 1927 yılında ilk kez “tek başına” transatlantik uçuşu gerçekleştiren pilotur. Oyunda ünlü pilotun transatlantik uçuş denemesi Lindbergh’in değil, “Lindberghler”in ağzından bir koro aracılığıyla anlatılır. Brecht’in ilk *Lehrstück* denemesinin henüz ilk aşaması tekil ve yalnız bir “kahraman”ın yalnızlığının çok sesli bir koroya dönüştürülmesi olur. Öznel bir uçuş tecrübesinin “kahramanı” Lindbergh’in sübjektif kendiliği, kolektif bir benliğe dönüşür. Bu sadece tekil ve çoğul iki farklı öznenin transpoze edilmesi demek değildir. Öyle olsa bile, sübjektif/tekil ve sürekli kendine dönen bir kahraman öznenin koroya geçişin açığa çıkardığı bilgi nesnesi sadece biçimsel bir yer değiştirmeye açıklanamaz. Lindbergh tek kişi değildir çünkü aslında sekiz kişililerdir. Değişimin oyun dünyasında ürettiği ilk bilgi, mübalağalı denecek kadar yalnız ve tek başına yapılacak böylesi bir yolculukta bile öznenin tek başına olamayacağını bilgisidir: “Ben” derken her zaman “biz” deriz.

“LINDBERGHLER:

Yedi adam uçağımı San Diego’da inşa etti

Yirmi dört saat çalışıp birkaç metre

Çelik borudan yaptılar.

Onların yaptığı yetmeli bana

Onlar çalıştılar ve ben

Çalışmayı sürdüreceğim, çünkü biz

Sekiz kişiyiz.”⁷²

Lindberghlerin uçuşunun anlatısı boyunca bir yandan Amerikan gazeteleri onun uçuşunun başarılı olup olmayacağını tartışır:

⁷⁰ Hem radyonun solipsist niteliğini de ortadan kaldıran bir radyo oyunu hem de müziğini Kurt Weill ve Paul Hindesmith’in yaptığı bir “dizi şiir alıştırması” olarak da tarif edilebilir.

⁷¹ Brecht, Bertolt, **Lindberghlerin Uçuşu**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, s. 1-33.

⁷² a.g.e., s. 7.

“AMERİKA (TELSİZ):

Yanında tek bir hasır şapkayla

Bir deli gibi bindiğini

Söylüyorlar uçağa. Eski bir

Tekneyle mi

Gececeksin Atlas Okyanusu'nu?

Hem de yol gösterecek hiç kimse, pusula ve

Buharın olmaksızın?”⁷³

Bir yandan da SİS, TİPİ ve UYKU onu yolundan alıkoymaya gayret ederler. Her fırsatta karşısına bir engel çıkarırlar, Lindberghler her defasında da o engelleri alt etmenin bir yolunu bulur. “Dış dünya”nın varlığı böylece, Lindberghler için tehdit unsuru olarak da olsa metinde yerini alır. Üstelik Lindberghlere engel olmak gibi tek bir amaç gütmelerine, sesleri aynı telsiz kanalıyla verilmesine rağmen; onların varlığı da çoğul bir koro işlevi görür. Bu koronun varlığı da, Kartezyen projedeki gibi Lindberghlerin “düşünen-bir-özne-olarak” onların varlığına dair yürüttükleri akılla ve/veya şüpheyle ilgisi yoktur. *Lindberghlerin Uçuşu*'nda Lindberghler ve dış dünya varlıklarını birbirlerine borçlu değillerdir. SİS, bin yıldır, Lindberghler yokken bile vardır; Lindberghler her an TİPİ'ye kapılıp gidebilir; UYKU, Descartes'ın *evil demon*'ı gibi Lindberghleri uyku durumuna çağırır ama hiçbirine başarılı olamazlar.

“SİS (TELSİZ):

Ben sisim ve denizaşırı uçan

Hesaba katmalı beni.

Bin yıl boyunca hiç kimse kalkıp da

Havada uçmak istemedi!

Sen kim oluyorsun?

Bundan sonra da kimsenin

Uçmasına izin vermeyeceğiz!

Benim adım sis!

Dön geri!”⁷⁴

⁷³ a.g.e., s. 4.

⁷⁴ a.g.e., s. 6.

“TİPİ (TELSİZ):

*Ağırlaşsın ve aşağı çöksin diye
Uçağını buzla kapladım.
Ama buzlar düşüyor da, o
Vazgeçmiyor.”⁷⁵*

“UYKU (TELSİZ):

*Yalnızca bir dakika dümene
Yaslan, yalnız gözlerini yum biraz, ellerin
Uyanık kalacak.”⁷⁶*

Lindberghlerin bu “tuzak”lara düşmemesinin tek nedeni Lindbergh’in çoğul bir özneler yığına dönüşmüş olması değildir. Oyundaki korodan ve dış dünyanın varlığından yepyeni bir düzen doğar. Lindbergh, uçuşunu başarıyla tamamladığında bir koro, düşmanlarına karşı başarıya ulaşır. Sadece transatlantik uçuşunda değil, kendisinden önce gelen bin yıllık bir geleneği yıkarak da yapar bunu. Lindberghlerin hedefi sadece bir uçuşu gerçekleştirmek, başarılı olmak ve/veya kendi varlıklarından emin olmak değil; bir bakıma, epistemolojik yeni bir düzleme kolektif bir sıçrama yapmaktır.

“LINDBERGHLER:

*Bu çağın, eski çağ değil
Yeni bir çağ olduğunu her zaman biliyordum
[...]
Bu ilkeğe karşı verilen bir kavgadır
Dünyanın düzelmesi için harcanan çabadır
Dünyayı temelden değiştirecek.”⁷⁷*

“Temelinden dünyayı değiştirecek” bir nosyona ve bunun bilgisine ulaşma çabasına Brecht’in Marksist diyalektikle örülü, sonunu seyircisine bıraktığı oyunlarından aşınayız. Ancak *Lindberghlerin Uçuşu* burada sona ermez; bu yeni düzenin nasıl bir düzen olduğunun cevabı yine oyunun içinde verilir:

⁷⁵ a.g.e., s. 8.

⁷⁶ a.g.e., s. 9.

⁷⁷ a.g.e., s. 9-10.

“LINDBERGHLER:

Hangi aptallığa inanırsam inanayım

Uçtuğum sürece

Gerçek bir ateistim.

[...]

Tanrının yok edilmesi için

Kavgaya katılın.”⁷⁸

Brecht, Kartezyen projenin bilgisine ulaşmak için varsaydığı “ben”in içinde gizli bir tanrının ispatıyla ilgilenmez. Aksine kesin bir reddediş, oyunla beraber sunulan bu yeni düzenin temel taşıdır.

“LINDBERGHLER:

Takvimimizde üçüncü bin yılın sonunda

Çelik iyi niyetimiz

Yükseldi yerden.

Olabileceği gösterdi.”⁷⁹

Böylece, *Lindberghlerin Uçuşu*, daha önceden bilinmeyen, tanınmayan bir bilgiye erişimin anlatısı haline gelir. “Ben”, en yalnız yolculuğunda bile tek başına değildir; Kartezyen *cogito* ve burjuvazinin solipsist kendiliği çoğulcu olmak durumundadır. Dış dünya var olmak için niyeti her ne olursa olsun “ben”in onu tahayyül etmesine ya da “düşünmesi”ne muhtaç değildir. Kolektif bir kendiliğin bilgisi, kendiliği yok ederek, tanrısız yeni bir düzen yaratır. *Lindberghlerin Uçuşu*, böylece –Descartes’a bile- “açık seçik” gelebilecek bir Kartezyen eleştiriye dönüşür: “*Dolayısıyla, aslında, bir şeyleri –yani isimlendirilmiş, sabitlenmiş ve değişmez görünen şeyleri- bilip bilemeyeceği konusunda şüpheye düştüğünde Descartes’a hak veriyoruz. Ama bunun insan zihninin doğasıyla bir ilgisi olduğunu düşünmüyoruz.*”⁸⁰ Dolayısıyla Brechtien dünyada geçmişten gelen; onu ortaya çıkaran şeyin ne olduğunun unutulduğu/bilinemediği şeyler birer epistemik nesne olamazlar. Tüm şüpheye rağmen ispat edilmek yerine

⁷⁸ a.g.e., s. 10.

⁷⁹ a.g.e., s. 18.

⁸⁰ Brecht’ten aktaran Anthony Squiers. Squiers, Anthony, **the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht**, Dissertations, 2012, Paper 126, s. 138.

varsayılan ve sonra kendi içine hapsedilen⁸¹ bir zihin geçmişten gelir ve bir “kendinde şey”dir⁸² ve tam da bu yüzden mutlaka yenilenmelidir. Es-kinin reddinden doğan yeni epistemoloji kişiyi her zaman daha önceden bilinmeyene ulaştıracaktır: Tanrı yoktur, eskiden gelen ve illüzyona dayalı, hakikati saklayan bir ideoloji kendiliğin yok edilişiyle ve kolektivitinin bilgisiyle aşılabilir.

Brecht'in ikinci *Lehrstück* denemesi, *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu (Das Badener Lehrstück vom Einverstaendnis)*; *Lindberghlerin Uçuşu*'nun epistemolojik bakımdan kötü *doppelgänger*'ı gibidir.⁸³ *Lindberghlerin Uçuşu*'nda tesis edilen yeni epistemolojiyle anti-Kartezyen yeni bir bilgi mümkün kılınmışken, *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*; bu yeni epistemolojinin tesis edilmediği –yani Kartezyen kendiliğin ve solipsizmin hüküm sürdüğü ve bir çözümünün bulunmadığı- durumda ve dünyada olabilecekleri gösteren bir “uyarı” oyunudur. Lindberghlerle aynı yıllarda (1928-1929) yazılmış, kısa bir oratoryo olan oyunda Atlantik'i geçmeye çalışan dört pilot yere çakılır. Ölmek istemeyen dördü de ölümle yaşam arasında bir yerde, oyundaki KORO'dan ve KORO aracılığıyla KALABALIK'tan yardım isterler. Yardım çağrıları bir münazarayla sonuçlanır. Eğer yeryüzünde insanın insana yardım ettiğine dair bir kanıt bulunursa, onlara da yardım edilecek ve ölmelerine engel olunacaktır.

“DÜŞENLER:

[...] Daha hızlı olmak adına

Unuttuk eylemin hedefini.

Ama lütfen bize

Yaklaşın ve bize

Bir bardak su verin

Bir de yastık başımıza.

Yardım edin, çünkü

Ölmek istemiyoruz.

⁸¹ Kendi yarattığı tanrısıyla birlikte.

⁸² *thing-in-itself*, y.n.

⁸³ Oyun, Lindberghlerin bıraktığı yerden ve şu bölümü de içererek açılır: “Çelik iyi niyetimiz / Yükseldi yerden. / Olabileceği gösterdi.” Brecht, Bertolt, **Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, s. 33-67. Alıntı için bkz. s. 36.

KORO (Kalabalık'a yönelir):

Bu dört insan

Sizlerden yardım istiyor.

Onlar

Havada uçtular ve

Yere düşürler ve ölmek

İstemiyorlar.

Yardım istiyorlar.

Burada

Bir bardak su ve bir yastık

Duruyor

Onlara yardım

Edelim mi, siz söyleyin.”⁸⁴

Oyunda, KALABALIK, yardım etmeyi kabul etse bile, önce insanın insana yardım ettiğinden duyulan *şüphenin* giderilmesi gerekir. Başlayan münazarada birbirlerini katleden insanların ve ölülerin fotoğrafları gösterilir ve birinin adı BAY SCHMITT olan dev üç sirk palyaçosu podyuma çıkarlar.⁸⁵ Palyaçolardan BAY SCHMITT'in vücudunda nedeni tespit edilemeyen ağrıları vardır. BAY SCHMITT, sol ayağının ağrıdığını söyler; aslında otursa ağrısı geçecektir. Diğer palyaçolar, BAY SCHMITT'i ağrısından sol bacağını keserek “kurtarır”lar. Ardından diğer bacağı ağrır, onu da keserler. Ardından duymadığı için sol kulağını, sonra da sol kolunu kesip; BAY SCHMITT'in kucağına bırakırlar. Sonunda BAY SCHMITT, paramparça olmuş vücudu ve bütünüyle kaybettiği fiziksel bütünlüğüyle sadece bir “zihin” haline dönüşür. Yaşadığı parçalanmaya rağmen diğer iki palyaço, BAY SCHMITT'e yardım ediyormuş gibi görünmeye devam ederler. SCHMITT'in bütünlüğünü koruyan tek parçası olan aklında da kötü düşünceler dolaşmaya başlayınca, başının yarısını da kesip atarlar. Bu sefer yarım başıyla üşüyen BAY SCHMITT için yapılabilecek tek şey vardır. İki palyaço birden tutup BAY SCHMITT'in kafasını tamamen koparırlar.

⁸⁴ a.g.e., s. 37.

⁸⁵ Bu aynı zamanda oyunun *interlude*'dür. Önce oyunda var olan durumu ortaya koyan ilk bölümle, yeni bir düzene geçilecek ikinci ve pedagojik kısmın birbirinden ayrılmasını da sağlar. *Lehrstück*'lerde Brecht'in sıklıkla başvurduğu yapısal bir stratejidir.

- “İKİNCİ PALYAÇO: *Başınızın tamamını çıkarsak,
ne dersiniz?*
- BAY SCHMITT: *Şey, bilmiyorum...*
- BİRİNCİ PALYAÇO: *Yo, biliyorsunuz.*
- BAY SCHMITT: *Hayır gerçekten, artık hiçbir şey
bilmiyorum.”⁸⁶*

BAY SCHMITT, artık zihnini de kaybetmiştir. Hem ölülerin fotoğraflarından, insanların birbirlerini katletmeye devam etmelerinden insanların insanlara yardım etmediği de ortaya çıkmıştır. Ancak bu vahşi palyaço gösterisinin ardından gelen, oyunun pedagojik bölümünde beklenmedik bir şey olur. İnsanlar birbirlerine yardım etmediği için dört pilotun da ölümüne terk edilmeleri gerekirken içlerinden bir tanesi, hakkında verilen karara itiraz eder. Diğer üç makinist KORO aracılığıyla KALABALIK'ın verdiği ölüm kararını onaylayıp kaderlerine razı olurlarken; tek bir pilot yok olması için ortada bir neden olmadığını iddia eder. İtiraz eden pilot böylece öldürülür; geri kalan üç makinist “razı oldukları” için bağışlanırlar. Üç makinist de hayatta kalır. Bu sefer daha önceden bilinmeyen yeni bir düzene yeni bir anlaşmaya varılarak ulaşılr:

“KORO:
[...]
Siz
Bizimle birlikte yürümeli ve
Değiştirmelisiniz
Dünyanın yasasını ve
Ana yasayı.
Her şey değişecektir;
Dünya ve insanlık,
İnsanların sınıflara
Ayrılmasından doğan düzensizlik
Sömürü ve cehalet.
DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST:
Değişim konusunda anlaşlık.”

⁸⁶ a.g.e., s. 44.

Bu “yeni düzen” apaçık biçimde Brecht’in Marx okumalarından, geliştirdiği sınıf bilincinden, burjuvaziye olan düşmanlığından beslenir. Bu konudaki yaklaşımı sonradan “büyük oyunları”nda da kendini sıklıkla gösterecek olsa da *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*’nu bir *Lehrstück* yapan şey Brecht’in yine diğer oyunlarında *extra-diegetic* dünyaya teslim ettiği karar anıdır. DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST, KORO’nun dediklerini kabul eder. Değişim konusunda anlaşılır. Kolektif olan yeniden inşa edilir. Oyun dünyasında diğerine kötülük edenlerin hepsi cezalandırılmaz; tam olarak gerçek bir “ana yasa”nın kuruluşundan da söz edilemez ama *intra-diegetic* olarak sunulan yeni bir bilgi nesnesi vardır: Adalet. Adaletin olmadığı bir dünya da, ÜÇ MAKİNİST’in, KORO’nun ve KALABALIK’ın dünyası değildir.

Oyunun ilk bölümü, *Lindberghlerin Uçuşu*’nda olumlu bir örneğini gördüğümüz Brechtien epistemolojinin reddedildiği zaman neler olduğuyla ilgilidir. Lindberghler’de varlığının ispatına bile gerek duyulmayan kolektivizm *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*’nda varlığı imkânsız hale gelir. KORO ve KALABALIK gibi bu kolektif yapının temsilcileri olabilecek olanlar insanların birbirlerine iyilik edip etmediklerinin bilgisine sahip değildirler. Bu, bir şüphe konusudur. Kişilerarası ilişki neredeyse Kartezyen bir sorgulamaya maruz bırakılır; sonunda da paramparça olduğu ortaya çıkar. Bu sefer Brecht işe kolektif olanın, yani hem bu makale kapsamında kullandığımız hem de Kartezyen epistemolojinin bizzat bir parçası olan anlamıyla, dış dünyanın yok edilmesiyle başlar. Dış dünyanın ve diğer insanların tekinsizliğinin sonucunda *cogito*’sunun konumunu iki türlü belirleyebilecek bir varlık olarak belirir insan. Adaletsizliği düsturu haline getirmiş ve mevcut olanın korunmasına yönelik harekete geçen, yeni olanın bilgisiyle epistemolojik bağı kopmuş olan iki palyaço ve bedenden, beden üstüne verilen aksiyona dair kararlardan bağımsız düşünülemediğini oyun dünyası içinde gösteren BAY SCHMITT. Vücudu parça parça olup, kucağına konulduğunda sadece grotesk bir perde arası oyunu olmaktan çıkıp; şüpheyle kurulan, kaynağını insanın sadece düşüncesinden alan bir dünyanın/kişilerarası ilişkinin ve bir toplum modelinin nasıl işlediğini gösterir: Sonsuz bir cehaletle. BAY SCHMITT için bilgi artık mümkün değildir; kendiliği de dahil olmak üzere gözden kaybolup gitmiştir.

İkinci bölümde, BAY SCHMITT ve diğer iki palyaçonun adalet düşün-
cesi ve yeni bir dünya düzenine dair edinilebilecek bilgi bakımından dur-
dukları karşılıklı konumlar bu defa “pedagojik” bölümde ölmeyi reddeden
DÜŞEN PİLOT'ta birleşir.

“KORO: *Siz ölürseniz, kim ölmüş olacak?*
DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST: *Fazlasıyla övülmüş olanlar.*
KORO: *Siz ölürseniz, kim ölmüş olacak?*
DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST: *Yerden biraz havalanmış olanlar.*
KORO: *Siz ölürseniz, kim ölmüş olacak?*
DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST: *Hiç kimse tarafından beklenmeyenler.*
KORO: *Siz ölürseniz, kim ölmüş olacak?*
DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST: *Hiç kimse.*
KORO: *Hiç kimse*
Ölmez
Siz ölünce,
En küçük büyüklüğe ulaştılar.
DÜŞEN PİLOT: *Ama ben uçarak, en büyük*
Büyüklüğüme ulaştım.
Benim kadar yükseğe uçmadı
Kimse.
Yeterince övülmedim, ben
Yeterince övülemem.
Hiçbir şey ve hiç kimse için uçtum.
Ben uçmak için uçtum.”⁸⁷

DÜŞEN PİLOT'un dördü içinde kurtulamayan tek kişi olmasının ne-
deni de budur. Merkezi kolektivite ve kendilik düşüncesi arasında parça-
lanmıştır; kendi varlığını kendi düşüncesiyle kurar, aslında onu var eden
ve bir kendilik atfedecek olan “hiç kişilik”, bireyselci kendiliğiyle –ve
kendiliğinden- ulaşabileceği bir bilgi değildir. Kendiliğini koruyabilmesi
için içinde yaşadığı çağın özgül bir niteliği olan, bir uzantısından –*cogi-
to*'sundan- vazgeçmeli; bakışını da *praxis*'iyle –uçuşuyla- beraber dışarı
çevirmelidir. Kendiliğini koruyabilmesi ancak dış dünyaya duyacağı bir

⁸⁷ a.g.e., s. 50-51.

güvenle mümkündür. Diğer ÜÇ MAKİNİST ne Platon'un mağarasından kurtarılmışlar ne de bir uçtan bir diğer ekstreme savrulmayı "razı olmayı" usulca kabul ettikleri, Aristotelyen bir "orta yol"dan gittikleri için hayatta kalmışlardır. Ölümünün ilk nedeni hâlihazırda dış dünyayı yok saymalarıdır. DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST'in kabul ettiği, ulaştıkları yeni bilgi, kolektif olanın dikey bir hiyerarşik hat üstünde bireyin tepesinde sallandığı değil; zaten onunla var olabildiklerinin bilgisidir. DÜŞEN PİLOT, bu yüzden BAY SCHMITT gibi önce bedeni sonra zihniyle yok olup gider; bulunduğu dünyada uzayıp, eriyip, bükülerek esneyebileceği uzamsal-zamansal dışsal bir düzlem kalmamıştır.⁸⁸

Fiziksel ve ruhsal bir parçalanmanın dönüştürülebilirliğine 30'lu yıllarda Brecht, oyunun dışında da dikkat çeker; *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'nda DÜŞEN ÜÇ MAKİNİST'in kendilikleriyle ilgili yeni ulaştıkları epistemik düzleme işaret eder: "*Ben' hiç kişiyim. Her an vücut bulurum ve nadiren devam ederim. Bende tek kalıcılık, bir yanıt çağrısına verilen yanıtlardır, kalıcı olan odur.*"⁸⁹

Brecht'in *Lehrstück*'lerini yazdığı yıllardaki bir notu da anti-Kartezyen duruşun, bireyin bütünüyle otonomisini kaybederek, kendini bir "grubun" kontrolüne bırakması anlamına gelmediğini açıklar: "*Kişi paramparça olur, soluğunu yitirir. Başka bir şeye doğru geçer, isimsizdir, artık serzenişleri duymaz, en küçük boyutundaki uzantısına kaçır, elzem olmayanın hiçliğine sığınır –gene de en küçük boyutsallığına varınca, geçmiş olmanın derin bir soluğuyla, bütün içindeki kaçınılmazlığını tanır.*"⁹⁰ Bireyin ve kendiliğin bilgisi ve otonomisi için kolektif olan bir engel değil, şarttır.

İkisi arasındaki bir dengenin⁹¹ kurulması ve eski düzenin tamamen ortadan kaybolması, Brecht'in kendi oyunlarının değişebilirliğini de en

⁸⁸ Descartes'in epistemolojik projesinin bir başka mirası olan beden-zihin dualitesi de böylece ortadan kaldırılmış olur. Beden ortadan kaybolduğunda düşünen bir kendilik/özne de ortada kalmaz. Sadece düşünen bir "özne" (BAY SCHMITT) zaten Brechtien dünyada anında yere çakılır ve hiçbir şeyi bilmesine imkân yoktur.

⁸⁹ Brecht'ten aktaran Fredric Jameson. Bkz. Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013, s. 115.

⁹⁰ Brecht'ten aktaran Fredric Jameson. Bkz. Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013, s. 116.

⁹¹ Platoncu bir totalite/bütünlük anlayışından ziyade.

kapsamlı haliyle ortaya koyan üçüncü *Lehrstück*'ü *Evet Diyen, Hayır Diyen*'de (*Der Jasager, Der Neinsager*) mümkün olur. *Evet Diyen, Hayır Diyen*, okul operası aslında önce tek bir parçadan oluştuğu haliyle *Evet Diyen (Der Jasager)* olarak 1929-1930 yıllarında yazılır ve ilk kez 1930'da Berlin'de oynanır. Brecht, oyunun ilhamını Japon Nō oyunu olan *Taniko*'dan alır. Merkeze uzak bir köyün okulundaki bir öğretmen, dağları, tepeleri aşırıp bir yolculuğa çıkmak üzeredir. Köydeki hastalığa ilaç ve bilgi aramak için yola çıkacaktır. Yola çıkmadan önce, annesi de hasta olan bir oğlan ÖĞRETMEN'e ve bu zorlu yolculuğa çıkacak olan diğer ÜÇ ÖĞRENCİ'ye katılmak ister.

“OĞLAN, ANNE, ÖĞRETMEN:

Ben, (o) tehlikeli yürüyüşe çıkacağım (çıkacak)

Ve senin (benim, onun) hastalığına (hastalığıma) karşı

Dağın öte yanındaki kentten

İlaç ve bilgi alacağım (alacak).”⁹²

Ama yolculuk sırasında, OĞLAN hastalanır. Yolculuğun başarıya ulaşabilmesi için daha kat edilmesi gereken çok yol vardır; OĞLAN'la beraber geri dönerlerse ne ilaca ne de gerekli bilgiye ulaşabileceklerdir. Ancak yolculuğa devam etmeleri de OĞLAN'ı orada bir başına ölüme terk etmelerini anlamına gelmektedir. Çok eski bir geleneğe göre OĞLAN'ın fikrini ve rızasını alıp onunla anlaşmak durumundadırlar.

“ÜÇ ÖĞRENCİ (kendi aralarında):

Duydunuz mu? Öğretmen

Oğlan'ın yalnızca tırmanmaktan yorulduğunu söyledi.

Ama halinde bir gariplik yok mu?

Kulübeden hemen sonra dar geçit geliyor.

İnsan ancak iki eliyle kayalıklara tutunarak

Oradan geçebilir.

Umarız hasta değildir.

Çünkü eğer devam edemeyecek olursa, onu

Burada bırakmak zorunda kalırız.”⁹³

⁹² Brecht, Bertolt, **Evet Diyen, Hayır Diyen**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, s. 88.

⁹³ a.g.e., s. 89-90.

OĞLAN'a onu bırakıp bırakamayacaklarını sorarlar. OĞLAN, “evet” der. Ama arkalarında kalıp ölmek yerine, hızlı ve acısız bir ölümü tercih eder.

“OĞLAN: Bir şey söylemek istiyorum. Sizden beni burada bırakmayıp vadiye atmanızı rica ediyorum, çünkü yalnız başıma ölmekten korkuyorum.”⁹⁴

ÜÇ ÖĞRENCİ, böylece OĞLAN'ı vadiden aşağı yuvarlarlar:

“BÜYÜK KORO:

[...] Ve onu aşağı atarken gözlerini kapadılar.

Hiçbiri ötekenden daha suçlu değildi

Ve ardından

Toprak parçaları

Ve yassı taşlar attılar.”

Evet Diyen'in *Hayır Diyen* başlıklı eşinin yazılması ve oyunun *Evet Diyen*, *Hayır Diyen* olarak anılmaya başlaması, oyunun oynandığı Neukölln'deki Karl Marx okulunda oynanmasıyla mümkün olmuştur. Oyunun sahnelenmesinin ardından Brecht ve ekibi, öğrencilere oyunla ilgili fikirlerini sorarlar. Oyunun sonunu dehşet verici bulanlar da, OĞLAN'ın kendinden vazgeçişinin ahlaki olarak da takınılması gereken doğru tavır olduğunu düşünenler de vardır grubun içinde.⁹⁵

Hayır Diyen'de Brecht, gruptan gelen önerileri de dikkate alarak temel olarak oyunun sonunu değiştirir. Ama yolculuğun niteliği de değişikliğe uğramıştır. Yolculuk veba gibi bir salgına çare bulmak için değil, daha çok araştırma yapmak ve bilgi arayışı nedeniyle çıkılan bir yolculuktur. Yolculuğun seyri aynıdır. OĞLAN yolda hastalanır. Diğer ÜÇ ÖĞRENCİ, grubun geleneğine başvurmak için ÖĞRETMEN'e danışırlar. Bu sefer

⁹⁴ a.g.e., s. 91.

⁹⁵ a.g.e., s. 67-111. Farklı öğrencilerin verdikleri çeşitli tepkiler için bkz. s. 106-109. Brecht ve ekibinin dikkate aldığı bazılarını not etmek gerekirse: “[...]Oğlan'ı bağlayarak götürülebilirler...”, “Oğlan neredeyse şehit mertebesine yükseltilmektedir, çünkü kendi isteğiyle, hiçbir direnç göstermeksizin ölüme gitmektedir”, “[...] geçitten geçmeyi denemelikdirler”, “Gelenekle ilgili bölüm, öyle sanıyorum ki, doğru değil”, “Oyun, batıl inançların ne kadar zararlı olduğunu anlatmak için kullanılabilir”, “Sorulması gereken şudur: Kazanılan şey, Oğlan'ın kurban edilmesine degecek kadar büyük bir şey midir?”

geleneğe göre arkada kalanı öldürmeden bırakmak değil, hemen vadiden aşağı yuvarlayarak öldürmek esastır. Ancak bu sefer OĞLAN, *Evet Diyen*'dekinin aksine, geleneğe uymaya razı olmaz; vadiden aşağı atılmayı reddeder.

“OĞLAN: (Bir süre düşündükten sonra) Hayır. Razi değilim.

[...]

BÜYÜK KORO, ÜÇ ÖĞRENCİ: Hayır, dedi. Neden geleneğe uygun cevap vermedin? A diyen, B de demek zorundadır. [...]

OĞLAN: [...] A diyen, B demek zorunda değildir. A'nın yanlış olduğunun ayırđına varabilir. [...] Ortaya çıkan yeni duruma uygun olarak derhal geri dönmek istiyorum. Sizden de geri dönmeyizi, beni eve götürmenizi rica ediyorum. [...] Büyük geleneğe gelince, bana hiç de mantıklı gelmiyor. Onun yerine hemen uygulamaya koymamız gereken, yeni bir büyük geleneğe ihtiyacımız var; o da, her yeni durum karşısında yeniden düşünmek geleneği olmalıdır.”⁹⁶

ÜÇ ÖĞRENCİ de, ÖĞRETMEN de, OĞLAN'ın karşı çıkışına şaşırır ama OĞLAN'ın yeni bir gelenek talebini reddetmezler. OĞLAN, başını diğer ÜÇ ÖĞRENCİ'nin koluna yaslar. Öğrenciler de onu taşıyarak geri götürürler.

“BÜYÜK KORO:

Böylece dostlar, dostu aldılar:

Ve yeni bir geleneđin

Ve yeni bir yasanın temelini attılar:

Ve ođlanı geri getirdiler:

Yan yana, omuz omuza yürüdüler:

Küfre karşı,

Alaya karşı, açıldı gözleri.

Hiçbiri ötekinden daha korkak değildi.”⁹⁷

⁹⁶ a.g.e., 99.

⁹⁷ a.g.e., s. 99-100.

Brecht, *Evet Diyen, Hayır Diyen*'de Margot Morgan'a göre *Lindberghlerin Uçuşu* ve *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'ndan getirdiği bir zorunlu zıtlığı buluşturabilmesinden memnundur. İlki *Lindberghlerin Uçuşu*'nun hiper-bireysellikliği, ikincisi ise *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'ndaki ise hiper-kolektivitedir.⁹⁸ Morgan'ın yorumu, *Lehrstück*'lerde *intra-diegetic* olarak üretilen yeni bilgi ve önerilen yeni bilgi nesnelere değil; pedagojik bölümden önce öne sürülen verili durumu dikkate alındığında geçerli ve tutarlı gibi görünebilir. Ne var ki, Brecht'in *Lindberghlerin Uçuşu*'nda önce yarattığı kolektif "ben" in kendiliğinin, ardından dış dünyanın kanıtlanması ve tanrının varlığının reddedilmesi; *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'nda da adaleti ve yeni bir toplumsal düzeni iç içe geçmiş bir kolektivitenin ve bireyin kendiliğinin birlikte kuracak olmasında hiper-bireysellik ve hiper-kolektivitenin izine rastlanmaz. Böylesi bir yorum daha çok, Brecht'in tüm külliyatına bakıldığında; Marksist ve Hegelci bir diyalektiğin araştırılmasının sonucunda mümkün olabilir. Fakat Morgan'ın tespitinde özellikle yaratılan yeni düzende "bir araya getirilen iki zıt şey" vurgusu eski ve yeni arasında kurulduğunda yeni epistemik nesneyi de açıklar hale gelir.

Brecht, eski geleneği yenisiyle değiştirir ancak bu kendiliğinden olmaz ve bir müdahale düşüncesini gerektirir. Aristotelyen illüzyondan kaçmaya çalışırken, solipsizmin ve gerçekçi temsilin pençesine düşen Descartes'ın aksine Brecht, ulaşılabilecek yeni bilginin ve hakikatin aracısı olarak "düşünce"yi değil, manipülasyonu yerleştirir.⁹⁹ Böylece, Brecht, *Lehrstück*'lerinin içinde "daha önceden bilinmeyen"e ulaşmanın ilk kez araçları dışında epistemolojik yöntemini açık etmiş olur: "Düşünen-bir-özne-olarak-ben" yerine, insan edimi, sorumluluk ve manipülasyon.¹⁰⁰ İster *Lindberghlerin*

⁹⁸ Morgan, Margot, **Politics and Theatre in the 20th Century Europe**, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 62.

⁹⁹ Ian Hacking, **Five Parables** makalesinin **Brecht's Paradox** bölümü, **Philosophy in History, Essays on the Historiography of Philosophy** içinde, ed. Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner, Cambridge University Press, United Kingdom 1998, s. 118.

¹⁰⁰ *Lehrstück*'leri içinde iki istisnası *Önem ve Kuraldışı ve Kural* olarak sayılabilir. *Önem*, yazılan her iki versiyonuyla da (1930-1931) Brecht'in külliyatı içinde "gelecekte haber verme" mertebesine ulaşmıştır. Komünist Parti mensubu dört ajitatörden üçü, bir diğeri "vicdanının" sesini dinlediği ve diğerlerinin emrettiği illegal işlemlerle vicdanının arasında sıkışıp kaldığı için arkadaşları onu bir kireç kuyusuna atarak öldürürler. İlk kez

Uçuşu olsun ister Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu, ister Evet Diyen, Hayır Diyen; Brecht'in Lehrstück'lerinde "A diyen", "B demek" zorunda değildir artık. Lehrstück'ler aracılığıyla ortaya konan yeni bilgi nesnelere bireyin üstündeki bu normleştirilmiş, bir düşünce silsilesini boşa çıkarır. Her şey değişebilir; bu "büyük oyunlar" dakinin aksine tam da gözümüzün önünde olabilir.

Sanat aracılığıyla herhangi bir bilgiye ulaşmanın baştan imkânsız olduğu varsayımından yola çıkan Noël Coward gibi düşünürler, bu imkânsızlığı üç açıdan temellendirir: Birincisi, sanatın önerebileceği tek şey hayatın nasıl bir şey olduğuna dair bir genellemedir, bir bilgi değil. İkincisi, bir sanat eserinde karşımıza çıkabilecek ve bir bilgi illüzyonu yaratacak şeylerin hiçbirinin bir kanıtı yoktur; kanıtı olmayan şey bir bilgi de olamaz. Üçüncüsü ise sanat eserinin herhangi bir argümanın olmayışıdır. Eğer herhangi bir argümanı varsa bile bu sadece ima edilebilir çünkü gerçek bilgi bir önermeyle başlar, bir kanıtla devam eder ve seyircide değil –eğer gerçek

oynandığında hem sağ hem de sol kanattan çok ciddi eleştirilere maruz kalan *Önlem*, ancak sonradan Stalinizm'in ve totaliter düşüncenin egemen olduğu bir dönemde yeniden anlam kazanmıştır. Brecht'in tarihselliği bu sefer gelecekte gelmiş; *Lehrstück*'ü ne yazık ki haklı çıkmıştır. *Önlem*, kolektivite ve bireysel olan/kendilik tartışması yürüterek yeni bir bilgi üretmek yerine gerçek bir uyarı niteliği taşır. Bu yüzden detaylı bir analizi bu çalışmanın kapsamı dışında kalıyor. bkz. Brecht, Bertolt, **Önlem**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, 111-187.

Kuraldışı ve Kural ise *Lehrstück*'lerin içinde hem yapısal hem de pedagojik olarak "büyük oyunları"na geçişin bir sembolü gibidir. Asya'da bir çölü rakibini yenebilmek için son sürat geçmeye uğraşan bir tüccarı ve kulisinin hikayesini anlatır. Susuz ve son hız geçmeye çalıştıkları çölde ve yolculuklarında kendisine son derece kötü davranmasına rağmen, kuli tüccardan sakladığı kendi suyunu matarasıyla vermek ister. Tüccar, kulinin elindeki matara olduğunu anlamaz; ona saldırıp öldüreceğini düşünür ve kulisini öldürür. Tüccar, sonradan mahkeme karşısına çıkar ve tüm kanıtlara rağmen nefsi müdafaa kararı çıkar. Kural tüccar, kuraldışı olan ise kulinin iyi niyetidir. Brecht, *Kuraldışı ve Kural*'ı; *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Cesaret Ana ve Çocukları* gibi "büyük oyunları"ndaki çelişik durumları ortaya koyarak sonlandırır. Özellikle tüm oyuncuların oyunu, "Olağan olan, sizi şaşırtmak. / Kuralı, kötüye kullanım olarak değerlendirin / Ve kötüye kullanımı saptadığımız anda / Çaresini bulun!" diyerek bitirmesi, akla mutlaka Shen Te'nin Tanrılarını getirir. *Kuraldışı ve Kural*, Brecht'in 1933 yılında Reichstag yangınından sonra Danimarka'ya kaçmadan önce yazdığı son *Lehrstück*'ü olur. Hemen ardından *Ana*'yı yazacak; didaktik oyunlarının yerini 30'lu yılların ortalarında "büyük oyunları" almaya başlayacaktır. Bkz. Brecht, Bertolt, **Kuraldışı ve Kural**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, 111-187.

bir bilgiye ulaştırıcaks- eleştirel bir diskurla bizatihi kendi içinde bunu göstermelidir. Bu da zaten edebiyatın da sanatın da bir parçası değildir.¹⁰¹

Coward, seçtiği örnekler göz önünde bulundurulduğunda haklıdır da. Elia Kazan'ın *Baby Doll*'unda, Brett Easton Ellis'in *Less Than Zero*'sunda, E. M. Forster'ın *Howards End*'inde aradığı tür bir bilginin bulunması pek mümkün değildir. Zira verilen örneklerin her biri bir karakterin, "karakter" olduğu, *meta-text* oldukları durumda dahi sadece kendi kendilerine gönderme yapmakla yetinen, ya da toplumsal olanın aynalanmasına dayanan metinlerdir. Brecht'in *Lehrstück*'leri aracılığıyla yaptığı şey ise bu üç iddiayı da boşa çıkarabilecek niteliktedir belki de: Birincisi, oyunlarda hayatın hâlihazırdaki varlığı zaten bir genellemeye ve varsayıma dayalıdır; temel meselesi de zaten bu verili olanı dönüştürmektir. İkincisi, *Lehrstück*'lerde üretilen her bir bilgi, kurgu aracılığıyla ve kurgunun içinde kanıtlanabilir bir önermeden, hipotezden yola çıkar ve varlığı metnin içinde kanıtlanır. Üçüncüsü, eleştirel diskur *Lehrstück*'ler için metnin "bir parçası" değil; bütünüdür. Her seferinde daha önce verili olmayan bir dünyanın inşa edilmesi, *intra-diegetic* bir "gerçek" üretir.

Brecht, bu sayede Platon'un epistemolojisinin yok ettiği çelişkileri yüze çıkarabilir; hepsini iki ayrı uca yerleştirip, tek kendilikten bir kolektif benlik, merkezini dışsal olandan alan; dışsal olanın tüm özgül niteliklerini bireysel bulduğu yeni bir toplumsal, adil ve bilgiye dayalı bir düzen yaratabilir. Böyle bir düzenin tanrısı da yoktur. *Eidos*'u yani cevheri görmek için "özgür bırakılmaya" değil, özgür kalmak için gerçekleştirilecek bir *praxis*'e ve manipülasyona ihtiyaç vardır. İnsanın çelişkilerden ve zıtlıklardan müteşekkil bir dünyada yapabileceği tek şey iki aşırı uçtan kaçınarak bir "orta yol" bulması değildir. *Ethos*, yani "erdemli yaşam" bu uçların varlığını reddetmekle mümkündür. *Dulle Griet*'deki ağzı açık cehennem karşı bu özgürleştirilme arzusu ve gündelik/pratik bilgi işe yaramaz. Bu ikisi üstünde yükselen narsisistik bir kendilik mücadelede yetersizdir. Bu yüzden, her üç oyunda da, Brecht, sürgüne yollanmış şüpheli narsisistik oyun karakterini ve Modern insanını dışsal olana, kolektif olana geri çağırır. Her bir geri çağırış, önce kendiliğin yok edilmesini, sonra da dışsal olanla karşılıklı yeni bir merkezin tesis edilmesi ve eskinin manipülasyonu ile sonuçlanır.

¹⁰¹ Coward, Noël, **the Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge**, the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Wiley-Blackwell Publishing, s. 3-26.

Brecht yine de bir konuda haksız çıkar. Başta alıntılandığı ve onun düşündüğünün aksine ne yazık ki Descartes'la tam olarak aynı zamanda ve dünyada yaşamaktadır. 21. yüzyıl da aynı narsisistik kendilik geleneğinden kopamayacak, aradan geçen yüzyıllar boyunca yaşanan kırılmalara rağmen, Brechtien bir epistemolojik sıçrama hep –hem toplumsal hem sanatsal düzeyde- aynı bireyciliğin çelmesine takılacak ve “ben” yekpare bir biçimde varlığını/mevcudiyetini koruyacaktır. Tam da bu yüzden, belki de *Lehrstück*'lerinde tesis edilen, üstün ve aşkın bir varlığı reddeden ama sorumluluğu bireye, bireyden kolektif olana veren ve bilgiyi mümkün kılan, bir bilgi nesnesi olarak kolektivizmi öneren Brecht'i 21. yüzyılda sadece, Aristotelesçi olmayan tiyatro ve Marksist diyalektikle değil, siyaset ve ideoloji üstü anti-Kartezyen epistemolojik bir manipülasyon ve müdahaleyle okumak mümkün ve –belki de- faydalı olacaktır.

Epistemolojik faaliyet sanat yoluyla mümkünse de değilse de, dışsal bir *praxis*'i öngören, yeryüzünü işgal etmiş ayaklı balıklar ve tekinsiz canavarlara karşı ortak bir mücadelenin sürekli yeni kalan dinamik bir bilgisi için felsefe tarihine değil; günümüzde bile bir tiyatro insanına, Brecht'e dönmek gerekebilir çünkü hâlâ:

*“Birey gibi, bir bütün olarak toplum da düzeltilmeyi gereksinir.”*¹⁰²

¹⁰² Brecht, Bertolt, **Me-ti**, Çev. Ahmet Cemal, Kaldıraç Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 163.

KAYNAKÇA:

- Aristotle, **Aristotle's Poetics**, ed. ve çev. S. H. Butcher, 2nd Edition, Macmillan and Co. Limited, 1898 baskısı, dijitalleştirilmiş özel versiyon.
- Aristotle, **Nicomachean Ethics**, ed. ve çev. Robert C. Bartlett ve Susan D. Collins, The University of Chicago Press, ABD 2011.
- Atkins, Kim, **Self and Subjectivity**, *Commentary on Descartes*, Blackwell Publishing 2005.
- Brecht, Bertolt, **Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, **Epik Tiyatro**, çev. Kâmuran Şipal, agorakitaplığı, 1. Basım, İstanbul, Kasım 2011.
- Brecht, Bertolt, **Evet Diyen, Hayır Diyen**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, **Kuraldışı ve Kural**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, **Lindberghlerin Uçuşu**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, **Me-ti**, Çev. Ahmet Cemal, Kaldıraç Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul 2012
- Brecht, Bertolt, **Önlem**, Çev. Ayşe Selen, Bütün Oyunları - 3 içinde, agorakitaplığı, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, **Sezuan'ın İyi İnsanı**, Çev. Özdemir Nutku, Bütün Oyunları Cilt 8 içinde, MitoşBOYUT Yayınları, İstanbul 1999.

- Coward, Noël, **the Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge**, the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Wiley-Blackwell Publishing.
- de Warren, Nicholas, **How Thinking Must also Be: Authored Skepticism and the Authorization of Knowledge in Descartes**, Romance Quarterly Journal, Volume 50, 2003, Issue 2.
- Demetz, Peter, **Brecht: A Collection of Critical Essays**, Prentice-Hall, Inc. ABD 1962.
- Descartes, René, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, Nisan 2007.
- Esslin, Martin, **Brecht: A Choice of Evils**, Great Britain 1959.
- Ian Hacking, **Brecht's Paradox, Philosophy in History, Essays on the Historiography of Philosophy** içinde, ed. Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner, Cambridge University Press, United Kingdom 1998.
- Jameson, Fredric, **Brecht ve Yöntem**, çev. Gül Çağalı Güven, Habitus Kitap, İstanbul 2013.
- Jasinski, James, **Sourcebook on Rhetoric, Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies**, Sage Publications, ABD 2001.
- Morgan, Margot, **Politics and Theatre in the 20th Century Europe**, Palgrave Macmillan, New York, 2013.
- Platon, **Republic, A Plato Reader: Eight Essential Dialogues** içinde, ed. C. D. C. Reeve, çev. C. D. C. Reeve, G. M. A. Grube, Alexander Nehamas, ve Paul Woodruff, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012.
- Platon, **Symposium, A Plato Reader: Eight Essential Dialogues** içinde, ed. C. D. C. Reeve, çev. C. D. C. Reeve, G. M. A. Grube, Alexander Nehamas, ve Paul Woodruff, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge 2012.
- Puchner, Martin, **The Drama of Ideas: Platonic Provocations in**

Theater and Philosophy, Oxford University Press, Oxford 2010.

- Squiers, Anthony, **the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht**, Dissertations, 2012, Paper 126.
- Suvin, Darko, **the Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetic Point of View**, TDR: The Drama Review, Vol. 12-1 (T37), Güz 1967.
- Suvin, Darko, **to Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy, Brecht's Coriolan, or Leninism as Utopian Horizon: The City, The Hero, The City That Does not Need A Hero** bölümü, The Harvester Press, Sussex, 1984.
- Willett, John, **Brecht on Theatre**, Methuen & Co. Ltd., Londra 1964.

